



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CAMPUS IV
CCAE/DCS – LITORAL NORTE, RIO TINTO
CAMPUS I, CCHLA/DCS – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA, JOÃO PESSOA

CAIO NOBRE LISBOA

ETNOGRAFIA DA FANFARRA NO CONTEXTO DO DESFILE CÍVICO DE RIO TINTO

RIO TINTO/PB
2019

CAIO NOBRE LISBOA

**ETNOGRAFIA DA FANFARRA NO CONTEXTO DO DESFILE CÍVICO
DE RIO TINTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba, linha de pesquisa Imagens, Patrimônios, Artes e Performances, como requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça.

RIO TINTO/PB
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L769e Lisboa, Caio Nobre.

Etnografia da fanfarra no contexto do desfile cívico de Rio Tinto / Caio Nobre Lisboa. - Rio Tinto, PB, 2019.

152 f. : il.

Orientação: João Martinho Braga de Mendonça.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCA/CCHLA.

1. Desfile cívico. 2. Rio Tinto. 3. Fanfarra. 4. Antropologia fílmica. 5. Antropologia compartilhada. I. Mendonça, João Martinho Braga de. II. Título.

UFPB/CCA

CDU 39(813.3)



CAIO NOBRE LISBOA

ETNOGRAFIA DA FANFARRA NO CONTEXTO DO DESFILE CÍVICO DE RIO TINTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba.

Resultado: APROVADO

Em: 28 de AGOSTO de 2019.

Banca examinadora


Prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça
(Orientador)
PPGA/UFPB


Profa. Dra. Luciana de Oliveira Chianca
(Examinadora Interna)
PPGA/UFPB


Prof. Dr. Oswaldo Giovannini Jr.
(Examinador Externo)
CCAUE/UFPB


Prof. Dr. Alex Vailati.
(Examinador Externo)
(PPGAS/UFPE)

*A meu tio Gercy e à minha prima Renata
(in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, à Fanfarra Antônia Luna Lisboa e à EMEFM Antônia Luna Lisboa por terem me permitido compartilhar de suas vidas, registrar memórias e celebrar a cultura, mesmo em tempos de tão grandes dificuldades.

A Agnaldo da Silva Mendes e Vânia Lúcia Asevêdo, por terem confiado em meu trabalho e sempre apoiado. Sem vocês esse trabalho não existiria.

Às minhas professoras e professores do PPGA, por todo o aprendizado e confiança, em especial a meu professor e orientador, Dr. João Martinho Braga de Mendonça, por toda paciência e atenção. Meus sinceros agradecimentos.

A meu companheiro e amigo Geraldo de França Alves Júnior. Nossas lágrimas são testemunhas das tantas batalhas que enfrentamos.

A dona Carmem, quem nos socorreu no momento que mais precisamos.

A meu filho felino, Malik, por ser a companhia de todas as madrugadas.

A meus pais, Francisco Tarcisio Lisboa e Elis Regina Nobre Lisboa, e demais familiares, por terem me proporcionado a oportunidade de estudar e seguir meus sonhos. Muito obrigado!

E a todas e todos os meus amigos e colegas da universidade, em especial Audineide Belarmino, Márcia Lima, Mércia Lima, Rafaella Sualdini, José Muniz Neto, Camila Borges e Renan Monteiro, com quem pudemos compartilhar do anoitecer de um sonho, um sonho por uma universidade pública e de qualidade. Aguardemos que dias melhores vão chegar.

*“Pra que explorar? / Pra que destruir? / Por
que obrigar? / Por que coagir? / Pra que
abusar? / Pra que iludir? / E violentar / Pra
nos oprimir? / Pra que sujar o chão da
própria sala? / Nosso país / Nosso lugar de
fala / O meu país / É meu lugar de fala”*

Douglas Germano, na voz de Elza Soares

RESUMO

Dentre os meses de julho a setembro forma-se em Rio Tinto - PB, uma comunidade musical composta por bandas marciais, fanfarras e bandas de música, por ocasião dos desfiles cívico-militares da Semana da Pátria e de encontros de bandas realizados em outras cidades após o Sete de Setembro. A presente dissertação discorre sobre uma fanfarra em particular, a Fanfarra Antônia Luna Lisboa, pertencente à escola de mesmo nome da rede municipal de ensino. Trata dos conflitos que surgem da busca desses jovens em expressar a si mesmos, com seus gostos musicais, fardas e coreografias, no contexto de uma festividade tradicionalmente mais contida. Para tanto, recorre à interdisciplinaridade, desde a Antropologia Visual, a Música e a História, até os estudos de rituais e performances, memória, corpo e gênero, articulando metodologias, tais como a observação participante, a observação diferida, a antropologia fílmica e a antropologia compartilhada.

Palavras-chave: Desfile cívico; Rio Tinto; Fanfarra; Antropologia fílmica; Antropologia compartilhada.

ABSTRACT

From July to September, in Rio Tinto - PB, a musical community is formed, composed of marching bands, fanfares, and music bands, on the occasion of civic-military parades during the “Semana da Pátria”, and band gatherings held in other cities after the seventh of september. This dissertation discusses a particular fanfare, the "Antônia Luna Lisboa" Fanfare, belonging to the school of the same name in the municipal education network. It deals with the conflicts that arise from these young people's pursuit of expressing themselves, with their musical tastes, uniforms, and choreographies, in the context of a traditionally more reserved festivity. To achieve this, it relies on interdisciplinary approaches, from Visual Anthropology, Music, and History, to studies of rituals and performances, memory, body, and gender, articulating methodologies such as participant observation, deferred observation, filmic anthropology, and shared anthropology.

Keywords: Civic parade; Rio Tinto; Fanfare bands; Filmic anthropology; Shared anthropology.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Coreto na Praça Treze de Maio em Mamanguape	47
Imagem 2 - Orion Show (Local D).....	70
Imagem 3 - Praça da Vitória (Local F)	74
Imagem 4 - Parque de Vaquejada Dep. Balduino Minervino de Carvalho (Local C)	77
Imagem 5 - Rua da Mangueira (Local E)	78
Imagem 6 - Pratos.....	82
Imagem 7 - Bumbo	84
Imagem 8 - Atabaques (Timbau).....	84
Imagem 9 - Quinton.....	85
Imagem 10 - Naípe de Percussão.....	85
Imagem 11 - Repique.....	86
Imagem 12 - Lira	86
Imagem 13 - Tarol	87
Imagem 14 – O “metal”	87
Imagem 15 - Estandartes	88
Imagem 16 - Comissão das bandeiras.....	88
Imagem 17 - Comissão de frente	89
Imagem 18 - Capitão-mor ou balizador-mor	89
Imagem 19 - Balizas	90
Imagem 20 - Balizador	90
Imagem 21 - Repercussão dos vídeos da pesquisa	104
Imagem 22 - Hospital Municipal Dr. Francisco Porto.....	108
Imagem 23 - Palanque	109
Imagem 24 - Arquibancadas montadas para a população.....	110
Imagem 25 - Luna dirigindo-se para a frente do palanque	110
Imagem 26 - Croqui do desfile de Sete de Setembro	119
Imagem 27 – Saída da Escola.....	122
Imagem 28 - Em frente ao fórum	122
Imagem 29 - Vou te filmar agora!	123
Imagem 30 - Hora da apresentação.....	125

LISTA DE ORGANOGRAMAS

Organograma 1 – Instrumentistas conforme suas subdivisões em naipes.....	91
Organograma 2 – Não-instrumentistas conforme suas subdivisões em naipes e comissões..	91

LISTA DE PRANCHAS

Prancha 1 - “Os desfiles de outrora”	64
Prancha 2 - “Primeiro de setembro”	73

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 - Festividade da Semana da Pátria em Rio Tinto	67
--	----

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Descrição do Desfile de Primeiro de Setembro em Rio Tinto (Local A).....	68
Mapa 2 - Festa e Vaquejada de Rio Tinto (Locais A, C, D e F).....	75
Mapa 3 - “Cavalgada da Independência” em Rio Tinto (Locais B e C).....	76
Mapa 4 - Desfile de Sete de Setembro de 2018 (Locais A, C, D e E).....	111

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Em quais anos você desfilou na Fanfarra Antônia Luna Lisboa?	100
Gráfico 2 – Quais estilos musicais você gosta?	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 - FESTA É PODER: NARRATIVAS SOBRE COLONIZAÇÃO, MÚSICA E BANDAS EM RIO TINTO E MAMANGUAPE	23
1.1 COLONIZAÇÃO E MÚSICA: O CONTEXTO DA FORMAÇÃO DE BANDAS NA PARAÍBA	26
1.1.1 Os mestres de capela regem os sons da colonização (sécs. XVI e XVII).....	28
1.1.2 Das charamelas às bandas de música: os sons de uma sociedadeescravocrata (sécs. XVIII e XIX).....	37
1.1.3 O Sete de Setembro e a relação banda-escola: bandas marciais, fanfarras e bandas de música (sécs. XX e XXI)	49
CAPÍTULO 2 - FESTA E FANFARRA NO SETE DE SETEMBRO DE RIO TINTO.....	66
2.1 O DESFILE, A VAQUEJADA E A FESTA	66
2.2 A FANFARRA ANTÔNIA LUNA LISBOA.....	79
2.2.1 O antropólogo da fanfarra	100
CAPÍTULO 3 - QUEM FAZ A FESTA É O POVO: DESFILE E FANFARRA NO SETE DE SETEMBRO DE RIO TINTO	107
3.1 RITUALIZANDO O DESFILE: UMA ANÁLISE INSPIRADA EM CLAUDINE DE FRANCE.....	107
3.2 A FESTA DESFILANTE.....	118
3.3 A CARNAVALIZAÇÃO DA FANFARRA.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	137
APÊNDICE A: ACERVO DE ÁUDIO.....	150
APÊNDICE B: ACERVO FOTOGRÁFICO.....	150
APÊNDICE C: ACERVO VIDEOGRÁFICO.....	151

INTRODUÇÃO

Na virada do século XIX ao XX, em um período marcado por intensas modificações globais advindas do Imperialismo Europeu, da Revolução Industrial e da expansão do Capitalismo (GIDDENS, 2005), a Antropologia, bem como a Sociologia, eram disciplinas incipientes a procura de elaboração de um paradigma científico adequado, metodológico e epistemologicamente falando, de estudo das sociedades.

Foi nesse ínterim que surgiu Émile Durkheim, precursor de toda uma corrente de autores dedicados a uma Sociologia voltada a uma percepção dualista, lógica e histórica de mundo, repleta de pólos estáticos claramente distintos – sagrado e profano, mecânico e orgânico, sociedade e indivíduo, e tantos outros – em especial, na polaridade entre sagrado e profano, fundamento e essência do mundo social para Durkheim (DAMATTA, 2011, p. 11-21).

Mal fora inaugurada essa chamada Escola Sociológica Francesa (RODRIGUES, 2006), e já surgiram contraposições em seu interior. Arnold Van Gennep, por exemplo, voltou-se a um estudo dos rituais por si mesmos, ou seja, como autônomos e não meramente tributários de outras esferas do mundo social¹, como o fazia seus colegas (DAMATTA, 1977, p. 11-12).

Em seu livro *Les Rites de Passage* (1909), Van Gennep esboça não só o que entende por ritual, como também sua própria percepção da vida social enquanto movimentos temporais e espacialmente recorrentes; detentores de uma mescla de significados, dentre os quais se destaca a importância da transição entre posições sociais e etapas na vida de um indivíduo no interior de uma sociedade, entendida, por sua vez, “[...] como uma totalidade dividida internamente” (VAN GENNEP, 1977, p. 16), plena de contrastes e dinamismo.

Daí surge uma discussão que adentra o século XX, a despeito do pouco interesse manifestado pelos pesquisadores e estudiosos na temática entre os anos 1930 e 1940 – como nos informa Mariza Peirano em *Rituais ontem e hoje* (2003, p. 24) –, período em que vigorou o estrutural-funcionalismo à moda de Radcliffe-Brown: para o qual a sociedade se ordenava através de estruturas sociais sincrônicas², passíveis de mudanças apenas em decorrência de influências externas (SILVA, 2005), como o processo colonizador imprimido

¹ Sabendo que para Durkheim “[...] o rito (e a cerimônia) eram tomados como produtos (ou melhor, subprodutos) de atos estranhos dotados de eficácia, situados na esfera interdita do sagrado. Ou seja, quase como formas puras [...], onde o mago e o mundo mágico faziam sua aparição” (DAMATTA, 1977, p. 16).

² “[...] como uma disposição mais ou menos característica de instituições especializadas mutuamente dependentes e a organização institucional de posições e de atores que elas implicam” (TURNER, 1974, p. 201-202, apud SILVA, 2005, p. 37).

pelos europeus sob os povos africanos.

Somente em meados dos anos 1950, a partir da discussão sobre sistemas políticos africanos, iniciada pelos próprios estrutural-funcionalistas (PEIRANO, 2003, p. 27) britânicos (CAVALCANTI, 2013, p. 411), o estudo de rituais recobrou o fôlego, por intermédio dos expoentes da chamada Escola de Manchester, como Max Gluckman (FELDMAN-BIANCO, 1987), Monica Wilson, Mary Douglas, Edmund Leach e, principalmente, Victor Turner – quem mais dialogou e se apropriou da sociologia de Van Gennep nesse primeiro momento (CAVALCANTI, 2013, p. 415).

Em quase 30 anos de carreira, Turner se tornou referência indispensável para o estudo de rituais, realizando seu anseio pessoal de transpor a zona de conforto analítica tradicional da Antropologia (SILVA, 2005, p. 39-40), quer dizer, estendendo seus estudos acerca dos rituais e seus símbolos para além daqueles povos ditos tradicionais, de *solidariedade mecânica* – utilizando da linguagem durkheimiana (DURKHEIM, 2006) – para aquelas sociedades industrializadas com alta divisão do trabalho, de *solidariedade orgânica*.

Refiro-me aos *estudos de performance*, a que Turner se empenhou em seus últimos anos de vida em parceria com Richard Schechner³, tratando-os como a “virada pós-moderna” (SILVA, 2005, p. 40-44) em sua obra, e através dos quais o autor rompeu com os paradigmas da ordem social e com aquela percepção dualista, lógica e histórica de Émile Durkheim, apesar de ainda conservar a dicotomia de sagrado/profano em sua análise.

Schechner, Michael Taussig (1993) e tantos outros autores deram prosseguimento a esses estudos, que são marcados, geralmente, por um diálogo interdisciplinar com a literatura oral, as artes, a etnomusicologia, a linguística (CAVALCANTI, 2013, p. 423-425) e, por que não, também com as imagens (fixas e em movimento)?

Ora, concomitante ao desenvolvimento da Antropologia em fins do século XIX e início do XX, como já mencionado, surgiam o Cinema⁴ e os mecanismos de registro de áudio, como o fonógrafo (SONODA, 2010, p. 74), quanto às técnicas, tecnologias e estratégias de registro utilizados como meio de apreensão do mundo da época (JORDAN, 1995). Isso gerou uma revolução desmedida na sociedade ocidental, influenciando desde vanguardas artísticas a acadêmicos. O Cinema (DA-RIN, 2006, p. 23-43), por exemplo, presenciou o desenvolvimento de dois paradigmas estéticos quanto ao propósito cinematográfico imprimido por seus pioneiros.

³ Importante antropólogo dedicado aos estudos de performance da New York University (NYU), e famoso diretor do teatro experimental da cena Off Broadway dos anos 1960 a 1980 (LIGIÉRO, 2012).

⁴ A Fotografia já existia desde as décadas de 1820-1840 (PAVÃO, 1997).

De um lado, pela reprodução de diversões populares (DA-RIN, 2006, p. 29-31), a qual é creditada a formação do que conhecemos hoje por “cinema ficcional” (DA-RIN, 2006, p. 36-39); e por outro, pelo registro de instantes da realidade cotidiana (DA-RIN, 2006, p. 26-29), recaindo nas ditas “atualidades” (DA-RIN, 2006, p. 31-35), e nos filmes de viagem (DA-RIN, 2006, p. 40-43), considerados como o “embrião” dos gêneros de filme documentário e do *filme etnográfico* – este sendo de especial interesse para o presente trabalho –, explorado por antropólogos, pelo menos, desde os filmes produzidos pela *Cambridge University Expedition to Torres Straits* (organizada por Alfred Cort Haddon), em 1898 (JORDAN, 1995, p. 15-16).

No contexto da escola sociológica francesa, Jean Rouch (2015) explica que o filme acabou por ser rapidamente associado à ficção, ao entretenimento e à estética na medida em que as técnicas avançavam e, por isso, em seu afã cientificista, os sociólogos/antropólogos do início do século XX se opuseram ao filme, uma vez que “[...] pensava-se que o registro através das imagens era algo sumário e aproximativo, que comprometeria parcialmente a acuidade de visão do pesquisador” (ROUCH, 2015, p. 96)⁵. Receavam também um não domínio das técnicas necessárias, e um suposto “risco” de os etnógrafos resolverem escolher o cinema e não mais as pesquisas etnográficas, em decorrência de seu atrativo financeiro (ROUCH, 2015).

Nesse mesmo sentido, Sylvia Caiuby Novaes, em seu artigo *Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil* (2009) apresenta uma síntese dos preâmbulos da antropologia acerca do uso das imagens desde meados do século XIX, e da preferência pelo texto, consolidada nos anos 1930 (NOVAES, 2009, p. 41), com relação à fotografia e ao filme.

Dentre outras prováveis causas para esse distanciamento, a autora cita, por exemplo, o temor de não cientificidade advinda da constatação do caráter multissêmico das imagens, do passado obscuro da disciplina com a antropologia física e antropométrica, da ascensão dos quadros estatísticos e de discussões teórico-metodológicas fundadas na escrita, ficando as imagens, portanto, relegadas à ilustração ou à comprovação da presença do etnógrafo em campo.

Todo esse retrospecto serve para contextualizar sinteticamente os pressupostos teóricos por trás deste plano de pesquisa, que se propôs a dar continuidade a uma relação de interlocução constituída anteriormente (2014-2016), em minha graduação no curso de

⁵ Preocupação que se justificava quanto aos equipamentos de registro disponíveis na época, muito caros, com duração de registro limitado e sem sincronização entre som e imagem.

Antropologia da Universidade Federal da Paraíba, habilitação em Antropologia Visual. Foram, pois, dois anos de pesquisa, dedicados à comunidade musical de bandas marciais, fanfarras e banda de música do Município de Rio Tinto – PB⁶, que resultaram no Trabalho de Conclusão de Curso *Ofício e performance do músico no desfile cívico de Sete de Setembro em Rio Tinto: aproximações antropológicas* (LISBOA, 2016), realizado a partir da interlocução e etnobiografia (GONÇALVES, 2012) com um músico de nome Agnaldo da Silva Mendes, instrutor e integrante, respectivamente, da Fanfarra Antônia Luna Lisboa e da Banda de Música Municipal Antônio Cruz.

Localizado na Microrregião do Litoral Norte do Estado da Paraíba e na Região Metropolitana de João Pessoa, Rio Tinto fica, aproximadamente, a 70,2 km da capital (GOOGLE MAPS, 2019a) e 10,2 km de Mamanguape (GOOGLE MAPS, 2019b), contando ainda com duas aldeias em seu território, as aldeias de Monte-Mor e de Jaraguá, pertencentes à Terra Indígena Potiguara de Monte-Mor.

A metodologia utilizada neste plano de pesquisa se inscreve como uma “incursão” pela *antropologia fílmica* de Claudine de France (1998), a partir de seu questionamento quanto a “[...] até que ponto a introdução do cinema na etnologia modifica a maneira de o etnólogo observar e descrever?” (FRANCE, 1998, p. 21), um passo que problematiza o paradigma antropológico da *observação direta*, com foco na linguagem oral e escrita.

Por observação direta estou me referindo à *observação participante*, grande legado de Bronislaw Malinowski para a antropologia (1978), através da etnografia, e que originalmente tinha por objetivo “[...] apreender o ponto de vista dos nativos, seu relacionamento com a vida, *sua* visão de *seu* mundo” (1978, p. 33-34). Rosana Guber (2005), antropóloga argentina, examina em profundidade essa metodologia⁷ e constata que ela consiste tanto de “[...] observar sistemática e controladamente tudo aquilo que acontece em torno do investigador, [como de] participar, tomando parte em atividades que realizam os membros da população em estudo ou uma parte dela” (2005, p. 109, tradução nossa).

France argumenta que a observação direta e seu aporte descritivo através da linguagem possuem limitações inerentes à condição humana de apreender seletivamente o mundo a sua

⁶ No âmbito de projetos coordenados pelo professor Dr. João Martinho de Mendonça (Cf. MENDONÇA, 2014).

⁷ Composta por três métodos apenas possíveis por uma suposta vivência continuada e duradoura com os “nativos” de que fala Malinowski: a) o *método de documentação concreta e estatística*, pelo qual se monta o quadro da cultura nativa e sua organização, “[...] o esqueleto da constituição tribal” (MALINOWSKI, 1978, p. 27); b) a descrição minuciosa e com auxílio de caderno de campo, dos *imponderáveis da vida real e do comportamento típico*, relativos aos detalhes da vida cotidiana, a *carne* e o *sangue* (MALINOWSKI, 1978, p. 29-31); c) e o *corpus inscriptionum*, definido como sendo o *espírito* da “tribo”, realizado com o propósito de “[...] descobrir os modos de pensar e sentir típicos, correspondentes às instituições e à cultura de determinada comunidade, e formular os resultados de maneira vívida e convincente” (MALINOSWKI, 1978, p. 32).

volta. Não que assim também não o seja para o etnólogo-cineasta, mas segundo a autora quem só da observação direta se utiliza (como na antropologia clássica) retém das manifestações concretas apenas aquilo que lhe parece mais importante e ao qual foi treinado para assim o considerar (o *esqueleto*, o *corpo*, o *sangue* e o *espírito* de uma cultura), sendo, portanto, um refém do modo de expressão usual, a linguagem⁸, seja na tradição oral ou na cultura escrita, em consonância ao uso do aporte de técnicas figurativas estáticas, como esquemas, desenhos, pinturas e fotografias.

Para essa autora, uma das consequências mais importantes que a cinematografia trouxe ao arcabouço instrumental de pesquisa foi a de *acrescentar* (e não substituir) um novo tipo de observação, denominada *observação diferida*, que é aquela feita após a ocorrência de determinado fenômeno, por meio da análise de filmes ou vídeos que o registraram, acarretando, assim, em uma metodologia que busca estabelecer uma nova relação com o campo, interligando pesquisa e teoria em um eixo paradigmático “observação imediata/observação diferida/linguagem” (FRANCE, 1998, p. 23).

Ocupando, nesse interim, uma posição central, essa observação diferida se propõe a ir além de poder ser um auxílio de pesquisa quanto às limitações da observação imediata e da linguagem, tanto para estudos de microanálise ou macroanálise. Ela, ao tomar o papel de similaridade com o “fluente” (a “realidade”, os “fenômenos sociais”, as “manifestações socioculturais”, ou como se queira chamar) abriu caminho para que a linguagem se tornasse “[...] um instrumento insubstituível para a análise fina dos modos de articulação entre as fases e os aspectos do fluxo gestual, no simultâneo e no sucessivo, no espaço e no tempo” (FRANCE, 1998, p. 24).

O filme e, especialmente, o vídeo, como descreve a autora, possibilitou novas relações de pesquisa embasadas na descrição minuciosa e em uma antropologia do sensível – aberta a uma interlocução e *feedback* imediato das imagens àqueles gravados pelos etnólogos-cineastas –, tendendo para a microanálise dos homens, com seus objetos se colocando em cena espaço-temporalmente.

É também pela antropologia fílmica de France que se pensou a produção e análise das imagens da Fanfarra e seus integrantes no decorrer da pesquisa, incorporando/adotando/adaptando as concepções da autora sobre a *delimitação espaço-temporal* das imagens: “[...] enquadramento, o ângulo, os movimentos de câmera e a duração do registro” (FRANCE, 1998, p. 26); descrevendo, por um lado, os processos sublinhados, e

⁸ “O etnólogo só guarda, no extremo limite de sua observação, aquilo que ele sabe poder ser comodamente veiculado pela palavra e/ou pela escrita” (FRANCE, 1998, p. 24).

aludindo, por outro, os processos secundários ou marginais esfumados, de modo que possa auxiliar ao espectador e ao próprio antropólogo, a compreender as manifestações que podem ser estranhas ou demasiado familiarizadas.

Deste modo, guiados pelas disposições de Claudine de France sobre as técnicas rituais, corporais e materiais de que fala essa autora – aspectos da ação humana que se manifestam simultaneamente durante a observação (FRANCE, 1998, p. 55) – procuramos registrar imagens que, por sua vez, pudessem trazer um diálogo mais próximo com os integrantes da Fanfarra, para além dos *tempos fortes* (a atividade principal em si), restituindo os *tempos fracos* (a diminuição de ritmo da atividade principal ou repetições) e os *tempos mortos*⁹ (a cessação da atividade principal, as pausas para descanso, por exemplo) às gravações das performances (FRANCE, 1998, p. 81-82).

Este trabalho, portanto, explorou tais metodologias e paradigmas teóricos, atentando-se às particularidades e limitações que a pesquisa e seu contexto apresentavam. Sendo um objeto de pesquisa raramente abordado por colegas da antropologia, coube a realização de uma extensa pesquisa bibliográfica e transdisciplinar a respeito do tema, para que se pudesse melhor entender o que são fanfarras, bandas marciais e bandas de música no contexto paraibano, mais especificamente no município de Rio Tinto.

O primeiro capítulo, *Festa é poder: narrativas sobre colonização, música e bandas em Rio Tinto e Mamanguape*, dedica-se a compilar esses dados bibliográficos, remontando desde o princípio da colonização paraibana de fins do século XVI até os dias atuais, de modo a perfazer pistas importantes sobre a formação da sociedade paraibana, a sua relação com a música, e a própria história do surgimento de tais conjuntos musicais, em um trajeto que vai das metrópoles europeias de outrora, até a Rio Tinto contemporânea.

O segundo capítulo, *Festa e fanfarra no Sete de Setembro de Rio Tinto*, tem dois momentos: o primeiro descreve a festividade da Semana da Pátria na cidade, narrando a sua formação a partir de meados do século XX, em uma descrição geral e sucinta dos diferentes momentos e elementos que a compõem – o desfile, a vaquejada e a festa popular em praça pública; para, em seguida, apresentar o “objeto” deste trabalho, a fanfarra Antônia Luna Lisboa, na forma como é dividida e com as suas dinâmicas de funcionamento, considerando,

⁹ Como escreve a autora, tempos fracos e mortos são “[...] fases da atividade que interrompem ou estorvam o curso normal do processo na imagem [...], as fases durante as quais o agente se afasta momentaneamente da atividade principal, às vezes de maneira extremamente fugaz [...]” (FRANCE, 1998, p. 81). Filmes etnográficos clássicos tendem a suprimir estas situações, mas a minha própria experiência de pesquisa com imagem indica que estas são fundamentais para uma compreensão mais profunda tanto do dia a dia, do modo de agir e ver o mundo de nossos interlocutores, como da atividade principal que está sendo registrada. É durante os tempos mortos, por exemplo, que podem surgir comentários valiosos, reorientando nossas “lentes” teóricas e metodológicas.

ainda, os contextos familiar, escolar e político em que se situa, e sem deixar de debater sobre a presença do pesquisador e o perfil de sua relação de pesquisa com a fanfarra.

Finalmente, o terceiro capítulo, *Quem faz a festa é o povo: festa e fanfarra no Sete de Setembro de Rio Tinto*, dedica-se ao desfile cívico da cidade, experimentando três tipos de abordagens: a) a subseção *Ritualizando a festa: uma análise inspirada em Claudine de France*, que busca identificar lugares, personagens, hierarquias e conflitos, a partir de uma percepção ritual sobre a festividade; b) a segunda subseção, *A festa desfilante*, que apresenta um relato etnográfico voltado a levar as leitoras e leitores para dentro do desfile, segundo o ponto de vista do pesquisador; c) e a última subseção, *A carnavalização da fanfarra*, que disserta sobre a hipótese central deste trabalho acerca da existência de uma carnavalização no desfile cívico de Rio Tinto, propondo conceitos e palavras-chave que possam dar conta dos questionamentos teóricos e metodológicos lançados por esse campo de pesquisa.

CAPÍTULO 1 - FESTA É PODER: NARRATIVAS SOBRE COLONIZAÇÃO, MÚSICA E BANDAS EM RIO TINTO E MAMANGUAPE

Primeiramente, convido para que a leitura deste capítulo seja acompanhada da audição de listas de reprodução (playlists) disponibilizadas gratuitamente na Internet e indicadas em notas de rodapé, relativas ao período histórico debatido em cada seção e subseção, com ênfase em músicas portuguesas e brasileiras, de modo a não só exemplificar, mas também a ambientar, enriquecer, fazer refletir, imaginar, contradizer, gerar novas ideias e potencializar interpretações diversas das que a narrativa ou o texto aqui construído buscam apresentar.

Para além de introduzir estilos musicais pouco conhecidos, o objetivo desta proposta é sublinhar a não tão evidente correlação presente na historiografia ocidental, entre música, estado e religião, que aponta para uma íntima proximidade tanto no que se refere a seus personagens, como aos estilos de se fazer e de se pensar a cultura e a música, de um lado; e de se fazer e de se pensar a política e a sociedade, de outro.

Como descreve Norbert Elias (1995), predominou até fins do século XVIII um *padrão de produção musical* e de *composição social* no qual a música se situava como um produto socialmente criado, ou seja, tendo um propósito específico, uma *função*, atribuída em grande medida por autoridades, seja religiosas ou seculares, de modo a se exigir uma subordinação da criatividade da figura do produtor (musicista) a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição, e garantido pelo poder de quem a consome (ELIAS, 1995, p. 46-48).

Norbert Elias está se referindo ao tipo ideal do *artista-artesão* (1995, p. 49), que prosperou nas sociedades de corte europeias durante a Idade Moderna (1453 d.C. – 1789 d.C.), a partir do Renascimento – um período marcado por grandes transformações econômicas, religiosas, socioculturais, geopolíticas e técnico-científicas.

O Renascimento¹⁰ foi “[...] um amplo movimento cultural¹¹ que vem no bojo de uma grande virada: a cultura medieval perde terreno para a cultura clássica; o poder centraliza-se¹²;

¹⁰ Ouça a playlist do álbum: *Capela Ultramarina, A Cantar uma Cantiga* (ULTRAMARINA, 2019). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n2iC9GwHjSLyuWWMZtVa02IYhrFuC-oog. Acesso em: 21 mar. 2023.

¹¹ Segundo Grout e Palisca, “[...] esta ideia de renascimento tinha ainda outra faceta, a de uma nova atenção consagrada aos valores humanos, por oposição aos valores espirituais. A realização pessoal em vida era agora vista como um fim tão desejável como a salvação após a morte” (2007, p. 188), quer dizer, o contrário do que a ideologia medieval pregava até então, “[...] também no que concerne a sua filosofia racionalista e a sua concepção pagã e humanista do mundo, que instalou o antropocentrismo moderno” (COUTINHO, 1976, p. 98 apud DE NICOLA, 2007, p. 172).

¹² José De Nicola (2007) está se referindo à formação dos Estados-Nações absolutistas, possível graças ao

o modo de produção feudal declina e consolida-se o capitalismo mercantil¹³” (DE NICOLA, 2007, p. 161), tudo isso acompanhado pelas reformas protestantes¹⁴, as Grandes Navegações e a colonização europeia em diferentes partes do globo, inclusive nas Américas.

Esse movimento representou uma redescoberta e profundo interesse pela antiga cultura greco-romana, durando entre meados do século XV e fins do XVI, em áreas como a poesia, a música, a arquitetura, a escultura etc. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 183). Convencionou-se que tenha iniciado dentre as cidades-estados¹⁵ do norte e centro da Península Itálica, posteriormente se expandindo pela Europa seja pela circularidade de musicistas entre um país e outro, seja pela disseminação mais ampla de manuais de ensino, livros de teoria e compilações, oportunizada pela nascente imprensa musical, na segunda metade do século XV¹⁶ (GROUT; PALISCA, 2007, p. 190).

Nesse processo, repleto de estilos que variaram conforme as nacionalidades¹⁷, o artista-artesão contava com uma instituição em particular: o *mecenato*. Segundo Donald J. Grout e Claude V. Palisca (2007), o mecenato foi o principal sistema de incentivo às artes como um todo entre os séculos XV e XVIII, sendo muito provavelmente anterior a esse período. Diz-se *mecenas*, portanto, igreja, município ou indivíduo, nobre ou burguês (GROUT; PALISCA, 2007, p. 438), que patrocina tais artistas – o *patrono*, ou como se diz hoje em dia, o *patrocinador*.

Mesmo os papas e os cardeais [...] empenhavam-se tanto como os príncipes seculares [italianos] em conseguirem manter um alto nível de actividade e mecenato

advento de “Novos tipos de guerra – com exércitos mais numerosos, um importante uso da pólvora e novos sistemas de fortificação” (HILL, 2008, p. 22, tradução nossa). Essa máquina de guerra permitiu aos reis submeterem seus vassallos, que eram até então relativamente independentes, a um maior controle, concentrando riquezas e integrando-os, em contrapartida, à burocracia do Estado, fortemente ligada à vida na corte e nas cidades.

¹³ Segundo Divalte Garcia Figueira (2005, p. 119), “[...] consistiu em uma série de medidas e práticas econômicas”, voltadas ao acúmulo de riquezas para o Estado absolutista. Dentre alguns de seus princípios estava: o acúmulo de metais preciosos (metalismo); o protecionismo alfandegário; e o estabelecimento de uma balança comercial favorável, seja pelo fomento de uma economia manufatureira e/ou pautada no comércio, seja pela colonização de terras além-mar – como o fez Portugal no Brasil.

¹⁴ Iniciadas com a afixação das “[...] noventa e cinco teses teológicas que questionavam a autoridade do papa” (HILL, 2008, p. 28, tradução nossa) nas portas da Igreja do Castelo de Wittenberg, atual Alemanha, por Martinho Lutero, no ano de 1517.

¹⁵ Em especial Genova, Mântua, Milão, Ferrara, Florença e Veneza.

¹⁶ Adquirir um livro antes de 1450 era algo caro e feito sob encomenda. Os livros eram todos manuscritos (geralmente por monges da Igreja Católica), em um processo repleto de imprecisões que levava meses para ser concluído. Foi Johannes Gutenberg (1398-1468) quem relativamente barateou, uniformizou e massificou a produção de livros, através da criação da impressão com caracteres móveis, em 1454 (GROUT; PALISCA, 2007, p. 190-192). No entanto, a adaptação dessa técnica para os propósitos musicais levaria ainda algumas décadas: “A impressão única, ou seja, com caracteres que imprimiam pautas, notas e texto numa única operação, foi [...] pela primeira vez aplicada [...] em larga escala por Pierre Attaignant, em Paris, a partir de 1528” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 191).

¹⁷ Por exemplo, França, Inglaterra, Espanha/Portugal, Sacro Império Romano-Germânico, o Condado de Flandres e outros (GROUT; PALISCA, 2007).

cultural, e alguns dos melhores músicos, artistas e eruditos foram patrocinados por cardeais de famílias como os Médicis, os Este, os Sforza e os Gonzaga, que governavam, respectivamente, Florença, Ferrara, Milão e Mântua (GROUT; PALISCA, 2007, p. 189).

As guerras que estes senhores travavam entre si eram igualmente transpostas para as artes (GROUT; PALISCA, 2007, p. 188). E um dos meios que encontravam para se sobrepor uns aos outros era convidando musicistas virtuosos das mais diferentes partes do continente (GROUT; PALISCA, 2007, p. 189), para seus castelos, palácios, palacetes e igrejas. Logo, em fins do século XVI, os estados italianos já tinham se tornado os centros musicais – ou “escolas”¹⁸ – mais prestigiados e influentes da Europa.

No entanto, como assinala John Walter Hill (2008), o continente europeu já estava passando por novas transformações. “Ao longo do século XVII, a liderança em questões culturais passou da classe comerciante e dos estudantes universitários para a classe dos cortesãos e nobres” (HILL, 2008, p. 25, tradução nossa). Era o advento do Barroco nas artes, acompanhado do aprofundamento dos estados absolutistas na Europa.

Se encararmos a Renascença como um movimento de rebelião na arte, filosofia, ciências, literatura, [...] podemos compreender o Barroco como uma contra-reação a essas tendências sob a direção da Contra-Reforma católica, numa tentativa de reencontrar o fio perdido da tradição cristã, procurando exprimi-la sob novos moldes intelectuais e artísticos (COUTINHO, 1976, p. 98 apud DE NICOLA, 2007, p. 172).

A aristocracia assumira a vanguarda, participando direta ou indiretamente pelo mecenato. Sendo assim, essa elite, que representava uma parcela de, no máximo, 2% da população europeia no século XVII, “[...] patrocinou praticamente toda a atividade artística fora – e também a maior parte de dentro – do âmbito religioso” (HILL, 2008, p. 21, tradução nossa).

Em termos gerais, a corte, ou a *Casa*, constituía a “residência”, palácio (*palais*) ou palacete (*hôtel*)¹⁹, de um monarca ou nobre, respectivamente, sendo “[...] composta por uma família extensa e um grupo de pessoas assalariadas [...]. A estas se agregava um elevado número de hóspedes que permaneciam durante longas temporadas [...]” (HILL, 2008, p. 23, tradução nossa).

¹⁸ No sentido de uma sociedade de músicos que compartilha de certos estilos e influências, geralmente identificados por algum mecenas ou conjunto de mecenas, ou localização geográfica em comum. Porém, mesmo no período em questão essa identificação de “escolas” musicais nacionais era bastante imprecisa, justamente por conta da circularidade de musicistas e conhecimentos entre os países europeus. No mundo global em que vivemos então, definições desse tipo se tornam cada vez mais difíceis, tomando formas mais e mais abrangentes.

¹⁹ Distinção corrente durante o reinado de Luís XIV (1638-1715), na França, e que também foi adotada pelo Império Brasileiro, anos mais tarde (SCHWARCZ, 2001, p. 18).

As grandes cortes²⁰ chegavam a comportar milhares de pessoas, e como possuíam o caráter de sede do governo, reuniam, além de nobres, “[...] conselheiros políticos, diplomatas, um médico, cientistas, escritores, filósofos, poetas, pintores, arquitetos, músicos, [...] pajens, guardas, cozinheiros, camareiros, limpadores [...]” (HILL, 2008, p. 24) e muitos outros. Eram verdadeiras sociedades nas quais:

O mecenas, nobre ou real da Casa, desfrutava do fruto dos talentos dos vassallos e participava da glória e do prestígio de suas realizações artísticas e intelectuais. Geralmente, os mecenas só faziam sugestões gerais – por exemplo, sobre questões relacionadas a um tema – para os artistas e músicos da Casa, mas contavam com o conselho dos especialistas quando se tratava de escolher entre os talentos e estilos disponíveis (HILL, 2008, p. 24, tradução nossa).

Por conseguinte, não era incomum que as obras desses artistas fossem dedicadas ou intituladas com o nome de seus mecenas e familiares²¹. Essa relação, porém, implicava certas obrigações e conflitos, pois como nota Elias (1995, p. 49): “A forma da obra de arte é modelada [...] por sua função para o cliente que a utiliza, de acordo com a estrutura da relação de poder”.

Era, enfim, uma relação fundamentalmente assimétrica, que exigia dos músicos a reverência ao mecenas e outros nobres, bem como a adoção da etiqueta, vestuário e costumes da corte (ELIAS, 1995; GROUT; PALISCA, 2007; HILL, 2008). É nesse contexto que surgem, por exemplo, a ópera, a cantata, a valsa, a sonata, a suíte, as orquestras, as bandas marciais, as fanfarras, as sinfonias e inúmeras composições musicais e musicistas famosos²² (GROUT; PALISCA, 2007).

1.1 COLONIZAÇÃO E MÚSICA: O CONTEXTO DA FORMAÇÃO DE BANDAS NA PARAÍBA

Mecenato e o Barroco muito nos interessam para compreender de modo geral o contexto sociocultural em que se deu a colonização da Paraíba, mais especificamente no Vale do Mamanguape, a partir do século XVI. Antes, é preciso frisar que a presente contextualização deve muito às orientações do antropólogo estadunidense Marshall Sahlins (1930-), que em seu livro *Ilhas de História* (1990) faz uma importante reaproximação entre a

²⁰ Como a de Luís XIV, que reinou a França entre 1643 e 1715, símbolo maior do absolutismo moderno (HILL, 2008, p. 15).

²¹ Costume recorrente no mecenato, enquanto homenagem, que também pode ser dirigido a outros músicos (geralmente famosos, vivos ou mortos), santos, deuses, deusas etc. (GROUT; PALISCA, 2007).

²² Como Arcangelo Corelli (1654-1713), Antonio Vivaldi (1678-1741), Johan Sebastian Bach (1685-1750) e tantos outros.

discussão antropológica de estrutura com a história, na medida em que:

[...] na natureza da ação simbólica, sincronia e diacronia coexistem em uma síntese indissolúvel. A ação simbólica é um composto duplo, constituído por um passado inescapável e por um presente irreduzível. Um passado inescapável porque os conceitos através dos quais a experiência é organizada e comunicada procedem do esquema cultural preexistente (SAHLINS, 1990, p. 188-189).

Em síntese, essa abordagem de Sahlins restitui a maneira como, através da cultura, ativamente se concebem *continuidades* no decorrer das transformações sociais e dos *eventos*²³, a partir de práticas simbólicas mais ou menos consensuais – e por isso, contraditórias e conflituosas –, que instrumentalizam passado e presente, para que se possa garantir alguma estabilidade na mudança²⁴ (SAHLINS, 1990).

As possibilidades de transformações mais radicais existem, e é por isso que certos grupos que detêm ou anseiam pelo poder, têm um especial cuidado com relação às artes e às ciências, ou até mesmo à religião, para assim tentarem estabelecer expressões culturais oficiais que reforcem ou instaurem seu caráter dominante, parte importante de seu aparato ideológico²⁵. É o que podemos verificar, por exemplo, quanto ao mecenato católico no Brasil Colônia, em especial o de missões religiosas como as dos jesuítas, franciscanos, carmelitas e outros.

Norbert Elias (1987) nomeia estes grupos por *establishment*, ou seja, segmentos altamente corporativos da sociedade que, através do monopólio socialmente legitimado, por exemplo, da violência, da religiosidade, do conhecimento, do acúmulo de capital econômico, dentre outros, conseguem “[...] estabelecer a si mesmos como controladores do monopólio central sobre um Estado e, assim, sozinhos ou em parceria, desempenham funções de governo em sua sociedade” (ELIAS, 1987, p. 169, tradução nossa).

A seguir, esboçarei uma sucinta narrativa acerca da colonização paraibana, com ênfase no Vale do Mamanguape, de maneira a contextualizar as dimensões políticas, econômicas e sociais em que se desdobraram as manifestações culturais de nosso interesse. Ao mesmo tempo, discutirei sobre o panorama musical e artístico luso-brasileiro, de maneira a tecer uma narrativa sobre a colonização paraibana sensibilizada quanto às festividades e expressões

²³ Sahlins explica que “[...] um evento não é somente um acontecimento no mundo; é a relação entre um acontecimento e um dado sistema simbólico. [...] O evento é a interpretação do acontecimento, e interpretações variam” (1990, p. 191).

²⁴ “[...] não há base alguma nem razão para a oposição excludente entre estabilidade e mudança. Todo uso efetivo das idéias culturais é em parte reprodução das mesmas, mas qualquer uma dessas referências também é, em parte, uma diferença” (SAHLINS, 1990, p. 190).

²⁵ Como é o caso do Barroco e seu caráter fortemente aristocrático, em contraposição ao Renascimento – movimento cultural anterior e, ainda assim, constituidor do Barroco.

musicais oficiais do período. A ideia principal reside em tentar “musicalizar” uma narrativa sobre a história da Paraíba, e tentando um distanciamento de suas versões oficiais, sempre tão afeitas ao elogio de seus heróis e marcos importantes²⁶ – não raramente envolvidos em horrendos derramamentos de sangue.

Não quero com isso desvendar supostas “origens” de certa festividade, estilo musical ou ritual, ainda que se possa perceber algumas indicações. Além do mais, dificilmente essa tarefa seria possível em vista da “fixação” da historiografia paraibana e da historiografia ocidental em geral, com a perspectiva das “conquistas” do colonizador, ficando em segundo plano tanto as manifestações culturais propriamente ditas, grosso modo, restritas à história da música e à história da arte, como o lado dos “conquistados”, dos “colonizados”, a quem foi secularmente negado o direito aos espaços de construção de poder e/ou de conhecimento.

1.1.1 Os mestres de capela regem os sons da colonização (sécs. XVI e XVII)²⁷

Há um consenso na historiografia paraibana de que demorou mais de 70 anos para as áreas alagáveis dos rios do litoral paraibano chamarem a atenção do empreendimento canavieiro português nas américas²⁸ – já instalado em feitorias litorâneas da então Terra de Santa Cruz desde 1516 (DEL PRIORE, 2016a, p. 66), a partir de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. O Povo Potiguara²⁹, então aliado dos franceses³⁰, resistia ao julgo da Capitania de Itamaracá³¹, criada em 1534 (MELLO, 1994, p. 21), com sede em Goiana³².

Segundo José Octávio de Arruda Mello (1994, p. 22-26), data de 1574 o início de uma

²⁶ “[...] o que é típico de uma herança do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mais especificamente dos Institutos locais” (SOARES JÚNIOR, 2009, p. 1).

²⁷ Ouça a playlist do álbum: *O Lusitano* (LESNE, 1992). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mYqBOb0rPu_b10VvsBBGIBvKGk2OH-1YE. Acesso em: 21 mar. 2023.

²⁸ Juliano Loureiro Carvalho (2008a, p. 16) defende que: “Quando pensamos nos motivos das guerras de conquista desta região (garantia do território contra os franceses e expansão da atividade açucareira), estamos tratando, essencialmente, do controle de *portos* e *várzeas*”. O principal interesse dos franceses era contrabandear pau-brasil e outras especiarias, esquivando-se dos altos impostos cobrados pelos portugueses, que detinham o monopólio sobre essas mercadorias (DEL PRIORE, 2016a, p. 27).

²⁹ Que ocupava uma área litorânea que se estendia desde o Maranhão até o norte de Pernambuco, contando com uma população estimada de cem mil pessoas (MELLO, 1994, p. 32) quando os portugueses chegaram ao Brasil.

³⁰ Adiel Alves Rodrigues afirma que os franceses possuíam “[...] feitorias na Baía de Acajutibiró, e aldeamentos às margens dos rios Mamanguape e Camaratuba. [...] chegavam a manter um tráfego de vinte a trinta naus entre Baía da Traição, Cabedelo e o rio Paraíba” (2008, p. 26).

³¹ Uma das quinze *capitanias hereditárias* originais estabelecidas pelos portugueses em sua porção americana à leste da Linha de Tordesilhas – separação imaginária estabelecida entre Portugal, Espanha e a Igreja Católica, em 1494, no chamado Tratado de Tordesilhas. Esta foi a primeira divisão administrativo-territorial implantada por Portugal no Brasil Colônia (FIGUEIRA, 2005, p. 147-148), que se subdividia ainda em porções de terras chamadas *sesmarias*: “[...] terreno devoluto e sem benfeitoria [que] era concedido a sesmeiro ou colono” (MOONEN; MAIA, 2008, p. 43), para que efetuasse sua ocupação e exploração econômica.

³² Município que faz parte do Estado de Pernambuco nos dias de hoje.

guerra aberta entre os colonos portugueses contra os franceses e o Povo Potiguara pelo domínio das terras, doravante renomeadas por Capitania Real da Paraíba. Seguiram-se 11 anos de batalhas intermitentes, nos quais os colonos portugueses foram vencidos repetidas vezes. A tal “conquista” só veio em 5 de agosto de 1585, data em que oficialmente se rememora a confirmação da aliança que derrotou os potiguara e os franceses – feita em fins de 1584 –, entre portugueses e o povo Tabajara, que foram por sua vez aldeados nos territórios recém-ocupados do Vale do Paraíba e do litoral sul da capitania³³.

Dada a invasão e ocupação estratégica dessas terras, era fundada, em 4 de novembro de 1585, a cidade de Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, sede da capitania real recém-criada (MELLO, 1994, p. 26). As guerras prosseguiram, e à medida que os portugueses avançavam, os franceses e os Potiguara foram recuando mais ao norte da Capitania, em direção ao atual Estado do Rio Grande do Norte. Apenas em 1599, após novas expedições de guerra, que os Potiguara “[...] foram então, à semelhança do que ocorreu com os tabajaras, *aldeiados*, isto é, agrupados em aldeias submetidas a fiscalização militar dos capitães de aldeia e controle social dos missionários religiosos” (MELLO, 1994, p. 34).

A famosa pintura de Zacarias Wagner nos mostra um deles: duas fileiras de três casas compridas cobertas de palha de coqueiro, e na cabeceira uma capela com um campanário em frente. As casas abrigavam cerca de 40 a 50 pessoas, cada família pequena morando no seu próprio canto. (SCHALKWIJK, 1997, p. 3).

Os aldeamentos foram criados para restringir a população indígena, raptada durante esses massacres³⁴, a um espaço geográfico delimitado. Pretendiam, assim, não só liberar grandes quantidades de terra³⁵ para a monocultura de cana-de-açúcar e/ou de criação de animais, como também para facilitar sua catequização e recrutamento como mão de obra, geralmente escravizada, demonstrando que, “[...] para o colonizador, conquistar e evangelizar/catequizar se complementam” (LIMA, 2010a, p. 48).

A este respeito, interessa-nos discorrer brevemente sobre como a catequese desses missionários introduziu sua música e rituais – dentre os quais se incluem as procissões –, no cotidiano da vida colonial, como um dos aparatos ideológicos de subjugação dos povos indígenas e africanos recém-chegados. Para que pudessem realizar suas festas e celebrações

³³ Os Tabajara provinham das margens do rio São Francisco, em Pernambuco, das quais haviam sido expulsos pelos portugueses anos antes (DEL PRIORE, 2016a, p. 59; MELLO, 1994, p. 25).

³⁴ Acometida tanto pelas guerras como pelas doenças vindas com europeus e africanos de além-mar. Inclusive, “Alguns autores sustentam que tais doenças foram introduzidas *deliberadamente*, o que supõe recurso à *guerra bacteriológica*, no *genocídio* que assinalou a colonização da Paraíba e do Brasil, desde o início” (MELLO, 1994, p. 32).

³⁵ Abertas através de enormes queimadas. A floresta Atlântica também foi largamente utilizada para a edificação de construções, levantamento de cercas de madeira, reparos de navios e para o alimento das fornalhas dos engenhos e outras atividades (DEL PRIORE, 2016a, p. 68).

religiosas, as várias capelas erguidas durante esse período abrigavam modestos conjuntos musicais, chamados “orquestras de capela” (CAPELA, 2001; DOMINGUES, 2003 apud PEDROSA, 2007, p. 90).

[...] A música que então se fazia estava vinculada à Igreja e à catequese, pela ação dos jesuítas, franciscanos e carmelitas, entre os quais apareceram os famosos mestres-de-capela na condução da música sacra e religiosa nas igrejas. Eles escreveram as obras mais diversas, orientando os programas e delineando as áreas de sua jurisdição. Cantando e executando instrumentos, incumbiram-se também de ensinar a arte vocal aos seus alunos e intérpretes (RIBEIRO, 1985, p. 44).

Os missionários da Companhia de Jesus³⁶, ou jesuítas, foram os primeiros a serem encarregados desse projeto dentre os Tabajara, mais especificamente na aldeia Piragibe (MOURA FILHA, 2004, p. 164). Mas logo foram expulsos pela governança da capitania, em setembro de 1593³⁷ (LIMA, 2010a, p. 106-110), pois eram resistentes à livre apropriação da mão de obra indígena escravizada³⁸ “[...] para o trabalho nos engenhos e nas obras civis, ou como infantaria para o prosseguimento das guerras de conquista” (CARVALHO, 2008a, p. 22).

Os frades missionários da Ordem de São Francisco chegaram poucos anos depois, sendo efetivamente instalados na capital em 1589. Seu papel era, fundamentalmente, catequisar os povos indígenas e fornecer proteção aos colonos³⁹, sendo-lhes atribuída a “[...] responsabilidade por todas as aldeias da capitania, exceto a de Piragibe, que já estava sob a tutela dos jesuítas” (MOURA FILHA, 2004, p. 360). O pacto colonial então realizado, se deu da seguinte forma:

Alegando a necessidade de combater a hostilidade do gentio, "o povo e o senado da Paraíba, apoiados pelo cardeal Alberto, regente de Portugal, pediram ao Padre Custódio Frei Melchior de Santa Catarina que fundasse um convento na Filipéia", solicitação que foi logo atendida, com o objetivo daquele passar a ser o centro da ação missionária que se estenderia por diversas aldeias, marcando a fase "eminentemente catequética e de pacificação dos indígenas" (MOURA FILHA,

³⁶ Fundada em 1540, é tomada como uma das ordens centrais para a realização dos objetivos do Concílio de Trento (1545-1563), que “[...] reafirmou certas doutrinas católicas e marcou claras diferenças entre estas e as crenças dos protestantes” (HILL, 2008, p. 29-30), instaurando a Contrarreforma católica: uma das forças criadoras do Barroco.

³⁷ O retorno dos jesuítas à Paraíba só aconteceria no ano de 1676, mediante grande solicitação da população da capitania, até então desassistida do ensino fornecido pelos padres da Companhia (MOURA FILHA, 2004, p. 360). Como escreve Mello, durante o Brasil Colônia, “[...] apenas as ordens religiosas, voltadas para a catequese, preocupavam-se com a transmissão de rudimentos de leitura, cálculo e escrita, além de noções de Teologia e Latim” (1994, p. 84).

³⁸ Também chamados de “negros da terra” (DEL PRIORE, 2016a, p. 60), no contexto de um conjunto de relações escravistas existentes na sociedade colonial luso-brasileira.

³⁹ Como escreve Moura Filha, considerava-se que “[...] as missões desses padres prestavam maiores serviços na defesa das fazendas, engenhos e cidades do que as grandes fortalezas. Assim, as aldeias paraibanas [...] foram fundadas a pedido dos colonos portugueses” (2004, p. 222), e podiam ser transferidas, divididas ou unidas conforme a conveniência e interesse destes, sem qualquer consideração aos interesses indígenas.

2004, p. 164).

A predileção aos franciscanos se deveu por terem sido considerados mais maleáveis em sua relação com a administração colonial⁴⁰, visto que seus interesses se reservavam à “pacificação” e “conversão” das populações indígenas (LIMA, 2010a, p. 104). Contudo, novos conflitos com a capitania-mor⁴¹ da capitania, semelhantes aos experimentados pelos jesuítas, mas acerca da “[...] divisão de poder entre autoridades civis e eclesiásticas [...] nas Aldeias, particularmente no que diz respeito [...] à aplicação das leis mais nitidamente ‘seculares’” (NEVES, 1978, p. 119, grifo do autor apud LIMA, 2010a, p. 112), acabaram por também afastar os franciscanos dessa atividade missionária entre 1596 e 1602 (MOURA FILHA, 2004, p. 166-167).

Coube, portanto, aos religiosos da Ordem do Carmo e da Ordem de São Bento, mais conhecidos por carmelitas e beneditinos – chegados à capitania em 1591 e 1599 (ALMEIDA, 1982, p. 104), respectivamente –, a criação dos primeiros aldeamentos ao norte do rio Paraíba, em terras hoje mais ou menos pertencentes ao território do Município de Rio Tinto, embora não haja menção a datas exatas em que se deram.

[...] os religiosos carmelitanos [...] chegaram ao Miriri, organizaram uma outra aldeia, e se estenderam para o norte, sempre com proveito à religião e à sociedade. Os monges beneditinos seguiram mais para o norte, permaneceram com redução no Pacaré e ocuparam o Mamanguape⁴² com igual proveito (MACHADO, 1977, p. 351).

Esse é o relato mais consistente que encontrei sobre os primeiros anos de colonização portuguesa em Rio Tinto e no Vale do Mamanguape, excetuando-se, claro, aqueles referentes às excursões das guerras de conquista (MOURA FILHA, 2004; MELLO, 1994), ou aos do período anterior à criação da Capitania Real da Paraíba (MACHADO, 1977; RODRIGUES, 2008; CARVALHO, 2008a). Infelizmente, as historiadoras e historiadores aqui citados parecem concordar que se perdeu grande parte da documentação referente aos primeiros 70 anos de colonização paraibana, provavelmente durante a ocupação holandesa (1634-1654), o que torna as informações bastante imprecisas ou repletas de lacunas.

Assim, até aonde me foi possível, encontrei apenas mais um sugestivo dado sobre

⁴⁰ Ainda que sua atuação fosse, tal qual a dos jesuítas, feita “[...] através de um sistema tripartido: conventos litorâneos, fazendas, aldeamentos no interior” (HOORNAERT, 1994, p. 32 apud LIMA, 2010a, p. 49).

⁴¹ Cargo mais ou menos correspondente ao de governador, e que possuía atribuições militares e administrativas durante o período colonial. “O capitão-mór estava investido da suprema autoridade sobre a milícia e a polícia, e de três em três anos era mudado pelo rei de Hespânia” (HERCKMANS, 1886, p. 239).

⁴² Pacaré, Miriri e Mamanguape são alguns dos rios que escoam pelo Município de Rio Tinto, sendo os dois últimos os maiores – o rio Pacaré é um afluente do Miriri. Atualmente, sua área litorânea é delimitada pela Barra do Rio Mamanguape, ao norte, e a Barra do Rio Miriri, ao sul.

esses primeiros aldeamentos indígenas potiguara no litoral norte da Paraíba. Trata-se da incorporação, por parte dos franciscanos, em 1603, de “[...] mais três centros missionários entre os nativos potiguara, contendo entre 16 e 18 aldeias, cujos nomes não são conhecidos” (LIMA, 2010a, p. 96). Sabe-se que após a troca de capitania-mor em 1600, os franciscanos foram gradativamente reassumindo suas atividades na capitania, e é bem provável que ao se encarregarem desses novos centros estariam reavendo sua incumbência no pacto colonial citado anteriormente.

Há também a probabilidade de que estariam incorporando senão todas, ao menos grande parte das aldeias criadas pelos beneditinos e carmelitas nesse intervalo de, aproximadamente, 6 anos de afastamento dos franciscanos. E como a criação de aldeamentos geralmente precedia a concessão e instalação efetiva de sesmarias em “[...] pontos cada vez mais distantes da cidade” (CARVALHO, 2008a, p. 22), resta só deduzir que se situavam em localidades de conhecida habitação dos potiguara, nas cercanias dos rios Miriri, Mamanguape, Camaratuba e seus afluentes, incluindo aí as nascentes do rio Mamanguape, no Planalto da Borborema e na Serra da Copaoba (CARVALHO, 2008a, p. 19-24).

Em termos de catequese, por exemplo, aquela dos carmelitas – cuja organização de aldeamentos entre os potiguara é relatada desde o século XVII até o XIX (MOONEN; MAIA, 2008, p. 20) –, não diferia muito da que possuíam os franciscanos (MACHADO, 1977, p. 350-351). Castigos físicos e trabalhos forçados faziam parte da rotina nas aldeias tanto quanto o ensino dos dogmas cristãos e costumes europeus (DEL PRIORE, 2016a, p. 56): “[...] Viviam quietos e satisfeitos, não obstante serem castigados com prisão em tronco quando cometiam culpas graves” (MACHADO, 1977, p. 351).

É nesse ínterim, que o processo civilizador português expressava suas ligações com o Barroco e o Concílio de Trento, ao fazer uso dos “[...] novos estilos dramáticos de música [...] para comunicar sua mensagem, especialmente aos jovens [...]” (HILL, 2008, p. 30, tradução nossa) e crianças, considerados mais fáceis de se “moldar”. O contexto político e cultural de Portugal, porém, passava por turbulências.

Aproveitando-se de uma crise sucessória na monarquia portuguesa (FIGUEIRA, 2005, p. 161-162), o rei de Espanha, Felipe II (1527-1598), unificou Portugal e Espanha⁴³ na chamada União Ibérica⁴⁴ (1580-1640), uma monarquia dual firmada entre as duas maiores

⁴³ É tanto que pouco após sua fundação, a capital da Paraíba foi renomeada por Filipeia de Nossa Senhora das Neves, em homenagem a esse novo rei (MELLO, 1994, p. 26).

⁴⁴ Que se impôs como “[...] uma das quatro grandes potências da Europa, junto com França, Inglaterra e o Sacro Império Romano-Germânico” (HILL, 2008, p. 271, tradução nossa).

potências coloniais do século XVI, caracterizada por certa “autonomia”⁴⁵ administrativa (FIGUEIRA, 2005, p. 161-162; p. 74), econômica e de mecenato de ambas as cortes (HILL, 2008, p. 271).

Isso implicou em um Barroco ibérico voltado à concepção de uma identidade e unidade nacional, distanciado das influências italianas do século XVII, e sustentado em uma “[...] política oficial da monarquia espanhola, que fomentava ativamente uma ideia de um império multiétnico” (HILL, 2008, p. 279, tradução nossa). No âmbito da música ibérica, por exemplo, destacaram-se, dentre outros⁴⁶, os *vilancicos* ou *vilancetes*⁴⁷, gênero poético-musical⁴⁸ que remonta ao século XIII, comum a portugueses e espanhóis (BESSA, 2003, p. 49), e apreciado desde as camadas populares, até os serões da nobreza e as missas do clero católico⁴⁹. É tanto que, já no século XVI:

A sua utilização aumenta desmedidamente e torna-se imprescindível em todas as festas de Santos patronos, no cerimonial da Natividade, dos Reis e do Corpo de Deus. Não havia catedral, capela, igreja e mosteiro importantes que o dispensassem e a expectativa dos fiéis, em ouvir vilancicos inéditos, torna-se cada vez mais evidente, agora que ele retoma a temática dos primeiros profanos (BESSA, 2003, p. 56).

Essa estratégia, elaborada para lidar com a rivalidade que esses dois Estados-Nações mantiveram durante séculos, servia, portanto, “[...] principalmente como veículo para a promoção de uma agenda ideológica ou religiosa” (HILL, 2008, p. 498, tradução nossa) – esta última igualmente voltada à contenção do avanço protestante na península (BESSA, 2003, p. 55).

Colateral às atrocidades da colonização, a música ibérica desse período também provocou certa “perenidade” quanto à musicalidade dos povos que os colonizadores submeteram ao seu arbítrio, talvez como resultado do espírito de inovações musicais da época, e através de uma seletiva incorporação de suas musicalidades, feita pelos mestres de capela e/ou missionários, conquanto se ignorasse a memória da devida contribuição dos

⁴⁵ Versão oficial criticada, por exemplo, pela historiadora Kalina Vanderlei Silva “[...] pelo menos no que concernia aos territórios coloniais portugueses” (2016, p. 96). Para isso, ela toma o caso da participação dos espanhóis na guerra de conquista da Paraíba.

⁴⁶ Para informações mais detalhadas sobre o Barroco Ibérico, John Walter Hill (2008, p. 271-300) desenvolve um capítulo inteiro dedicado a esse tema.

⁴⁷ Já apresentados nas playlists sugeridas.

⁴⁸ Também associado ao teatro e à dança (BESSA, 2003, p. 57), pela representação cômica e pitoresca de “[...] estereótipos étnicos (o francês, o português, o italiano, o negro, o guineano etc.), especialmente nos vilancicos de Natal, através do uso de dialetos ou distorções do espanhol ou do português [...]” (HILL, 2008, p. 277, tradução nossa).

⁴⁹ Os vilancicos são associados, por exemplo, a manifestações pastoris como as lapinhas, ainda presentes em Rio Tinto.

compositores indígenas ou africanos⁵⁰, se levarmos em consideração, por exemplo, a notória quantidade de composições creditadas como anônimas no período.

Quando muito, essa contribuição era identificada como meramente provisória ou de status hierárquico inferior (MACHADO, 1977, p. 120 apud LIMA, 2010a, p. 127), interpretada pelos mestres de capela como sendo uma musicalidade “selvagem” em vias de “substituição”. É o que sugere a análise feita por Idelbrando Alves de Lima (2010a) acerca da utilização da música enquanto recurso catequético franciscano na Paraíba, ao buscarem, assim, “[...] inserir seus conceitos morais e religiosos nas letras das canções nativas, transformando-as em letras cristãs e, conforme afirma Willeke (1978), aproveitando a melodia típica e querida da tribo⁵¹” (LIMA, 2010a, p. 127).

Mas os franciscanos tiveram uma atuação relativamente breve enquanto missionários “pacificadores” na Paraíba – ainda que suas práticas catequéticas tenham persistido –, sendo substituídos, em 1619, pelo clero secular e outras ordens religiosas, inclusive a dos beneditinos e carmelitas, como consequência de prolongados desgastes na relação com colonos e autoridades seculares e religiosas (LIMA, 2010a, p. 115-117). No entanto, ficavam estabelecidos os alicerces para a ocupação do litoral norte paraibano.

Como explica Juliano Loureiro de Carvalho (2008a, p. 17), na lógica de colonização do litoral paraibano a partir das várzeas de seus rios, o rio Mamanguape figurava em um segundo grau de importância no que se refere a potencial econômico e defensivo⁵². Por outro lado, o controle intensivo do rio Paraíba e da Filipeia⁵³ demonstra que:

[...] a Capitania é um todo que se constitui *a posteriori*, da soma de partes. O rio Paraíba é a parcela fundamental, e as outras várzeas, com destaque para a do Mamanguape, a parcela secundária, ficando o sertão como um horizonte distante e sem proveito. Assim, ao mesmo tempo em que permanece um entendimento metonímico do território, agora a terra firme, agrícola, adquire papel importante, ao lado do transporte marítimo (CARVALHO, 2008a, p. 17).

As concessões de sesmarias nas várzeas do Mamanguape começaram a partir de 1615 (CARVALHO, 2008a, p. 20), e por mais que o solo de massapê do seu vale fosse ideal

⁵⁰ Infelizmente, preservaram-se pouquíssimos documentos da música espanhola e portuguesa desse período, em decorrência do “[...] terremoto, tsunami e incêndio de Lisboa em 1755, e um incêndio no palácio real espanhol, o Real Alcázar de Madrid em 1734” (HILL, 2008, p. 272, tradução nossa).

⁵¹ Ensinavam, ainda, a tocarem instrumentos musicais, técnicas de canto, e rudimentos de teoria musical europeia. Para mais informações sobre o programa catequético franciscano Cf. (LIMA, 2010a).

⁵² A contradição é que, por mais que o porto da Baía da Traição possuísse uma capacidade maior que o da capital, ele era menos defensável (CARVALHO, 2008a, p. 17), pois se localizava a norte da foz do rio Mamanguape, ou seja, fora de seu curso e vulnerável ao mar aberto.

⁵³ Por intermédio da implantação de um sistema defensivo composto por: um forte em cada margem da foz do rio, e uma bateria ao centro, na Ilha da Restinga; e três redutos nas extremidades norte, leste e oeste da cidade (CARVALHO, 2008a, p. 13).

para a monocultura canavieira⁵⁴, sua ocupação inicial se baseou na instalação de currais (ou seja, criação de animais)⁵⁵, na serragem de madeiras e no plantio de pequenas lavouras com fins alimentícios imediatos e de subsistência (CARVALHO, 2008a, p. 23-24), atividades que requeriam menor investimento inicial.

Com a chegada dos colonos, um aldeamento logo se destacou dos demais, por estar mais ou menos localizado no centro do território e nas margens do rio Mamanguape. Trata-se do aldeamento de Monte-Mór, que deu origem ao atual Município de Mamanguape e de Rio Tinto, como veremos adiante. Ali, instalou-se a segunda freguesia⁵⁶ da Paraíba (CARVALHO, 2008b, p. 40), por volta de 1630, “[...] sob a invocação de São Pedro e São Paulo, mas sem vilas ou cidade” (CHAVES JÚNIOR, 2013, p. 199).

No entanto, a colonização da região, bem como da Paraíba como um todo, sofreria uma intensa reviravolta nas próximas duas décadas, seguida de uma prolongada crise de cem anos. Primeiro porque sua ocupação tinha sido vagarosa: o perigo iminente de assalto de franceses e dos potiguara assombrou os colonos até 1625, quando essa aliança foi vencida uma última vez na Baía da Traição (CARVALHO, 2008a, p. 26).

E segundo, por conta da ocupação holandesa na Paraíba, que se deu entre 1634 e 1654, marcada por um clima de tensão, abandono de terras e tática de guerrilha de parte dos luso-brasileiros nas áreas mais distantes da capital, e mesmo nas várzeas do rio Paraíba, onde se concentravam a maioria dos engenhos (MELLO, 1994, p. 50-52). Os holandeses, inclusive, tendo “[...] encontrado o povoado [de Monte-Mor] deserto, incendiaram completamente todos os seus vistosos edifícios” (LAET, 1925, p. 417), em 15 de novembro de 1633⁵⁷. Sua reconstrução ocorreu tão logo o domínio holandês foi estabelecido. Ao menos é o que indica Herckman ao citar a existência da “[...] igreja parochial de Mamanguape” (1886, p. 263), em sua descrição do rio.

Muito provavelmente a freguesia já possuía alguma importância comercial, devido a

⁵⁴ Mary del Priore estima que: “Ainda no século XVII, enquanto a Paraíba esteve sob jurisdição dos flamengos, existiam aí cerca de vinte engenhos de cana ao longo das margens dos rios, sendo que dezoito deles exportavam anualmente perto de quatro mil caixas de açúcar” (DEL PRIORE, 2016a, p. 69).

⁵⁵ Como escreveu o holandês Elias Herckman, governador da Capitania da Paraíba durante a colonização holandesa, nos anos de 1636 a 1639, “[...] é esta Capitania provida de toda a sorte de quadrupedes que servem assim para mantimento, como para o trabalho agrícola; porquanto Mamanguape, Camaratuba, Mirerey [...] produzem bois, carneiros, cabras, porcos e outros quejandos animaes” (1886, p. 274-275).

⁵⁶ De acordo com o Instituto Geográfico e Cartográfico do Estado de São Paulo, a freguesia constituía uma “[...] categoria oficial institucionalmente reconhecida a que era elevado um povoado quando nele houvesse uma capela curada ou paróquia na qual pudesse manter um padre à custa destes paroquianos, pagando a ele a cônica anual” (IGC, 1995).

⁵⁷ A interpretação de Moura Filha para a destruição de cidades e povoados, por parte dos holandeses durante sua ocupação no nordeste, é a de que: “Dominá-las e destruí-las, sempre constituiu uma forma de neutralizar e abater o poder do inimigo, e de dispersar a força que tinha uma população encastelada nos centros urbanos” (2004, p. 251).

sua localização estratégica. Deixá-la em ruínas seria um desperdício da infraestrutura então disponível, e garantia para o fracasso das sesmarias do entorno.

A própria proximidade com alguma estrutura urbana mais desenvolvida (CARVALHO, 2008a, p. 27)⁵⁸ era considerada fundamental para a instalação de engenhos, com seus aparatos defensivos, comerciais e administrativos, sendo, por isso, mais um dos motivos da postergação dessa atividade nas várzeas dos rios do litoral norte paraibano⁵⁹, por estas estruturas serem ainda muito precárias no século XVII.

A permanência da igreja paroquial da freguesia também indica o pacto de paz que os holandeses firmaram com os portugueses e espanhóis remanescentes, desde que aceitassem o novo domínio (VAINFAS, 2012, p. 175). A liberdade de culto, porém, não foi garantida aos povos indígenas. E por mais que o historiador Frans Leonard Schalkwijk alegue que “[...] Durante o período holandês os indígenas gozavam de todos os direitos humanos da época” (1997, p. 3), o que parece ter prosseguido, na prática, foi a continuidade da exploração e expropriação dos modos de vida e de uso da terra dos povos indígenas por parte da igreja reformada Calvinista, que assumiu os aldeamentos das capitanias ocupadas.

Só na Paraíba, o autor afirma que existiam sete aldeamentos em 1639 (SCHALKWIJK, 1997, p. 3), demonstrando uma severa diminuição no número de aldeamentos se comparado à suposta quantidade mencionada anteriormente (entre dezessete e dezoito), no início do século XVII. A principal consequência disso seria a cisão da população indígena entre aqueles que se identificaram com o cristianismo reformado e aqueles que permaneceram ligados ao catolicismo⁶⁰: um perigoso “combustível” na guerra que se daria nos anos seguintes, com Portugal tentando reaver suas colônias perdidas, após a União Ibérica ser desfeita, em 1640.

Desse novo capítulo do genocídio brasileiro – primeiramente provocado pela arregimentação das populações indígenas nessa guerra, e depois continuado pelas “[...] expedições punitivas portuguesas” (SCHALKWIJK, 1997, p. 3) contra os convertidos ao protestantismo, prolongadas até fins do século XVII –, estruturou-se uma nova dinâmica de organização dos aldeamentos no litoral paraibano. Data desse período, por exemplo, a criação do aldeamento Preguiça – também referido por aldeamento de Nossa Senhora dos Prazeres de Monte-Mór (PALITOT, 2017, p. 84) –, sob o qual, séculos mais tarde, seria erguido o

⁵⁸ É revelador, neste sentido, que Mamanguape tenha experimentado grande prosperidade após ser elevada à categoria de vila, em 1839, e depois, em cidade, em 1855 (IBGE, 2017).

⁵⁹ Com exceção de um engenho no rio Camaratuba e outro no rio Miriri (CARVALHO, 2008a, p. 24).

⁶⁰ “A escolha de um dos lados — português ou neerlandês — pressupunha a escolha entre uma ou outra profissão de fé, pois não se lutava apenas em nome do Estado ou do Rei, mas também — ou principalmente —, em nome de Deus” (RIBAS, 2018, p. 52).

Município de Rio Tinto. Como escreve Carvalho (2008b, p. 49):

Entre meados do século XVII e meados do século XVIII, os aldeamentos indígenas se espalham por uma área muito mais ampla que nas décadas anteriores. Localizados em pontos-chave, seu pequeno número em relação à área da Capitania pode indicar estabelecimentos mais populosos do que os dos aldeamentos anteriores, ou, ao contrário, diminuição na população. De toda forma, [...] permanecem as principais aldeias do sul da Mata Paraibana (Jacoca e Alhandra), e se estruturam – só então – os aldeamentos do litoral norte (Preguiça e Baía da Traição), junto com os aldeamentos do Rio Paraíba (Pilar e Utinga).

Sobre os aldeamentos do litoral norte paraibano, tratam-se, respectivamente, da Sesmaria dos Índios de Monte-Mór e da Sesmaria dos Índios de São Miguel da Baía da Traição (PALITOT, 2017, p. 67), localizados em terras parcialmente correspondentes às que o mesmo Povo Potiguara possui nos dias de hoje⁶¹, e que muito provavelmente foram concedidas aos potiguara que se aliaram aos portugueses durante a guerra contra os holandeses.

Posicionado em um tabuleiro, “[...] delimitado ao sul pela grande várzea do Mamanguape, a oeste pelo Rio da Preguiça⁶² e ao sul por um pequeno vale onde nasce o Riacho da Bica” (CARVALHO, 2008b, p. 172), o aldeamento Preguiça foi erguido a duas léguas⁶³ e meia do mar (CARVALHO, 2008b, p. 154), de maneira a se ter uma boa visão panorâmica (CARVALHO, 2008b, p. 173) das embarcações que chegavam do mar pelo rio, provavelmente com fins de defesa do povoado de Mamanguape.

1.1.2 Das charamelas às bandas de música: os sons de uma sociedade escravocrata (sécs. XVIII e XIX)⁶⁴

Um dos primeiros registros oficiais sobre a aldeia Preguiça, se não o primeiro, data de

⁶¹ “A TI Potiguara corresponde à antiga Sesmaria dos Índios de São Miguel da Baía da Traição, enquanto as TIs Jacaré de São Domingos e Potiguara de Monte-Mór, correspondem juntas à maior parte da Sesmaria dos Índios de Monte-Mór, antiga aldeia da Preguiça” (PALITOT, 2017, p. 67).

⁶² Carvalho sustenta que o aldeamento se chamou Preguiça em homenagem ao rio que lhe avizinhava, e não por uma “[...] suposta falta de interesse pelo trabalho por parte dos índios” (2008b, p. 172) – interpretação grosseira e estigmatizadora verbalizada pela historiografia local riotintense, em seu propósito de sublinhar uma leitura da região a partir da chegada do empreendimento fabril da Companhia de Tecidos Rio Tinto, em 1917, desmerecendo a importância do povo Potiguara. Cartografias e estudos feitos por expedições científicas holandesas na década de 1640, como a de Georg Marcgraf (CARVALHO, 2008b, p. 172), já davam conta da existência do rio sob esse nome, que é conhecido hoje em dia pelo nome de rio Tinto, ou mais comumente, de rio do Gelo, remetendo à temperatura mais baixa de suas águas.

⁶³ A légua foi uma antiga e imprecisa medida de extensão usada no Brasil até o ano de 1862, quando o país adotou o sistema métrico decimal (IBAMETRO, s/d). Segundo o Dicionário Michaelis On-line (s/d), uma légua correspondia entre 6.000 e 6.600 m.

⁶⁴ Ouça a playlist *Sonatas da Charamela Real de Lisboa*, contendo uma seleção de faixas de diferentes álbuns (KEJMAR, 2012; KENT, 1992; SUMMIT, 1996; VARIOUS, 2014). Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLRf3UFGz0PBZZvQip44r3GT7upuAxJEDx>. Acesso em: 24 mar. 2023.

1702, quando as autoridades portuguesas passaram a limitar o poder temporal dos padres missionários nos aldeamentos, que passariam a assessorar administradores indígenas indicados pelo poder colonial (MOURA FILHA, 2004, p. 361). Estava em curso uma política de concentração da população indígena em poucas aldeias, processo que se acentuou durante o período pombalino⁶⁵ (1750-1777). É neste sentido que no ano de 1762 (CARVALHO, 2008b, p. 128-129) a antiga aldeia Preguiça foi elevada à condição de vila⁶⁶, sob o nome de Monte-Mór-O-Novo (CARVALHO, 2008b, p. 120-130), ou, simplesmente, Monte-Mór⁶⁷. A esse respeito, 55 anos mais tarde, o historiador e geógrafo Padre Aires de Casal, escreveria que:

Montemor é uma vilota de aborígenes, obra duma milha arredada da margem setentrional do Rio Mamanguape, e quatro léguas longe do mar. Teve princípio seis milhas mais arriba, onde está a Paróquia de S. Pedro e S. Paulo, para habitação dos avós de seus atuais habitantes. Tendo crescido muito o número dos brancos que ali se lhes agregaram, para evitar as desavenças, que às vezes se originavam entre as duas hierarquias, conveio-se em separá-las, fazendo-se nova aldeia, com o nome de Preguiça, para estabelecimento dos primeiros no sítio onde está a vila. A sua matriz é dedicada a N. Senhora dos Prazeres. O Senado desta vila reside na mediana povoação da mencionada paróquia de S. Pedro e S. Paulo, mais conhecida pelo nome de Mamanguape, por estar perto deste rio (CASAL, 1817, p. 276).

No âmbito econômico, a capitania ainda tentava se recuperar da guerra de expulsão dos holandeses e de outras circunstâncias adversas de ordem política, social e climática, que dificultaram o empreendimento colonial (MELLO, 1994, p. 66-67) até meados do século XVIII. Aliás, com o início da produção de açúcar nas ilhas caribenhas, ou Antilhas, levada pelos holandeses após sua expulsão do Brasil, deu-se fim ao monopólio português do produto, barateando o preço do açúcar (FURTADO, 2007, p. 42-45), e prejudicando enormemente o empreendimento canavieiro na Paraíba e em outras capitanias.

Sendo assim, acredita-se que a implantação canavieira efetiva em várzeas além do

⁶⁵ Chama-se período pombalino o governo do ministro Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o Marquês de Pombal, durante o reinado de D. José I (1750-1777), marcado por intensas reformas influenciadas pelo chamado *despotismo esclarecido* (Cf. FIGUEIRA, 2005, p. 200). No que diz respeito aos povos indígenas do Brasil Colônia, impôs-se uma administração e legislação que alterou profundamente a relação destes com os colonos. Destaca-se, por exemplo, o Diretório dos Índios, um alvará com força de lei de 7 de junho de 1755 (Cf. SILVA, 1830, p. 507-530), promulgado para o Estado do Grão-Pará e Maranhão, e depois estendido para o Estado do Brasil, em 1558. Estas reformas, mais detalhadas em Carvalho (2008b, p. 121), pretendiam “integrar” os indígenas à sociedade colonial, pela tentativa de expropriação de quaisquer *sinais diacríticos* (BOURDIEU, 1989) e de vivência tradicional, dentre as quais se incluem as línguas maternas e as relações domésticas.

⁶⁶ “[...] essa reforma territorial também se vinculou a uma tentativa da Coroa de integrar os antigos aldeamentos à sociedade colonial em um contexto pós-expulsão dos jesuítas, numa nítida política de aculturação dos indígenas” (CHAVES JÚNIOR, 2013, p. 200).

⁶⁷ “Vila de Monte-Mor, ereta em 8 de dezembro de 1762, composta de cinco nações, a primeira e principal de língua geral [Nheengatu] com que se uniram Fagundes, Cavalcantes, Sucurus e Canindés. [...]” (BNRJ, LIVRO, p. 191 apud CARVALHO, 2008b, p. 128), a “nação” principal referida é a dos Potiguara, as demais, são populações respectivamente transferidas de Brejo (atual Fagundes-PB), Campina Grande-PB (antiga Vila Nova da Rainha), e os dois últimos, de Boa Vista-PB (CARVALHO, 2008b, p. 129).

rio Paraíba, acompanhado da expressiva produção de algodão, só aconteceu por volta desse período de criação das primeiras vilas da capitania, ou seja, um século após a expulsão holandesa (OLIVEIRA, 2007, p. 81-82), e quando a Paraíba fora subordinada à Pernambuco, em 1755, assim ficando até a sua independência, em 1799 (OLIVEIRA, 2007, p. 129-130).

Esta província produziu noutro tempo muito e excelente açúcar, cuja cultura tem diminuído consideravelmente em razão das grandes secas, que frequentemente se experimentam; em seu lugar tem se adiantado a do algodão, cujo vegetal resiste melhor ao calor, e não deixa menor interesse aos cultivadores (CASAL, 1817, p. 275).

Um fator decisivo para esse avanço da produção de algodão, além da relação com o início da Revolução Industrial na Europa, foi a alta no preço de produtos tropicais como um todo, observada por Celso Furtado (2007, p. 137-141) entre os anos 1770 e o início do século XIX, decorrentes do envolvimento dos países e colônias concorrentes dos produtos brasileiros, em guerras que prejudicaram suas respectivas produções. É o caso da Revolução Francesa, das Guerra Napoleônica, as Independência dos Estados Unidos da América e do Haiti, e a instabilidade política do império espanhol com relação a suas colônias nas Américas.

Essa súbita, mas instável prosperidade econômica, como observa Mariano (2005, p. 62-64), também se refletiu nos números da população da capitania nesse período. De acordo com a tabela de *População total e porcentagem escrava na Paraíba (1763-1872)*, elaborada por Maria da Vitória Barbosa Lima (2010b, p. 260), no ano de 1763 a população da Paraíba era de 39.158 habitantes, sendo 9.293 o número de pessoas pretas escravizadas, ou seja, 23,7% da população. Já em 1802, três anos após a independência com relação o Pernambuco, e em pleno desenvolvimento econômico, o total já era de 50.835 habitantes, dos quais 10.677 eram pessoas escravizadas, o que equivale a 21% da população.

A tendência que se seguiu no século XIX foi a de um lento decréscimo dessa porcentagem com relação à população liberta. No entanto, em números absolutos, a Paraíba chegou a ter a terrível soma de 40 mil pessoas submetidas à escravidão no ano de 1867, para um total de aproximadamente 300 mil habitantes (LIMA, 2010b, p. 260). Esses números, entretanto, deixam de lado a sujeição de pessoas livres e pobres a condições análogas à escravidão, independentemente de sua etnia. Lima relata (2010b, p. 302-309), por exemplo, que na Mamanguape dos anos 1860, eclodiu um escândalo que revelou a participação de autoridades jurídicas, policiais e políticas em raptos de crianças a partir de três anos,

principalmente negras e indígenas, através de uma corruptela do sistema de *soldadas*⁶⁸. Beneficiavam, assim, a sociedade escravocrata da região, então prejudicada com o fim do tráfico negreiro na década anterior.

A leitura de Almeida (1982), Mariz (1985), Rodrigues (2008) e Carvalho (2008b) nos sugere que a criação da vila sob o antigo aldeamento indígena não alterou a balança de poder com relação à aristocracia branca de “[...] base latifundiária e comercial” (MARIZ, 1985, p. 23) da freguesia de S. Pedro e S. Paulo. A historiografia existente, porém, não detalha as contradições existentes entre essa última população e os oficiais indígenas nos mais de setenta anos de vila de Monte-Mór. Quando o faz é de maneira episódica, por exemplo, na menção à saudação que os oficiais indígenas de Monte-Mor fizeram ao restabelecimento da “ordem” imperial ao término da Revolução Pernambucana de 1817 (MARIANO, 2005, p. 118), de forma a não perderam seus cargos e posições na sociedade.

Segundo Adiel Alves Rodrigues, pela Lei provincial n. 1 de 23 de janeiro de 1839, ficou “[...] transferida a villa de Monte-Mór para a povoação de Mamanguape, com a denominação de villa de Mamanguape” (2008, p. 41). A partir de então, Mamanguape assumiria de vez o protagonismo político do Vale. Já em 1855 se tornaria cidade (RODRIGUES, 2008, p. 3).

O transporte fluvial pelo rio Mamanguape era a causa de sua vitalidade econômica, o ponto de encontro do interior paraibano com o mundo. Por ele foram transportados produtos, pessoas e animais em contato direto com Recife. O porto de Salema, seu principal porto à época⁶⁹, localizado no atual distrito riotintense de Salema, serviu de escoamento para a produção de todo o Vale do Mamanguape e de grande parte do Brejo paraibano (ALMEIDA, 1980)⁷⁰ até fins do século XIX. Documento de 1791 dá conta que:

[...] a vila de Montemor (Mamanguape) e suas vizinhanças sempre tiveram, desde o seu estabelecimento, comunicação com o Recife, vindo, anualmente, barcos carregarem no rio Mamanguape, vizinho daquela vila, levando madeira de construção, casca de mangue e toda qualidade de gêneros que cultivam e produzem. Em compensação, trazem fazendas e víveres da Europa, escravos da Guiné [...] (OLIVEIRA, 2007, p. 124).

Após sua elevação à cidade, “[...] Grandes firmas exportadoras do Recife levaram então filiais e agências para a praça nova” (MARIZ, 1985, p. 22), chegando a atender

⁶⁸ “A *soldada* era o sistema em que as crianças órfãs e desamparadas, cujos parentes não podiam criá-los, eram entregues a pessoas capazes de garantir-lhes o necessário para a sua sobrevivência, como alimentação, vestimentas, calçados e ensinar-lhes uma profissão, enfim, mantê-las até a maioridade” (LIMA, 2010b, p. 303).

⁶⁹ Distante cerca de 4 km de Mamanguape via PB-041 (GOOGLE, 2023).

⁷⁰ “[...] Iam de Alagoa Grande e Areia aos Cutimataús, ao Cuité, ao Seridó, às zonas do brejo, caatingas e sertões, que eram tributárias do comércio de Mamanguape e de seu porto de Salema” (MARIZ, 1985, p. 22).

aproximadamente 140 engenhos, 40 só nos termos da cidade, e que tinham “[...] o algodão, como lavoura mais popular [...]” (MARIZ, 1985, p. 22).

Mas as disputas político-econômicas com a Cidade da Parahyba, associado ao assoreamento do rio⁷¹, levaram à exclusão de Mamanguape de uma linha férrea criada em 1884, entre Guarabira-PB e o porto de Cabedelo-PB⁷². Este seria o motivo do declínio econômico de Mamanguape⁷³ (RODRIGUES, 2008, p. 115-121), que se prolongaria até as primeiras duas décadas do século XX.

De volta ao século XVIII, este representou uma virada na cultura luso-brasileira. De acordo com Gerhard Doderer, entre o fim da União Ibérica, em 1640, e o início do século XVIII, “[...] a vida musical portuguesa pode designar-se como a «arte do possível», com bem óbvias limitações socio-econômicas no que diz respeito à sua funcionalidade e à sua exequibilidade” (DODERER, 2003, p. 7). É a partir do reinado de D. João V (1706-1750), apoiado pelo afluxo de riquezas provenientes da extração de ouro do Brasil, e da consolidação da paz com os espanhóis, que há uma nova guinada nas artes, com uma forte aproximação do Barroco cosmopolita europeu, que “[...] finalmente invadiu as cortes e catedrais da Península Ibérica” (HILL, 2008, p. 297, tradução nossa).

Especialmente influenciado pela música italiana, o “rei papa”⁷⁴ de Portugal começou a atrair para a sua Capela Real⁷⁵ músicos que fossem afinados com essa escola. Este movimento teve um ponto alto em 1724, com a criação de uma Banda Real, em Lisboa, formada por “[...] 22 trombetistas e três timbaleiros” (DODERER, 2003, p. 10), de origem alemã, escolhidos por sua versatilidade musical⁷⁶ e adequação à etiqueta da Corte (DODERER, 2003, p. 15).

⁷¹ De acordo com Adiel Alves Rodrigues (2008, p. 115-129), os recifes existentes na foz do rio Mamanguape sempre limitaram o tamanho das embarcações que ali pretendiam entrar. Esse obstáculo se intensificou com o crescente assoreamento do rio, relatado a partir de meados do século XIX. Ainda assim, a navegação de cabotagem pelo rio Mamanguape resistiu até os anos 1950, quando foi finalmente substituída pelo transporte rodoviário.

⁷² Trata-se da Companhia Estrada de Ferro Conde D’Eu (CBTU, 2018; MARIZ, 1985, p. 27), ou *Great Western*, como ficou conhecida nos tempos em que chegou até Natal, no Rio Grande do Norte, em 1904 (MARIZ, 1985, p. 28), marco final do ciclo comercial de Mamanguape.

⁷³ O que leva a crer que a vitalidade da economia mamanguapense no século XIX devia mais ao comércio do que a qualquer outra atividade econômica.

⁷⁴ Assim chamado porque tomou para si “[...] o espaço litúrgico em vez do palco operático como cenário do espetáculo político barroco, [...] optando por ocupar um lugar destacado no cerimonial litúrgico, ao lado do Santíssimo” (DODERER, 2003, p. 8).

⁷⁵ Templo religioso católico voltado ao uso majoritário da Corte. Ainda que fundada no século XII, seus primeiros registros de práticas musicais e de organização sistemática de pessoal remontam ao século XIV (LATINO, 1993, p. 6). Mais que um lugar dedicado a celebrações religiosas, a Capela Real constituía um prestigiado espaço de apreciação de música e de arte como um todo na sociedade de corte portuguesa.

⁷⁶ É o que indica a instrução de contratação dos músicos convidados à corte do rei, para que cumprissem os critérios de que: “[...] e uns, e outros hão de saber muito bem solfa, e não só tocar os timbales, e trombetas mas rabecões, rabecas, oboés, flautas, cornetas de caça, e outros instrumentos” (MENDONÇA, 1721 apud DODERER, 2003, p. 19).

Doderer (2003, p. 12-14) explica que esse tipo de conjunto musical introduzido pela Banda Real passou a conviver com os conjuntos de *charamelas*⁷⁷, até então usuais tanto em Portugal como no Brasil.

Ambas, Charamela Real e Banda Real, atuavam “[...] no âmbito de touradas, passeios da rainha no rio Tejo, aniversários, festas litúrgicas ou de outros acontecimentos festivos e alegres” (DODERER, 2003, p. 13-14). Semelhantemente, as *charangas* brasileiras, comuns em toda colônia no mesmo período (MOREIRA; PEREIRA, 2016, p. 106), desenvolviam atividades musicais voltadas ao calendário profano e religioso, ao “[...] ritmo das quadrilhas, mazurcas, polcas, fandangos, valsas e dobrados” (MAXIMIANO, 2014, p. 6).

Considerada como uma das precursoras das fanfarras, a charanga é definida pelos dicionários Priberam⁷⁸, Michaelis⁷⁹ e Infopédia⁸⁰, como sendo sinônima de charamelas e de fanfarras. Nas cidades e vilas⁸¹, assumiam um caráter mais modesto, sob o nome de *bandas de barbeiros*, assim chamadas em referência à profissão que a maioria dos seus musicistas desempenhavam no dia a dia (JEHA, 2017, p. 21-25). Eram bandas majoritariamente formadas por negros – “[...] escravos, libertos e livres; africanos e crioulos. Praticantes de uma tradição europeia medieval, com contornos ibéricos e depois locais, [...] – mistos de terapeutas populares⁸², esteticistas, músicos e alfaiates” (JEHA, 2017, p. 3) –, em geral associados às suas irmandades.

Segundo a historiadora da UFF, Dr^a. Vivien Ishaq (2017) “[...] As irmandades são associações formadas por leigos dedicadas ao incremento da devoção aos santos e santas da Igreja Católica”. Como se organizavam conforme a distinção entre cor e condições jurídicas, “[...] as irmandades revelavam a estratificação da sociedade colonial” (ISHAQ, 2017).

Maria da Vitória Barbosa Lima destaca que em Mamanguape seriam criadas duas irmandades, “[...] a *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (1852)* e a *de São José dos Artistas (1866)*” (2010b, p. 83). A primeira reunia pessoas livres e escravizadas, ainda que

⁷⁷ A charamela é um instrumento de sopro de palheta dupla, feito de madeira (GROUT; PALISCA, 2007, p. 92). Pode também denominar o conjunto de músicos que tem por base esse instrumento. Foram bastante comuns em Portugal e no Brasil. Binder (2006, p. 19) dá conta que a própria corte do rei manteve uma Charamela Real entre os séculos XIV e XIX.

⁷⁸ “Conjunto de músicos que tocam principalmente instrumentos metálicos de sopro” (PRIBERAM, s/d).

⁷⁹ “Banda de música composta principalmente por instrumentos de sopros” (MICHAELIS, 2008, p. 176).

⁸⁰ “Banda de música composta somente de instrumentos de sopro e, por vezes, timbales” (INFOPÉDIA, s/d).

⁸¹ Infelizmente, as fontes historiográficas consultadas a respeito se referem apenas a bandas em Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, como bem sintetiza Santiago (1998, p. 193-194). A historiografia paraibana, porém, parece-nos se restringir à descrição da musicalidade da ação catequética e das ordens religiosas, com os relatos se enriquecendo a partir do século XIX, como pode ser bem percebido em Ribeiro (1985, p. 44-47; 1997, p. 8-22). Sendo assim, recorro aqui a uma generalização, na esperança de futuramente encontrar trabalhos que possam reduzir esse lapso na história.

⁸² Em um contexto de escassez ou mesmo de ausência, de médicos ou dentistas para tratarem das enfermidades da população brasileira (Cf. SCHWARCZ, 1993, p. 250-257).

sem restrição de cor. A segunda também não possuía restrição de cor, mas só aceitava pessoas livres (LIMA, 2010b, p. 92). Para se ter uma ideia do tamanho, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mamanguape teve em suas mãos uma população escravizada de 2.395 pessoas, exatamente no ano em que foi criada (LIMA, 2010b, p. 68)⁸³.

Retornando às bandas, boa parte desses músicos, escravizados ou libertos, provinham das *bandas da fazenda* (CAJAZEIRA, 2004, p. 29-32), ou seja, conjuntos de sopro muito comuns nas zonas rurais, que eram mantidos por sesmeiros. Atendiam a festividades religiosas e profanas realizadas não só nas próprias terras do sesmeiro, como em sesmarias vizinhas, em povoamentos, vilas ou cidades, inclusive cobrando uma quantia para tal.

Além do mais: “[...] Era costume da época, os fazendeiros, por meio da banda de música, medirem poder e riqueza uns com os outros” (TINHORÃO, 1972, p. 71 apud CAJAZEIRA, 2004, p. 30), semelhante ao que se fazia na Europa entre as cortes. Assim, atribuía-se às negras e negros musicistas um status diferenciado, *ladino*⁸⁴, que lhes representava uma oportunidade de conquista da liberdade pelo acúmulo de proventos (JEHA, 2017, p. 7) – embora provavelmente os “senhores” estivessem mais interessados com o aumento no “valor de mercado” da pessoa escravizada (CAJAZEIRA, 2004, p. 30; JEHA, 2017, p. 7-10).

Enquanto isso, na metrópole lusitana, as mudanças implementadas por D. João V (BINDER, 2006, p. 15-16) ecoavam as inovações realizadas desde Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositor italiano da Corte de Luís XIV, com relação à formação instrumental da *música alta*⁸⁵, substituindo conjuntos de charamelas e baixões, por formações baseadas em oboés e fagotes (GROUT; PALISCA, 2007, p. 367). Paralelamente, acresceu-se uma dupla jornada aos músicos, com atividades de cunho cívico-militar, no sentido de intensificar e ressignificar suas performances para o grande público (BINDER, 2006, p. 16-18).

Por mais que a presença de música em exércitos não tenha sido uma novidade do

⁸³ “Para as irmandades funcionarem [nos anos do Império], precisavam encontrar uma igreja que as acolhesse ou construir a sua, e seus compromissos deveriam ser aprovados pelas autoridades eclesiásticas e pela Assembleia Legislativa Provincial” (LIMA, 2010b, p. 88) – a igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mamanguape, por exemplo, existe até os dias de hoje.

⁸⁴ “No Vocabulário de Raphael Bluteau (1728), a palavra *ladino* é sinônima de destro, esperto, ‘hoje dão os portugueses este mesmo nome aos estrangeiros que falam melhor a sua língua ou a negros que são mais espertos, e mais capazes para o que lhes encomenda’” (BLUTEAU, 1728, p. 16 apud JEHA, 2017, p. 7).

⁸⁵ De acordo com Grout e Palisca (2007, p. 156-157), a noção de *música alta* remonta ao século XIV, e se refere à intensidade (*haut*) do volume sonoro dos instrumentos tocados, dentre os quais “[...] contavam-se a charamela, as cornetas de madeira, as trompetas de varas e as sacabuxas” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 157). Formados por grande número de instrumentistas, os conjuntos de música alta voltavam-se à “[...] música tocada ao ar livre, para acompanhar a dança, e para as cerimônias especialmente festivas ou solenes” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 156). A música militar também era considerada música alta (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 30 apud PEDROSA, 2007, p. 76).

Barroco tardio⁸⁶, Ferraria (2012, p. 16-18) nota que o lugar de destaque que esta adquiriu durante os séculos XVIII e XIX refletia um movimento de modernização dos exércitos e de elaboração de cerimônias de Estado. Segundo a autora, a modernização do exército português ocorreu entre os anos de 1762 a 1764 (FERRARIA, 2012, p. 16-17), e resultou em mudanças: a) na formação e na rotina militar, com especial atenção à disciplina; b) na manufatura de fardamentos mais elaborados e padronizados; c) na criação e sistematização de *paradas* e desfiles militares, de caráter distinto dos “[...] desfiles de cortejos e procissões” (PEDROSA, 2007, p. 92), na medida “[...] em que os oficiais, ou o próprio rei, passavam revista às tropas” (FERRARIA, 2012, p. 17); d) e, finalmente, na sistematização da música militar⁸⁷ ou marcial, em conjuntos que genericamente poderíamos chamar por *bandas marciais*. Nestas:

A música e os toques eram não só utilizados como meio de comunicação e de ordem militar⁸⁸, como eram também um primordial fator de “ação psicológica” e de agente lúdico “elevando a moral das tropas” tanto em tempos de guerra como também em épocas de paz. A música contribuía para o sucesso das batalhas. Na verdade, não raras vezes o sucesso das batalhas dependia dela. Instrumentos como os tambores, as flautas, os pífaros (entre outros), eram usados para impor disciplina às marchas no campo de batalha. As ordens dadas por trompetes e a cadência dos tambores deveriam ser claras e exatas, pois eram vitais para o comando e controle das movimentações e operações das tropas. Também a identificação das forças era muitas vezes feita pela música. Ao contrário do que acontecia de dia, durante a noite e no meio do fogo da batalha era muitas vezes difícil identificar as tropas pelas cores e pelas bandeiras que envergavam, fossem elas amigas ou inimigas. Portanto, nestes momentos, as forças eram identificadas pela música marcial que tocavam (FERRARIA, 2012, p. 24).

Essa noção de música marcial logo iria se complexificar, pois como escreve Binder (2006, p. 20-25), na virada do século XVIII para o XIX se introduziria o modelo de *bandas de harmonia* (*harmoniemusik* ou *harmonie*) nas forças militares portuguesas (PEDROSA, 2007, p. 79). Antecessoras diretas tanto das *orquestras* como das *bandas de música*, as bandas de harmonia surgiram em meados do século XVIII, em substituição às bandas de oboés (BINDER, 2006, p. 16-17).

Sua peculiaridade se relaciona à decisiva introdução de percussão junto aos sopros

⁸⁶ “O uso de instrumentos de sopro para toques militares era usual entre os romanos assim como o era para os gregos. Os tambores, hoje imaginados (concebidos) como fundamentais nas bandas militares, possivelmente não foram empregados nos exércitos europeus até o século XIII” (PEDROSA, 2007, p. 71). Para uma breve historicização da música militar no Ocidente, desde a Grécia antiga, Cf. Ferraria (2012, p. 22-23). Pedrosa (2007, p. 68-83) vai além, rememorando desde o Egito Antigo e a Mesopotâmia.

⁸⁷ Pedrosa (2007, p. 76) atribui a criação desse gênero ao compositor renascentista francês Clement Jannequin (1485-1558), que “[...] incluiu toques militares e rufar de tambores na composição *A Batalha de Marignan* [...]”.

⁸⁸ Como indica Pedrosa (2007, p. 83), essa aplicação da música militar só se tornaria obsoleta em fins do século XIX. Sua utilização cerimonial, por sua vez, prossegue.

(anteriormente restrita aos tambores), com alguns dos instrumentos que são, hoje, emblemáticos quando se trata de bandas de música, bandas marciais e fanfarras: os pratos, bumbos e tamborins⁸⁹ (GROUT; PALISCA, 2007, p. 520; BINDER, 2006, p. 17; PEDROSA, 2007, p. 77).

É a partir desse instrumental das bandas de harmonia que as bandas de música, tais como as conhecemos atualmente, seriam formadas, com notável acréscimo de musicistas e variabilidade instrumental⁹⁰, no decorrer do século vindouro. A vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, em 1808, deu grande impulso para a multiplicação dessas bandas⁹¹ na então colônia (PEDROSA, 2007, p. 88-91), de modo que “[...] os quartéis foram arregimentados de bandas de música baseadas no estilo europeu, tanto em sua constituição instrumental quanto em sua filosofia como escola de música” (MAXIMIANO, 2014, p. 6).

Tornaram-se parte importante do simbolismo e da ideologia monárquica⁹². Sua crescente difusão pelo país após a elevação à condição de Reino (1815-1889), paralela às necessidades de organização de algum poderio bélico, pode ser igualmente reveladora do papel a elas atribuída na construção de símbolos de identidade e unidade, de valores tais como o nacionalismo e o patriotismo: imperativos de afirmação e reafirmação do poder monárquico⁹³, como observa Lilia Moritz Schwarcz (2001), frente a um “[...] território tão amplo e afeito ao perigo da descentralização física e política, experimentada pelas demais nações latino-americanas vizinhas” (SCHWARCZ, 2001, p. 20).

Até meados do século XIX, predominariam as bandas de música militares, que se tornaram “[...] um modelo de banda de grande competência, que atendia a diferentes demandas musicais e culturais, graças a um variado repertório [...]” (PEDROSA, 2007, p. 81), caracterizado “[...] não apenas pelo repertório de marcha, mas também por trechos de óperas e peças de concerto [...]” (MAXIMIANO, 2014, p. 6). Por repertório de marcha, o autor está se referindo aos *dobrados*, grande expoente da música marcial ou militar brasileira, presente, como já vimos, desde as antigas charangas. Renato Rodrigues Lisboa escreve que:

⁸⁹ Mas também os címbalos e triângulos. Todos estes instrumentos foram trazidos da música militar turca, na qual eram até então praticados pelos *janízaros*, “[...] nome dado às tropas de elite dos sultões otomanos” (BINDER, 2006, p. 17). Para mais informações Cf. (PEDROSA, 2007, p. 77-78).

⁹⁰ Para mais informações dos pormenores de composições instrumentais e de quais foram as primeiras bandas criadas no Brasil durante esse período Cf. (BINDER, 2006, p. 24-33).

⁹¹ “Em consequência a chegada da Corte, a música – quer a religiosa, quer a profana – despontou, sobretudo no Rio de Janeiro e arredores” (PEDROSA, 2007, p. 89).

⁹² “É nesse regime que a etiqueta adquire uma posição central, que a festa se realiza como uma extensão do sistema, que as insígnias representam a sobrevivência e a vigência do modelo e que o rei se transforma em ícone maior, símbolo dileto do Estado” (SCHWARCZ, 2001, p. 7-8).

⁹³ Entretanto, como bem analisa Mary del Priore (2016b, p. 22) “[...] o rompimento com a ordem colonial não passou de um verniz liberal aplicado por um grupo de elite, num projeto conservador, reproduzido em cascata, de alto a baixo, na sociedade”.

A origem do dobrado remonta às músicas militares européias: *pasodoble* ou marcha redobrada para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passo doppio* para os italianos (GRANJA, 1984, p. 119). *Pasodoble* é uma referência ao passo acelerado da infantaria. O dobrado geralmente aparece em andamento rápido e em compasso binário 2/4 ou, menos freqüentemente, 6/8⁹⁴ (2005, p. 5).

Toda essa tradição musical seria adotada pelas bandas de música civis brasileiras, “[...] tanto no formato do conjunto instrumental quanto na uniformidade da vestimenta típica militar, bem como na hierarquia [...]” (MAXIMIANO, 2014, p. 7). Elas se espalham por todo país em meados do século XIX, e podemos citar como causas de sua disseminação: a) o incentivo das autoridades à formação de sociedades musicais, com o objetivo de se desestimular a organização de “[...] atividades de pequenos grupos nas ruas, bares e cabarés⁹⁵” (PEDROSA, 2007, p. 91); b) a migração de trabalhadores e musicistas europeus⁹⁶ (MAXIMIANO, 2014, p. 7), quer a interpretemos como uma consequência mais ou menos associada à política eugenista brasileira⁹⁷, principiada pela monarquia e continuada pela Velha República, até meados do século XX.

Renato Rodrigues Lisboa (2005, p. 3) fala do declínio do ouro para fornecer uma explicação sobre o surgimento de bandas civis em Minas Gerais. Entretanto, c) a decadência do poder de mecenato da Igreja Católica já se evidenciava desde a expulsão dos jesuítas, em 1759, como se verifica no caso dos músicos negros da Banda de Música da Imperial Fazenda, analisada por Lilia Moritz Schwarcz (2001, p. 56-61).

Não podemos ignorar também d) o desaparecimento das bandas da fazenda e das bandas de barbeiro, que pode estar relacionado à incorporação desses conjuntos às bandas civis ou militares, principalmente se levarmos em consideração a abolição da escravatura, para o caso das bandas da fazenda, e do despontar da medicina, para as bandas de barbeiro, pondo fim à profissão de barbeiro tal como era conhecida até o século XIX – certamente uma considerável fonte de recursos para a compra de instrumentos, fardamentos e outras necessidades desses músicos.

E, não menos importante, e) a eventual adesão a valores “progressistas” ou de mera

⁹⁴ Para informações mais detalhadas sobre os aspectos formais dos dobrados, Cf. (LISBOA, 2005, p. 5-6; 9-22).

⁹⁵ “[...] Devido ao fato de as autoridades não compreenderem os festejos dos negros e até mesmo da população livre e pobre de descendência não-africana, incluindo-se aqui os de descendência européia e indígena” (LIMA, 2010b, p. 70).

⁹⁶ “[...] considerados uma mão-de-obra importante, especialmente após a abolição do tráfico transatlântico de escravos africanos” (LORENZ, 2008, p. 31), em 1850. Uma opção percebida como preferível pela intelectualidade e políticos brasileiros, segundo os intentos racistas de “embranquecimento” da população brasileira na época.

⁹⁷ Inspirada pelas discussões médicas da época: “[...] Tutora da sociedade, saneadora da nacionalidade, senhora absoluta dos destinos e do porvir” (SCHWARCZ, 1993, p. 265).

busca por prestígio implicados na montagem dessas bandas em vilas e cidades (LISBOA, 2005, p. 3): “[...] o conservatório de música do interior” (GRANDE; TACUCHIAN, 1985, p. 36). A arquitetura remanescente dos coretos – ainda existentes em cidades paraibanas tais como João Pessoa, Cajazeiras, Sousa, Pombal e Mamanguape, para falar apenas das que vi pessoalmente –, erguidos nas praças de cidades e vilas da época, por exemplo, constituem forte testemunho da presença e valorização⁹⁸ dada a esses conjuntos, que foram então chamados por “[...] Sociedade Musical, Corporação Musical, Agremiação, Grêmio Musical, Filarmônica, Clube Musical, Lira, Banda de Música, etc.”⁹⁹ (SANTIAGO, 2000 apud PEDROSA, 2007, p. 91).

Imagem 1 - Coreto na Praça Treze de Maio em Mamanguape



Fonte: Acervo do autor (2011).

Sendo assim, ao utilizar o termo “bandas de música” no decorrer do presente trabalho, estarei me referindo a essa tradição musical em particular. Sua imprecisão, portanto, tem por proveniência um período em que os círculos de elite e de classe média paraibanos tomavam

⁹⁸ “No passado, um domingo sem retreta, constituía um dia vazio, descolorido, sem compensação emocional. Era a época das bandinhas e dos coretos, em que as velhas valsas e dobrados buliam com a alma simples de um ambiente provinciano [...]” (RIBEIRO, 1997, p. 8).

⁹⁹ “[...] Euterpes, Associações, Sociedades Musicais e Orfeões Cívicos” (MAXIMIANO, 2014, p. 7).

esses conjuntos como importante meio de inserção na nascente sociedade nacional, quer dizer, como uma maneira, entre outras, de se conectarem com o centro do poder imperial e de seus costumes.

Segundo o musicólogo Domingos de Azevedo Ribeiro (1985, p. 44; 1997, p. 8), a tradição de bandas foi bastante rica na Paraíba do século XIX. A primeira banda militar paraibana pertenceu ao Corpo de Infantaria da Tropa Paga. Criada em 1801, é considerada uma das primeiras bandas militares modernas do Brasil (BINDER, 2006, p. 28). Organizada, creio eu, conforme o decreto real de 27 de junho de 1762¹⁰⁰ (Cf. SILVA, 1830, p. 870-875) – que dispunha das “Condições para mandar levantar dois Batalhões de Tropas Suissas”. Essa banda “[...] foi composta de um Tambor Mor (regente), 2 pífanos¹⁰¹ e 2 tambores e, mais tarde, em 1809, enriquecida com clarinetes e fagotes, sendo o seu primeiro mestre Manoel de Vasconcelos Quaresma” (RIBEIRO, 1985, p. 44).

Já a mais antiga banda civil paraibana a que faz menção Ribeiro (1985, p. 44), é a Banda 13 de Maio, do município de Sousa, fundada no ano de 1860. Depois, na cidade de Pombal, é citada a existência de uma charanga¹⁰² dirigida por certo maestro Nestor Aurélio Arnaud, por volta de 1891, “[...] em oposição à [*Filarmônica*] dos Assis, ainda nos albores do regime republicano, quando marcou ali o domínio dos liberais [...]” (RIBEIRO, 1997, p. 9).

Destaquei essa última indicação de rivalidade entremeada em disputas políticas, porque o primeiro registro que encontrei sobre bandas de música em Mamanguape se refere justamente a este tipo de querelas, podendo indicar, até mesmo, uma constante no ambiente político e musical da época. Ribeiro simplesmente as identifica como “[...] as Bandas de Música dos Corais, em Mamanguape” (1985, p. 44). Já o historiador Celso Mariz escreveu que:

[...] em Mamanguape daqueles tempos do progresso se vibrava de dia e de noite. [...] As bandas musicais, uma de cada partido, atraíam seus adeptos, sob as batutas do velho João Navarro e de Idalino Montezuma. [...] As famílias se juntavam, brincando prendas e danças, a velha quadrilha e o velho chote, em salas de clubes ou nas grandes residências de frente de azulejo (MARIZ, 1985 [1945], p. 24-25).

Buscando refrear a imaginação em vista da insuficiência descritiva destas linhas, resta

¹⁰⁰ Ribeiro, porém, faz referência a certo “[...] Decreto Real nº 25, de setembro de 1762 [...]” (1997, p. 8), mas não localizei registro algum desse decreto em Silva (1830) na referente data. Ribeiro retira tal informação do historiador Irineu Ferreira Pinto, só que como ele não cita qual a obra, não tive como verificar adequadamente as causas desta imprecisão.

¹⁰¹ O que revela sua afinidade com outro tipo de conjunto, “[...] os grupos de pífanos denominados ‘ternos’, antecessores, também das nossas bandas de música” (RIBEIRO, 1997, p. 8).

¹⁰² Termo igualmente utilizado como sinônimo dessa vastidão de nomes a que se pode referir as bandas de música.

apenas informar que os partidos citados são os Partido Liberal e Partido Conservador, que se revezaram no poder durante o reinado de D. Pedro II (1840-1889) – “[...] ambos dominados por famílias poderosas que viviam fazendo acordos políticos entre si” (DEL PRIORE, 2016b, p. 34). Curiosamente, a cidade conserva dois coretos, um em frente à antiga matriz de S. Pedro e S. Paulo, na Praça Padre João, e outro na Praça Treze de Maio, ambas no centro da cidade. Mas as inscrições marcadas em tais monumentos indicam que são relativamente recentes, datados dos anos 1950.

1.1.3 O Sete de Setembro e a relação banda-escola: bandas marciais, fanfarras e bandas de música (sécs. XX e XXI)¹⁰³

Quando comecei a pesquisar sobre a história de Rio Tinto, ainda durante a graduação em Antropologia, percebi que a história oficial acerca da cidade quase sempre principiava a partir da chegada de uma família de industriais suecos na região: os Lundgren. O mesmo acontecia quando eu puxava conversa com vizinhos, colegas ou moradores mais velhos da cidade. A própria arquitetura industrial da primeira metade do século XX¹⁰⁴, com seus característicos tijolinhos vermelhos – usados nas casas dos privilegiados na hierarquia da fábrica, em prédios públicos, na fábrica e no próprio Campus IV da UFPB (que se situa em parte da planta fabril abandonada) –, reforçavam uma primeira impressão: a de que Rio Tinto repousava sobre a *carcaça* de uma grande fábrica.

Nas duas últimas subseções apresentei um apanhado de trabalhos acerca da história da Paraíba e do Vale do Mamanguape, com ênfase nos atuais municípios de Mamanguape e Rio Tinto para além do marco histórico adotado pelos escritos saudosos de uma efêmera cidade-fabril (GÓES, 1964; FERNANDES, 1973; COUTINHO, 1993), presente em trabalhos de memorialistas como João Batista Fernandes¹⁰⁵, de quem tomei por empréstimo o adjetivo “carcaça” para falar de Rio Tinto no último parágrafo (1973, p. 182). Como critica o antropólogo Estêvão Martins Palitot, para esses memorialistas da cidade “[...] no começo do século XX, aquelas terras eram as piores e mais isoladas do então município de Mamanguape” (PALITOT, 2017, p. 68).

¹⁰³ Ouça a playlist do álbum: *Dobrados* (CBMDF, 2000). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kgCBe5tWYIJAv4Q-0U7M4u9gB4tVVB-Cw. Acesso em: 24 mar. 2023.

¹⁰⁴ “[...] influências européias, principalmente inglesa, com alguns elementos do estilo ‘Art Déco’ [...]” (PANET, 2002a, p. 42).

¹⁰⁵ Também conhecido por Batistinha, segundo nos conta em seu livro foi um operário que iniciou a trabalhar aos nove anos de idade, por volta do ano de 1933, em Rio Tinto.

Entretanto, depõe em contrário o contínuo assédio das elites locais às antigas terras das sesmarias indígenas potiguara, violência que se acentua em meados do século XIX. Minha hipótese é que, dentre outros motivos¹⁰⁶, isso também se deve à modernização militar mencionada na última subseção, que vai tornando dispensáveis tanto a presença massiva de indígenas nas tropas, algo verificado desde o início da colonização, como a necessidade de uma mínima moeda de troca para que se mantenha essa “aliança”, a saber, o direito à terra.

Estêvão Martins Palitot (2013) descreve os conflitos que se deram pela iniciativa imperial de pôr fim aos aldeamentos e de realizar uma regularização fundiária sob elas. Uma investida autoritária realizada entre 1866 e 1868 nas sesmarias de Monte-Mór e da Baía da Traição (PALITOT, 2013, p. 12), formatada com pouquíssimo diálogo com a população afetada, e que tinha por intuito dinamitar a economia de subsistência, fragilizar seu poder político e reduzi-la a mera mão-de-obra dos grandes latifundiários.

Cinquenta anos mais tarde, essas condições possibilitaram que o Grupo Lundgren se “banqueteasse” das *pertenções*¹⁰⁷ dos indígenas na primeira metade do século XX, que ao que indicam as memórias de Fernandes (1973, p. 29-31), já tinham sido em alguma medida cercadas e dilapidadas por certa propriedade de nome *Três Rios*, com acesso ao rio Mamanguape, e um tal *Engenho da Preguiça*, nas terras baixas onde seria construída a fábrica e a vila operária, totalizando em uma ostensiva quantia de “[...] 660 km² de terras, o necessário para isolar seus operários do mundo exterior, e nele criar condições suficientes para a alienação desse povo” (PANET, 2002a, p. 27).

De acordo com Telma de Barros Correia em *A indústria e o hábitat operário no Brasil* (2002, p. 13-16), consistiu prática recorrente da Revolução Industrial de até meados do século XX, a transformação de áreas rurais em vilas operárias. Objetivava-se, por um lado, “[...] superar dificuldades de atração e retenção de mão-de-obra pela indústria e possibilitar uma ingerência direta dos patrões no cotidiano operário” (CORREIA, 2002, p. 13) e, por outro, “[...] Esta procura por terras distantes das cidades, próximas a fontes de energia, como as florestas naturais e a proximidade com o rio e o porto, eram condições de existência para as indústrias desse período” (PANET, 2002a, p. 26).

Amélia Panet (2002a, p. 27) contextualiza que os esforços dos Lundgren para que se realizasse essa obra, davam-se em um momento em que enfrentavam a resistência de um

¹⁰⁶ “Nesse período, as relações com os povos indígenas vão se encaminhar para uma radicalização das tentativas de assimilação e diluição dos nativos na população geral, por força de leis, medidas oficiais e de um projeto ideológico de construção da nacionalidade” (PALITOT, 2013, p. 1).

¹⁰⁷ “[...] nome dado localmente às posses demarcadas. As *pertenções* constituem-se como áreas passíveis de serem herdadas e até mesmo fracionadas” (VIEIRA, 2010, p. 59 apud PALITOT, 2017, p. 83).

vigoroso movimento operário em outro empreendimento têxtil da família, localizado em Paulista – PE. Fomentar-se-ia, portanto, um regime extremamente violento e repressivo¹⁰⁸ no novo distrito fabril, tanto que apenas nos anos 1950 é que se dariam decisivos avanços na organização de movimentos sindicais (PANET, 2002a, p. 37).

O domínio dos Lundgren em Rio Tinto baseava-se no estabelecimento e manutenção de relações sociais fortemente hierarquizadas, tendo como seu ponto máximo de autoridade a própria personalidade do Coronel Frederico, que enfeixava todas as relações em torno de si. Tudo na cidade pertencia à Fábrica, do trabalho à moradia, do lazer à religião, pois até as igrejas e os prostíbulos eram propriedade da Companhia. Dessa forma, os vínculos sociais só podiam existir numa única direção: a vertical, ou eram ascendentes (obediência) ou descendentes (mando), percorrendo uma cadeia de relações assimétricas (PALITOT, 2017, p. 94).

A instalação da Companhia de Tecidos Rio Tinto (CTRT), inaugurada em 1924, foi também acompanhada de um meticuloso processo de ressignificação da região e de seu povo. Talvez o susto sofrido pela companhia (ARRUTI, 2004, p. 236-237) em 1922, quando da visita de um funcionário do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), enviado para analisar se os Potiguara da região precisavam de proteção do órgão oficial¹⁰⁹, tenha feito com que os colonos suecos se preocupassem em “apagar” quaisquer sinais exteriores de vida e história antes da instalação da fábrica.

Dessa forma, o rio Preguiça se tornou rio Tinto. A vila de Monte-Mór se tornou vila Regina. As antigas casas e ocas¹¹⁰ do alto da vila foram substituídas por casinhas contíguas, de tijolos da olaria da fábrica. Até a santa padroeira, Nossa Senhora dos Prazeres, tradicionalmente relacionada às irmandades “caboclas”, foi trocada em benefício de Santa Rita de Cássia. O povo Potiguara, infamemente chamado de “[...] caboclos doidos comedores de caranguejos crus” (FERNANDES, 1973, p. 36).

Veja-se, por exemplo, a análise que fazem Barreto, Santos e Nilton quanto ao hino da cidade (2017, p. 91-92) – que cito na íntegra abaixo – cuja letra procede a um flagrante apagamento de “[...] qualquer vínculo com os nativos, que ficaram estigmatizados como preguiçosos por não se submeterem às condições de trabalho da época” (BARRETO; SANTOS; NILTON, 2017, p. 92), concomitante a uma exaltação da figura dos colonizadores suecos.

¹⁰⁸ “A ordem e a disciplina na cidade de Rio Tinto não eram conseguidas apenas com ideologias de dominação. A Cia. Contava com um batalhão de policiais, conhecidos como ‘batedores’, e como o próprio nome sugere, realmente eles exerciam suas funções com crueldade e por vezes sem limites” (PANET, 2002a, p. 35).

¹⁰⁹ Após ser tão calorosamente recebido pelos dirigentes da fábrica, o tal funcionário negou a necessidade de se abrir ali um posto indígena do SPI, a pretexto de que os potiguara se tratavam de “mestiços”, “trabalhadores nacionais” (PERES, 1992 apud ARRUTI, 2004, p. 237).

¹¹⁰ Pois já ouvi relatos de moradores de que estas existiram até os anos 1960, mais ou menos.

De um córrego surgiu seu grande nome
 Sobre as águas vermelhas a correr
 Do engenho com início de ventura
 Diz a história de um povo a crescer
 Hoje estás de frente erguida para o alto
 Desfrutando seus sonhos desejados
 Com orgulho bradamos em prece
 Rio Tinto és o símbolo do nordeste

Salve ó terra de um povo desejoso
 Ao trabalho unidos a lutar
 Levantando com impulso da coragem
 Hoje vemos sua bandeira desfraldar (Bis)

Hoje a árvore que te fez com grande impulso
 Hoje és branco tal qual a sua flor
 Homenagem sinceras desejamos
 A quem teve seu início e te criou
 Rio Tinto hoje vives na história
 Reina sempre no céu o seu fulgor
 Prende a brisa a segura luz da aurora
 Rio Tinto és a fonte de amor¹¹¹

Mais do que uma empreitada capitalista altamente exploradora, urgia fazer parecer com que o progresso teria finalmente chegado. É bem verdade, porém, que a instalação de uma indústria têxtil não seria possível caso a Paraíba e o Vale do Mamanguape já não fossem, há mais de um século, grandes produtores de algodão. Várias calçadas de Rio Tinto ainda “empunham”, por exemplo, parte dos carris que interligavam a fábrica ao porto; a modesta locomotiva, exposta ao ar livre nas dependências da fábrica, permanece como insígnia do antigo poderio.

Até fins dos anos 1950, logrou atrair mais de 20 mil pessoas¹¹² (PANET, 2002, p. 37) para suas casas, de maneira que Rio Tinto já se emancipa como a terceira maior cidade da Paraíba, em 6 de dezembro de 1956¹¹³. Parte desse sucesso, a bem da verdade, advém dos 25 anos de isenção de impostos estaduais conseguidos com o presidente do Estado da Paraíba, ficando como “contrapartida” – quase como um pacto colonial – o compromisso de se encarregarem do lazer, saúde, saneamento, educação, policiamento, enfim, toda infraestrutura do distrito fabril (FERNANDES, 1973, p. 39; PANET, 2002a, p. 26).

Uma crítica precisa ser feita a esse respeito porque, mais que uma contrapartida, estas

¹¹¹ A análise completa dos autores sobre o hino da cidade, pode ser conferida em (BARRETO; SANTOS; NILTON, 2017, p. 91-92).

¹¹² “Famílias inteiras foram aliciadas pelos agentes da Companhia, com promessas de moradia e bons salários. Este agenciamento era realizado buscando grupos constituídos de vários membros, geralmente de seis a oito pessoas, e trazidos de diversas áreas rurais, dos municípios e estados vizinhos” (PANET, 2002a, p. 28).

¹¹³ Trinta e cinco anos após o fim da Companhia de Tecidos Rio Tinto (dada no ano de 1983), estima-se que em 2018 o Município de Rio Tinto possuía 24.088 habitantes (IBGE, 2018), vivendo com um salário médio mensal de 1,6 salários-mínimos – informações provenientes do IBGE, referentes ao ano de 2016.

condições eram indispensáveis ao estabelecimento de um novo pólo de poder, de caráter fabril, no Vale do Mamanguape, frente às antigas e poderosas famílias tradicionais mamanguapenses¹¹⁴, com as quais rivalizaram ferozmente na política local. As práticas do Grupo Lundgren, e em especial as do coronel Frederico João Lundgren (1879-1946), o mais conhecido e ativo dos irmãos nos primeiros anos da CTRT até sua morte, expressam práticas de *mandonismo*, que segundo José Murilo de Carvalho (1997, n.p.):

Refere[m]-se à existência local de estruturas oligárquicas e personalizadas de poder. O mandão, o potentado, o chefe, ou mesmo o coronel como indivíduo, é aquele que, em função do controle de algum recurso estratégico, em geral a posse da terra, exerce sobre a população um domínio pessoal e arbitrário que a impede de ter livre acesso ao mercado e à sociedade política.

A estátua do coronel Frederico, erigida no lugar exato em que “[...] havia um coreto, onde músicos animavam as festas da vila” (MACEDO, 1988, p. 111), até por volta de 1946, consiste em excelente metáfora da personagem que o coronel elaborou para si em vida: posicionado no centro da vida operária, no ponto central da principal praça da cidade, a Praça João Pessoa.

O “nobre” capitalista mandou construir para si um palacete no alto da antiga Monte-Mór. E como o mecenas que foi¹¹⁵, tinha à sua disposição uma banda de música, “[...] mantida totalmente (de tudo) pela Fábrica” (FERNANDES, 1973, p. 41). Jorge P. Santiago destaca que desde a segunda metade do século XIX “[...] as Bandas continuam se distinguindo por um recrutamento bem popular e pela multiplicação das sociedades musicais ligadas a estabelecimentos industriais, comerciais, e mesmo de bairro” (1998, p. 194).

Desde 2013 procuro saber mais sobre essa primeira banda de música de Rio Tinto. Tinha conhecimento de que o famoso trompetista riotintense, Hamilton Cruz¹¹⁶, “[...] tocava no conjunto operário da fábrica” (MELLO, 2002, p. 113). Fernandes (1973, p. 41) relata que, fora dela, seus músicos integraram conjuntos musicais diversos pelos diferentes clubes¹¹⁷ mantidos pela Companhia. Mas o primeiro interlocutor a me trazer informações sobre tal banda foi meu amigo saxofonista, Agnaldo da Silva Mendes (49 anos), no diálogo transcrito a

¹¹⁴ José Octávio de Arruda Mello postula que: “[...] Essa rivalidade possuía raízes sociológicas, sendo Mamanguape tradicionalista, agrícola, patriarcal e liberal-conservadora, com Rio Tinto assumindo ares modernos, industrialistas, operário e... autoritários!” (2002, p. 75).

¹¹⁵ Arrogando para si não apenas a organização de grupos musicais, mas o amplo espectro da vida voltada ao lazer e à cultura da então vila operária (PANET, 2002b, p. 128-129)

¹¹⁶ Conhecido por ter tocado com a banda de Roberto Carlos e em programas da Rede Globo.

¹¹⁷ Organizados em uma clara divisão de classes, um para os estrangeiros (Clube dos Diários), outro para “[...] certa classe de operários mais ‘grã-fina’ O Bloco das Flôres e, para a turma miúda [...] clubes diversos, assim como: Os Lenhadores, Os Ciganos, Estrela, O Rio Tinto, O América, O Regina, etc.” (FERNANDES, 1973, p. 40-41). Leia-se “turma miúda” a classe operária em geral, que não exercia nenhum cargo de confiança ou de chefia na hierarquia da fábrica. Nenhum desses clubes funciona atualmente.

seguir (LISBOA, 2016, p. 51):

A. S. M.¹¹⁸ – [...] meu pai trabalhou na Companhia Rio Tinto e falava que existia uma banda de música lá, que achava bonito aqueles músicos e aquele povo arrumado nas procissões, naquelas festas. Essas roupas de gala com gravata, cobertura, tudo arrumado, tocando aquelas procissões dos Marianos [...].

C. N. L.¹¹⁹ – E fazia muito tempo que a outra banda já tinha...?

A. S. M. – Já. Eu nem cheguei a ver. Eu ouvi falar com meu pai que dizia que existia uma banda e que eles tocavam para os Lundgren. Que a família quando vinha era sempre recebida no palacete ou no casarão com a orquestra. É tanto que eu não sei nem o nome, nunca soube o nome (MENDES, 2014).

Tratava-se, como descobri mais recentemente, da “[...] Filarmônica Frederico Lundgren, de Rio Tinto, sob a regência do maestro Otávio Leal [...]” (RIBEIRO, 1985, p. 45). Com base em minha interlocução com pessoas de até 65 anos, estimo que essa filarmônica tenha funcionado até meados dos anos 1950, pois não a conheceram de primeira mão quando crianças. Mas sei por Seu Agnaldo que alguns de seus músicos remanescentes viveram até mais ou menos os anos 1990 e 2000, um ou outro ainda na ativa.

É preciso notar, porém, que a CTRT era bastante criteriosa ao fornecer “privilégios” como o de tocar em um conjunto musical, ou mesmo de poder estudar: uma concessão feita para poucos funcionários e sob a condição de conformação dos musicistas às exigências de trabalho e comportamento dentro e fora da fábrica¹²⁰, como parte do controle social e de regulação de todas as esferas da vida das pessoas por parte da Companhia.

Criado em 1944, o *Rio Tinto Tênis Clube* foi palco de grandes festas da elite riotintense e paraibana (FERNANDES, 1973, p. 79-81). Cito-o aqui porque provém dele uma das poucas referências que tive acesso sobre festividades de Semana da Pátria na cidade durante a primeira metade do século XX. Escreve José Octávio de Arruda Mello que: “[...] as festas tinham lugar nos fins de semana e em épocas especiais como Ano Novo, Carnaval, Dia do Trabalho e Semana da Pátria [...]” (MELLO, 2002, p. 112).

Festividade de maior interesse para a presente dissertação, convém fazer um breve histórico da data que comemora a Independência do Brasil, e sobre como as bandas de música, fanfarras e bandas marciais se tornaram tão importantes para essa comemoração.

Tanto em âmbito nacional como local, o Sete de Setembro, ou mais propriamente, a Semana da Pátria, se apresenta como uma das expressões máximas dos poderes instituídos. A esse respeito, Roberto DaMatta escreve em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997), que o

¹¹⁸ A. S. M. – Abreviação para Agnaldo da Silva Mendes. Transcrição do dia 12 de julho de 2014.

¹¹⁹ C. N. L. – Abreviação para Caio Nobre Lisboa.

¹²⁰ São elas a assiduidade no trabalho, não envolvimento em movimentos sindicais ou de reivindicação de direitos, não envolvimento em escândalos morais de qualquer tipo e a profissão ao catolicismo.

estudo dos rituais se dá pela busca por compreensão de como os momentos extraordinários da existência humana surgem, engendrados pela transformação de certos elementos sociais corriqueiros da vida em *símbolos*.

Nesse sentido, os rituais se manifestam como enfoques altamente seletivos acerca de aspectos da realidade, arbitrários e de cunho puramente ideológico, sendo “[...] então, uma esfera de oposições e junções, de destacamentos e integrações, de saliências e inibições de elementos” (DAMATTA, 1997, p. 78), que variam de acordo com a cultura, e expressando a sociedade, por vezes, até mais que a própria fala humana.

Referimo-nos ao *paradigma da ordem*, modelo interpretativo, segundo o qual rituais nacionais como as paradas militares da Semana da Pátria são percebidos enquanto possuidores de algum grau de sincronia que venha a orientar e centralizar a sociedade inteira – diga-se, o Estado-Nação brasileiro, com toda sua intrínseca e inegável heterogeneidade – os chamados feriados nacionais.

Para tanto, desde Dom Pedro I o Estado brasileiro tem se utilizado de decretos e leis para proclamar seus rituais considerados mais “sagrados”, de modo a garantir, assim, certa uniformidade ritual às comemorações referentes à Proclamação da Independência. Pesquisando no portal da Câmara dos Deputados por *dias de gala* ou *dias de festa nacional*, e sem querer ser exaustivo, descobri com surpresa que o Sete de Setembro nem sempre foi unanimidade.

Curiosamente, o Sete de Setembro sequer foi mencionado por Dom Pedro I em seu primeiro decreto (BRASIL, 1822) voltado ao tema, datado de 21 de dezembro de 1822, no qual declarou os dias de gala de seu governo. O dia escolhido pelo imperador para que se comemorasse a “independência” do país foi o dia 12 de dezembro, data de seu nascimento e coroação. Mary del Priore (2016b) destaca que tanto a data como o grito de “independência ou morte”, são alvos de muitas controvérsias. A autora escreve que:

[...] Nenhum jornal de época faz qualquer menção ao 7 de setembro. Em carta aos paulistas, datada do dia 8, o príncipe apenas fala da necessidade de voltar ao Rio de Janeiro em função de notícias recebidas de Portugal, sem qualquer menção à Proclamação da Independência. Em carta dirigida ao pai, em 22 de setembro, não menciona o evento. O “grito” só começa a ganhar força a partir de 1826, com a publicação do testemunho do padre Belchior Pinheiro Ferreira incluindo a data de 7 de setembro no calendário das festividades da independência (DEL PRIORE, 2016b, p. 12).

Se o grito realmente aconteceu ou não, é algo que está fora de nosso alcance afirmar. O que efetivamente nos resta é a imagem de exaltação do príncipe “revoltoso”, de sua capacidade em representar certo desejo por independência política frente à antiga metrópole.

Em suma, um “mito”, no sentido de uma narrativa ficcional, em tudo coerente com a mística que as monarquias criam para poder justificar suas existências, visto que o novo país prosseguiria sob o controle de sua casa real e seus descendentes. É no decorrer do século XIX, portanto, que o Sete de Setembro ganha força, já estando presente no decreto de Dom Pedro II, nº 501, de 19 de agosto de 1848 (BRASIL, 1848).

Com o advento da República em 1889, os intelectuais e as elites da época passaram a se preocupar com a devida formação de valores republicanos na sociedade brasileira. Uma das respostas a essa preocupação se traduziu pelo decreto nº 155-B, de 14 de janeiro de 1890, que declarou os dias de festa nacional, instituindo-se seis datas voltadas ao sentimento de patriotismo, fraternidade e nacionalismo ditos brasileiros, a saber, os dias (BRASIL, 1889):

[...] 21 de abril, consagrado á commemoração dos precusores da Independencia Brasileira, resumidos em Tiradentes;
 3 de maio, consagrado á commemoração da descoberta do Brazil;
 13 de maio, consagrado á commemoração da fraternidade dos Brasileiros;
 14 de julho, consagrado á commemoração da Republica, da Liberdade e da Independencia dos povos americanos;
 7 de setembro, consagrado á commemoração da Independencia do Brazil; [...]
 15 de novembro, consagrado á commemoração da Patria Brasileira.

É a partir do Decreto nº 19.488, de 15 de dezembro de 1930, que Getúlio Vargas resume tais feriados nacionais aos dias 7 de setembro e 15 de novembro, em meio a um contexto de crescente *chauvinismo* no mundo. Chamo por chauvinismo as “[...] manifestações de nacionalismo fanático, exacerbado e de baixa sofisticação em seus fundamentos” (BARBOSA, 2014, p. 12), que pode ser verificado com maior intensidade em países com regimes inspirados por ideais antidemocráticos, totalitários e xenofóbicos, a exemplo do Brasil da era Getúlio Vargas (1930-1945), da ditadura civil-militar de 1964 (1964-1985), e no contexto político atual, do governo Bolsonaro (2019-).

Mas esses dois feriados só adquiriram caráter de leis a partir da Lei nº 662, de 6 de abril de 1949 (BRASIL, 1949), durante o governo Dutra (1946-1951), e da Lei nº 5.571, de 28 de novembro de 1969 (BRASIL, 1969), na ditadura de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), consolidando-os, assim, enquanto eventos sociais extraordinários construídos pela e para a sociedade (DAMATTA, 1997), instrumentos por excelência de enquadramento da memória coletiva (POLLAK, 1992).

Pretendi encontrar informações precisas sobre em qual ano se deu o primeiro desfile cívico-militar de Rio Tinto, mas, infelizmente, tanto a prefeitura como o cartório da cidade não tiveram como me fornecer essa informação. Sendo assim, posso apenas supor que o primeiro desfile cívico tenha acontecido, no mínimo, em 1957, ano seguinte ao da

emancipação política de Rio Tinto¹²¹. Motivo essa afirmação na leitura que faço de Fernandes (1973), que não redige uma só frase sobre desfiles cívico-militares em suas memórias dos tempos de juventude.

Como o colega antropólogo José Muniz Falcão Neto me apresentou, a página de Facebook *Mamanguape conta suas histórias* – organizada por Walfredo David Júnior, o “Júnior da Locadora” (LISBOA; MENDONÇA; FALCÃO NETO, 2017, p. 97) –, traz várias fotografias de desfiles da cidade de Mamanguape realizadas em meados do século passado (ver **Prancha 1**).

Com a pista de que antes da emancipação política de Rio Tinto, as bandas do então distrito participavam dos desfiles de Mamanguape, e que neste momento dos anos 1950 tanto as bandas de Mamanguape como as de Rio Tinto já aparecem atreladas às escolas – característica que persiste até hoje –, passei a me questionar sobre o porquê desta proximidade banda-escola.

Em *Leis e regulamentos da instrução da Paraíba no período imperial* (PINHEIRO; CURY, 2004), podemos acompanhar a inclusão da disciplina de música em escolas municipais e provinciais desde o ano de 1858. Entretanto, o registro histórico de sua inclusão sempre foi muita sumária, apenas mencionando que seria ofertada, sem mencionar qualquer grade curricular. A exceção cabe ao Regulamento nº 7, de 6 dezembro de 1865, voltado à organização do *Colégio de Educandos Artífices*, que existiu entre 1859 e 1874, atendendo meninos órfãos e filhos de famílias pobres na capital. Interessa-nos, principalmente, o *Capítulo VII, Da aula de música*, que dispunha que:

[...] Art. 42 – A aula de música tem lugar todas as segundas, quartas e sextas feiras, das sete às nove horas da noite e todos os domingos e dias santificados das 10:00 da manhã até a hora ordinária do jantar.

Art. 43 – Todos os educandos do Colégio são alunos desta aula, e com os mais hábeis formará o mestre uma *banda de música*, que com o consentimento do Diretor, poderá tocar fora do Colégio em *festividades públicas* ou *particulares*.

Art. 44 – Os instrumentos e mais objetos necessários para aulas serão fornecidos pelo Colégio à vista de pedidos designados pelo mestre. [...] (PINHEIRO; CURY, 2004, p. 127, grifos meus).

A educadora Juliana Miranda Filgueiras (2006, p. 22-23) escreve que, em contraposição à educação religiosa do Império, a República Velha (1889-1930) instaurou

¹²¹ Faltou fôlego para realizar uma pesquisa bibliográfica exaustiva a esse respeito. Poucos jornais paraibanos possuem arquivos digitais de suas edições antigas. A União, por exemplo, que tem o catálogo mais completo entre todos, ainda não tem disponíveis as edições dos dias 07 e 08 de setembro de 1956 e 1957 para que possamos confirmar nossa hipótese. Fica o apelo para que futuras pesquisadoras/es preencham essa lacuna, o que provavelmente exigirá algumas incursões ao Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, pois vários destes antigos jornais já saíram de circulação.

uma educação laica, inspirada pelos ideais iluministas e da Revolução Francesa. Seu projeto de ensino tinha por principais desafios a necessidade de “nacionalizar” a massa de migrantes europeus, atender as demandas postas pela industrialização e a urbanização brasileira, e alfabetizar, “civilizar” e inspirar sentimentos republicanos na população como um todo.

Estava em pauta uma “[...] discussão sobre a universalização da escola, tendo como tema central a educação cívico-patriótica e moral [...]” (FILGUEIRAS, 2006, p. 22). É assim que se fomentaria uma atenção crescente com relação ao culto da pátria, aos hinos, à bandeira etc. Cada Estado elaboraria suas particularidades e, ao que me parece, a Paraíba encontrou na relação banda-escola um forte aliado na formação moral e cívica de sua população.

Traço essa minha afirmação com base no exame da Lei ordinária nº 838, de 28 de novembro de 1952 (PARAÍBA, 1952), ainda em vigor e sem modificações posteriores a sua promulgação. Segundo Domingos de Azevedo Ribeiro, ela foi responsável por reorganizar “[...] a Divisão da Educação Artística [...], dando-lhe uma estrutura mais ampla com a criação do Serviço de Canto Orfeônico, Serviços de Banda e Conjuntos Musicais, Serviços de Dança, Serviço de Teatro e Serviços de Artes Plásticas” (RIBEIRO, 1985, p. 46). No item b, Art. 2º, a Lei 838/1952 determina que o:

[...] b) Serviço de Bandas e Conjuntos Musicais, [...] deverá manter cursos de emergência e intensivos de organização, regência e dos vários instrumentos de banda, amparar qualquer conjunto que necessite ajuda oficial, incentivar a criação de novos conjuntos, principalmente nas escolas, e promover certames artísticos anuais, para o que terá obrigatória e integral colaboração da banda de música da Polícia Militar do Estado; [...] (PARAÍBA, 1952).

Sendo assim, a formação de bandas passa a ter um respaldo oficial, em um movimento que retira o protagonismo que existia, até então, de partidos, corporações empresariais e outros segmentos da sociedade civil, refletindo as mudanças que vinham sendo operadas em âmbito nacional desde a Era Vargas (1930-1945), no sentido de uma institucionalização da cultura. Como Barbalho destaca (2007, p. 3-5), tais transformações procedem a uma ruptura com o ideário eugenista de nação em vigor desde o império, que via no embranquecimento fenotípico e sociocultural da população o “caminho” para um Brasil desenvolvido e industrializado. O fundamento desta política de reformulação da identidade nacional residiu na exaltação de uma identidade brasílica “mestiça” – dantes percebida como “problema” –, de união entre três raças: brancos, negros e indígenas, tomando por norte a obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* (1933).

Percebe-se que não se trata mais da exclusiva formação de bandas de música, mas de contrução de um ideário de nação. De modo geral, o termo “bandas” é usado para identificar

bandas marciais, fanfarras e bandas de música, distinção que aqui já parece ter se formado. Essas disposições ajudam a compreender os motivos de tão intensa presença de bandas escolares em Rio Tinto, bem como a periodicidade com que elas se reúnem e ensaiam, geralmente entre os meses de julho e setembro, voltada à apresentação dos desfiles cívico-militares de setembro, e da “temporada” de encontros de bandas, que pode se estender até outubro ou novembro.

Essa periodização, porém, não é prescrita em nenhum regulamento ou legislação, tanto que os interlocutores mencionam bandas de outras cidades, em especial da capital João Pessoa, que ensaiam quase o ano todo, e outras que ensaiam continuamente. Dependerá, principalmente, das possibilidades econômicas de tais conjuntos/escolas e da participação ou não em concursos de bandas mais especializados, o que exige uma conformação instrumental¹²² e preparação específicas¹²³.

Após a Filarmônica Frederico Lundgren ter se desfeito, demorou cerca de 40 anos para que surgisse nova banda de música na cidade, desta vez financiada pela prefeitura de Rio Tinto: a *Banda de Música Municipal Antônio Cruz*, formada em 1989 (Cf. LISBOA, 2016, p. 55). Com o fim dos 25 anos de isenção de impostos e a necessidade de modernização da fábrica, verificou-se uma diminuição do mecenato por parte da CTRT. Quanto a isso, Maria Bernardete Ferreira de Macedo (1988) nota que esses anos coincidiriam com “[...] uma gestão da força de trabalho, em que a fábrica começa a ter interesse de desvencilhar-se do controle da esfera doméstica dos trabalhadores” (MACEDO, 1988, p. 121).

Não tenho informações detalhadas de como as escolas de Rio Tinto se apropriaram da Lei 838/1952 neste longo intervalo entre os anos 1950 e fim dos 1980. Através de conversas informais, aprendi que o que aconteceu, de fato, foi a exclusiva formação de *bandas marciais* pelas escolas da cidade, relatada por todas/os as/os interlocutoras/es que viveram no período. A opção pelas bandas marciais nos parece coerente se considerarmos o pensamento de Maria de Fátima Duarte Granja e Ricardo Tacuchian (1985), formulado durante a redemocratização, de que tanto esses conjuntos como as *fanfarras* consistiriam “[...] mais de um trabalho de educação física e disciplina coletiva, com resultados duvidosos, do que propriamente um trabalho de educação musical” (GRANJA; TACUCHIAN, 1985, p. 38).

Hoje, há de se concordar com essa crítica, se considerarmos o período em que foi

¹²² Nenhuma das bandas marciais e fanfarras de Rio Tinto, Mamanguape e cidades vizinhas estão paramentadas para tais concursos, cuja principal característica é a adequação à linguagem típica da música militar, tanto musicalmente (na qual predominam os dobrados), como instrumentalmente (expresso pela ojeriza aos instrumentos percussivos de curture).

¹²³ Apoiadas no letramento formal de partituras, quer dizer, na linguagem escrita.

escrita. Se ponderarmos, por exemplo, a urgência do Estado brasileiro, principalmente a partir de 1964, de reafirmar os valores nacionais sob uma ótica essencialista de identidade, unidade e integração nacional durante a ditadura militar (BARBALHO, 2007, p. 5-9), perceberemos a familiaridade daquele ideário de *formação moral e cívica* com o tal *trabalho de educação física e disciplina coletiva* criticado por Granja e Tacuchian (1985), linha de raciocínio que é, infelizmente, não aprofundada pelos autores¹²⁴.

Em meu TCC (LISBOA, 2016), cheguei a manifestar terminante discordância com relação a essa posição dos autores, subsumindo a escolha pelas bandas marciais a um simples cálculo de ordem econômica (LISBOA, 2016), tendo em vista que vários instrumentos de bandas de música são caríssimos, como os metais de sopro. É tanto que somente nos anos 1990, a partir do mesmo instrumental da banda de música do município, que começariam a ser formadas *fanfarras* em Rio Tinto, pois estas possuem maior variedade de instrumentos melódicos de sopro em comparação às bandas marciais¹²⁵.

A ressalva que faço – e esta é uma das hipóteses da presente dissertação –, é que, considerando a política cultural instaurada pelo Governo Lula (2003-2010) quando da atuação de Gilberto Gil (2003-2008) no Ministério da Cultura (MinC), as bandas passaram a se contextualizar em uma noção de nacionalidade mais plural¹²⁶, atenta a outros tipos de identidades que não apenas a nacional, sejam elas étnicas, regionais, etárias, religiosas, de gênero etc.

Como bandas marciais, fanfarras e bandas de música sempre passaram ao largo da lógica de mercado, amparadas por mecenas estaduais e municipais desde metade do século XX, ao menos na Paraíba, e atrelando-se fortemente aos discursos oficiais, às cerimônias de estado e ao ideário de cultura no sentido essencialista, amplo e nacional. Esta dissertação observa as fissuras que se formaram nessa comunidade musical a partir dessa mudança de perspectiva operada nos governos Lula.

Mais que isso, traz para o primeiro plano a autonomia, dinamismos e protagonismo

¹²⁴ Apenas acrescentam que: “[...] Essas bandas são fáceis de organizar, satisfazem à vaidade dos administradores escolares e são incentivadas pelas fábricas de instrumentos, levadas pelo interesse comercial. [...] como educação musical representam um grande equívoco” (GRANJA; TACUCHIAN, 1985, p. 38).

¹²⁵ Essa diferenciação entre bandas não é unânime, assim como também não o é a historicização feita acerca de bandas marciais, fanfarras e bandas de música, podendo variar de região para região, ou de autor para autor. Por exemplo, a diferenciação que Estela Maria P. A. Pedrosa (2007, p. 48-49) discute, sobre bandas marciais e fanfarras no Estado de São Paulo, é aparentemente oposta à que existe na Paraíba, assim como o histórico de formação desses conjuntos feito por ela também é ligeiramente distinto (PEDROSA, 2007, p. 46-48).

¹²⁶ “Com o governo Lula, tem-se uma reavaliação do que seria a identidade nacional brasileira que aponta para o pluralismo e a incorporação de expressões culturais historicamente excluídas. A diversidade não resulta mais em uma síntese, pelo contrário, é o pólo identitário que cede à diversidade e se multiplica em identidades” (BARBALHO, 2007, p. 17).

destes conjuntos musicais e escolas, que já não tem que responder às exigências ou boa vontade de um mecenas poderoso. Em seu lugar, entrou em cena um jogo de negociações entre diferentes agentes, com base na relação banda-escola, que será melhor aprofundado nos próximos capítulos.



1



Foto: Instituto moderno
Pesquisa: Júnior da locadora

2



3



4

Prancha 1 - “Os desfiles de outrora”

Com base nas imagens de antigos desfiles realizados em Mamanguape – postadas pela página de Facebook “Mamanguape conta suas histórias” – percebemos a presença de bandas marciais escolares tanto em Rio Tinto como em Mamanguape.

1. Legenda da postagem: “Prédio onde funcionou o Instituto Moderno em frente a atual Câmara M. de Mamanguape”. **Comentário de usuária do Facebook:** “Saudades. Estudei no Jardim da infância e fiz o primário. D. Raminha que me colocava sempre em posição de cantar o hino nacional poxa bons tempos”.

Segundo Adiel Alves Rodrigues (2008, p. 183), o Instituto Moderno, colégio ainda existente em Mamanguape, foi criado no ano de 1950. Se observarmos atentamente o instrumental da banda marcial nessa imagem, bem como o fardamento utilizado pelos estudantes, podemos inferir que se trata dos mesmos alunos das duas fotos seguintes.

Fonte: Página de Facebook “Mamanguape conta suas Histórias”¹²⁷.

2. Legenda da postagem: “Primeiro desfile cívico do Instituto moderno em 1950”. **Comentário de usuário do Facebook:** “Olha que aliamento - veja que postura - tempo bom não volta mais,”.

O alinhamento e a marcha bem definidos, ainda hoje, são valorizados entre bandas. O enquadramento da fotografia foi feito de maneira a sublinhar o alinhamento da escola, que se perde no último plano.

Fonte: Página de Facebook “Mamanguape conta suas Histórias”¹²⁸.

3. Comentário de usuário do Facebook: “Neste tempo existia desfile de vergonha”.

A formação de pelotões é uma influência direta da maneira como os militares desfilam. O posicionamento do pelotão da banda marcial à frente dos demais pelotões também guarda semelhança com os desfiles militares.

Fonte: Página de Facebook “Mamanguape conta suas Histórias”¹²⁹.

¹²⁷ Disponível em:

<https://www.facebook.com/mamanguapecontasuashistorias/photos/a.435227013195506/438566512861556/?type=3&theater>. Acesso em: 15 ago. 2019.

¹²⁸ Disponível em:

<https://www.facebook.com/mamanguapecontasuashistorias/photos/a.435227013195506/1628971390487723/?type=3&theater>. Acesso em: 15 ago. 2019.

¹²⁹ Disponível em:

4. Legenda da postagem: “Antiga banda do "SENAI" de Rio Tinto, desfilando em nossa cidade”.

Mello (2002, p. 100) escreve que o SENAI de Rio Tinto foi construído no ano de 1946. Sua banda é pouco maior que a anterior, mas ainda assim é uma banda marcial. Note-se que, ao contrário de atualmente, não se utilizavam atabaques nas bandas.

Fonte: Página de Facebook “Mamanguape conta suas Histórias”¹³⁰.

<https://www.facebook.com/mamanguapecontasuashistorias/photos/a.435227013195506/1628973010487561/?type=3&theater>. Acesso em: 15 ago. 2019.

¹³⁰ Disponível em:

<https://www.facebook.com/mamanguapecontasuashistorias/photos/a.435227013195506/529331433785063/?type=3&theater>. Acesso em: 15 ago. 2019.

CAPÍTULO 2 - FESTA E FANFARRA NO SETE DE SETEMBRO DE RIO TINTO

2.1 O DESFILE, A VAQUEJADA E A FESTA

No último capítulo mencionei a existência de lacunas históricas acerca do início das comemorações da Semana da Pátria em Rio Tinto. Os primeiros relatos remontam a primeira metade do século passado, quando a festa era comemorada nos clubes do então distrito. Mas a configuração atual desfile/vaquejada/festa, tema desta subseção, só será formada entre os anos 1940 e 1950, como veremos a seguir.

Data de fins dos anos 1940 a organização da chamada *Vaquejada da Independência de Rio Tinto*. Continuada até nossos dias, essa vaquejada surgiu como resultado das mencionadas disputas da família Lundgren com as tradicionais oligarquias de Mamanguape. Quem resume bem essa história é o memorialista João Batista Fernandes (1973, p. 42-43):

[...] As corridas de bois do Coronel, aqui em Rio Tinto, assombraram muitos fazendeiros e vaqueiros! Aquelas corridas, comumente no dia 7 de setembro, empolgavam tanto pela organização dos festejos, como também pelo aspecto espontâneo do ambiente. O coronel mandava convidar o que fosse de fazendeiros dos Estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco (e quem mais quisesse vir) e que trouxessem também seus bons vaqueiros, para diversão de quantos aqui habitavam. [...] Vale dizer aqui, o porquê da coisa de como foi que o Coronel criou aquele tipo de diversão aqui em Rio Tinto. Foi assim: aqui não se falava em corrida de bois, somente em Mamanguape era que, vez por outra, inventavam uma corridinha lá prás bandas da antiga rua da Cruz. Uma daquelas corridinhas, em Mamanguape, fêz criar-se o caso de fazer-se corrida de boi aqui. Sairam daqui a cavalo, para assistir uma corridinha em Mamanguape, os seguintes empregados da Fábrica: [...]. A caravana ao entrar em Mamanguape, foi logo vaiada! E que vaia! Choveram os apelidos, inclusive o pior deles: “cu de óleo”! Sempre houve um ranço danado entre aquele povo de Mamanguape, e o de Rio Tinto. E isso data de muito longe! Os caravaneiros humilhadíssimos [...] voltaram da entrada da rua principal, daqui para lá. O Coronel soube do ocorrido, e irritou-se! E disse: eu vou mostrar aqueles mamanguapenses que em empregados meus ninguém dá vaia! Eu vou mostrar a eles como é que se faz corrida de boi, e que venham eles de lá se divertirem aqui sem sofrerem nenhum constrangimento!

A primeira vaquejada de Rio Tinto ocorreu em 1947, mais ou menos um ano após o falecimento do coronel Frederico. Iniciava-se então o comando do coronel Arthur Lundgren, seu irmão, e primeiro prefeito de Rio Tinto ao ser emancipada, em 1956. Desde então, a vaquejada se tornou uma constante das festividades da Semana da Pátria em Rio Tinto. A novidade se daria, como dissemos no último capítulo, com a introdução do desfile cívico-militar na cidade.

Essa relação é dada pelas interlocutoras e interlocutores através da divisão da festividade em três momentos: o *desfile*, a *vaquejada* e a *festa*, que se deram quase que da

mesma maneira em todos os anos durante a pesquisa, com apenas algumas alterações mais significativas, como horários, a pompa, o local onde se posicionou o palanque durante os desfiles e, é claro, os atores sociais envolvidos.

No calendário festivo de Rio Tinto, ou melhor dizendo, em seu ciclo anual de festividades, as festividades da Semana da Pátria se situam como uma das mais importantes, ao lado das festas: a) da padroeira Santa Rita de Cássia, que costuma ocorrer entre os dias 20 e 23 de maio; b) juninas, desde Santo Antônio, no dia 12 de junho, até “Santana”, em 26 de julho; c) emancipação política do município, comemorada em 06 de dezembro, geralmente inaugurando as festividades e ornamentações natalinas de final de ano; d) e o carnaval da cidade, que possui dois momentos, um que se inicia desde janeiro e vai até uma semana antes do carnaval em si, com festejos que incluem blocos de rua, concursos de ursos, bois de reis, chirumbas, burrinhas, bonecas etc., e um segundo momento, que se dá durante os dias de carnaval, na Praia de Campina, distrito do litoral de Rio Tinto, com blocos de rua e shows abertos ao público¹³¹.

Esquematisado no **Quadro 1**, a Semana da Pátria de Rio Tinto se inicia no dia primeiro de setembro, com uma alvorada da Banda de Música Municipal Antônio Cruz pelas ruas da cidade durante o amanhecer, o que será repetido por todos os dias da Semana da Pátria. A alvorada é um toque militar, surgido nas antigas bandas marciais do século XVIII (BINDER, 2006, p. 18), usado “[...] de madrugada, para acordar os soldados” (MICHAELIS, 2008, p. 42).

Quadro 1 - Festividade da Semana da Pátria em Rio Tinto

Dia Primeiro de Setembro		
Horário	Evento	Local
04:30 – 05:00	Alvorada da Banda de Música Municipal Antônio Cruz	Ruas
15:00 – 15:30	Solenidade de hasteamento das bandeiras	A
16:00 – 19:00	Desfile cívico-militar	A
Dia Seis de Setembro		
16:00 – 16:30	Cavalgada	B a C
18:00 – 18:30	Missa do Vaqueiro	C
18:30 – 19:00	Início da Vaquejada da Independência	C

¹³¹ Conforme a descrição de Miriam Panet (2002, p. 125-129), esse ciclo anual de festividades foi estabelecido antes da emancipação do município. A autora escreve que: “O lazer em Rio Tinto, até aproximadamente o ano de 1959, era organizado pela direção da fábrica de tecidos Rio Tinto. Os festejos destinados à classe operária eram o Carnaval, o São João, a festa da padroeira da cidade e as festas de fim de ano” (PANET, 2002, p. 128).

22:00 – 23:00	Festa do Vaqueiro	D
Dia Sete de Setembro		
04:30 – 05:00	Alvorada	Ruas
06:00 – 07:00	Interrupção da vaquejada	C
08:00 – 14:00	Desfile cívico-militar	E
14:00 – 15:00	Reinício da vaquejada	C
22:00 – 23:00	Festa do Vaqueiro	F
Dia Oito de Setembro		
08:00 – 10:00	Término da vaquejada	C

Fonte: Elaboração própria¹³².

À tarde, por volta das 15h às 16h30min, na Praça João Pessoa, se dá a Solenidade de Hasteamento das bandeiras do município, do estado e do país. A Banda de Música Municipal Antônio Cruz é quem também faz as honras, tocando dobrados e outras músicas, dentre as quais se incluem os hinos nacional e do município. No mapa abaixo, baseado no desfile de 2018, descrevo o sentido feito durante a marcha, e as posições dos mastros para bandeiras, do palanque, e da concentração e dispersão das escolas/bandas.

Mapa 1 - Descrição do Desfile de Primeiro de Setembro em Rio Tinto (Local A)



¹³² Esquema geral da Semana da Pátria de Rio Tinto, conforme horário, evento e local. A identificação alfabética dos locais será indicada nos mapas que seguem.

Fonte: Google Maps (2019).

Legenda: 1 – Concentração de escolas e bandas; 2 – Mastros para bandeiras; 3 – Palanque; 4 – Dispersão; Setas – Sentido do desfile; Traços – Vias interditadas; Pontilhados – Espaço para o público.

Como parte do mecanismo básico de ritualização de *reforço* identificado por DaMatta (1997), quer dizer, de realce das hierarquias sociopolíticas e militares, e dos sentimentos que se pretende exaltar e provocar durante o ritual, temos uma performance que torna explícita: a) tanto os símbolos de poder do Estado-Nação brasileiro; b) como os valores mais universalizantes, ambos concebidos de modo a nutrir um sentido de unidade na heterogeneidade sociocultural brasileira.

Além da banda de música, estão também presentes autoridades políticas, na figura dos Poderes Executivo e Legislativo municipais, do Judiciário, e de autoridades militares e/ou policiais, com destaque para o Tiro de Guerra¹³³ 07/001 (localizado em Rio Tinto) e sua banda marcial. Subordinado ao Comando da 7ª Região Militar do Comando do Nordeste, o Tiro de Guerra de Rio Tinto¹³⁴ faz parte da história dos desfiles do município.

De acordo com Maria do Carmo de Medeiros Alves, 64 anos, nascida e crescida em Rio Tinto, a banda marcial do Tiro de Guerra tinha grande importância nos desfiles da cidade nos anos 1960, acompanhando as muitas escolas que ainda não possuíam bandas próprias. Por conta disso, ela relata que a marcha era muito rápida (o que ainda acontece), sendo difícil de acompanhar, principalmente para as crianças pequenas.

Voltando a nossa descrição do desfile de Primeiro de Setembro, neste primeiro momento da cerimônia, presencia-se uma performance secular plena de gestos formais e protocolares. Sob pano de fundo, temos bares, lanchonetes e a matriz da igreja católica em Rio Tinto. O povo, entretanto, participa com certa distância, pois em última análise, essa solenidade inicial não possui nem exige grande presença popular, tanto que os atrasos, quando ocorreram, deveram-se à não chegada de autoridades políticas.

Terminado o hasteamento, a população se aglomera nas calçadas em volta da rua,

¹³³ Criados pelo Decreto nº 12.708, de 9 de novembro de 1917 (BRASIL, 1917), os Tiros de Guerra são instituições voltadas à formação de reservistas segundo o Art. 59 da Lei Ordinária nº 4.375, de 17 de agosto de 1964, também conhecida por Lei do Serviço Militar (BRASIL, 1964). Auxiliares das Juntas de Serviço Militar (JSM), os Tiros de Guerra estão presentes em centenas de Municípios do país, em especial os de maior “interesse nacional” – como resultado da Doutrina de Segurança Nacional dos anos 1950 (MELLO, 2002, p. 90).

¹³⁴ Criado em Rio Tinto no ano de 1946, com o objetivo de incorporá-lo à política nacional de integração e neutralização dos “[...] chamados quistos raciais de origem alemã” (MELLO, 2002, p. 90), fato que se deve à ostensiva presença de famílias alemãs no distrito fabril, muitas das quais dirigentes da fábrica. João Batista Fernandes (1971) rememora os conflitos que ocorreram entre a direção da fábrica e a população local durante a Segunda Guerra Mundial. Os boatos, persistentes no imaginário da cidade até os dias de hoje, alegam que o Grupo Lundgren nutria simpatia pelas práticas e ideologias nazistas. Para uma leitura mais aprofundada e crítica sobre o tema Cf. (BARRETO; SANTOS; NILTON, 2017).

tornando nítido o espaço de performance em que é transformada a rua central da praça¹³⁵. É quando escolas municipais e estaduais, em especial as da zona rural e da educação infantil, desfilam até mais ou menos às 19:00 horas, acompanhadas de bandas marciais ou fanfarras, próprias ou de outras escolas, com o Tiro de Guerra finalizando o desfile (Cf. **Prancha 2**).

Durante as noites dessa semana, ocorrem festas públicas e privadas, respectivamente realizadas na Praça da Vitória e na “Orion Show”¹³⁶ (ver **Imagem 2**), nas quais tocam bandas e músicos locais ou nacionais dos mais diferentes gêneros musicais, desde os mais tradicionais, como o forró pé de serra e o aboio de vaqueiro, ao forró eletrônico ou estilizado. Grandes bandas, como Cavaleiros do Forró, Mastruz com Leite, Limão com Mel e outras já chegaram a tocar na cidade.

Imagem 2 - Orion Show (Local D)



Fonte: Acervo do autor (2019).

Evidencia-se, logo, o caráter regional das festividades da Semana da Pátria de Rio Tinto, identificado não só pela escolha majoritária por bandas de forró¹³⁷, mas também pela própria vaquejada, “heranças” culturais forjadas pelos intelectuais “regionalistas” do século passado (TROTТА, 2012, p. 155-159). A figura do vaqueiro é entendida aqui como uma personagem que permeia a identidade e o imaginário nordestino, com forte presença tanto

¹³⁵ Em 2014 e 2015, porém, esse desfile cívico-militar se deu na rua da Mangueira, a principal avenida da cidade, onde também ocorreu o desfile de Sete de Setembro.

¹³⁶ Casa de festas localizada onde ficava o antigo cinema da cidade, o Cine Orion.

¹³⁷ “Movido pela licenciosidade da dança, vez por outra temperado com enfrentamentos violentos, o forró se consolida como festa, como lugar de sociabilidade, como repertório cultural, como afirmação de uma identidade regional e como compartilhamento (e processamento) de códigos culturais em trânsito” (TROTТА, 2012, p. 159).

na caatinga como no litoral¹³⁸, com evidentes conexões no Vale do Mamanguape se lembrarmos que o início de sua colonização, no século XVII, se deu a partir de currais.

¹³⁸ Enquanto descendente de famílias sertanejas residentes da caatinga no noroeste paraibano, bisneto, neto, sobrinho e primo de vaqueiros, nunca pensei que a vaquejada tivesse uma presença tão forte no litoral também. Foi, portanto, uma surpresa agradável ver uma vaquejada em Rio Tinto, em meu primeiro semestre de estudos na graduação em antropologia, exatamente durante uma vaquejada da Semana da Pátria, em 2011.



1



2

4



3

Prancha 2 - “Primeiro de Setembro”

Voltado ao sublinhamento das autoridades e instituições municipais, o Primeiro de Setembro delimita uma performance contida e bem marcada. Escolas da zona rural e crianças de creches e escolas de ensino fundamental compõem a maioria dos desfilantes.

1. À esquerda, a Banda de Música Municipal Antônio Cruz, e à direita, recrutas do Tiro de Guerra 07/001. A posição central dos mastros entre os dois grupos sublinha o caráter de destinatário ritual das bandeiras nacional, estadual e municipal durante a Solenidade de Hasteamento das Bandeiras. Primeiro de Setembro de 2015. Praça João Pessoa.

Fotografia: Geraldo de França Alves Júnior.

2. O Hasteamento das Bandeiras põe em evidência as autoridades do Município. Da direita para a esquerda: o instrutor do Tiro de Guerra; o prefeito; a esposa do prefeito; o presidente da Câmara Municipal; a esposa do presidente da Câmara Municipal; e a vice-prefeita. Quando sentados no palanque, assumem o lugar de destinatário do ritual. Primeiro de Setembro de 2017. Praça João Pessoa.

Fotografia: Geraldo de França Alves Júnior.

3. Desfile da Banda de Música Municipal Antônio Cruz pelo perímetro de ação, ou espaço de performance. Dá-se, assim, o início ao desfile. A população, enquanto destinatária secundária do ritual, observa a ação. Primeiro de Setembro de 2017. Praça João Pessoa.

Fotografia: Geraldo de França Alves Júnior.

4. Ao centro, menino tocando atabaque, vestido com o uniforme da escola. A maioria das bandas marciais mirins desfilam no dia Primeiro de Setembro devido ao horário em que acontece, ao fim da tarde, quando o clima está mais ameno. Não há fanfarras mirins. Primeiro de Setembro de 2017. Praça João Pessoa.

Fotografia: Geraldo de França Alves Júnior.

Imagem 3 - Praça da Vitória (Local F)



Fonte: Acervo do autor (2019).

A própria vaquejada, chamada de *Vaquejada da Independência de Rio Tinto*, revela não só a circunstância em que ocorre, na Semana da Pátria, mas, em grande medida, a rememoração da separação entre Rio Tinto e Mamanguape, ritualmente representada pelo conflito que deu origem à vaquejada na cidade, como citado no início deste capítulo.

Se pensarmos, por exemplo, sob a análise de *drama social* segundo a teoria de Victor Turner (2008, p. 33-37), podemos notar nas ofensas recebidas pelos funcionários do coronel a causa da *ruptura* de relações sociais entre o coronel Arthur e as oligarquias de Mamanguape, situação que, pasmem, teve por motivação uma *feira*, a vaquejada, a famosa “última gota d’água”. Isso gerou uma *crise* crescente entre o distrito fabril e sua sede municipal.

José Octávio de A. Mello (2002, p. 103) nos fornece o contexto. Ele escreve que a partir de 1945, terminada a Era Vargas, voltariam a ocorrer eleições em Mamanguape. Por 15, entre 1930 e 1945, a CTRT se aliou a um coronel mamanguapense chamado Mário Viana, quem “governou” o Município durante todos esses anos. As eleições puseram fim a essa hegemonia política, com a oposição passando a governar o Município. Essa situação nos revela que mesmo as poderosas práticas mandonistas dos irmãos Lundgren tinham seus limites.

A *ação corretiva* adotada pelos Lundgren se daria anos mais tarde, na cena política¹³⁹, com destaque para os atritos que se deram na Câmara de Mamanguape para que ocorresse a

¹³⁹ Segundo Mello, o prefeito que esteve na Prefeitura de Mamanguape na época da emancipação, teve sua candidatura financiada pela CTRT, e era também “[...] Secretário de Diretoria da Fábrica” (MELLO, 2002, p. 103).

emancipação de Rio Tinto. João Batista Fernandes, que era presidente da Câmara dos Vereadores na época, escreveu em suas memórias que:

A Câmara, em face das alterações dos ânimos, foi por demais pressionada, chegando ao ponto de surgir as ameaças de mortes no caso da aprovação do desligamento! O fato é que não morreu ninguém e houve mesmo o desligamento [...] (1973, p. 183).

A *legitimação social da cisão* viria com a Lei Ordinária nº 1.622, de 6 de dezembro de 1956 (PARAÍBA, 1956), que emancipou Rio Tinto de Mamanguape. Essa proposta de interpretação da emancipação de Rio Tinto nos sinaliza, portanto, a relevância sociocultural que a vaquejada tem para as populações de ambas as cidades, bem como o caráter de mito fundador para a Rio Tinto contemporânea, patrocinado e encabeçado pela família Lundgren e seus aliados.

Mapa 2 - Festa e Vaquejada de Rio Tinto (Locais A, C, D e F)



Fonte: Google Maps (2019). **Legenda:** A – Praça João Pessoa; C – Parque de Vaquejada Dep. Balduino Minervino de Carvalho; D – Orion Show; F – Praça da Vitória; 1 – Local onde o palco de shows é montado; 2 – Local onde o parque diversões é montado; Setas amarelas – Espaço ocupado por vendedores ambulantes.

O próximo grande momento da Semana da Pátria de Rio Tinto se dá geralmente no dia 06, quando acontece a Cavalcada da Independência, que percorre as ruas centrais de Rio Tinto a partir da Praça Cel. Frederico Lundgren, localizado na T. I. Monte-Mór – ou Vila Regina, como os moradores não-indígenas ainda insistem em chamar –, até o pátio do parque de vaquejada. atraindo vaqueiros e vaqueiras de diferentes municípios do Litoral Norte paraibano e de outros estados, em especial do Rio Grande do Norte e Pernambuco, com premiações que incluem carros, dinheiro, animais e outros mais. Sobre as premiações:

F. J. M. A.¹⁴⁰ – [...] aqui na cidade da gente, geralmente tem... faz uns pequeno bolão de 1000 reais, de 1500, então a gente vai correndo aí, até chegar no dia sete que... é 20 mil, 30 mil, né? Depende do organizador que vai fazer a vaquejada.

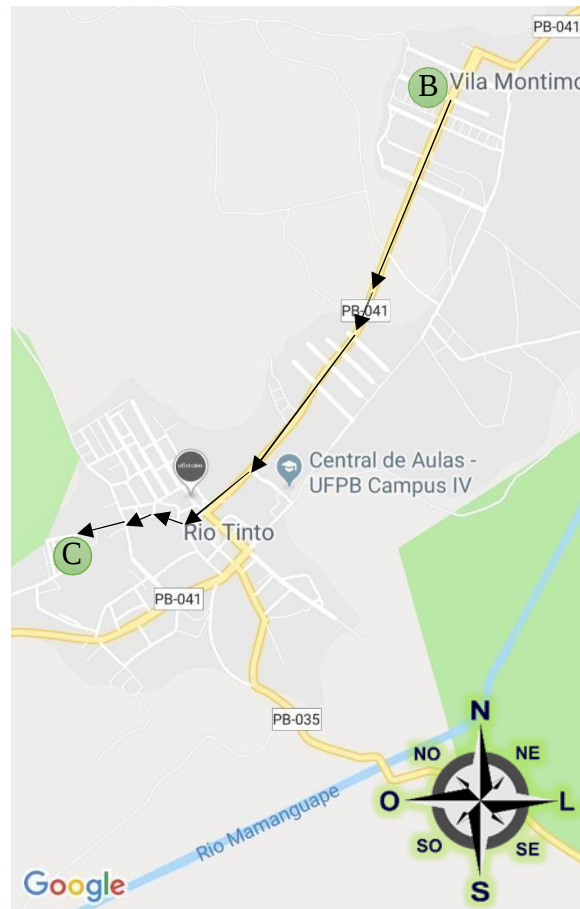
C. N. L. – O prêmio maior é no Sete de Setembro?

F. J. M. A. – É. A vaquejada maior é dia sete, todo ano.

C. N. L. – Mas tem durante o ano também, né?

F. J. M. A. – O ano todinho [...] (ALVES, 2019).

Mapa 3 - “Cavalgada da Independência” em Rio Tinto (Locais B e C)



Fonte: Google Maps (2019). **Legenda:** B – Praça Cel. Frederico Lundgren, em Monte-Mór; C – Parque de Vaquejada Dep. Balduino Minervino de Carvalho; Setas – sentido da cavalgada.

Em entrevista com Fábio José de Medeiros Alves, 37 anos, eu soube que desde os anos 1970 a vaquejada acontece no Parque de Vaquejada Municipal Dep. Balduino Minervino de Carvalho, próximo à Praça da Vitória (que é onde acontecem os shows públicos). Mas ele relata que no passado a vaquejada já aconteceu em diferentes lugares. Segundo portais de notícias da região, a dobradinha atrações musicais¹⁴¹ e vaquejada, atrai cerca de 50 mil visitantes a cada ano (PB VALE, 2018), dispersos entre o Parque de Vaquejada e a Praça da Vitória, onde se instalam parques e vendedores ambulantes, alguns dos quais da própria

¹⁴⁰ F. J. M. A. – abreviação para Fábio José de Medeiros Alves. Transcrição dia 13 de abr. de 2019.

¹⁴¹ Em 2018, foram contratados para tocar em Rio Tinto as bandas: Amazon, Cavaleiros do Forró e Amor de Luxo.

cidade, vendendo comidas, bebidas, brinquedos, bijuterias, tatuagens de hena, chapéus, copos, balões e tantos outros.

Imagem 4 - Parque de Vaquejada Dep. Balduino Minervino de Carvalho (Local C)



Fonte: Acervo do autor (2019).

Portanto, é no dia sete, ponto forte não só da Semana da Pátria, mas também da vaquejada e do show na Praça da Vitória, que acontece o tradicional Desfile Cívico-Militar de Sete de Setembro na cidade, na Rua da Mangueira, durante a manhã e início da tarde, desfilando escolas municipais, estaduais e particulares, juntamente com setores da sociedade civil, corporações militares de polícia, bombeiros, Tiro de Guerra, guarda municipal e, como não poderia deixar de mencionar, bandas marciais, fanfarras e bandas de música.

Como os municípios do Litoral Norte paraibano fazem seus desfiles em dias diferentes, um público considerável se dirige para Rio Tinto, e é comum que bandas de outras cidades, em especial fanfarras maiores, formadas por adolescentes ou jovens adultos, sejam convidadas para participar do desfile de Rio Tinto, ainda que este não tenha um caráter de encontro de bandas, priorizando-se, assim, bandas do próprio município e suas respectivas escolas.

Logo, notamos três diferenças significativas com relação às paradas militares do “Dia da Pátria” apresentadas por Roberto DaMatta (1997). Primeiramente porque aquelas se referem ao contexto de grandes capitais¹⁴² e centros nacionais de poder econômico e político,

¹⁴² Tenho conhecimento através da interlocução com os musicistas, que João Pessoa também possui uma parada

como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Em seguida, porque a presença de militares é bem mais expressiva que a de civis, o que em Rio Tinto e região se dá ao contrário, sendo comandada por civis. E, por fim, a presença do discurso regionalista, bem sintetizada no modo com que:

[...] O sentimento de nordestinidade irá repousar, em parte, na construção de uma classificação capaz de unificar um tipo humano habitante da região: o “nordestino”. Aclimatado na luta pela sobrevivência num ambiente natural hostil, o sertanejo será personagem chave dessa construção, estabelecendo uma espécie de narrativa genérica de “nordestino”, materializada em variantes como o vaqueiro, o retirante, o cangaceiro, o jagunço, o beato, o coronel, o lavrador explorado [...] (TROTТА, 2012, p. 156).

Imagem 5 - Rua da Mangueira (Local E)



Fonte: Acervo do autor (2019).

Por mais que os momentos, citados acima, do desfile, da vaquejada e da festa sejam paralelos e interligados, com seus atores frequentemente circulando entre elas, ora participando mais diretamente em um do que em outros, não pretendo apresentar aqui uma pesquisa exaustiva quanto à comemoração da Semana da Pátria em Rio Tinto.

Pelo contrário, ao priorizar o estudo de uma fanfarra em particular, propus-me a uma análise sobre toda a trajetória de preparação desse grupo, desde julho ou agosto, quando iniciam seus ensaios e escolha de equipe, até os desfiles cívico-militares de Rio Tinto e região,

militar de sete de setembro, igualmente acompanhada pelo desfile de suas próprias escolas, bandas de música, bandas marciais e fanfarras, mas seu caráter é predominantemente militar. Há vinte e quatro anos também ocorre em João Pessoa o Grito dos Excluídos, que tem por objetivo destacar “[...] o combate aos retrocessos impostos aos pobres, aos índios, às mulheres e a todos os grupos excluídos” (PB AGORA, 2018).

foco expresso deste trabalho. Inserem-se ainda alguns encontros de bandas, sendo o mais importante e distante deles, o que acontece em Carpina, Pernambuco, que foi informalmente verbalizado para mim como sendo o maior encontro de bandas do país.

Tenho esperanças de que, em breve, novas pesquisas deem conta dessas outras dimensões da Semana da Pátria de Rio Tinto, que são igualmente interessantes e plenas de símbolos e implicações culturais, econômicas, políticas, históricas e sociais, para que tenhamos uma compreensão mais abrangente do significado que essa festa tem para Rio Tinto.

Minha observação-participante, mais participante do que observante como diria Rosana Guber (2005) nesses outros momentos de festividade, apenas sugere que elas formam um mecanismo básico de ritualização que extrapola o reforço das estruturas sociais, segundo o esquema apresentado por DaMatta. Quer dizer, um meio termo entre o reforço e a *inversão* da ordem, comumente atribuída ao carnaval, assunto ao qual voltarei a falar mais adiante.

2.2 A FANFARRA ANTÔNIA LUNA LISBOA

Sabemos que a *comunidade musical*¹⁴³ que se forma em Rio Tinto, entre julho e outubro, é composta por bandas marciais, fanfarras e bandas de música, por ocasião dos desfiles cívico-militares da Semana da Pátria e de encontros de bandas realizados em outras cidades após o Primeiro de Setembro. A Fanfarras Antônia Luna Lisboa¹⁴⁴ foi o primeiro conjunto musical do seu tipo a ser formado na cidade, no ano de 1990. Majoritariamente juvenil¹⁴⁵, pertence à Escola Municipal de Ensino Fundamental e Médio Antônia Luna

¹⁴³ Segundo Will Straw, a comunidade musical se refere a “[...] um grupo populacional cuja composição é relativamente estável - de acordo com uma ampla gama de variáveis sociológicas - e cujo envolvimento com a música assume a forma de uma exploração contínua de um ou mais idiomas musicais que se dizem enraizados em um patrimônio histórico geograficamente específico. [...] O sentido de propósito articulado no seio de uma comunidade musical depende normalmente de uma ligação afetiva entre dois termos: as práticas musicais contemporâneas, por um lado, e o patrimônio musical que parece tornar esta atividade contemporânea adequada a um determinado contexto, por outro” (STRAW, 1991, p. 373, tradução nossa).

¹⁴⁴ Questionamentos já me foram feitos por parte de colegas, amigas/os e conhecidas/os riotintenses, se eu não seria parente dos “Lisboa” de Rio Tinto, uma das famílias tradicionais da cidade. Quando me mudei para cá tive essa curiosidade e, acompanhado de meu pai, conversamos com dois “Lisboa”, para saber se seríamos parentes. Eles nos explicaram que a família deles veio de Portugal mais ou menos no mesmo período em que a fábrica começou a ser construída. Esta resposta deixou evidente para nós que não tínhamos nenhum parentesco, pois segundo nossa própria memória familiar não há lembrança de quando exatamente nossos antepassados (brancos) vieram para o Brasil, e que o sobrenome veio de um bisavô (pai do pai do meu pai) que nasceu no dia de Santo Antônio de Lisboa, daí a adoção do sobrenome. Até então o sobrenome era “da Hora”, família de tropeiros provenientes de Mossoró – RN, radicada no atual município de Triunfo – PB em meados dos anos 1920, em decorrência da construção/inauguração do Ramal de Cajazeiras da Estrada de Ferro Ceará - Parahyba.

¹⁴⁵ Considerando brevemente o perfil étnico-racial e de moradia de seus integrantes com foco na população indígena, entre um grupo de 28 entrevistados, 42,9% me afirmaram que moravam em aldeia, conquanto apenas 35,7% destes fossem indígenas potiguara formalmente reconhecidos pela comunidade; 3,2% afirmam ser

Lisboa.

Como consequência da já referida Lei nº 838, de 28 de novembro de 1952 (PARAÍBA, 1952), as fanfarras e bandas marciais representam uma das poucas oportunidades de aprendizado musical efetivo fornecido pela rede pública de ensino para jovens e crianças, sobretudo para a população menos favorecida economicamente. Nelas, ensina-se a trabalhar em equipe, a ter disciplina e a respeitar as hierarquias, sendo, quem sabe, até uma porta de entrada de profissionalização como musicista, a exemplo do que aconteceu com a geração que instrui os alunos das escolas nos dias de hoje.

Instrutor de tal fanfarra desde a juventude e até outubro de 2018, Agnaldo da Silva Mendes me ensinou (LISBOA, 2016) que em Rio Tinto são fanfarras aqueles conjuntos musicais que tocam não só *dobrados* – um “[...] repertório típico das bandas brasileiras” (GRANJA; TACUCHIAN, 1985, p. 29) –, como também *músicas populares*, principalmente aquelas que estão fazendo sucesso no momento¹⁴⁶.

Swingueiras, axés, rock, funk e o próprio forró também já foram escolhidos para o *pot-pourri* da fanfarra, e presenciam a criação do Sete de Setembro em um ritual secular que traz as marcas de uma festa popular fraturada com a ordem. Essa apropriação de repertórios músico-performáticos, que serão melhor discutido na terceira subseção do terceiro capítulo, fazem-nos pensar na *mimese* segundo Michael Taussig (1993), pois que a cada ano a fanfarra mimetiza bandas e cantores de sucesso, sejam eles brasileiros ou de outras nacionalidades, em suas performances corporais e musicais, como formas de experimentar e apreciar a música que estes jovens consomem em suas vidas diárias.

Isso aconteceu, por exemplo, no ano de 2018. Na ocasião, apresentei a Wilmarks, balisador-mor da fanfarra, um show de Beyoncé realizado no Coachella daquele ano, quando a cantora trouxe para o seu palco uma grande banda de música. Ele gostou tanto da performance e do toque de abertura, que sugeriu ao instrutor a incorporação deste para todas as entradas de músicas feitas na banda durante o referido ano.

A *mimese* insurge, então, não apenas como um instrumento de empoderamento da juventude, mas também como uma maneira de participar desse sucesso, de serem conhecidos e admirados tanto pela comunidade de Rio Tinto, como pela comunidade musical mais ampla de bandas marciais, bandas de música e fanfarras. A versatilidade surge, portanto, como uma característica comum nessa comunidade musical, ainda que as possibilidades de

potiguara, mas não são reconhecidos pela comunidade; 28,6% relataram ter parentes distantes que são ou foram potiguara; e 32,1% afirmaram não ser e não terem ou não saberem se tem parentes potiguara.

¹⁴⁶ Em 2017, por exemplo, fez parte do *pot-pourri* da Fanfarra Antônia Luna Lisboa as músicas *Despacito*, de Luis Fonsi Feat. Daddy Yankee, *Paradinha*, de Anitta e K.O., de Pabllo Vittar.

inovações sejam adaptadas conforme o aparato instrumental (e econômico) que cada uma possui.

As bandas marciais também executam dobrados e músicas populares. A diferença é que as fanfarras costumam ter mais metais compondo a melodia juntamente aos liristas¹⁴⁷. Dessa maneira, em termos de suas possibilidades musicais se parecem mais com as bandas de música, mas com um número muito menor de instrumentos de sopro, contando entre três a seis musicistas, sendo apenas um fixo; os demais integrantes, descontando-se entre dois a quatro liristas, são percussionistas. A título de comparação, na banda de música Antônio Cruz, por exemplo, dentre 22 musicistas, apenas cinco são percussionistas, todos os outros são sopristas.

Na prática, porém, não há diferenças notáveis entre bandas marciais e fanfarras, especialmente as que são compostas por adolescentes e jovens adultos. Fatores como a disponibilidade de recursos financeiros, a organização interna, e a própria orientação artística destes grupos, deslocam-nos de nossas definições típico-ideais. Variações também podem ser dadas ao longo dos anos. Uma fanfarra, por exemplo, pode estar mais próxima de sua definição típica em um ano, enquanto em outro pode estar mais próxima da definição de banda marcial, algo que voltarei a mencionar ao longo desta subseção.

A Fanfarra Antônia Luna Lisboa, ou como chamam com mais frequência *Luna* ou *Antônia Luna*, reúne adolescentes, jovens adultos e umas poucas crianças, distribuídas em *naipes* e *comissões*. Segundo definem seus integrantes, os naipes são equipes de musicistas que tocam um só instrumento ou instrumentos assemelhados dentro da fanfarra, divididos conforme os papéis que executam, musicalmente falando. Em cada naipe há uma *base*, como se chamam os instrumentistas mais experientes, responsáveis por: a) liderar seus naipes durante as apresentações; b) participar da escolha do repertório; c) ajudar a criar arranjos musicais; d) e repassar os arranjos para seus colegas de naipe, auxiliando no aprendizado.

Como instrumentistas rítmicos (percussão): há as *pratistas*¹⁴⁸, que só não descrevo como sendo o único naipe em que as mulheres participaram na Luna enquanto instrumentistas nos anos em que fiz pesquisa, porque durante ensaio do ano de 2017 vi uma tocando atabaque, ainda que ela não tenha prosseguido na banda àquele ano¹⁴⁹. Estas mulheres – junto ao

¹⁴⁷ Uma imagem comum destas bandas marciais de Rio Tinto é que seus instrutores, geralmente um integrante da Banda de Música Antônio Cruz, guiam-nas tocando algum instrumento de sopro. Dificilmente há outro metal acompanhando. As liras, por sua vez, são bastante presentes.

¹⁴⁸ Sinteticamente, esse naipe não é reconhecido como percussão na linguagem cotidiana das integrantes e dos integrantes da Luna, sendo chamado simplesmente por “os pratos”.

¹⁴⁹ Nas bandas marciais mirins é mais comum que as meninas ocupem outras posições além dos pratos. Há fanfarras do Vale do Mamanguape que também não apresentam esse tipo de distinção, mas sempre de forma

instrumentista e coreógrafo de base desse naipe –, tanto percutem os pratos como ensaiam as coreografias¹⁵⁰ que são dançadas durante os desfiles.

Imagem 6 - Pratos



Fonte: Acervo da pesquisa/Rafaella Sualdini (2018).

O outro naipe de instrumentistas rítmicos é o que chamam por *percussão*, reunindo tocadores de timbaus (que as/os integrantes preferem chamar por atabaque), repiques, taróis, bumbos (chamados por fuzileiros), uma bateria quinton e outros. Este naipe perfaz a grande maioria dos instrumentistas e são os responsáveis pelas cadências, ou seja, os ritmos para marcha durante as entradas, saídas, evoluções¹⁵¹ e convenções¹⁵².

Como instrumentistas melódicos: há “as liras” e os instrumentistas de sopro, “o metal”. O sopro da fanfarra é basicamente composto por sax-alto (tocado por Seu Agnaldo, o instrutor da fanfarra), trombone e trompete¹⁵³, a depender dos músicos que conseguem reunir conforme pagamento de cachê ou convite. Já os não instrumentistas incluem: a) baliza e balizador; b) capitão-mor ou balizador-mor, quem indica o volume do som, a alternância das

pontual e assimétrica (com mais meninos do que meninas).

¹⁵⁰ Termo usado pelas/os integrantes para se referir às danças realizadas pela fanfarra.

¹⁵¹ As meias-luas feitas para que se possa parar e apresentar em algum lugar, como em frente a um palanque.

¹⁵² As voltas e meias-voltas durante a movimentação do grupo enfileirado.

¹⁵³ Os trompetes dão força à melodia. Como discutido no primeiro capítulo, trata-se de uma tradição que remonta às charamelas barrocas do século XVIII, apesar de ser notável o influxo de outras tradições musicais que também fazem uso de instrumentos de sopro. A principal delas é o forró estilizado ou eletrônico, representado, por exemplo, pela banda paraibana Magníficos. Durante entrevistas e conversas informais acerca das influências que permeiam a sonoridade da Luna, o instrutor Agnaldo Mendes não poupou elogios aos sopristas da Banda Magníficos, creditando a estes um lugar especial no rol de referências que inspiraram sua trajetória profissional enquanto instrumentista e instrutor de bandas marciais e fanfarras.

cadências e quando a banda deve parar ou prosseguir; c) carregadoras de estandartes e bandeiras; d) uma comissão de frente, que faz danças coreografadas; e) e uma comissão das bandeiras, que realiza coreografias com estas¹⁵⁴.

Cada naipe tem uma ou mais pessoas de “base”, na liderança. Como descreveu Chairy Victor Cavalcante da Costa, um de meus principais interlocutores nos anos de 2015 e 2017, em entrevista formal para a câmera durante o desfile de Sete de Setembro de 2015: “[...] Praticamente eu toco atabaque. [...] Sou a segunda base do atabaque. É aonde puxa as cadências, as músicas, onde pode entrar, onde pode sair. [...] As bases que toma conta desse botar e tirar. E botar arranjo e tirar arranjo, é isso... [...]” (COSTA, 2015).

Essas subdivisões da fanfarra remetem às estruturas militares pela introdução de uma cadeia hierárquica e de comando, e se justificam em razão do grande número de integrantes, estimado em 70 (setenta) integrantes: a) 10 (onze) pratistas; b) 21 (vinte e um) percussionistas; c) 5 (cinco) sopristas ou metal; d) 4 (quatro) lristas; e) 3 (três) balizas; f) 2 (dois) estandartes; g) 6 (seis) bandeiras; h) 16 (dezesesseis) integrantes da comissão de frente; i) e três suportes¹⁵⁵.

Se por um lado essas subdivisões possibilitam a melhor organização da banda, por outro impõem uma necessidade sempre cobrada por *colaboração*: termo recorrente no discurso da Luna, que se refere a uma noção difusa de código de conduta, convocando seus integrantes à participação ativa nos ensaios, ao respeito à vez dos outros falarem, à pontualidade, à assiduidade, ao envolvimento com a criação das performances, à presença em atividades de arrecadação de recursos etc.

A colaboração tem o seu ponto de partida a partir da escolha do repertório, que deve se inspirar no tema do desfile de cada ano – por mais que este frequentemente não seja levado à risca –, e prossegue com a elaboração dos arranjos, a criação e ensino das coreografias, os ensaios dentre as bases, depois, dentre os naites e, por fim, com os ensaios em conjunto, na escola ou pelas ruas da cidade, quando já estão mais aprimorados.

¹⁵⁴ Das vezes em que fui a desfiles da Luna em 2017, apenas em Itapororoca esta comissão se apresentou, sendo em realidade os próprios rapazes da comissão de frente que ensaiaram durante a manhã do dia dessa apresentação, ao passo que nos momentos em que a comissão de frente ia dançar, eles deixavam de lado as bandeiras e se juntavam à comissão.

¹⁵⁵ Função não-oficial e sem responsáveis fixos, que auxilia a percussão a carregar os instrumentos durante o desfile. Por vezes é exercido por mães e responsáveis, amigas/os dos instrumentistas e até por mim, quando faltava alguém para ajudar. Estas pessoas, portanto, não tem a obrigação de marchar nem de estar presentes nos ensaios. Também não recebem fardamento. Apenas apoiam a percussão quando preciso.

Imagem 7 - Bumbo



Fonte: Acervo da pesquisa/Rafaella Sualdini (2018).

Imagem 8 - Atabaques (Timbau)



Fonte: Acervo da pesquisa/Geraldo de França Alves Júnior (2015).

Imagem 9 - Quinton



Fonte: Acervo do autor (2017).

Imagem 10 - Naípe de Percussão



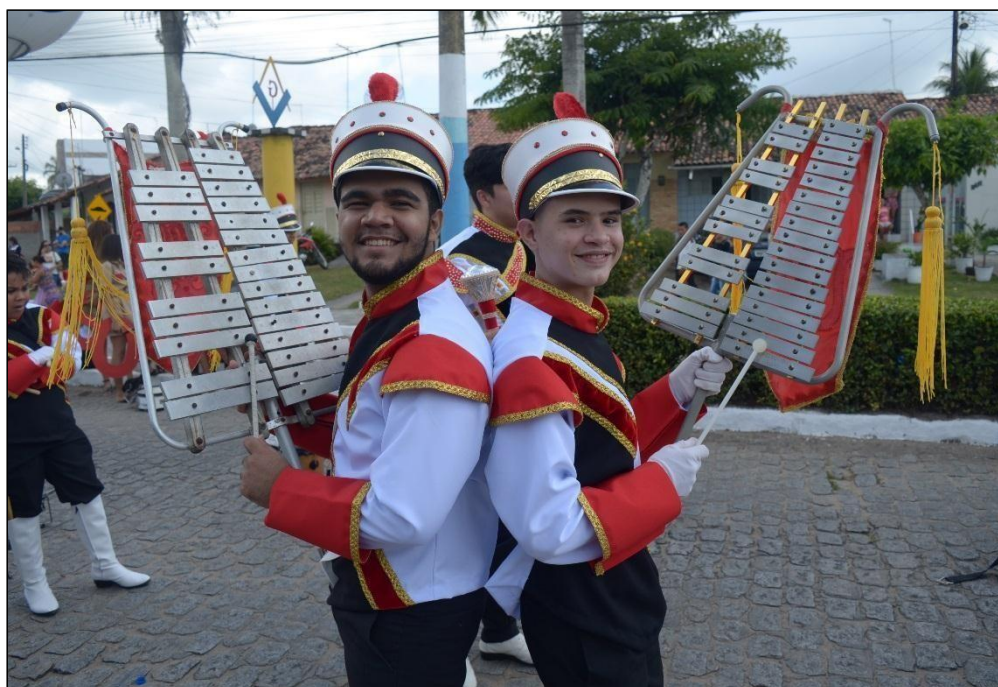
Fonte: Acervo da pesquisa/Geraldo de França Alves Júnior (2017).

Imagem 11 - Repique



Fonte: Acervo do autor (2017).

Imagem 12 - Lira



Fonte: Acervo da pesquisa/Rafaella Sualdini (2018).

Imagem 13 - Tarol



Fonte: Acervo do autor (2017).

Imagem 14 – O “metal”



Fonte: Acervo da pesquisa/Geraldo de França Alves Júnior (2015).

Imagem 15 - Estandartes



Fonte: Acervo da pesquisa/Rafaella Sualdini (2018).

Imagem 16 - Comissão das Bandeiras



Fonte: Acervo da pesquisa/Geraldo de França Alves Júnior (2015).

Imagem 17 - Comissão de Frente



Fonte: Acervo do autor (2015).

Imagem 18 - Capitão-mor ou balizador-mor



Fonte: Acervo do autor (2018).

Imagem 19 - Balizas



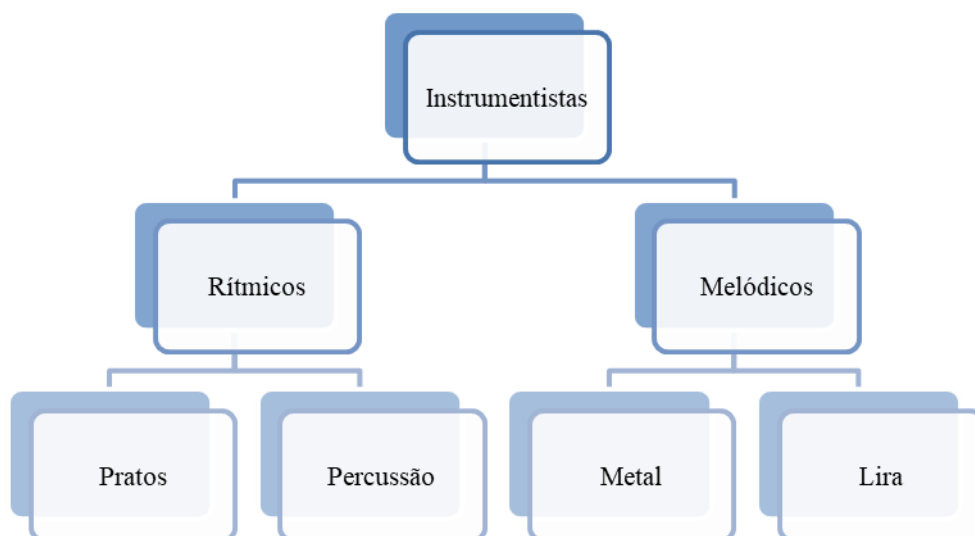
Fonte: Acervo do autor (2015).

Imagem 20 - Balizador



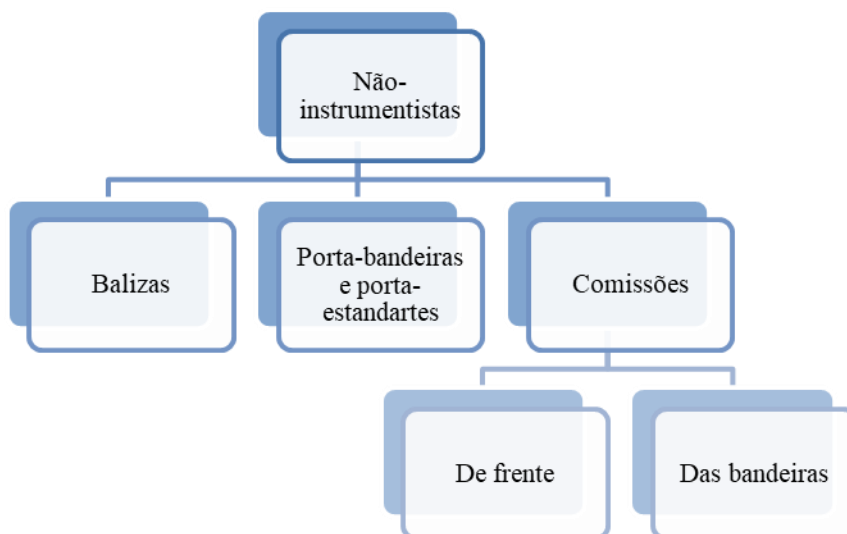
Fonte: Acervo do autor (2015).

Organograma 1 – Instrumentistas conforme suas subdivisões em naipes



Fonte: Elaboração própria.

Organograma 2 – Não-instrumentistas conforme suas subdivisões em naipes e comissões



Fonte: Elaboração própria.

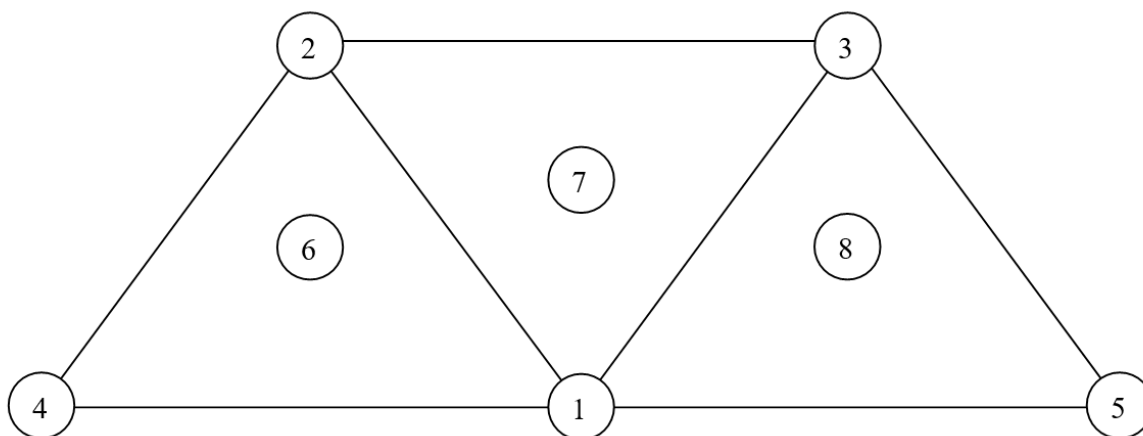
Conforme Maurice Halbwachs (1990, p. 174) bem observou ao falar sobre a memória musical dentre os músicos populares, na Luna ela se dá “por ouvido”, cada base de instrumentistas aprendendo em separado para não gerar confusão. Às vezes vão anotando em papel, em um primeiro momento, o sequenciamento dos sons através da escuta atenta e repetida do ritmo (feito com o suporte de caixa de som pareada com algum celular) e, logo após, decorando-os, sem que necessariamente todos de um naipe estejam presentes nesses momentos, bastando que as bases repassem para os colegas depois, assim que o repertório e os arranjos estejam montados¹⁵⁶.

Nesse mesmo “espírito” de colaboração também buscam por financiamento quando preciso, com políticos e empresários locais, ou fazem pedágios nas entradas da cidade, animados com música. Nos momentos que antecedem cada apresentação, as integrantes e os integrantes das comissões de frente e das bandeiras, junto aos estandartes e balizas, fazem suas respectivas maquiagens, penteados e últimos retoques nas fardas uns dos outros. Destaque ainda para os líderes das comissões e balizas para a feitura de fardamentos mais elaborados, geralmente pagos com dinheiro próprio.

É importante destacar que essa equipe não-instrumentista da Luna possui forte influência na escolha de parte do repertório de músicas, e seus líderes costumavam estar a frente da organização da fanfarra antes mesmo dos primeiros ensaios, ou da seleção de integrantes. Em termos de repertório, por exemplo, costumavam ser decisivos nas escolhas das músicas não “militares”, ou por já possuírem uma coreografia em mãos ou por terem mais facilidade de coreografar uma música do que outra. “[...] É aonde bota cada ano coisa diferente. Ali bota a música, e a galera gosta de ver mais assim... É de banda, gosta de ver mais a comissão [de frente]. É aonde levanta a galera, aonde faz a diferença... [...]” (COSTA, 2015).

Para além das integrantes da Luna, também há uma quantidade maior de personagens envolvidas nas negociações que resultam em seu desfile no Sete de Setembro de Rio Tinto. Isso quer dizer que essas inter-relações, descritas até aqui, das/os integrantes da fanfarra, participam de um sistema mais amplo de inter(ações) (ver Esquema 1 a seguir) que engaja a própria comunidade em que esses jovens vivem, nas esferas mais familiar, escolar e política, explicando a popularidade e vivacidade desses conjuntos musicais no município.

¹⁵⁶ Para mais detalhes ver subitem 3.3 desta dissertação.

Esquema 1: Sistema de inter(ações) no desfile cívico de Rio Tinto

Fonte: Elaboração própria. **Legenda:** 1 – Instrutores de bandas marciais e fanfarras; 2 – Diretoras/es escolares; 3 – Secretaria de Educação, Cultura e Esportes; 4 – Bases dos naipes e comissões; 5 – Chefe de Instrução do Tiro de Guerra; 6 – Integrantes e seus familiares e/ou responsáveis; 7 – Corpo docente escolar; 8 – Classe política.

Simbolizado na forma de um trapézio, esse sistema de inter(ações)¹⁵⁷ denota a parcela da sociedade riotintense engajada na comunidade musical de bandas marciais e fanfarras no contexto do desfile cívico de Rio Tinto. Da esquerda para a direita, os três triângulos dentro do trapézio representam, respectivamente, os âmbitos: a) da fanfarra; b) da escola; c) e do *establishment* local. Já os círculos numerados de 1 (um) a 8 (oito) indicam as personagens principais envolvidas nesse sistema.

Esse esquema é central para a análise proposta nesta dissertação¹⁵⁸, sem o qual haveria uma romantização excessiva, alheia ao caráter sobretudo conflituoso deste circuito de bandas marciais e fanfarras em Rio Tinto. Cada personagem, em seu respectivo âmbito de atuação, articula propostas próprias de um “dever ser” das bandas marciais e fanfarras no desfile cívico.

Para facilitar a compreensão comecemos a leitura pelo triângulo correspondente à fanfarra. Formado pelas/os integrantes instrumentistas e não-instrumentistas (6), este âmbito considera ainda familiares e/ou responsáveis destes jovens, cuja presença na banda não pode ser ignorada. São geralmente mães¹⁵⁹, que acompanham seus filhos e filhas desde o dia a dia de ensaios até os desfiles em Rio Tinto e outras cidades.

No início da pesquisa, entre 2014 e 2015, a presença destes familiares e/ou

¹⁵⁷ Os primeiros esboços deste esquema utilizavam o termo “colaboração” para denominá-lo. Mais tarde, percebi que este nome poderia remeter à conotação de relações simétricas, e não é este o caso. “Inter(ação), por sua vez, parece-me evidenciar a agência que cada personagem possui, evitando qualquer valor semântico voltado a relações harmônicas ou não-dissonantes.

¹⁵⁸ A inspiração vem de Claudine de France (1998), que faz uso dos esquemas como um recurso descritivo essencial para sintetizar suas ideias.

¹⁵⁹ Mas também se incluem avós, irmãs/os, pais, tias/os etc.

responsáveis não chamava minha atenção. Pareciam-me pessoas zelosas com seus filhos, atentas sobre o que estariam de fato fazendo fora de casa, entre às 19:00 e 22:00 durante a semana. Como poucos eram mais presentes (mais ou menos oito responsáveis), eu imaginava que suas intenções se reservavam ao papel de vigilância quanto a namoricos, bebedeiras etc.

Já nos anos de 2017 e 2018 notei que sua importância era maior: a) primeiro que a vigilância destas/es responsáveis é também quanto à própria fanfarra, vez ou outra opinando sobre os rumos das performances, sobre os fardamentos, negociando horários de ensaios e outros compromissos, financiando a eventual compra de tecidos, maquiagens, alimentos etc.; b) segundo, resguardando e defendendo os interesses e ambições de seus filhos e filhas dentro da fanfarra, e para isso dispõem de vários artifícios, negociando seja com o instrutor da fanfarra, seja com a direção e o corpo docente da escola, seja com conexões políticas que possuam no município. É por isso que, não raramente, seus protegidos geralmente ocupavam cargos de liderança.

Refiro-me às bases dos naipes e comissões (❶), compostas por jovens entre 17 e 25 anos, adolescentes e jovens adultos de reconhecida reputação nesta comunidade musical¹⁶⁰. Estes eram os representantes das/os integrantes, articulando seus interesses e propostas perante o instrutor da fanfarra e a direção da escola. Paralelamente, também eram os porta-vozes da direção e do instrutor, comunicando suas instruções e repassando informações importantes para a banda.

Dentre outras responsabilidades que assumiam, destacavam-se o gerenciamento das redes sociais da Luna (Facebook, WhatsApp e YouTube), o ensino da técnica musical e/ou coreográfica para os novatos e a vigilância das condutas das/os colegas tanto no que diz respeito às performances, quanto ao comportamento de modo geral durante os ensaios ou viagens. Constituíam, assim, o braço direito do instrutor, sem os quais o funcionamento da banda sofreria grandes dificuldades.

Após as/os integrantes, o instrutor (❷) era a figura mais emblemática na fanfarra. O seu tipo ideal é da pessoa conciliadora, diplomática, capaz de tanto fazer concessões como manter a sua própria marca enquanto musicista. É quem responde pela fanfarra perante a escola e o município, participando de reuniões, negociando verbas para novos instrumentos e fardamentos e dialogando com todas as personagens apresentadas em nosso esquema.

Devido a experiência necessária, os instrutores costumam ter entre 30 e 50 anos de idade. Geralmente são profissionais contratados, cujo vínculo trabalhista apresenta muita

¹⁶⁰ A maioria já tinha terminado o Ensino Médio, trabalhava ou estava no Ensino Superior. Alguns sequer foram alunos da Escola Antônia Luna Lisboa durante seu período escolar.

sensibilidade às alternâncias locais de poder. Esse *status* profissional, por outro lado, garante-lhes certa autonomia para atuarem nas escolas, sendo relativamente mais independentes de sua hierarquia.

Nosso primeiro triângulo se encerra com a direção escolar (❷), quem responde formalmente pela fanfarra. À direção cabiam os procedimentos burocráticos em geral, desde as solicitações para a confecção de fardamentos até o recolhimento de autorizações para que os menores de idade pudessem participar de ensaios, viagens etc. Era o suporte a quem o instrutor e as bases da fanfarra recorriam para colocar seus planejamentos em prática.

Já adentrando o segundo triângulo, a direção também intermediava a fanfarra e o corpo docente escolar (❸), responsável por roteirizar, montar e ensaiar o desfile de suas turmas no Sete de Setembro. Isso se fazia necessário, pois era mínimo o contato que professoras/es e alunos/os tinham com a fanfarra – os ensaios ocorriam à noite¹⁶¹, enquanto as aulas se davam nos períodos matutino e vespertino. Bem, o distanciamento entre fanfarra e professoras/es da escola não se devia exclusivamente ao horário. Nas palavras do instrutor, havia certa oposição por parte de uma minoria dos colegas (geralmente homens) quanto à maneira mais tolerante e conciliadora com que ele a guiava.

Como Maurício Tragtenberg (1985) relembra acerca do conceito foucaultiano de *instituição disciplinar*, a Escola se manifesta como um âmbito por excelência de “[...] controle minucioso sobre o corpo do cidadão [...]” (TRAGTENBERG, 1985, p. 68), voltado à produção de corpos docilizados, submissos e padronizados perante à estética e valores dominantes. A fanfarra, por sua vez, desafiava essa cultura escolar ao revelar um relativo desapego à contrição de corpos – representada pela marcha militar tradicional –, trazendo para seus desfiles a *sensualidade* e a *não-heteronormatividade*, temas que serão melhor discutidos no próximo capítulo.

Nesse ponto, faz-se necessário um aparte. No decorrer da pesquisa escutei muitos relatos problemáticos. De modo a resguardar minhas interlocutoras e interlocutores, optei por evitar dar vazão a discursos que fossem mais violentos, de cunho homofóbicos, misóginos, de sexualização de mulheres, adultização ou hipersexualização de menores de idade em geral, feitos por seja quem fosse¹⁶². Infelizmente, alguns desses elementos estavam presentes nos discursos dessa mencionada minoria de docentes e, por isso, prefiro apenas indicar sua

¹⁶¹ Os ensaios geralmente acontecem no pátio e na quadra esportiva da escola. As/os instrumentistas ensaiam no pátio, enquanto as comissões ficam com a quadra. Salas de aula e sala de vídeo também são utilizadas quando naipes e comissões precisam de mais privacidade para fazer alguma reunião, ou para aprender algum arranjo ou coreografia.

¹⁶² Na página 112 desta dissertação apresento uma única fala neste sentido, de modo a resumir o teor destas críticas mais violentas.

existência, mas não detalhá-las.

Havia, ainda, discordâncias mais amplas, compartilhadas por um maior número de professoras e professores, inclusive pelo instrutor, opondo integrantes e corpo docente. A escolha do repertório era uma delas. Todos os anos as escolas apresentam um tema durante seus desfiles, mas o repertório da fanfarra geralmente o ignorava, preferindo músicas populares atuais. Criava-se, assim, um “cabo de guerra”, no qual os docentes não tinham chances, já que o repertório era uma demanda das/os integrantes da fanfarra e, sem elas/es, não tem banda. Em 2014, seu Agnaldo definiu a questão do seguinte modo:

“Vamos fazer um tema?”; “O tema desse ano é fogo”; “Então, vamos fazer como se fosse o fogo e a música. Eu vou elaborar umas músicas aí pra entrada, que tem a ver com a criação do fogo. Então, vamos fazer esse conto que seja uma coisa assim”; “Mas Agnaldo, isso aí tá é velho demais. Não, tem umas músicas ali. Eu vou trazer um CD”. E quando traz o CD, é tudo dessas músicas que tão passando agora. Quer dizer, um tema de uma coisa com as música novas ficou aquela misturada. Eu não era muito de acordo com isso, mas nem tanto. Eles pediam e conversava e lá vai. Aí eu: “Tá certo, vamos botar” [...] (MENDES, 2014).

Outra divergência era quanto ao método de escolha das/os integrantes da fanfarra. Na Luna, a admissão de componentes à equipe se dava pela avaliação da experiência prévia, musical e/ou coreográfica, de cada candidata/o. Esse critério de seleção garantia o estabelecimento de um padrão mínimo de conhecimento das/os integrantes, praticado não só pela Luna como por outras fanfarras e bandas marciais mais juvenis, tanto em Rio Tinto como em cidades vizinhas.

Este procedimento vêm desde a criação da Fanfarra Antônia Luna Lisboa, dada no ano de 1990 (Cf. LISBOA, 2016, p. 55), com o mesmo instrumental e musicistas da recém-formada Banda de Música Municipal Antônio Cruz. A escola, entretanto, defendia que a prioridade fosse dada aos próprios alunos, argumentando que, desse jeito, resolveria-se a questão da evasão e da falta de assiduidade de integrantes na fanfarra. O instrutor e as bases dos naipes, por outro lado, defendiam que tal mudança faria cair o padrão técnico da banda, podendo comprometer o prestígio da Luna no contexto da comunidade musical local.

Em outras palavras, a Luna não funcionava como uma “escola” de performance artística e/ou musical que instruía crianças e adolescentes desde os rudimentos da técnica. Na prática, o crédito da educação (musical e coreográfica) básica se deve às bandas marciais, que são quem efetivamente formam futuros instrumentistas e não-instrumentistas em Rio Tinto, a partir de escolas voltadas ao Ensino Fundamental I e II, ou mesmo ao Ensino Infantil

(responsáveis pelas bandas marciais mirins¹⁶³).

Em menor número, a Luna também recebia: a) *novatas* e *novatos*, quer dizer, crianças e adolescentes sem experiência prévia, que tinham entre 8 e 18 anos de idade; b) e as/os *mascotes*, crianças entre 4 e 7 anos de idade, escolhidas para chamarem a atenção do público de forma a supostamente lhe provocar encantamento. Ambos os grupos, porém, eram geralmente admitidos por possuírem relações de parentesco ou afinidade tanto com profissionais da própria comunidade escolar, como com integrantes da fanfarra.

O resultado prático das querelas acima descritas, recorrentes em todos os anos da pesquisa, é que se aprofundaram as diferenças entre os desfiles: a) realizado pela fanfarra, com performances que alternavam músicas militares e músicas de sucesso contemporâneas; b) e o realizado pelo corpo docente, feito exclusivamente com seus estudantes¹⁶⁴ e submetido ao tema geral decidido para as escolas àquele ano.

Outra característica desse segundo desfile, idealizado por professoras e professores, é que a marcha, guiada pelas cadências da fanfarra, constituía uma obrigatoriedade para as/os alunas/os e professoras/es durante todo o desfile. Já o dilema do repertório era contornado pela disciplina de artes, que criava uma coreografia ambientada por músicas ou diálogos previamente gravados, de modo a dar conta da temática. Assim, terminado o desfile da escola em frente ao palanque, a equipe de som reproduzia esse áudio para que as/os estudantes executassem a coreografia¹⁶⁵ feita pelas turmas de artes.

Para finalizar a descrição do segundo triângulo de nosso esquema, falemos da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes (●), quem todos os anos formula e entrega a temática do desfile às escolas. De caráter político, sua interlocução com a direção e o instrutor é responsável pela articulação e execução de verbas públicas para as bandas. Não consegui obter os números exatos durante a pesquisa, apenas relatos informando que os valores recebidos pela Luna variavam entre R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) e R\$ 12.000,00 (doze mil reais) por temporada, utilizados para a compra e/ou manutenção de instrumentos e a confecção de fardamentos.

Não há pagamento de integrantes, e é recorrente que sejam feitas outras formas autônomas de arrecadamento de fundos, visto que a verba municipal costuma ser insuficiente

¹⁶³ As bandas marciais mirins do Ensino Infantil assumem uma roupagem mais lúdica, com instrumentos leves e de brinquedo, sendo geralmente acompanhadas por uma banda marcial ou fanfarra mais experiente, guiando a marcha da escola.

¹⁶⁴ Todo o planejamento de fantasias, placas e faixas informativas era pensado para ser apresentado uma única vez, no desfile cívico-militar de Sete de Setembro em Rio Tinto.

¹⁶⁵ Cf. a subseção 3.2 desta dissertação para saber mais detalhes sobre a dinâmica do desfile da escola e da fanfarra.

para bandas maiores como a Luna. Seguindo a tendência nacional de cortes na cultura, verificada desde o ano de 2017, presenciei a gradativa diminuição do financiamento público voltado para bandas marciais e fanfarras. O resultado tem sido o corte de pessoal, simplificação dos fardamentos e a opção por não comprar novos instrumentos musicais, a exemplo de instrumentos de sopro, considerados demasiado caros e frágeis, logo, de difícil manutenção.

Esse subfinanciamento partiu da classe política (8) municipal, via cortes no orçamento da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, sem qualquer consulta popular às escolas e suas respectivas bandas, gerando conflitos e desânimo. A partir de 2017, por exemplo, não foi mais possível manter a comissão das bandeiras. Em 2018, por sua vez, a comissão de frente da Luna ficou tão furiosa com o diminuto recurso, que resolveu fazer um boicote, não desfilando naquele ano¹⁶⁶. A direção escolar, o instrutor e outras bases da Luna ainda tentaram convencê-los a fazer um fardamento mais modesto, de modo a cortar custos, mas sem sucesso¹⁶⁷.

Essa situação define o *modus operandi* do terceiro triângulo de nosso esquema, relativo ao *establishment* local, em sua relação com a escola e a fanfarra de modo geral. Sua comunicação, portanto, tem um sentido vertical e descendente, evidenciando sua posição de autoridade legalmente constituída na hierarquia social. Este é o âmbito de que menos me aproximei durante a pesquisa. A proposta, combinada com o orientador, era priorizar a percepção da fanfarra e evitar discursos oficiais e dominantes, como os que trouxe na última subseção. Assim, até 2017, eu apenas dispunha dos relatos que o instrutor compartilhava comigo sobre reuniões que teve com a Prefeitura e o Tiro de Guerra.

Em 2018, no entanto, o campo abriu uma oportunidade de participar de uma dessas reuniões decisórias, e não podia perdê-la. Era meados de julho, fazia nem duas semanas que a comissão de frente tinha se retirado da fanfarra, quando Seu Agnaldo me convidou para participar de um encontro chave, no qual seriam acertados os pormenores dos desfiles de primeiro e sete de setembro daquele ano. Realizado na sede da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, esse encontro foi responsável por desmistificar algumas noções pré-concebidas que eu tinha sobre a relação entre o *establishment* local, a escola e a fanfarra.

Ali, estavam presentes os instrutores de bandas marciais e fanfarras, a secretária de Educação, Cultura e Esportes e o chefe de instrução do Tiro de Guerra, cargos que eram ocupados, respectivamente, pela sra. Severina Silva de Freitas e o subtenente Emanuel

¹⁶⁶ Entendo essa atitude da comissão de frente como sendo uma resposta a uma série de cortes na área da cultura municipal. O último corte de verbas ocorreu meses antes, quando a prefeitura deixou de financiar as quadrilhas juninas da cidade, impossibilitando a participação destes jovens no circuito quadrilheiro regional.

¹⁶⁷ Essa situação escalou para uma *cisão*, como descreverei ao fim desta subseção.

Josenildo de Souza. Enquanto a secretária apresentou a temática, o chefe de instrução negociou com os instrutores o roteiro dos desfiles. Acerca do chefe de instrução do Tiro de Guerra (9), continua atual a descrição que fiz anos atrás, a de que ele é:

[...] Uma das figuras centrais para a organização – o *performer* experiente¹⁶⁸, como diria Schechner (2012) – desses desfiles da Semana da Pátria [...], investido da atribuição de planejar, primeiro, a formatura, o horário de chegada das bandas, do hasteamento das bandeiras, o horário de saída da praça, o início do desfile e quantos minutos duram a apresentação em frente ao palanque [...] (LISBOA, 2016, p. 57).

Em outras palavras, cabe ao chefe de instrução a palavra final sobre o desfile. No passado, por exemplo, antecessores do subtenente Josenildo provocaram reações negativas ao defenderem que as bandas marciais e fanfarras seguissem o modelo militar tradicional, sem apresentação em frente ao palanque e sem comissões. Foi, então, que percebi que, ao menos naquele contexto, a ingerência por um desfile mais tradicional não partia do âmbito do *establishment* político, mas de segmentos da própria escola, como mencionado há pouco.

Em vários momentos durante a reunião, teceram-se elogios quanto a empolgação das/os jovens e a beleza de suas performances. Mas ainda havia considerações a serem feitas. O subtenente chamou a atenção dos instrutores para terem cuidado quanto ao que referiu por “improviso”, ou seja, as práticas musicais e coreográficas festivas e irreverentes das bandas marciais e fanfarras.

Em sua fala, existem dois tipos de “improvisos”, ou, mais exatamente, dois momentos em que podem ser executados. Um primeiro, a ser evitado, durante a realização dos gestos cerimoniais mais formais, respeitando-se o horário e o sequenciamento de bandas, escolas, corporações civis e militares e outros grupos da sociedade civil, de maneira a garantir a agilidade e a organização do desfile.

Já o segundo, aceitável, é relativo às apresentações (tanto das bandas como das turmas de arte) em frente ao palanque. Este espaço principal de performance, como prefiro chamar, posiciona-se, portanto, como um espaço democrático de expressão artística, no qual os maneirismos militares podem ser parcialmente afrouxados em favor de uma pluralidade de manifestações culturais.

Em resumo, nosso sistema de inter(ações) procurou demonstrar que o desfile cívico não é unívoco. É o resultado de negociações diversas, em que se articulam propostas ora convergentes, ora divergentes, de práticas musicais e coreográficas. Para ver suas propostas de

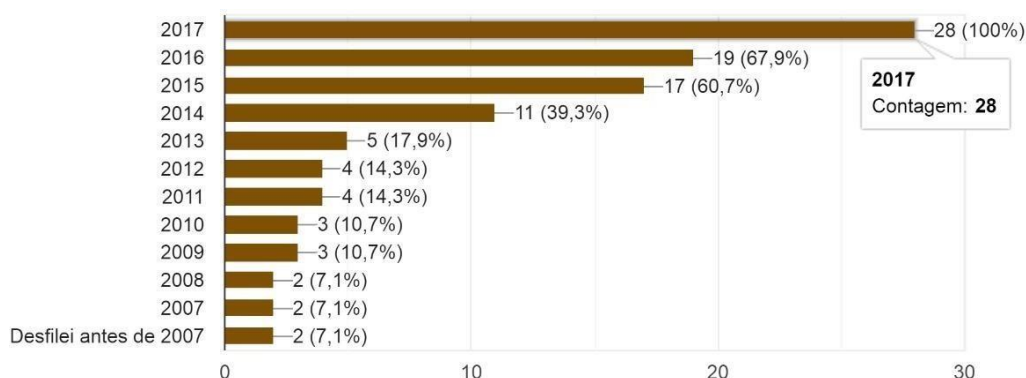
¹⁶⁸ Há outros *performers* experientes, como os instrutores de bandas, diretoras/es, professoras/es e locutores, acompanhando e guiando a festividade, seus participantes e público.

Sete de Setembro realizadas, cada personagem utiliza os meios a seu alcance¹⁶⁹. E está deflagrado o conflito.

Há ainda um ponto que resta ser debatido, que é a intensa mobilidade de instrumentistas e não-instrumentistas entre as bandas, em um movimento que envolve não só a cidade de Rio Tinto e seus distritos, como os municípios de Mamanguape, Baía da Traição, Itapororoca, Capim etc. Parte da explicação para esta circularidade é a competitividade existente entre as bandas para trazer para si as pessoas mais experientes desta comunidade musical.

Um questionário simples, feito em 2017, com 28 integrantes da Luna, mostrou-me que 61% já tinha desfilado em outras fanfarras ou bandas marciais. Alguns integrantes me relataram, inclusive, que chegaram a tocar em quase todas as bandas da cidade. E essa mobilidade pode ser muito rápida, como demonstra o gráfico a seguir. No ano de 2018, por exemplo, a Luna sofreu intensa reorganização, com a saída de quadros importantes das comissões e dos naipes. A principal beneficiária foi a Banda Marcial Renato Fonseca Filho, de Mamanguape, que utilizou uma estratégia agressiva para atrair integrantes, amparada pelo robusto aporte de recursos disponibilizados por sua prefeitura naquele ano.

Gráfico 1 - Em quais anos você desfilou na Fanfarra Antônia Luna Lisboa



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

2.2.1 O antropólogo da fanfarra

Quando fui apresentado às/aos integrantes da Luna, em julho de 2014, por Seu Agnaldo, não imaginava que acompanharia essa fanfarra por quatro, cinco anos. De lá para cá muita coisa mudou. Nos dois primeiros anos não tivemos muita proximidade. Foi a partir de

¹⁶⁹ Na minha concepção, o boicote, utilizado pelas/os integrantes da fanfarra, é a estratégia mais bem-sucedida, porque as demais personagens engajadas compreendem que sem integrantes, não há desfile. Dependendo do momento em que for desferido o “golpe”, não sobra tempo hábil para selecionar e ensaiar com novos integrantes, prejudicando todo o cronograma da banda. Em outras palavras, a possibilidade do boicote altera a balança decisória em favor das/os integrantes, construindo o desfile como o conhecemos hoje.

2017 que comecei a participar com mais frequência dos ensaios, com bastante timidez, a princípio.

Nos dois primeiros anos, 2014 e 2015, eu ficava mais próximo de Seu Agnaldo, que nos intervalos das atividades ia retirando as minhas dúvidas sobre o que estava acontecendo e explicando as noções básicas do seu método de ensino. Como o meu objetivo era fazer uma etnobiografia do instrutor, as entrevistas formais, controladas, na casa do interlocutor, figuravam como o espaço privilegiado para realização da pesquisa, sendo os ensaios e desfiles, os ambientes secundários.

Aos poucos os ensaios e desfiles foram ganhando espaço e atraindo o meu “olhar”. O desfile de Sete de Setembro do ano de 2015 foi especial nesse sentido, pois foi o primeiro momento em que me senti realmente confortável em campo, conversando mais com as/os jovens da Luna, trazendo-as/os para a frente das câmeras e ouvindo suas narrativas sobre o desfile.

Logo, quando apresentei meu TCC (LISBOA, 2016), cheguei à conclusão de que ainda tinha trabalho para ser feito, e que eu não tinha aproveitado bem aquele campo de pesquisa. Foi então que, no ano de 2016, preparei-me para o mestrado em antropologia da UFPB, propondo uma dedicação exclusiva à Luna. Enquanto estudava, minha vontade era de, quem sabe, procurar entrar como integrante, participar, ensaiar, aprender a tocar algum instrumento, saber como é “estar em uma fanfarra”.

Um ano mais tarde, ao iniciar a pesquisa que resultou na presente dissertação, percebi que esta vontade não era compatível com as responsabilidades que assumi ao ingressar na pós-graduação. O que eu não contava é que os caminhos sinuosos da etnografia encontrariam um meio-termo. Aos poucos, fui sendo apresentado pelas/os integrantes da Luna como sendo o seu *cinematista* e *fotógrafo* oficial¹⁷⁰, espécie de contrapartida para com a minha presença.

Do ponto de vista profissional, este *status* foi excelente porque garantiu um local privilegiado para realizar minha observação participante. Já do pessoal, pude vivenciar um antigo desejo da minha adolescência, no município de Ariquemes, Rondônia, de participar destes conjuntos musicais. Fui aluno de escolas estaduais, e essas não possuíam bandas

¹⁷⁰ Em geral, os meus esforços para explicar o que faz um antropólogo visual eram resumidos pela frase: “Ah! É um tipo de fotógrafo/cineasta!”. Também ouvi muito a pergunta: “É como um youtuber?”. As/os integrantes da Luna nunca me apresentaram para outras pessoas como sendo o antropólogo da fanfarra, sempre como o cineasta ou o fotógrafo. Aos poucos, deixei de corrigir. Primeiro, passei a adotar essas designações toda vez que não havia tempo para me apresentar devidamente, algo recorrente durante os desfiles principalmente quando alguma autoridade tentava me retirar da rua. Depois, aceitei ser chamado assim dentro da própria Luna, tão logo o grupo de interlocutoras/es mais receptivas/os a mim já estivesse familiarizado com o meu trabalho e soubesse em detalhes sobre o meu projeto. Meus colaboradores – Geraldo de França Alves Júnior, Rafaella Sualdini e José Muniz Falcão Neto – e eu nunca cobramos por qualquer fotografia ou vídeo.

marciais ou fanfarras nem desfilavam no Sete de Setembro, esta era uma exclusividade das escolas municipais e de instituições policiais e/ou militares.

Do ponto de vista da minha própria experiência, o ano de 2017 foi especialmente feliz, porque me vi incluído no cotidiano da Luna. Era como se eu tivesse voltado aos tempos de escola, tendo conversas despreocupadas, conhecendo pessoas novas ou conhecendo melhor as que já tive contato nos anos anteriores.

Chairy, Wilmarks, Wilmarcia, Vítor, Andinho, Moacir, Rita de Cássia, Douglas, Ninho, Jéssica, Rafa e tantas outras pessoas. Existia, é claro, grupinhos na Luna, mais ou menos iguais às divisões dos naipes. E no decorrer da temporada, acabei me aproximando mais da percussão e das bases de todos os naipes. Passei, então, a incentivar que as/os mais receptíveis também experimentassem usar a câmera, e foi uma experiência muito divertida.

Chairy e Vítor formavam uma dupla e tanto em fazer as pessoas rirem. Imitações de outros colegas, piadas, altas risadas e alguns sambinhas ou forrozinhos para descontrair. Mas assim como existiam os momentos alegres também existiam os estresses, e os ensaios podiam ser especialmente tensos, principalmente no início da temporada, quando se fazem testes de novos integrantes e se negociam escolhas diversas, como o estilo do fardamento, a quantidade final de integrantes, os horários dos ensaios, o próprio repertório e a identidade/postura que a fanfarra irá assumir nas redes sociais¹⁷¹ em sua interlocução frente a comunidade e frente outras bandas marciais e fanfarras.

Outro diferencial do ano de 2017 foi a minha aceitação nos grupos de WhatsApp da Luna, tanto o oficial como o regional – onde se reuniram bandas marciais e fanfarras de boa parte do Vale do Mamanguape. Observar conflitos entre as/os integrantes da Luna com integrantes de bandas rivais de Mamanguape ou Itapororoca foi uma atividade muito interessante, porque não só me apresentou a extensão desta comunidade musical, como enriqueceu meu conhecimento sobre a circularidade de pessoas e técnicas para além da fanfarra e de Rio Tinto.

Bem, por mais que não possa fazer sentido para quem não é amante da “bola”, a sensação de defender a própria banda marcial ou fanfarra é um sentimento parecido com o de torcer para um time de futebol, ou para uma escola de samba, uma quadrilha junina. E toda aquela energia e expectativa com a chegada do desfile pode levar a sérias brigas, dentro e fora da banda. Mas em geral, os conflitos se limitavam a um sarcasmo aqui, outras insinuações ali

¹⁷¹ Nesse sentido, ajudei a fazer a identidade da Luna no ano de 2018, criando a logo que seria utilizada nas páginas da fanfarra naquele ano. Outras colaborações minhas foram editar vídeos curtos, de caráter institucional, para comunicação interna e externa, e formulações ou revisões ortográficas de textos institucionais.

e logo aparecia alguém para acalmar os ânimos. Seu Agnaldo e Wilmarks eram os grandes apaziguadores.

As brigas ficavam um pouco mais sérias no WhatsApp, ou talvez fosse apenas ali que me era possível ficar sabendo delas. Quando se aproximavam os desfiles e a necessidade de deixar o fardamento pronto se impunha, exigia-se a mobilização do grupo para que fosse arrecadado o dinheiro para quem não conseguira comprar algum item. Normalmente, a prefeitura disponibilizava tudo o que era preciso para os desfiles. Mas em 2017 a “crise” chegou com intensidade, e foram necessários vários mutirões de pedágio para conseguir pagar, por exemplo, o “metal” (músicos de sopro) que vinha de Itapororoca - PB¹⁷², os quepes (nome dado ao tipo de boné militar usado pelas bandas), as luvas, as botas ou qualquer adorno.

Um caso extremo ocorreu momentos antes da viagem para Carpina – PE, na manhã do dia 11 de setembro de 2017. Seu Agnaldo e alguns integrantes procuraram conversar com algumas professoras e professores para que contribuíssem com alguma quantia, a fim de que se pudesse arrecadar o dinheiro necessário para o frete do ônibus que nos levaria e traria de volta de Carpina. E assim acontecia em outras viagens, seja para pagar o motorista ou para garantir o transporte de algum integrante, seja para comprar comida ou bebidas para as viagens.

Seu Agnaldo sempre trazia o saxofone, e os rapazes traziam pandeiro, prato, triângulo e atabaque. Estava feita a festa em frente à antiga Congerência da fábrica¹⁷³, ou em outros pontos estratégicos, como no arco de entrada da cidade, próximo ao ginásio de esportes: O Gerbasão. Boas conversas e vários “quase” atropelamentos.

As viagens eram também assim, animadas. Só eram um pouco mais “etílicas”. Logo após o Primeiro de Setembro, fomos a Mamanguape e Itapororoca, e depois do Sete de Setembro, Carpina, em Pernambuco. Estas foram as únicas viagens que o compromisso de estudo me permitiu acompanhar no ano de 2017.

Diferente dos desfiles de Primeiro e Sete de Setembro, os desfiles e encontros de bandas em outras cidades eram, para mim, desafiadores, por fotografar e filmar sozinho, levando em consideração as crescentes exigências das/os integrantes para comigo a partir de 2017, cada qual na ansiedade por ter fotos e vídeos pessoais bons para serem postados em suas próprias redes sociais.

¹⁷² A contratação de músicos para os metais é um problema antigo, resultado de um subfinanciamento por parte da Prefeitura Municipal de Rio Tinto, quanto a compra de instrumentos de sopro, que são geralmente mais caros e de difícil manutenção.

¹⁷³ Localizada na estrada (PB-041) que dá acesso à Monte-Mor e às praias de Baía da Traição.

Esse apreço pelas imagens da pesquisa se deve a Geraldo de França Alves Júnior (em 2017 e 2018) e a Rafaella Sualdini (em 2018), fotógrafos que encantaram a todas e todos com seus olhares perspicazes e poéticos, ao me acompanharem principalmente nos desfiles de primeiro e/ou sete de setembro.

Assim, no decorrer da temporada de bandas de 2017, e por toda temporada de 2018, foi sendo gerada uma procura inesperada para que eu fizesse imagens mais “personalizadas”, seja em vídeo ou fotografia. Com quase 70 pessoas para registrar, Carpina foi, provavelmente, meu maior desafio. De todo modo, estava extramamente contente que um dos vídeos que registrei no Sete de Setembro de Rio Tinto tinha sido “viralizado” pela comunidade virtual de bandas marciais, fanfarras e bandas de música do Facebook, recebendo trinta e seis mil visualizações.

Imagem 21 - Repercussão dos vídeos da pesquisa



Fonte: Acervo do autor (2018).

E, assim, fomos informalmente estabelecendo nossa nova dinâmica de pesquisa: em troca da boa vontade para com minha presença, registrando continuamente em foto, áudio e vídeo os ensaios, apresentações, conversas informais, broncas, brincadeiras etc., cabia a mim realizar a devolução das imagens e sons o mais rápido possível, no mesmo dia caso possível. A vantagem é que a velocidade do retorno dessas imagens pareceu satisfazer o desejo da fanfarra de “se ver” em performance, de facilitar a análise dos próprios erros e acertos, de programar novos passos e estratégias e de se afirmar perante fanfarras e bandas marciais adversárias.

O resultado quanto ao acervo fotográfico, porém, é que se tornou majoritariamente composto por retratos individuais ou em grupo de integrantes da Luna posando para a câmera com seus fardamentos, instrumentos musicais, bandeiras etc., registros que inicialmente não eram pretendidos para esta pesquisa.

Dessa maneira, estabelecemos um *retorno fragmentado e direcionado* do acervo, com arquivos caracterizados por pouca edição, estética e narrativamente falando, pelo menos no que diz respeito a nossas preocupações eminentemente etnográficas, e levando em consideração o uso que lhes seria dado, para postagens em redes sociais, motivo que nos levou a adotar uma marca d'água no canto inferior de cada imagem, de modo a identificar a filiação institucional e a autoria de cada arquivo, conforme o modelo: @AutordaImagemAntropologiaPPGA-UFPB/AranduAVAEDOC¹⁷⁴.

Aproveito este gancho para destacar que identificamos dois tipos de retorno das imagens: aquele pretendido pelos interlocutores e aquele pretendido pelo pesquisador. Vez ou outra eles se completam ou se encontram, mas em minha pesquisa o retorno se tornou um polo de conflito, por vezes velado ou não, quanto às expectativas sobre o trabalho fílmico que eu propunha. Se em 2017 tive vislumbres desse atrito, sempre que me passava despercebido algum registro desejado, em 2018 se tornaram tão expostos que tive que encerrar o retorno das imagens da forma como eu gostaria. Explico.

Como não havia roteiro de filmagens, foi sendo gerado um acervo extenso demais, de modo que seu aproveitamento, mesmo para a elaboração dessa dissertação, ficou aquém do possível de acordo com os prazos estipulados. Foi, então, preciso parar o registro de viagens e ensaios após o Sete de Setembro, para que se pudesse mostrar mais de nossos personagens fora da Luna, em suas vidas cotidianas, familiares, de estudo ou de trabalho. Após essas últimas gravações, também estava programada a observação diferida junto com as/os integrantes, de modo a discutirmos sobre as performances e entrevistas filmadas. Um cronograma estava montado para logo depois do fim da temporada, pensando na disponibilidade de tempo das/os integrantes.

Entretanto, pouco após o Sete de Setembro de 2018 as tensões entre a direção da escola e a fanfarra chegaram a tal ponto que se tornou inevitável uma cisão e reestruturação. Seu Agnaldo e várias/os integrantes se retiraram e, por consequência, comecei a receber tentativas de interferência no meu trabalho, com personagens propondo que eu ignorasse o que fora realizado, e que começasse tudo novamente. Diante da impraticabilidade cronogramática dessa proposta – afinal, a dissertação deveria ser entregue em até oito meses –

¹⁷⁴ Por exemplo, @CaioNobreLisboaAntropologiaPPGA-UFPB/AranduAVAEDOC.

, e das minhas negativas e esquivas, no dia 04 de dezembro de 2018 também fui removido das redes sociais da Luna e passei a não ser mais convidado para ensaios e viagens. Foi este o fim traumático do meu trabalho de campo...

Inevitavelmente, expectativas foram frustradas, muitas das quais as minhas próprias, sendo a mais importante a não realização da edição desse material em filme etnográfico: que dadas as estratégias e limites apontados, resultaria em um filme muito próximo a um filme de viagem, ou mesmo a um filme mais analítico, familiar à tradição etnográfica.

Por mais que propostas de roteiro tenham sido discutidas entre o orientador e eu, e até mesmo um esboço tenha sido editado e apresentado às mesas de qualificação e de defesa, ficou para um futuro próximo a realização deste projeto e a sua apresentação para o grande público, quando o tempo tiver feito o seu trabalho de abrandar os humores das personagens entre si, bem como de dissipar o mal-estar gerado pelas circunstâncias do término do meu trabalho de campo¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Pretendo escrever com maiores detalhes acerca desta situação em outro momento, em um artigo que disserte sobre os inúmeros conflitos que presenciei, com destaque para aqueles que se deram no âmbito da Internet, via redes sociais, e para a mencionada cisão do ano de 2018.

CAPÍTULO 3 - QUEM FAZ A FESTA É O POVO: DESFILE E FANFARRA NO SETE DE SETEMBRO DE RIO TINTO

3.1 RITUALIZANDO O DESFILE: UMA ANÁLISE INSPIRADA EM CLAUDINE DE FRANCE

A observação diferida das imagens registradas me fez pensar sobre como poderia interconectar o esquema de técnicas rituais de Claudine de France (1998, p. 93-134), guia fundamental de orientação das estratégias fílmicas durante a pesquisa, com a interpretação do que observava em campo. Foi observando mais atentamente a rua da Mangueira, onde o desfile de Sete de Setembro de Rio Tinto se realizava até 2018¹⁷⁶, que tive algumas pistas sobre como ensaiar alguma análise inspirada na autora. Para auxiliar a compreensão, no decorrer desse subítem, relembremos alguns termos, que serão indicados nas notas de rodapé.

No desfile da cidade existem dois públicos *destinatários*¹⁷⁷: um principal, as *autoridades*, que é para quem todas as bandas se dirigem durante suas apresentações; e um segundo, a *população*, observando e/ou registrando o desfile com seus celulares. Há também outro grupo de pessoas, a dos *contradestinatários*¹⁷⁸, ou seja, pessoas proibidas ou impossibilitadas de participar do ritual, parcial ou totalmente, mas que ainda assim estão sendo de alguma forma suas expectadoras.

São contradestinatários dois grupos de pessoas, colocadas nesta posição por conta da localização dos edifícios em que se encontram, na mesma avenida em que ocorre o desfile: primeiro, as pessoas presas na cadeia pública de Rio Tinto, não só impedidas de presenciar o ritual, mas também, indiretamente, obrigadas a ouvir todo o processo; e as pessoas internadas ou em tratamento no hospital da cidade, o Hospital Municipal Dr. Francisco Porto.

Certamente, o motivo pelo qual estão impedidas de participar/observar o ritual é absolutamente diferente, as primeiras por conta do privamento de sua liberdade, e as segundas, por tratarem de algum problema de saúde, sendo também possível situarmos nessa condição as pessoas que trabalham nessas duas instituições. Em outras palavras, são pessoas

¹⁷⁶ Pois a prefeitura construiu rotatórias nas duas esquinas onde o desfile costumava ocorrer, transferido-o da rua da Mangueira para a Praça João Pessoa a partir de 2019.

¹⁷⁷ Sobre as práticas rituais, a autora escreve que são “[...] Herdadas em sua maioria da tradição oral, tendo por registro a memória, o gesto e a palavra, elas são inteiramente orientadas para um ou vários destinatários suscetíveis de as observar, fixar, sancionar, transformar” (FRANCE, 1998, p. 94).

¹⁷⁸ “[...] se acham expulsos da cena, ou pelo menos relegados à periferia, [...] um espaço e um tempo reservados aos excluídos do rito, aos que não devem ver nem escutar” (FRANCE, 1998, p. 96).

que não podem presenciar o Sete de Setembro tal como os destinatários – o público e as autoridades –, mas que ainda assim não podem se furtar de testemunhá-lo, ao menos sonoramente. O Sete de Setembro acontece para além de suas vontades.

Imagem 22 - Hospital Municipal Dr. Francisco Porto



Fonte: Acervo do autor (2019).

“Ver”, ou mais especificamente, “ver a festa”, “ver o desfile”, “ver o ritual”, “ver a performance” é percebido aqui como um *privilegio*, e mesmo os destinatários identificados como sendo a população não desfrutam do desfile igualmente entre si, pois por mais que a rua da Mangueira seja a avenida mais espaçosa da cidade, é bem verdade que nem todos conseguem um bom lugar para contemplar o desfile.

Os mecanismos são sutis. A população presente precisa competir para conseguir assistir ao desfile da maneira mais confortável possível. Acordar cedo, levar bancos, sombrinha, alimentar-se bem, levar água, passar protetor solar, guardar o lugar para algum familiar ou conhecido.

Nesta circunstância, os moradores dessa rua e seus convidados são certamente privilegiados, porém, não tanto quanto as autoridades posicionadas no palanque. Para elas há piso forrado e nivelado, sombra e água fresca. É possível ainda perceber a hierarquia interna entre as autoridades: as cadeiras, todas forradas com panos brancos, são posicionadas de modo a evidenciar a estrutura social e política da sociedade, com os representantes máximos dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário ocupando a primeira fila de cadeiras do palanque.

Por isso, fica sublinhada a qualidade das autoridades enquanto destinatários principais do desfile, ou seja, é a quem o ritual objetivamente se dedica, as únicas pessoas que o assistem

confortável e preferencialmente em seu *tempo forte* de apresentação das bandas marciais, fanfarras e banda de música, da maneira tal qual foram ensaiadas.

Imagem 23 - Palanque



Fonte: Acervo do autor (2018).

É preciso destacar isso porque apesar das bandas marciais e fanfarras se apresentarem em diferentes pontos da avenida enquanto o desfile se desenrola, elas, entretanto, nunca mostram a performance completa, que só será executada em frente ao palco e de acordo com a sequência e o tempo previamente combinado, podendo variar entre dez a vinte e poucos minutos, dependendo do tempo oficial estipulado pela organização do Sete de Setembro.

Podemos argumentar, aliás, que há um destinatário além das autoridades, um *destinatário simbólico*¹⁷⁹, a quem estas se associam ou, melhor dizendo, que são manipuladas pelas autoridades. Esse destinatário simbólico é prenhe de ideais e sentido de coletividade, representado pelas autoridades: o Estado-Nação brasileiro, a identidade e integridade nacional brasileira, o patriotismo etc., noções que discutimos nos capítulos anteriores.

Ideais e seus representantes protegidos do sol, temos a população lidando quer com a chuva quer com o sol de meio-dia, pois este tem sido o horário do desfile por décadas a fio, e mesmo quando há área coberta – inovação implementada a partir de 2017 – apenas um número limitado de pessoas pode desfrutá-la, ao custo de terem de acordar cedo – mais cedo, inclusive, que as pessoas que ficam nos cercados de contenção do público – para se espremerem sentados uns contra os outros, enfrentando as adversidades relacionadas a se estar

¹⁷⁹ Um “[...] observador divino, único, materializado de forma pontual [...] onipresente, difuso e invisível [...]” (FRANCE, 1998, p. 99). Podemos interpretar, por exemplo, a bandeira nacional como uma possível materialização do destinatário simbólico do desfile de Sete de Setembro.

em meio a uma multidão.

Imagem 24 - Arquibancadas montadas para a população



Fonte: Acervo do autor (2018).

O *privilégio de ver* requer um preço. A grande maioria assiste o desfile em pé, sob o sol. As crianças, claro, fazem uso dos ombros ou braços de seus pais e mães, ou ainda conseguem se esgueirar até os meios-fios, por dentre as grades do cercado (ver Imagem 26) e, não raramente por causa disso, as autoridades policiais se veem na necessidade de controlá-las, bem como o público em geral, que adentra a avenida e toma o espaço da performance, atrapalhando o desenrolar do desfile. E ainda assim, mal e mal se vê!

Imagem 25 - Luna dirigindo-se para a frente do palanque



Fonte: Acervo do autor (2018).

Não podemos ignorar, por fim, um último grupo de observadores privilegiados, o de fotógrafos, cinegrafistas e antropólogos visuais, como eu, que possuem uma proximidade e circularidade únicas¹⁸⁰ através do espaço de performance, com o intento de não só observar de perto, mas de “dar a ver”, em suportes físicos ou digitais passíveis de serem compartilhados e conservados ao longo do tempo. É desta forma que a observação diferida dos vídeos produzidos no decorrer dos quase cinco anos de pesquisa me revelaram um intrincado jogo de colaborações, rivalidades, disputas internas e particularidades performáticas ou rituais.

Mapa 4 - Desfile de Sete de Setembro de 2018 (Locais A, C, D e E)



Fonte: Google Maps (2019). **Legenda:** A – Praça João Pessoa; C – Parque de Vaquejada Dep. Balduino Minervino de Carvalho; D – Orion Show; E – Rua da Mangueira; 1 – Escola Municipal de Ensino Fundamental e Médio Antônia Luna Lisboa; 2 – Palanque/Espaço principal de performance; 3 – Concentração; 4 – Dispersão; Setas – sentido do desfile.

Contabilizo, para tanto, a maior parte do acervo produzido durante não só o período de pesquisa de mestrado (2017 e 2018), como o da graduação, relativos aos planos de pesquisa PIBIC, PIVIC¹⁸¹, estágio supervisionado e de elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso¹⁸², incluindo as imagens produzidas no âmbito das filmagens que

¹⁸⁰ Essa liberdade de acompanhar a banda costuma mexer comigo. Não que eu seja dado ao chauvinismo. Pelo contrário, aliás. Desde criança eu gostava de assistir ao Sete de Setembro só para sentir o impacto que a banda dá quando passa. A “explosão” que o som grave do bumbo deixa nos sentidos sempre me fez pensar sobre a “ordem”, sobre “obedecer”, sobre fazer parte de uma nação, deixando a dúvida: o que isso significa?

¹⁸¹ Integrando os projetos *Município de Rio Tinto e TI Potiguara: explorações iniciais de Antropologia Visual* (CNPq 03/2009), com o plano de pesquisa *Memórias da fotografia e do cinema em Rio Tinto* (PIBIC, 2012-2013), e os planos *Memórias e imagens de bandas de música em Rio Tinto* (PIBIC, 2013-2014), e *Ver e ouvir: memórias de músicos em Rio Tinto* (PIVIC, 2014-2015) ambos integrantes do projeto *Acervos e Antropologia Visual: diálogo e conhecimento das imagens na região de Rio Tinto – PB* (CNPq 43/2013), todos eles coordenados por Dr. João Martinho Braga de Mendonça.

¹⁸² *Ofício e performance do músico no desfile cívico de sete de setembro em Rio Tinto: aproximações*

levaram ao curta *Passagem e permanência: três ensaios em torno do sete de setembro em Rio Tinto – PB* (2011, 18 min)¹⁸³, de autoria do professor João Martinho Braga de Mendonça e outros colegas do AVAEDOC (Grupo de Pesquisa Antropologia Visual, Artes, Etnografias e Documentários).

Como escrevi com mais detalhes em meu TCC (LISBOA, 2016, p. 59-61), os desfiles cívico-militares em Rio Tinto apresentam, de acordo com os estudos de performance de Richard Schechner (2012, p. 81-82), um caráter tanto de *eficácia* quanto de *entretenimento* no trâmite dinâmico e permanente de uma díade discutida pelo autor, que oportuniza um momento de *socialização* que dá a tônica da *construção de um sentido de comunidade* que transita entre o local, o regional, o nacional e o universal, com desfiles que trazem por tema questões urgentes para a sociedade e o mundo atual, valores cívicos como a preocupação com o meio ambiente, o direito ao esporte e à cultura, a luta contra a desigualdade social, o respeito à diversidade étnico-racial etc.¹⁸⁴

Mas o ritual não diz respeito apenas aos seus resultados na vida das pessoas, ele também se refere ao fazer uso dos próprios corpos, digamos, de um *repertório*, no sentido do conjunto de técnicas corporais apresentadas por Marcel Mauss¹⁸⁵, ou de um “[...] duplo *continuum* da atividade gestual e postural [...]” (FRANCE, 1998, p. 139). Corpos que também expressam sentimentos, identidades e o lugar de si mesmos na sociedade.

Este se relaciona diretamente com o ideário do que é “ser brasileiro” e de como se comportar, vestir, dançar ou festejar como “brasileiro”, com os seus símbolos, cores nacionais e manifestações artísticas queridas. Essas disposições nos deslocam para um estudo em microcosmo atento às implicações do paradigma da ordem para o indivíduo, considerando: a) tanto os repertórios festivos e/ou rituais a que esses corpos foram socializados; b) como a cultura de massa midiática e as imagens e estilos musicais consumidos diariamente em televisores, celulares, computadores, cinemas, teatros etc.

Nosso entendimento, porém, não é de um corpo passivo, subjugado. A Luna nos apresenta jovens questionadores, zombeteiros, sem medo de explorar a própria sensualidade nem de afrontar a contrição corporal típica dos desfiles. Em termos práticos, vemos a *heteronormatividade* ser confrontada pela *não-heteronormatividade*, temática recorrente na

antropológicas (2016).

¹⁸³ O aproveitamento desse material foi mínimo, pois que não houve tempo hábil para sua observação diferida nem sozinho nem em grupo.

¹⁸⁴ A temática mais utilizada, provavelmente, é a relativa a manifestações culturais “típicas” ou “folclóricas” seja de Rio Tinto ou da Paraíba, seja de outras partes do país ou de outros países, comumente comunicadas através de estereótipos e generalizações.

¹⁸⁵ Entendidas pelo autor como sendo “[...] as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2017, p. 421).

sociedade brasileira atual, e que resulta da afirmação das diversidades sexuais e de gênero.

Tal conflito me foi apresentado já na primeira vez que assisti a um desfile de Sete de Setembro em Rio Tinto, no ano de 2011. Chamou-me a atenção a fala de pessoas próximas a mim, em meio à multidão, quanto às roupas, gestos, danças e, o que foi mais chocante, a sexualidade das/os integrantes das fanfarras e bandas marciais – comentários maldosos e homofóbicos, que muito me feriram enquanto homem homossexual cisgênero.

Manifestou-se, ali, a violência que parte da comunidade cristã e conservadora da cidade tem para com a diversidade sexual e de gênero. Implicitamente, também se revelou a existência de um imaginário “ortodoxo”, de um “dever ser” do Sete de Setembro e das bandas como um todo, afinado com os ideais de civismo e nacionalismo anteriormente discutidos, intimamente vinculados ao machismo e à misoginia. Incomodam-lhes os repertórios e as representações artísticas e corporais de tais jovens. E é somente graças à colaboração de instrutores e professores como Seu Agnaldo que a juventude não-heteronormativa conquistou espaço no desfile de Sete de Setembro de Rio Tinto.

ANÔNIMO¹⁸⁶ – O Sete de Setembro de antigamente tinha mais originalidade das coisas, né? Era as pessoas é... como é que diz, e... assim tinha coisa mais bonita, era... fazia uma festa bonita. Hoje é um lado assim... [...] muito mais propaganda, não tem aquela coisa da raiz da terra é uma... antigamente era só assim, tocava o hino nacional, se tinha a corrida [de vaqueiros]. Era uma coisa bem tradicional da região. Hoje em dia é uma coisa que bota umas coisa que... bota umas banda hoje. É umas banda que bota muito... muita coisa artificial. Muita coisa assim que eu vejo que não é do Sete de Setembro. Que não condiz com o que eu via na minha adolescência. [...] É uma coisa assim, muito artificial.

C. N. L. – O senhor diz assim, das músicas, das danças?

ANÔNIMO – Sim. Muitas das danças hoje que é muito... a gente vê muito como se fosse é... não é um desfile cívico que eu via as escolas desfilando com aquelas coisas bonita, as menina desfilando... hoje é uma coisa muito dançarina, muita pu... muita assim, muita assim, muita coisa de homem assim vestido de mulheres, né? Eu acho assim, isso na minha cabeça não bate. Entendeu? Não bate na minha cabeça. É a opção de cada um. Mas eu vejo a turma que tá aí é mais essa coisa, que fica mais assim, que o povo aplaude hoje, né? Aquela coisa que bota... por exemplo... sempre as banda tem aquelas... aqueles rapazes fazendo aquelas coreografia, que antigamente não tinha isso, né? E quando tinha, tinha uma mulher. Hoje tem um... um homem entre parênteses. Um homossexual. Não é porque eu sou contra, nem nada. Veja bem. Não sou contra nada disso aí. Eu tou falando que antigamente não tinha, era uma mulher que fazia. Hoje (risadas), é um homossexual que faz. Então isso na minha cabeça não bate. Eu acho que houve essas mudança aí. Mas... É bonito? É bonito. É bonito, né? Agora que saiu fora da raiz, do meu ponto de vista, né?

¹⁸⁶ ANONIMO – preferi esconder o nome do entrevistado para evitar constrangimentos. Essa entrevista foi realizada em 01 de setembro de 2018, enquanto o desfile acontecia. A ideia era registrar a opinião do público presente na Praça João Pessoa, no calor dos acontecimentos, para ter uma mínima compreensão do que diferentes faixas etárias do público pensavam sobre os desfiles atuais. Boa parte dos relatos tinham caráter bastante positivo, mas esse, em especial, assustou a mim e a Geraldo, quem estava filmando enquanto eu interpretava o papel de “repórter”. A violência simbólica destas palavras, porém, sintetiza extremamente bem o pensamento conservador quanto às fanfarras.

O relato acima, feito por um senhor na casa dos 70 anos de idade, demonstra que há um recorte quanto ao que desagrada de fato nas fanfarras atuais, a saber, a presença da *não-heteronormatividade masculina*. Esse discurso, saudosista quanto às bandas marciais de outrora, explicita o conflito existente entre uma geração que nasceu e cresceu após a redemocratização brasileira da década de 1980, e outra que vem de um contexto sociopolítico autoritário, de restrição da liberdade de expressão (SETEMY, 2018), daí o seu apreço por desfiles mais formais e heteronormativos.

Por “heteronormatividade” estou aludindo à “[...] suposição comum de que sexo, gênero e sexualidade existem numa relação necessariamente mútua, [...] num mundo no qual a heterossexualidade é considerada a norma” (SALIH, 2017, p. 67). Essas são as concepções a que Judith Butler se distancia, defendendo que, sendo o gênero “não natural”, consequentemente “[...] não há uma relação necessária entre o corpo de alguém e o seu gênero” (SALIH, 2017, p. 67).

É tanto que a pesquisa com os integrantes da Luna me revelou que é ilusória a mera simplificação de que, por exemplo, apenas são gays ou bissexuais aqueles homens¹⁸⁷ que apresentam uma corporalidade que pende ao que chamamos por “feminino” em nossa sociedade. A ilusão surge porque esses jovens identificados a uma expressão corporal mais feminina, integralmente compõem as comissões e baliza, em uma separação que, no entanto, pode confundir um observador desavisado, já que existem sim, dentre os instrumentistas, homossexuais e bissexuais com corporalidade coincidente ou bem próxima àquela que proclama a heteronormatividade.

A segunda característica, que gostaria de destacar, decorre dessa primeira, pois sendo esses jovens de corporalidade ou *performatividade*¹⁸⁸ não-heteronormativa os coreógrafos e/ou líderes (bases) das comissões, que como dissemos no capítulo anterior são quem escolhem boa parte do repertório anual da fanfarra, percebemos, por exemplo, uma pista do porquê K.O., de Pabllo Vittar, *drag queen* brasileira, estar no *pot-pourri* da Luna em 2017.

A última característica, enfim, considera que apesar dessa não-heteronormatividade, há um machismo evidente para com as mulheres da fanfarra¹⁸⁹. Uma que a elas não é atribuído nenhum papel de liderança expressa na Luna além daquele de balizadora – uma

¹⁸⁷ Até o momento não tenho conhecimento de ninguém que se identifique como pessoa não-binária ou transgênera na Luna. Por sua vez, há alguns homens que ocasionalmente se expressam pela arte das *drag queens*.

¹⁸⁸ É preciso notar, porém, que “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; a identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que supostamente são seus resultados” (BUTLER, Judith, 1999, p. 25 *apud* SALIH, 2017, p. 90).

¹⁸⁹ Algo que espero ter ficado indicado em minha explanação anterior. Também há mulheres não-heterossexuais na Luna, mas a fanfarra não abre espaço para mulheres que tenham corporalidade masculina.

posição bastante desejada, em especial pelas veteranas, apesar de ser o mais objetificador do corpo feminino –, constituindo um exemplo da ação do *patriarcado*, este “[...] sistema ideológico autoperpetuante que mantém homens e mulheres em papéis de gênero nos quais prevalece a dominação masculina” (STONE, 2008, p. 146, tradução nossa). Ou, como bem observou Carol Robertson (1989, p. 226 *apud* STONE, 2008, p. 150, tradução nossa):

Em todos os contextos humanos, o poder e o gênero estão ligados por meio de suposições sobre a natureza da sexualidade, os atributos associados a cada gênero e a necessidade de controlar o acesso ao processo decisório.

A esse respeito, há ainda um último problema importante de ser mencionado, que uma competição entre mulheres é estimulada até mesmo pelas lideranças homossexuais, como resultado de um imperativo de feminilidade exigido pelos homens, heteronormativos e não-heteronormativos, como condição para a entrada e a continuidade dessas mulheres na fanfarra, somado às habilidades musicais e/ou de dança. Essa situação resulta em muitas divisões, tensões constantes e até brigas ocasionais dessas mulheres entre si durante toda a temporada de bandas, desde os ensaios aos desfiles.

Sendo assim, concordamos com Claudine de France que o desfile cívico se trata de uma “[...] ritualidade pontual e patente que se exprime nas seqüências autônomas de cerimoniais que organizam o conjunto dos gestos e das manipulações com fins não-materiais, segundo um protocolo estrito” (FRANCE, 1988, p. 39). Estudar a fanfarra possibilita, portanto, observar a relação entre práticas e valores, aspectos que revelam não só uma preocupação e interesse com o ritual da Semana da Pátria em si, mas com o que ele representa social e culturalmente, sobre o que informa de nossa sociedade, dos símbolos e valores mais amplos que manipula.

Conforme a concepção de sistema de valores¹⁹⁰ de France (1998), percebemos que está subentendido no Sete de Setembro conceitos como os de patriotismo, civismo e cidadania. Mas frente às especificidades deste campo de pesquisa, não é possível resumir o Sete de Setembro em Rio Tinto a um número restrito ou geral de valores, até porque existem outras práticas, outras atividades e personagens que convivem e circulam por essa festividade.

De modo geral, o patriotismo e o civismo assumem a dianteira, mas há também outros

¹⁹⁰ De acordo com Claudine de France, são regras nem sempre claras, informadas por um conjunto de meios materiais e corporais feitas para fins não-sensíveis. “Permanece no entanto acessível à apreensão fílmica a *mise en scène* própria ao desdobramento de meios sensíveis, pontos de junção entre práticas e valores, cuja função mais geral é de se deixar ver e ouvir ou chamar a atenção, quaisquer que sejam os fins particulares pretendidos pelos agentes” (FRANCE, 1998, p. 38), é o caso da valorização de desfiles gestualmente mais contidos, defendido pelos partidários de uma formação moral e cívica, patriótica e potencialmente chauvinista.

conjuntos de valores expressos pelas próprias bandas e por outros grupos de pessoas¹⁹¹ na ocasião, que ora convergem, ora entram em disputa. Uma variação que, apesar de ampla, não é de todo inacessível. Falamos a pouco, por exemplo, de heteronormatividade, patriarcado e machismo¹⁹².

Nesse sentido, considere interessante identificar melhor esses grupos, para compreender seus lugares no desfile de Sete de Setembro e os possíveis valores que manipulam. O resultado foram seis generalizações, conforme descrito a seguir.

- Aquela que se nomeia por *autoridades*, com representantes civis e militares dos três poderes do Estado-Nação brasileiro e das forças armadas, posicionados no palco ou palanque, por vezes acompanhados de seus familiares diretos (filhas/os, esposa/o etc.) e por pessoas com influência cultural ou política na comunidade.
- As autoridades que desempenham o papel de *performadores experientes*, como policiais civis e militares, guardas civis, professores e diretores, instrutores, enfim, quem contribui ou organiza o ritual.
- O “povo”, a “comunidade”, ou o “público-espectador”/destinatário, isto é, pessoas das mais diferentes classes e condições socioeconômicas, sejam elas civis ou militares, que não participam diretamente como desfilantes, ainda que ora se comunicando ou auxiliando estes.
- Em contraste, há os expectadores involuntários, os contradestinatários, que devido à circunstância especial em que se encontram, não possuem contato direto com o desfile¹⁹³.
- As/os *desfilantes*, destinadoras/es do ritual, quer dizer, todas aquelas pessoas que atravessam a via espacial central do ritual, ou como prefiro chamar, o *espaço de*

¹⁹¹ Vaqueiros, comerciantes, políticos, militares, estudantes etc.

¹⁹² A virtuosidade artística (musical ou coreográfica) pode ser um valor considerado importante nessa comunidade musical; a obediência civil ou a “Ordem”, para as autoridades políticas e policiais; o entretenimento, para o público-espectador em geral; o valor econômico para as pessoas que comerciam durante essa festa.

¹⁹³ Dentre todas as generalizações aqui apresentadas, esta é a única que não foi investigada durante esta pesquisa, principalmente por estar fora de seu escopo inicial. Daí a dificuldade em esboçar considerações que deem conta de sua complexidade e abrangência. Esta generalização surge tardiamente, quando o processo de escrita da dissertação se encontra bastante avançado. Ficam, portanto, interrogações, deixadas como provocações para vindouras pesquisas: O que as pessoas em situação de aprisionamento imaginam sobre o desfile cívico em Rio Tinto? Qual o significado da data para essas pessoas em vista da circunstância em que vivem? E as pessoas internadas no hospital, o que elas pensam sobre o desfile e sobre o Sete de Setembro? E os trabalhadores de ambas instituições (cadeia e hospital públicos), qual a percepção delas? Poderíamos considerar as pessoas com deficiências (PcDs) neste grupo? O desfile apresenta alguma acessibilidade? Falando especificamente de pessoas com deficiências visuais e/ou auditivas, como o desfile é contemplado por elas? Todas essas questões podem trazer contribuições significativas para a teoria antropológica, em especial para o estudo do Sete de Setembro, para o estudo de performances e a própria antropologia visual, na medida em que se desviam da percepção dos casos típicos, da maioria, que neste trabalho em particular podem ser identificadas como sendo as pessoas sem deficiências, com saúde plena e que não se encontram em situação de aprisionamento.

performance, e que tem, por isso, uma modificação significativa em seu repertório corporal, geralmente marcada pela marcha, ou de uma contenção (ou não) em sua expressão corporal. São pessoas que, de acordo com Richard Schechner (2012, p. 71) experimentam uma *transformação temporária*, ou *transportação*, de sua vida cotidiana para o mundo da performance, e, finalmente, o seu retorno ao mundo cotidiano, com algumas poucas transformações em seus afazeres e posições sociais.

- E as/os comerciantes, que transitam ou são transitadas/os pelas outras generalizações. São as/os comerciantes, ambulantes ou não, que garantem a continuidade e até o sucesso da festa, em suas dimensões tanto de sociabilidade, como de consumo como um todo, pela venda de água, guarda-chuvas, alimentos, bebidas em geral, cigarros, gelos etc.

O desfile é uma grande festa na cidade, feita para todas as idades. No próximo subíttem convido para que possamos juntos desfilarmos no Sete de Setembro de Rio Tinto. À narrativa, porém, peço que não repute o caráter de realidade. Será um compilado de situações vividas em primeira pessoa ao longo dos cinco desfiles que presenciei na cidade, material que vêm parcialmente dos meus cadernos de campo.

Nesta espécie de “conto etnográfico”, notar-se-á a presença de outros personagens que tiveram importância durante a trajetória da pesquisa. Um dos protagonistas foi Geraldo de França Alves Júnior, antropólogo colega da mesma turma de mestrado, com quem estabeleci uma parceria profissional e acadêmica desde a graduação. Juntos, formamos uma “dupla” de filmagens, clássica à antropologia visual desde Margaret Mead e Gregory Bateson, dividindo as tarefas de registro imagético tanto no meu trabalho de campo como no dele¹⁹⁴.

Mas à medida que os vários compromissos acadêmicos e de campo passaram a exigir mais de nossa atenção pessoal, fomos adequando a frequência de colaboração de acordo com as possibilidades. Sendo mais específico, durante esta pesquisa de mestrado, entre 2017 e 2019, Geraldo só pôde participar dos desfiles de Primeiro e Sete de Setembro em Rio Tinto, à exceção do Sete de Setembro de 2018, quando tive a colaboração dos colegas antropólogos José Muniz Falcão Neto (segundo câmera e assistência de câmera) e Rafaella Sualdini (fotografia e assistência de câmera).

Para além de segundo câmera, fotógrafo e auxiliar de filmagens, Geraldo, sendo natural de Mamanguape e crescido em Rio Tinto, foi fundamental para o enriquecimento

¹⁹⁴ Relativo a religiões afroindígenas, especificamente a Umbanda e a Jurema Sagrada na região do Vale do Mamanguape.

desta pesquisa ao me apresentar novos interlocutores¹⁹⁵ e a ajudar a entender particularidades da história, da cultura e do cotidiano de Rio Tinto e do Vale do Mamanguape. Creio que sem nossas discussões teórico-etnográficas este trabalho teria tomado outros rumos, provavelmente menos interessantes. Que fique registrado meu muito obrigado.

3.2 A FESTA DESFILANTE

Logo cedo, Geraldo e eu descemos a pé para a escola Antônia Luna Lisboa, por volta das 6 horas. Nossa expectativa é registrar os preparativos da fanfarra, e acompanhá-la até um pouco depois do fim do desfile. Ainda está muito calmo na cidade. A Banda de Música Antônio Cruz ainda não estava a postos para principiar com a festa. Havia poucas pessoas conversavam pelas ruas, mas aqui e ali já se podia ouvir alguma caixinha de som “esquentando”.

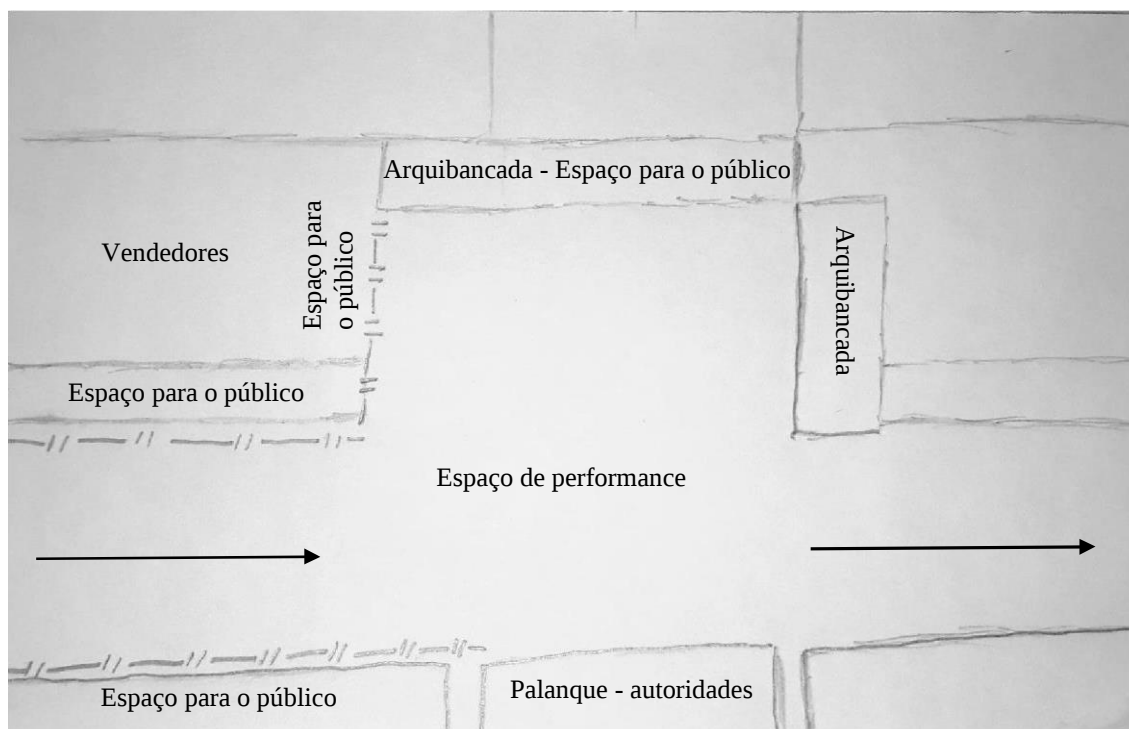
Quando chegamos na Praça João Pessoa ficamos espantados, pois nesse ano a festa tinha sido toda montada no cruzamento com a Rua Francisco Gerbási a rua da Luna. E desta vez tinha um palanque bem montado e arquibancadas para a população. Pergunto-me se essa era a primeira vez que o desfile acontecia ali, mas me esqueço de procurar por essa resposta. Até então o desfile acontecia no cruzamento anterior, que dá para a Prefeitura e a Orion Show.

Aprovamos que as arquibancadas sejam sombreadas: um mínimo de conforto para os idosos, não o amontoado que se fazia todos os anos, como um formigueiro, dos três lados do espaço de performance, dedicados ao povo. Seguimos nosso caminho e na escola conseguimos encontrar os bastidores da fanfarra. Os rapazes brincam e conversam no pátio, basicamente prontos para o desfile, enquanto as equipes das comissões e dos pratos se dedicam a fazer suas maquiagens, penteados e últimos ajustes em suas fardas.

As/os integrantes ocupam diferentes salas, cuidando de seus preparativos. Geraldo e eu resolvemos discutir um pouco sobre como realizaremos os registros do dia. A novidade da montagem do palco não pode nos pegar totalmente desprevenidos. Com o caderno de campo, faço alguns croquis, como o acima reproduzido, pedindo sugestões de onde ele achava que seria bom ficarmos durante a apresentação principal.

¹⁹⁵ Maria do Carmo de Medeiros Alves e Fábio José de Medeiros Alves, por exemplo, são mãe e irmão de Geraldo.

Imagem 26 - Croqui do desfile de Sete de Setembro



Fonte: Própria (2019). **Legenda:** Desfile de Sete de Setembro na Rua da Mangueira.
Setas – sentido do desfile.

Por mais que pudéssemos circular por todos os lados da avenida durante o desfile, assumíamos uma postura de cuidado, para não ficar no caminho e acabar atrapalhando de alguma forma. Nossa posição durante a apresentação principal será determinante para o resultado do trabalho, em vista de que, como ficaremos parados em algum ponto fixo, precisaremos distinguir bem quais serão nossas estratégias filmicas.

Terminada nossa conversa, comecei a andar entre um grupo e outro, cumprimentando e pensando em como começar a filmar. A sala de mídias da escola estava especialmente tensa. A comissão de frente está se montando. *Strass* para pôr na farda¹⁹⁶, maquiagem para ser feita, cabelos a serem penteados, enquanto uma caixinha de som anima a galera.

Resolvo fazer alguns registros e, para não incomodar muito, logo me retiro. E vou fazendo isso de uma sala a outra, até dar o horário. A tensão vai abrindo espaço para a empolgação, e já os rapazes começam a tocar algum pagode. Risadas, piadas, uma ironia que

¹⁹⁶ O fardamento é feito por terceiros, geralmente costureiras de Rio Tinto, mas o acabamento e ornamentação final é feito pelas/os próprias/os integrantes da fanfarra. Em todos os anos que acompanhei a Luna ocorreram conflitos com as costureiras, geralmente porque não entregavam a farda conforme tinha sido combinado, ou porque faziam a entrega de última hora, atrapalhando a ornamentação final. Em 2015 ocorreu o pior conflito, quando a costureira responsável entregou o fardamento poucas horas antes do desfile, e com peças faltando. O resultado foi um descontentamento generalizado, principalmente por parte da comissão das bandeiras e da comissão de frente, que só puderam se unir ao restante da fanfarra faltando poucos minutos para o início do desfile.

se tira do colega, uma imitação que se faz de outra pessoa. Também não me salvo. Sou chamado de voz baixa de ASMR¹⁹⁷. E só faço dar risada.

Esse momento preliminar ao ritual, o bastidor, ajuda a descontrair, baixar o nervosismo e levar a banda empolgada para o desfile¹⁹⁸. Quando os preparativos estão finalizados e a hora avançada, dá-se grande algazarra. Alunas e alunos da escola¹⁹⁹ são chamados para a rua: “formar” para o desfile. Estão lá professoras/es, alunas/os, familiares, amigas/os, namoradas/os. E sobe todo mundo como uma caravana ou, melhor dizendo, como um exército, ao som de dobrados.

Está bem longe de ser um enfileirado de gente como nos desfiles de outrora, ainda que os esforços das/os professoras/es sejam imensos. A fanfarra segue à frente, com suas cadências de sempre, replicadas por quase todas as outras bandas marciais e fanfarras. Após um devido contorno por conta do novo lugar do palanque, rumamos para o fórum municipal, lugar de concentração das bandas na rua da Mangueira.

Muitas escolas já estão desfilando. Cumprimentos, acenos e abraços para os conhecidos, olhares e comentários enviesados para os adversários²⁰⁰. A marcha está muito

¹⁹⁷ ASMR é a sigla de *Autonomous Sensory Meridian Response* (Resposta Sensorial Meridiana Autônoma). A piada, no caso, refere-se aos produtores de plataformas de vídeos e redes sociais, que sussurram ao microfone na intenção de levar o público ao relaxamento.

¹⁹⁸ A atmosfera durante o pré-desfile é repleta tanto de humor, ironias e brincadeiras, como de conflitos. Algumas das piores brigas que presenciei ocorreram nestes momentos, evidenciando os problemas mais sérios da fanfarra, como as “facções” que desejam assumir o comando, a falta de compromisso de alguns integrantes quanto a horários, as eventuais faltas de cuidado com instrumentos e fardas, as intrigas pessoais etc.

¹⁹⁹ Os desfiles também são utilizados pelas escolas para transmitir mensagens à sociedade, principalmente suas qualidades enquanto instituições de ensino. Logo, é comum que desfilem com certo destaque aqueles alunos que desempenham atividades extracurriculares notáveis, trazendo para a avenida suas medalhas e conquistas.

²⁰⁰ Durante o desfile há poucos momentos de expressão explícita de rivalidade entre as bandas. Essas disputas poderiam até passar despercebidas ao público não fossem as recorrentes advertências do locutor (mestre de cerimônia do desfile) quanto à sabotagem rítmica, ou seja, a prática de tocar uma música de modo a confundir e prejudicar a apresentação de uma banda adversária em frente ao palanque. O conflito ganha corpo nos intervalos entre uma marcha e outra, nos bastidores, seja na espera da vez de outra escola desfilar, seja nas pausas para se beber água, comer algum lanche, retocar a maquiagem ou passar protetor solar. Mas durante a marcha em si não há tempo para responder um comentário maldoso ou para tirar satisfação por conta de um olhar hostil e debochado. A propósito, fazem-se necessárias duas considerações gerais sobre a rivalidade entre bandas no Vale do Mamanguape e em Rio Tinto. Primeiramente, esta ocorre entre bandas que possuam faixas etárias próximas entre si. Logo, bandas marciais e fanfarras não polarizam com bandas de música, nem bandas mirins entram em conflito com bandas marciais e fanfarras juvenis. A segunda e mais importante consideração é que as rivalidades são permeadas e alimentadas pelas dimensões políticas e identitárias de suas comunidades, bem como notaram Granja e Tacuchian (1985). A partir dessa afirmação podemos identificar três tipos de rivalidades. A mais óbvia é aquela que se dá entre bandas de municípios diferentes, fomentado pelo *bairrismo*, ou seja, a devoção intransigente ao lugar em que se nasceu e/ou vive, e a imperativa oposição a tudo que vem de fora. A segunda expõe as *contradições internas de um mesmo município*, opondo zona rural e urbana, distritos municipais e distrito-sede. Já a terceira denomino por *rivalidade por tabela* ou *rivalidade específica*, e advém de relações conflituosas que os instrutores possuem entre si. Sendo uma comunidade musical pequena, esses musicistas não só se conhecem como trabalham juntos, com a grande maioria compondo o quadro de funcionários públicos da Banda de Música Antônio Cruz. Os detalhes dessas desavenças são difíceis de rastrear, pois são de ordem tanto profissional como pessoal. Na prática, como resultado da orientação destes instrutores, digladiam-se perfis

bem definida. “Eu quero é close²⁰¹”! Chegamos ao fórum e, como um desmaio, instrumentos são postos a algum canto: uma das grandes raivas de seu Agnaldo.

O desfile da Luna, como privilégio por ser a primeira fanfarra da cidade, é sempre o penúltimo a acontecer. Então, há muito tempo para bater aquele papo gazeteiro. Rir um pouco mais de algum adversário, sentar na calçada, beber uma água, ou beber a “água que passarinho não bebe”. Se você tiver algum amigo ou conhecido que faz muito tempo que não reencontra, as chances de isso finalmente se realizar serão grandes. O desfile de Sete de Setembro de Rio Tinto é um grande reencontro²⁰².

Essa é a melhor hora para se entrevistar, quando ainda está calmo de modo a não se atrapalhar o registro sonoro. E de ponta a outra da rua e calçadas, vamos procurando por novas estratégias fílmicas. O uso do estabilizador de câmera (*steadicam*) me forneceu muito mais liberdade – por mais que eu precise aprender a ajustar melhor os pesos. Escolhemos algumas pessoas com quem fazer algumas perguntas “desinteressantes” para a ocasião, o que pode gerar uma fuga dos mais tímidos, mas os extrovertidos adoram. Estimulo que peguem a câmera para fazer alguma graça, percebendo que não é ali momento de formalidade.

E por que não se deixar ser filmado também? Por que não pedir para aprender a tocar algum instrumento musical aleatório, dentre os tantos “abandonados” na rua? É a estratégia para desvencilhar um pouco da minha própria timidez, absolutamente inspirado em Jean Rouch e seus amigos e amigas na África.

distintos de bandas marciais ou fanfarras: umas são mais conservadoras e pouco adeptas à diversidade, enquanto outras são progressistas; umas possuem comissões de frente e de bandeiras, outras não; umas apresentam músicas populares no desfile, outras só aceitam dobrados. E assim por diante. Exemplificando, nos anos de 2017 e 2018, quando estive mais atento a esse tema, a grande rival da Luna foi a Banda Marcial Renato Fonseca Filho, da cidade de Mamanguape – que tinha uma estrutura de naipes e comissões idêntica à uma fanfarra. Como não há premiação nos desfiles cívicos de Rio Tinto e Mamanguape, onde ambas desfilam, a aclamação popular é que estabelece a melhor banda marcial ou fanfarra. De fato, este é um parâmetro bastante impreciso e suscetível a falseamentos, mas é possível afirmar, com base em observação de redes sociais e de comentários dos próprios interlocutores, que a Luna ficou à frente em 2017, enquanto a Renato Fonseca foi vitoriosa em 2018.

²⁰¹ Expressão de origem LGBTQIA+, usada como um bordão na Luna sempre que se pretende animar ou elogiar um ou mais integrantes, quanto a suas apresentações, maquiagens, cabelos ou fardas.

²⁰² “A festa é uma celebração do elo; ‘renova os pactos, rejuvenesce as uniões’, precisamente, é o próprio elo em ação. É o tempo/espço de múltiplas trocas, de rivalidades, de prestígio. É exuberância de vida e vigor fecundante, e reforça a comunhão” (PEREZ, 2012, p. 27).

Imagem 27 – Saída da Escola



Fonte: Acervo da pesquisa/Geraldo de França Alves Júnior (2015).

Imagem 28 - Em frente ao fórum



Fonte: Acervo da pesquisa/Geraldo de França Alves Júnior (2017).

Imagem 29 - Vou te filmar agora!



Fonte: Acervo da pesquisa/Rafaella Sualdini (2018).

Às 9 horas da manhã vão dando lugar às 10 horas, depois às 11 horas e, e vai ficando cansativo... sol quente... sede... até que urge avançar, pois se aproxima o primeiro desfile da Luna, desta vez com toda a escola. Geraldo e eu ficamos logo atentos, os melhores enquadramentos serão feitos ali, enquanto ainda há espaço de calçada para ocupar e sem algumas centenas, ou talvez milhares de espectadores ansiosos por um pedacinho da tal Luna.

E vou recebendo pedidos de registros²⁰³ de alguns integrantes mais próximos a mim: “Caio, fica atento quando chegarmos lá na frente que vou fazer um salto!”; “Filma, aqui!”; “Pode tirar nossa foto?”; “É só os pratos, depois junta todo mundo!”. Enquanto isso, pode até ser que se gere algum atrito na percussão, por conta do ritmo perdido, mas o que é a busca do *swing*²⁰⁴ se não acertos e erros?

Seu Agnaldo e os metais chegam. E com eles os últimos ensaios, feitos ali mesmo, a meio caminho do espaço principal de performance (palanque). A comissão de frente os acompanha. “Adoro coreô²⁰⁵!”, grita um invejoso qualquer na multidão. E aplausos. Quando

²⁰³ Como escreve Claudine de France (1998, p. 22): “Reciprocamente, as pessoas filmadas participam do processo de observação por que intervêm na *mise en scène* do cineasta”.

²⁰⁴ O bom entrosamento de uma banda marcial ou fanfarra durante a performance é chamado de *swing*. Expressa tanto a boa execução musical e coreográfica, como a habilidade de encantar e animar o público. Logo, não é surpresa que uma das maiores ofensas para esses conjuntos de bandas seja ser chamada de “sem *swing*”.

²⁰⁵ “Coreô” é um hipocorístico da palavra “coreografia”, bastante usado no dia a dia da Luna. O comentário em questão, feito em tom de deboche, foi registrado durante gravação de performance da comissão de frente nestes ensaios prévios à apresentação principal em frente ao palanque. Este é um dos momentos em que o público se impõe nas filmagens, revelando seu crivo crítico acerca das performances das bandas. Infelizmente, não é possível identificar sua autoria nas imagens.

enfim chamam a escola, a fanfarra, à frente, adentra o espaço principal com a tão ensaiada evolução. Em seguida, recua para perto das arquibancadas de modo a deixar a escola passar. E prossegue com uma simples cadência, que serve para orientar a marcha das/os estudantes.

Desfilada a última classe, pausa. Chegou a hora da turma de artes. A equipe de som do cerimonial reproduz o áudio entregue pela escola e começa a apresentação. A fanfarra segue formada no recuo. Com o fim dos aplausos pós-apresentação, o capitão-mor sinaliza para que a banda recomece, faz-se uma convenção (como se chama as voltas e meias-voltas durante a movimentação do grupo) após o palanque, e a marcha segue no caminho inverso da avenida para se posicionar no final da sucessão de bandas. Eis o último momento de parada. Este menos glorioso, sob sol a pino.

As feições são menos amigáveis. “Aquela fanfarra adversária quis tomar nosso lugar no desfile”. Foi preciso forte intervenção do instrutor e das/os professoras/es para que se restabelecesse uma efêmera tranquilidade. Por que não dançar a música que a outra fanfarra está tocando? Rebolado, sensualidade e troça. “Diague²⁰⁶”! É quase hora da Luna! E ainda temos tantos retratos para realizar.

Rostos sérios. Um último gole d’água, gesto carinhoso de mãe preocupada. Parabéns para quem puder encontrar algum lugar perto do palanque. É momento de entreolhares, de verificar se está tudo nos conformes. E uma mudança de última hora para fazer uma evolução de entrada mais bonita. Parada. Hora de esperar o locutor do desfile chamar para a apresentação.

Dado o convite animado da locução, partimos para a frente do palanque. Vou “andando de costas”, vidrado no visor da câmera, atenção na *steadycam* e concentração para não tropeçar e passar vergonha. E que grande vergonha seria. Registrada a entrada da Luna, direciono-me para o ponto fixo e sem graça, tentando atrapalhar o mínimo possível. Como é emocionante ouvir os gritos de euforia e aplausos!

²⁰⁶ Gíria LGBTQIA+ muito usada na Luna, que expressa descontentamento com dada situação, objeto ou pessoa.

Imagem 30 - Hora da apresentação



Fonte: Acervo da pesquisa/Rafaella Sualdini (2018).

Minhas amigas e amigos fazem tão bonito. Certeza de algumas dezenas de curtidas no Facebook mais tarde. A capacidade narrativa, porém, não é tão eficaz para descrever toda a performance. As amigas e amigos leitores terão de esperar para ver tudo reunido em vídeo. Só adianto que dá umas boas risadas a irreverência para com tão notórias autoridades.

Percebe-se que a fanfarra não inspira à contrição dos corpos, não leva à marcha, ainda que esta não seja abandonada. Ela inspira à expressividade e sensualidade. Ordem e liberdade convivem entre a marcha e a dança. Vislumbres do carnaval²⁰⁷ do mestre Bakhtin (2013).

E como toda a festa, acaba-se. Quinze, vinte minutos preparados por meses. Passado o lanche pós-desfile, haverão de esperar por um retorno de uma próxima viagem. E, após isso, que venham as festas de fim de ano; depois, o carnaval com os seus ursos. É cada um para o seu lado, ou não, até que chegue julho novamente, findado o período das quadrilhas juninas. Repete-se o ciclo.

3.3 A CARNAVALIZAÇÃO DA FANFARRA

As mais de 26 horas de filmagens (Ver Apêndice C), quase quatro horas de áudio (Ver Apêndice A) e 1469 fotografias (Ver Apêndice B) registradas nesses cinco anos, realizadas

²⁰⁷ “Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real” (BAKHTIN, 2013, p. 7).

em colaboração com prof. Dr. João Martinho de Mendonça, Geraldo de França Alves Júnior, Rafaella Sualdini, José Muniz Falcão Neto, Agnaldo da Silva Mendes, Chairy Cavalcante Vitor da Costa, Victor André Gomes Oliveira de Azevedo e tantas e tantos outros integrantes da Luna, asseguraram-nos da presença de uma *carnavalização* negociada, acompanhada de perto, vigiada, institucionalizada por um rol de personagens, como mães, pais, corpo docente escolar, o instrutor do tiro de guerra, a comunidade de espectadores, as fanfarras e bandas marciais rivais, a guarda municipal e o próprio instrutor da fanfarra.

É através de um *pot-pourri* atento aos sucessos da atualidade e das coreografias das comissões e dos “pratos”, que vai tomando forma a carnavalização do desfile cívico-militar de Rio Tinto, feito a partir do mencionado poder de barganha que coreógrafos e bases possuem durante a fase de elaboração da performance.

Introduz-se, dessa maneira, um *repertório músico-performático* não identificado com o paradigma da ordem, no nosso caso em particular, com a música e a cultura performática estritamente militar, tão demoradamente rememorada em nosso primeiro capítulo de modo a não só sintetizar a história de formação deste gênero musical e o seu estabelecimento e popularização em terras paraibanas, mas para apontar os imperativos simbólicos que este manipula, com implicações e/ou correlações nas esferas políticas, culturais, educacionais e coloniais do período retratado.

Por repertório músico-performático me refiro às referências culturais e performáticas mais ou menos atribuídas a gêneros musicais específicos, e à expressividade corporal (como a dança) a estes geralmente relacionados. A este respeito, absorvo a preocupação com posturas e gestos, tradicional à antropologia visual desde Margaret Mead e Gregory Bateson (1942), e com forte influência de Claudine de France (1998) sem, contudo, querer apresentar um modelo de cultura “essencializada”, muito menos um *ethos*, trazendo para o eixo central de análise as especificidades de nosso mundo globalizado e as bricolagens constantes realizadas por seus produtores²⁰⁸.

Mas este tipo de repertório não é um simples processo cumulativo, como que uma pasta onde vão se guardando partituras. Essa pasta até pode existir, mas não é determinante para o conjunto da obra, que leva em consideração os contextos histórico, sociocultural e, acima de tudo, as pessoas que o realizam, responsáveis pelo imprevisível, pelas transformações. Para fazer uso de uma metáfora, trata-se da relação entre pessoas que

²⁰⁸ Ora, do mesmo modo que a fanfarra apresenta uma ação, digamos, “antropofágica” quanto a gêneros musicais e estilos de danças diversos, estes outros repertórios músico-performáticos também o fazem com outros repertórios, e assim por diante.

performam um concerto sem fim e sem músicos permanentes. Peça do improviso, do olho a olho, ouvido a ouvido, cuja dança das cadeiras resulta em uma sonoridade disruptiva e dissonante. E por isso, toda repetição pode soar um tanto autoritária, um consenso que teima em ser contrariado. Está dado, portanto, o conflito.

Na Fanfarra Antônia Luna Lisboa o conflito ocorre da seguinte maneira: seja internamente, pela pressão de parte do corpo docente da escola que é contrário a inovações, ou entre os próprios instrumentistas da fanfarra para com as/os não-instrumentistas, ressentidos com a assimetria decisória e organizacional da fanfarra; seja externamente, com bandas marciais e fanfarras adversárias, e com pessoas da comunidade riotintense, principalmente as mais conservadoras, defensoras de um purismo geralmente atribuído às bandas marciais do passado (até os anos 1980), conflito que assume um caráter geracional.

A. S. M.²⁰⁹ – [...] hoje em dia as bandas, até a minha mesmo, se eu não botar um forró, não botar uma música que eles queiram, no próximo ano, ou até mesmo naquele exato momento, não querem nem dançar nem tocar mais não. [...] Hoje, eles tão vendo o assunto do dia, e é isso que eles querem. [...] Aí a gente bota algumas coisas que eles querem, porque na verdade, eles querem ter aquele momento deles. Eu vejo que é isso. [...] Tem uma comissão de frente que quer mostrar aquele lado deles. Então tem um coreógrafo, um pivô, uma baliza-mor e a baliza²¹⁰. Eles ensaiam, vão de tarde, de manhã, de noite, pegam aquele pessoal, pegam a música e dançam, desenham o figurino da roupa, como é que vai ser, e leva pra costureira e faz isso, faz aquilo, vai comprar isso, compra aquilo. Aí, às vezes, eu fico assim: “eu vou dizer não pra um cara desses? Vou pegar uma inimizade e termino ficando só?”. A Fanfarra Antônia Luna hoje cresceu por causa também deles, que não é eu só. Sozinho eu não faço nada, tem que ter eles.

Esse conceito de repertório músico-performativo surge exatamente da necessidade que tive em campo em encontrar padrões nesse “querer” dos jovens da fanfarra. A participação nos ensaios foi revelando que não há arbitrariedades nessa aparente aleatoriedade nos critérios de escolha das/os integrantes. E por mais que haja gostos musicais diversos, como demonstra o gráfico abaixo, eles perpassam por um crivo cultural mais amplo, a saber, pelas “lentes” de um *regionalismo* que “interpreta” ou “improvisa” dado repertório, imprimindo um caráter de *nordestinidade* bastante fluído, isto é, de uma noção sobre “ser nordestino” nada unânime ou cristalizada, pois que em constante disputa tanto internamente, embebida por conflitos regionais²¹¹, étnicos, geracionais etc., como externamente, levando em consideração patriotas

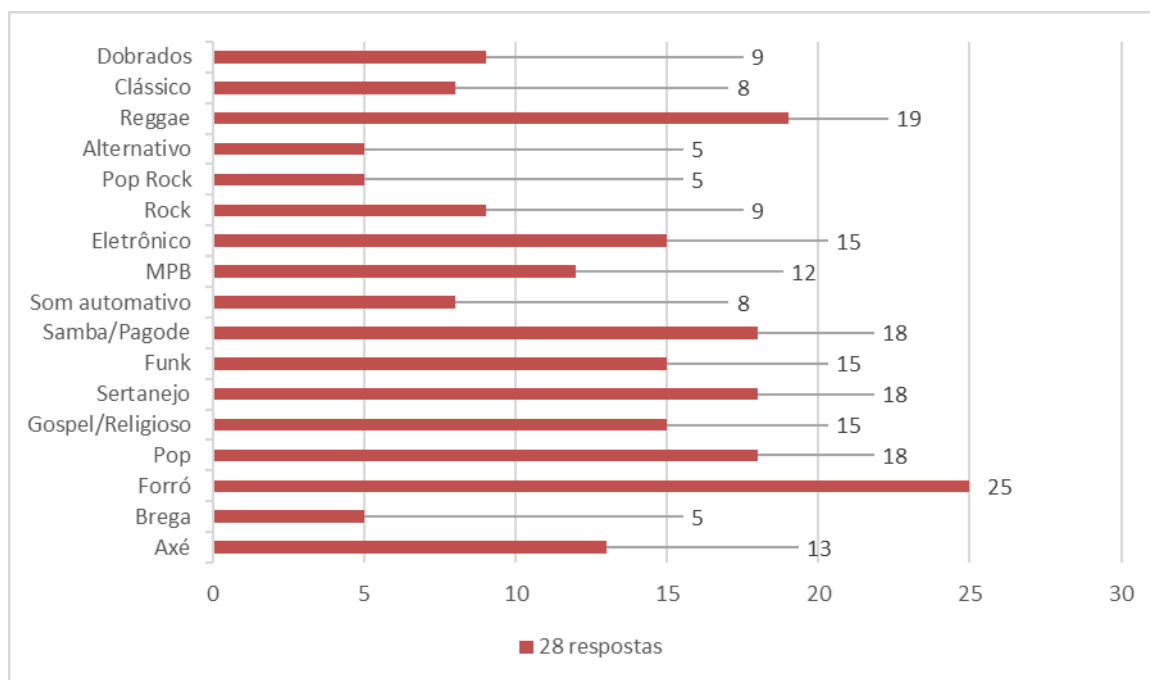
²⁰⁹ Agnaldo da Silva Mendes, instrutor da fanfarra, em transcrição de entrevista realizada em 23 de julho de 2014.

²¹⁰ Longe de serem estanques, as relações de organização da Luna e provavelmente de outras fanfarras também, são bastante fluídas, força que reputo ser responsável pela criatividade e inventividade presente nesses conjuntos, ainda que no presente estejam pesando dificuldades financeiras decorrentes tanto da atual crise econômica como da diminuição do patrocínio proveniente da administração pública.

²¹¹ Entre um Estado ou outro, ou entre regiões de um mesmo Estado.

de outras regiões do país ou de nordestinos da diáspora²¹².

Gráfico 2 – Quais estilos musicais você gosta?



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

De modo geral, o processo de releitura “regionalista” ocorre da seguinte maneira: versões de músicas de sucesso arranjadas no estilo de forró, disponíveis na Internet, costumam fazer as vezes quando da escolha e montagem de um *pout-pourri*, enquanto um repertório músico-performático comumente associado à cultura nordestina em geral. Sendo assim, há fortes semelhanças: tanto em termos de sonoridade da fanfarra com o forró dito estilizado, eletrônico ou moderno; como em termos das performances, das danças que as comissões apresentam durante os desfiles, tão familiares às que tais bandas de forró trazem aos palcos.

Se tomarmos por exemplo as duas principais lideranças entre instrumentistas e não-instrumentistas, perceberemos que não é mera coincidência que isso acontece. Nosso instrutor, Agnaldo da Silva Mendes, tocou por muitos anos em bandas de forró de médio porte, e traz consigo toda uma experiência e vivência nesta cena musical. Do mesmo modo, o jovem coreógrafo e professor de dança Allexandre Sampaio, da comissão de frente da Luna, costuma dançar em bandas de forró locais. E assim, forma-se intenso intercâmbio cultural entre repertórios músico-performáticos diferentes, desde os mais seculares aos mais religiosos, complexificando-se na agitada vida cultural do Vale do Mamanguape.

²¹² Como eu mesmo, filho de pai emigrante do alto sertão da Paraíba.

Essas “lentes”, porém, podem ser facilmente trocadas entre uma geração e outra da fanfarra, conforme a importância que certo repertório músico-performático assume em relação a outro. É o que a “vanguarda”²¹³ da Luna argumenta em seus relatos sobre os anos 1990 e parte dos 2000, quando a axé music assumia o espaço que o forró ocupa atualmente, enquanto produto cultural nordestino de destaque, performática e musicalmente falando.

É de fundamental importância esse dado sobre a conexão da axé music e as fanfarras nos seus anos iniciais de criação, pois respondeu a uma pergunta central que permeou a maior parte da pesquisa sobre o porquê de moradores de Rio Tinto adjetivarem as fanfarras como sendo “carnaval”. Esta alcunha, usada de maneira pejorativa, não fazia muito sentido porque tanto no litoral como no sertão da Paraíba o forró está mais associado às festividades juninas e, como falei anteriormente, as fanfarras atuais possuem uma sonoridade que lembra o forró estilizado ou eletrônico. A axé music, pelo contrário, tem a sua tradição atrelada aos carnavais, com presença significativa nos carnavais paraibanos junto com o frevo, o brega funk, as marchinhas etc.²¹⁴. Desta lacuna etnográfica resultou uma série de percalços, que detalharei a seguir.

A discussão sobre as características do carnaval sempre me pareceu sobremaneira romantizada, festa tipicamente latina de culto ao corpo, da beleza, da sexualidade pulsante, da cordialidade e hospitalidade, exageradas para um espectador estrangeiro. Foi com muita resistência e experiência de campo que finalmente cedi à noção da carnavalização. E para a seguinte explanação evocarei Howard Becker, em seu trabalho *Problemas de inferência e prova: a observação participante* (1999), principalmente no que se refere à redução dos *biases* do pesquisador e dos eventuais “falseamentos” feitos pelos interlocutores em resposta a constrangimentos vários, relacionados seja com a sociedade ou grupo em que vivem, seja com o pesquisador.

Para isso, Becker (1999, p. 69-83) defende um rigor na sistematização da produção e organização dos dados, só possível pela longa duração da pesquisa, de forma as muitas indagações e subjetividade do pesquisador serem elaboradas. A subjetividade é percebida por Becker como um problema devido às limitações humanas de não apreensão total do mundo à sua volta, o que pode resultar em modelos interpretativos saturados de preconceitos ou distorções, advindas até mesmo do arcabouço teórico do pesquisador.

²¹³ Integrantes como seu Agnaldo, Vânia Lúcia Asevêdo e Davidson Santana dos Santos, e ex-integrantes como Celestino Neto e Jaquisandro Ferreira, ambos colegas de universidade.

²¹⁴ Durante os carnavais, é bastante comum que as bandas de forró adotem arranjos mais “puxados” para a axé music, ou que tragam para os seus shows músicas de sucesso deste repertório músico-performático.

Muitas vezes concebemos o *bias* do observador como um processo sutil, envolvendo uma incapacidade de prestar atenção em pistas sutis, um ato inconsciente de ignorar eventos e comentários pouco enfatizados, uma distorção involuntária de estímulos ambíguos ou equívocos (BECKER, 1999, p. 90).

Demoro-me um pouco mais nesse conceito porque ele ressoou em minha própria experiência de campo acerca da questão de uma *carnevalização* das fanfarras, tema deveras ambíguo e difuso. Nos dois primeiros anos de pesquisa o tratei de duas maneiras distintas: já em diálogo com o *Carnavais, paradas e procissões* (DAMATTA, 1997), percebi que existia algo de “carnevalização”, conforme uma análise ritual, no desfile cívico das fanfarras de Rio Tinto, relativo às músicas, danças e fardas; mas depois, no segundo ano, mais próximo da elaboração final do TCC, mudei de posicionamento.

Pensei que estava tratando não de uma carnevalização, e sim de uma elaboração ritual específica das fanfarras, a qual a utilização de tal rótulo poderia ser desrespeitosa para com meus interlocutores, pois essa é justamente uma característica que os leva a ser criticados por parte da população ou, ainda, uma das formas com que fanfarras e bandas marciais rivais²¹⁵ usam para se ofenderem ou depreciarem.

Isso eu levei para a minha defesa do TCC. Estavam lá seu Agnaldo, instrutor da fanfarra, e sua esposa Vânia Asevêdo, também integrante da Luna. Após a apresentação e durante as críticas, foi notado pelo professor Dr. Oswaldo Giovannini, que estava na banca, que existia uma “espécie de carnevalização” nas fanfarras.

Eu, preocupado se isso estava gerando constrangimentos inesperados, rebati essa observação, apresentando minha percepção a respeito. E não é que dias depois, quando fui conversar com seu Agnaldo ele disse que concordava inteiramente com a existência de uma carnevalização na fanfarra? Vânia, inclusive, falou-me que no momento de minha resposta teve vontade de interromper minha fala, defendendo a carnevalização. Ou seja, em decorrência de uma falha óbvia de rigor em meu labor, de verificar as evidências com maior cuidado, fui pego em “saia justa” pelos chamados *atos recalcitrantes* de Becker (1999, p. 70-71), ou seja, aqueles dados de campo que teimam em descartar nossas ideias e hipóteses mais amadas.

Historicamente, a recorrência à temática do carnaval deriva de uma escolha feita pela intelectualidade brasileira e pelas próprias políticas de Estado de promoção de uma superestrutura identitária brasileira, especialmente fomentadas durante a Era Vargas (BARBALHO, 2007), que elencaram o carnaval como um de seus mais potentes sinais

²¹⁵ Uma espécie de acusação de bruxaria revisitada, se me permitirem uma comparação engraçadinha com Evans-Pritchard e seu famoso *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande* (2004).

diacríticos (BOURDIEU, 1989) de brasilidade, um “produto” cultural – digno dos montantes de dinheiro que movimenta a cada ano – reconhecido e reproduzido internacionalmente.

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos [...] são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos [...] (BOURDIEU, 1989, p. 113).

Para além dessas disputas ideológicas, e fazendo uma releitura de DaMatta (1997), as mencionadas cogitações sobre a carnavalização supõem a existência de uma relação entre ambos os rituais, do Carnaval e da Semana da Pátria, de tal modo que suas fronteiras sejam sutis: quer no carnaval, quer na semana da pátria, há a possibilidade de se sentir “mais brasileiro” que no seu cotidiano²¹⁶, e não com base em um valor pré-fabricado pelas elites, mas, como defendo, pela simplicidade do riso²¹⁷, o qual essas elites tão diligentemente souberam instrumentalizar.

É assim que, à medida que a Semana da Pátria foi tomando ares mais e mais populares e democráticos a partir da década de 1985, os desfiles cívicos e seus desfilantes foram se deslocando de um repertório músico-perfomático militar, passando a explorar outros repertórios mais próximos do seu cotidiano e revelando outras possibilidades de vivenciar essa brasilidade durante essa festividade. Salta aos meus olhos que público e desfilantes do Sete de Setembro em Rio Tinto não sejam passivos perante a ocasião, sendo extremamente informais na festa secular brasileira mais formal. Estes celebram, cantam, dançam e se embriagam, ainda que um comedimento, estabelecido verbal e não-verbalmente, paire durante a marcha do desfile. Assim, não é só nos tempos fracos e tempos mortos do ritual²¹⁸, nos descansos, na fuga do sol, que nos preenchemos do riso, da sátira, mas no próprio tempo forte, durante a apresentação em frente ao palanque.

Ou seja, testemunhamos um Sete de Setembro sob o *paradigma da carnavalização*, expressão de uma pós-colonialidade na qual ganha espaço a manifestação da sensualidade

²¹⁶ Rituais nacionais em que se ressaltam duplamente o povo e a hierarquia, momentos em que oficialmente o “Brasil” se chama de Brasil, por mais que existam tantos brasis, não-brasis e anti-brasis.

²¹⁷ O carnaval foi uma grande preocupação de Bakhtin em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2013). A partir do estudo da obra de François Rabelais, escritor renascentista francês, o autor destaca a importância do que ele chamou de “[...] o humor do povo na praça pública, como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural histórico, folclórico ou literário” (BAKHTIN, 2013, p. 3).

²¹⁸ É preciso sublinhar que para a comunidade de música militar a informalidade, a oscilação de ritmo e as pausas durante o desfile continuam sendo consideradas como atitudes típicas de bandas mal preparadas ou não profissionais. Nesta dissertação, por outro lado, percebemos esse conjunto de gestos e execuções musicocoreográficas como um reflexo do caráter civil, popular do desfile, que se sobrepõe perante as tantas referências e formas militares.

feminina heteronormativa e da sensualidade masculina não-heteronormativa, dadas através das instrumentistas (pratos) e das/os integrantes não-instrumentistas da fanfarra (comissão de frente, comissão das bandeiras e balizas).

Um paradigma ou contra-paradigma que resulta de quase duas décadas de inovações rituais e performáticas não exclusivas a um conjunto musical, ensaiado em meio a disputas e observações empíricas que bandas marciais e fanfarras foram promovendo em Rio Tinto e outras cidades, em relações miméticas (TAUSSIG, 1993) esboçadas tanto entre si – alimentadas pela circularidade de integrantes e de conhecimentos entre tais bandas –, como com bandas, cantoras e cantores populares do Brasil e do exterior.

Escolhas de repertórios, coreografias e fardamentos das/os integrantes da fanfarra vão, assim, promovendo fissuras no paradigma da ordem, subvertendo a marcha formal e cativando a atenção da população durante o desfile, pela marcante diminuição nas restrições gestuais durante a performance. Tais inovações, realizadas por fanfarras e bandas marciais em Rio Tinto, revelam, sobretudo, a agência da juventude negra, indígena, rural e urbana do interior paraibano sobre o ritual secular de Sete de Setembro, em um contexto no qual dominam no debate público temas como o racismo, o feminismo, e a discriminação por homofobia e/ou transfobia contra a população LGBTQIA+.

Deste modo, apesar da divisão bem marcada entre público, desfilantes e autoridades, as performances destas bandas resultam em um distanciamento da ação de reforço do Estado e das hierarquias sociais – característita outrora identificada por DaMatta (1997) em sua análise sobre as paradas militares de Sete de Setembro –, na medida em que as autoridades perdem a sua centralidade no desfile. Isso também demonstra que a existência do palanque é incapaz de destruir o carnaval, ou melhor dizendo, o *riso cômico em praça pública* (BAKHTIN, 2013, p. 7).

Refiro-me aos modos de se *fazer a festa* – sendo o seu oposto, sobre como *não se fazer uma festa*, também uma realidade. Afinal, como a festa – ou o ritual – é feito? Quais os gostos e quais os elementos de cultura regional o influenciam? Como você faz a sua festa? São perguntas para o caro leitor ou leitora refletir com base em sua própria experiência de vida e trabalhos de pesquisa.

Assim sendo, a carnavalização nos parece importante não por conta da força que o carnaval enquanto ritual tem em si, em sua longa duração e importância para a sociedade e a cultura brasileira. Ela nos soa como recurso, consequência e processo, experiência e expressão autoidentificada pelas/os interlocutoras/es, de jovens que manifestam a sua maneira de “ser” e “estar” no mundo pela irreverência, dança, musicalidade e sensualidade, afirmando seus

valores e (r)existências frente às forças que tentam calar suas vozes e corporalidades, paradigmas coloniais, ancestrais, nacionais, de “ordem e progresso”, simbolicamente enfrentados por esses jovens no ponto mais alto de sua afirmação ritual e festiva em nossa sociedade: a Semana da Pátria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta etnografia nasceu em meio a um contexto político nacional conturbado, de recrudescimento do autoritarismo. Inscreve-se, assim, na longa tradição antropológica da crítica sociocultural, tomando por ponto de partida uma fanfarra escolar do Litoral Norte paraibano. A narrativa experimentada percorre o caminho clássico desde o macrosocial ao microssocial, com recurso à contextualização histórica e em diálogo com os estudos de rituais e performances.

No primeiro capítulo, buscou-se demonstrar a relação entre estruturas de poder e colonialismo, de um lado; e as artes e a música, de outro. De forma a demonstrar os mecanismos sutis em que se articulam e para apresentar as possíveis feições de um paradigma da ordem, orientando a análise vindoura da comunidade musical e social em estudo.

O segundo capítulo teve a tarefa de fazer a transição dessa narrativa mais histórica, para uma descrição mais objetiva das comemorações da Semana da Pátria em Rio Tinto e apresentando o grupo musical com o qual foi realizada a pesquisa. O terceiro capítulo, portanto, constitui o clímax do trabalho.

Se a princípio (subseção 3.1) coube explicar o desfile cívico, sua organização espacial e personagens, em seguida (subseção 3.2), esboçou-se uma narrativa em primeira pessoa que levasse a leitora e o leitor para o desfile, fundamental para que seja dada a dimensão da devida relevância desta festividade para a população riotintense, bem como evocar a polifonia e cacofonias do desfile.

É, por fim, debatido (na subseção 3.3) a hipótese central desta etnografia, quanto à carnavalização do desfile cívico, operada pelas bandas marciais e fanfarras modernas, expondo as fraturas com o paradigma da ordem e as implicações de uma pós-colonialidade atenta aos conflitos geracionais e de gênero no seio de uma sociedade que vive às sombras da guerra cultural.

No decorrer dessas laudas, procurou-se enriquecer a análise ritual do Sete de Setembro em Rio Tinto, e das performances das bandas marciais e fanfarras nesse contexto, ou seja, de como elas se deslocam dos protocolos da Semana da Pátria brasileira. Tentou-se demonstrar, portanto, como a festa vai além de seus propósitos mais oficiais, de como é repleta de subjetividades e interações que vão além das proscritas, desafiando, nesse caminho, as convenções, as tradições.

Retomando Marshall Sahlins (1990), esta dissertação discute sobre como as práticas e performances da fanfarra vão instrumentalizando o passado e o presente, pelo paradigma da

carnavalização, de modo a manter o caráter de uma festa cívica, de reforço de identidades nacional, regional e local, em meios às mudanças realizadas no desfile.

Fazendo um levantamento dos objetivos propostos no plano de pesquisa que resultou nesta etnografia, pode-se elencar cinco pontos que não foram possíveis de ser explorados. O primeiro, já apresentado no término do segundo capítulo, refere-se à não montagem do material reunido em filme e à não possibilidade de aplicação da observação diferida juntamente com as/os interlocutoras/es. O segundo está relacionado à dificuldade em se distanciar do paradigma teórico dos estudos de rituais e performances, ainda que tenham sido dados alguns passos em direção aos estudos sobre festas.

O terceiro é quanto à não aferição abrangente de outras ocasiões de performance da fanfarra, como viagens para outras cidades em encontros de bandas e desfiles cívicos, identificando e comparando as semelhanças e diferenças da fanfarra em suas mais diferentes situações de performances. O quarto concerne à uma análise mais profunda sobre o que a carnavalização da fanfarra implica quanto a esses corpos em performance, sobre o que os jovens afirmam e/ou afrontam a partir de suas corporalidades.

Este trabalho, por fim, também deixa em aberto uma discussão mais detalhada sobre essa comunidade musical de bandas marciais, fanfarras e bandas de música, no que se refere à circularidade de conhecimentos e integrantes. Apresenta-se, porém, alguns indicativos, e o principal é a Banda de Música Municipal Antônio Cruz, através da ação que muitos de seus musicistas têm como instrutores de fanfarras e bandas marciais. Toda essa questão justificaria uma nova incursão etnográfica para compreender também os conflitos, alianças e influências desses musicistas para com essa comunidade musical.

Quanto aos objetivos alcançados, pode ser sublinhado o aprofundamento do conhecimento acerca das bandas marciais e fanfarras em Rio Tinto, a partir de uma análise mais refinada e de caráter exploratório – porque intermediada, manejada e refletida por imagens (RIBEIRO, 2004) – desses conjuntos musicais, assumindo a existência de relações (muitas vezes conflituosas, permeadas de competições e rivalidades) que expressam âmbitos tanto individuais como socioculturais, sobre o que significam e transmitem da e para a sociedade, os espaços que se utilizam e as mudanças que se operam e anunciam por elas.

Quanto à hipótese central da pesquisa, logrou-se a sistematização da noção de “carnavalização” para além da que costumava ser dada pelas interlocutoras/es, com sua conotação ambígua e potencialmente pejorativa em vista dos imperativos artísticos da música marcial, quer dizer, de um paradigma da ordem afeito à contrição de corpos e ao apelo aos signos militares.

A experiência de campo revelou que o padrão social de produção artística a que se referia Norbert Elias (1995), é ressignificado, manipulado de maneira que os jovens da fanfarra se sintam apreciados criativamente. A tradição, assim, não se perde, mas vai sendo deslocada. Em outras palavras, mesmo o artista-artesão, o músico-artesão, possui agência e algum controle sobre a arte que a produz.

Logo, é ilusório afirmar que em tal comunidade musical as relações sejam verticais. Essas são, sim, transversais e pendulares, ora mais voltadas à tradição, ao paradigma da ordem, ora à inovação, ao paradigma da carnavalização. Um âmbito por excelência, de negociação, circularidade de conhecimentos e pessoas, cujas transformações são extremamente rápidas, dada à dinâmica banda-escola que a circunscreve.

Deste modo, constitui-se uma *arte transversal e pendular*, atenta aos interesses e gostos estéticos, musicais e performáticos destes jovens. Nascendo, daí, uma Semana da Pátria que desafia na *práxis* a autoridade e os imperativos de tradição defendidos pelo paradigma da ordem, rumo a uma carnavalização descolonizadora da mais formal das festividades brasileiras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Horácio de. **Brejo de Areia**: memórias de um município. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 1980. Disponível em: <https://archive.org/details/BREJODEAREIA/page/n4>. Acesso em: 18 jun. 2019.

ALMEIDA, Maurílio Augusto de. **Presença de D. Pedro II na Paraíba**. 2. ed. João Pessoa: Vozes, 1982. 140 p.

ALVES, Fábio José de Medeiros. **Fábio José de Medeiros Alves**: Entrevista [13 abr. 2019]. Entrevistador: Caio Nobre Lisboa. Rio Tinto: Conjunto Eduardo Ferreira, 2019. 1 áudio MP3 (41'09''), 192 kbps, estéreo.

ALVORADA. In: **MICHAELIS dicionário escolar língua portuguesa**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008, p. 176.

ARRUTI, José Maurício Andion. A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco. In: OLIVEIRA, João Pacheco de. (org.). **A viagem de volta**: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/LACED, 2004. Cap. 7, p. 231-279.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: ENECULT, 2007. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Barbalho-politicas_culturais_no_Brasil.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

BARBOSA, Jefferson Rodrigues. Pensamento de direita e chauvinismo na América Latina: apontamentos sobre manifestações pretéritas e contemporâneas. **Mediações**, Londrina, v. 19, n. 1, p. 11-17, jan./jun. 2014. DOI 10.5433/2176-6665.2014v19n1p11. Disponível em: <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2014v19n1p11>. Acesso em: 14 ago. 2019.

BARRETO, Theo; SANTOS, Andrêza; NILTON, Marlon. **O estranho Rio Tinto**: rastros de uma história encantada. Rio Tinto: Editora FeF LTDA, 2017. 158 p.

BECKER, Howard S. Problemas de inferência e prova na observação participante. In: _____. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. 4. ed. Rio de Janeiro: Hucitec, 1999. Cap. 2, p. 47-64.

BESSA, Rui.. Vilancicos portugueses do século XIV ao XVIII. **Journal Music, Psychology and Education**, Porto, n. 5, p. 49-58, 2003. DOI 10.26537/rmpe.v0i5.2423. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/3140>. Acesso em: 16 jul. 2019.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808-1889. Vol. 1. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95107/binder_fp_me_ia_prot.pdf?sequence=1. Acesso em: 09 mai. 2019.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica

sobre a ideia de região. In: _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, Cap. 5, p. 107-132.

BRASIL. **Decreto de 21 de dezembro de 1822**. Declara os dias de Gala no Império. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/antioresa1824/decreto-39069-21-dezembro-1822-568605-publicacaooriginal-91942-pe.html. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. **Decreto nº 12.708, de 9 de novembro de 1917**. Approva o Regulamento da Directoria Geral do Tiro de Guerra. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-12708-9-novembro-1917-525564-norma-pe.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. **Decreto nº 155-B, de 14 de janeiro de 1890**. Declara os dias de festa nacional. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-155-b-14-janeiro-1890-517534-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. **Decreto nº 19.488, de 15 de dezembro de 1930**. Declara os dias de festa nacional. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19488-15-dezembro-1930-508040-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. **Decreto nº 501, de 19 de agosto de 1848**. Declara quaes são os dias de Festa Nacional, e os feriados nas Estações Publicas. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-501-19-agosto-1848-559966-publicacaooriginal-82475-pl.html>. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. **Lei nº 5.571, de 28 de novembro de 1969**. Denomina "Dia da Independência" a data de sete de setembro e traça normas para a sua comemoração. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5571-28-novembro-1969-374942-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. **Lei nº 662, de 6 de abril de 1949**. Declara feriados nacionais os dias 1º de janeiro, 1º de maio, 7º de setembro, 15 de novembro e 25 de dezembro. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l0662.htm. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. **Lei Ordinária nº 4375 de 17 de agosto de 1964**. Lei do Serviço Militar. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L4375.htm#art81. Acesso em: 16 ago. 2019.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. **Educação continuada a distância para músicos da Filarmônica Minerva**: gestão e Curso Batuta. 316 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9086>. Acesso em: 05 ago. 2019.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, p. 229-250, 1997. DOI 10.1590/S0011-52581997000200003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 ago. 2019.

CARVALHO, Juliano Loureiro de. Do império marítimo ao proveito da terra, uma cultura territorial em mutação (Capitania da Paraíba, 1574-1654). **Cadernos PPG-AU/UFBA**, Salvador, v. 7, n. 1, p. 13-30, jan./jun. 2008a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/3554>. Acesso em: 21 jun. 2019.

_____. **Formação territorial da Mata Paraibana, 1750-1808**. 259 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008b. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12505>. Acesso em: 17 jul. 2019.

CASAL, Manuel Aires de. Província da Paraíba. In: _____. **Corografia brazilica, ou relação historico-geografica do Reino do Brazil**. Tomo II. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1817, p. 271-276. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Aires%20de%20Casal-1.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, nov. 2013. DOI 10.1590/2238-38752013v363. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752013v363>. Acesso em: 22 mar. 2023.

CBMDF – Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal. **Dobrados**. Direção artística: Tte. Luiz Paulo da Silva. Composição: Coletânea de compositores. [S.l.]: BMG Brasil Ltda., 2000. Streaming de música YouTube (44 min). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kgCBe5tWYlJAv4Q-0U7M4u9gB4tVVB-Cw. Acesso em: 13 abr. 2023.

CBTU – Companhia Brasileira de Trens Urbanos. **João Pessoa**: malha viária. João Pessoa, 2018. Disponível em: <https://www.cbtu.gov.br/index.php/pt/sistemas-cbtu/joao-pessoa>. Acesso em: 01 jul. 2019.

CHARANGA. In: **Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa** (Online). Porto: Porto Editora, s/d. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/charanga>. Acesso em: 06 ago. 2019.

_____. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** (Online), s/d, Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/charanga>. Acesso em: 06 ago. 2019.

_____. In: **MICHAELIS dicionário escolar língua portuguesa**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008, p. 42.

CHAVES JÚNIOR, José Inaldo. “**As duras cadeias de hum governo subordinado**”: história, elites e governabilidade na Capitania da Paraíba. 268 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1683.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2019.

CORREIA, Telma de Barros. A indústria e o habitat operário no Brasil. In: PANET, Amélia *et al.* **Rio Tinto**: estrutura urbana, trabalho e cotidiano. João Pessoa: UNIPE Editora, 2002. Prefácio, p. 13-16.

COSTA, Chairy Cavalcante da. Chairy Cavalcante da Costa: Entrevista [07 set. 2015]. Entrevistadores: Caio Nobre Lisboa e Geraldo de França Alves Júnior. Rio Tinto: Rua da Mangueira, 2015. 1 vídeo MOV (1'25''), son., color, HD.

COUTINHO, Romero. **Vinte e cinco anos de Rio Tinto: amenidades...** João Pessoa: Boa Impressão, 1993. 130 p.

DAMATTA, Roberto. Apresentação. In: VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.** Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. Carnavais, paradas e procissões. In: _____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Cap. 1, p. 43-86.

DA-RIN, Silvio. Do cinematógrafo ao cinema. In: _____. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário.** 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006. Cap. 1, p. 15-22.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira: Vol. 1: Colônia.** Rio de Janeiro: LeYa, 2016a. 432 p.

_____. **Histórias da gente brasileira: Vol. 2: Império.** Rio de Janeiro: LeYa, 2016b. 520 p.

DE NICOLA, José. **Literatura brasileira: das origens aos nossos dias.** 17. ed. São Paulo: Scipione, 2007. 624 p.

DODERER, Gerhard. A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24). **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, v. 13, p. 7-34, 2003. Disponível em: <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/121>. Acesso em: 22 mar. 2023.

DURKHEIM, Émile. **Durkheim.** 9. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006. 208 p.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995. 150 p.

_____. The retreat of sociologists into the present. In: MEJA, Volker; MISGELD, Dieter; STEHR, Nico. (orgs.). **Modern german sociology.** New York: Columbia University Press, 1987. Cap. 6, p. 150-172. Disponível em: <https://doi.org/10.7312/meja92024-008>. Acesso em: 14 jul. 2023.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 256 p.

FERNANDES, João Batista. **O extinto Rio Tinto.** Recife: Imprensa Universitária, 1971. 190 p.

FERRARIA, Ana Margarida Ricardo de Almeida. **História, tradição e património da música militar em Portugal.** Um estudo de caso: a charanga a cavalo da Guarda Nacional

Republicana. 107 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/4990>. Acesso em: 05 ago. 2019.

FIGUEIRA, Divalte Garcia. **História**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005. 528 p.

FILGUEIRAS, Juliana Miranda. **A educação moral e cívica e sua produção didática: 1969-1993**. 211 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: História Política, Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/10549>. Acesso em: 14 abr. 2023.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. 435 p.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 34. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 351 p.

GIDDENS, Anthony. O que é Sociologia? In: _____. **Sociologia**. 4. ed. Porto Alegre: Artmed Editora, 2005, p. 23-36.

GÓES, Raul de. **Um sueco emigra para o nordeste**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. 176 p.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Introdução. In: _____. (org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Editora Global, 1987. p. 7-45.

GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (orgs.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, Cap. 1, p. 19-42.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte; TACUCHIAN, Ricardo. Organização, significado e funções da banda de música civil. **Revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-40, jan./fev. 1985.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 759 p.

GUBER, Rosana. La observación participante: nueva identidad para una vieja técnica. In: _____. **El salvaje metropolitano: reconstrucción de conocimiento social en el trabajo de campo**. Buenos Aires: Paidós, 2005. Cap. 8, p. 109-121.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva nos músicos. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990, Anexo, p. 161-189.

HERCKMAN, Elias. Descrição geral da Capitania da Parahyba. **Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano**, Recife, tomo V, n. 31, p. 239-288. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio/herckman-1886-parahyba>. Acesso em: 17 jul. 2019.

HILL, John Walter. **La música barroca**: música en Europa occidental, 1580-1750. Madrid: Ediciones Akal, 2008. 541 p.

IBAMETRO – Instituto Baiano de Metrologia e Qualidade. **Entenda a metrologia**. Salvador: IBAMETRO, s/d. Disponível em: <http://www.ibametro.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=36>. Acesso em: 14 ago. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **História**: Mamanguape Paraíba - PB. Mamanguape: IBGE, 2017. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/mamanguape/historico>. Acesso em: 29 jun. 2019.

_____. **História**: Rio Tinto Paraíba - PB. Rio Tinto: IBGE, 2018. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/rio-tinto/historico>. Acesso em: 22 fev. 2019.

IGC – Instituto Geográfico Cartográfico do Estado de São Paulo. **Memória das estatísticas demográficas**: Definição de áreas. São Paulo, 1995. Disponível em: <http://produtos.seade.gov.br/produtos/500anos/index.php?tip=defi#def3>. Acesso em: 17 jul. 2019.

ISHAQ, Vivien. Irmandades. **O arquivo nacional e a história luso-brasileira**, 24 jan. 2017. Disponível em: http://historiacolonial.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3171&Itemid=351. Acesso em: 07 mai. 2019.

JEHA, Silvana. Ganhar a vida. Uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX. **Revista de História**, São Paulo, n. 176, p. 1-35, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.114417 Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2850/285049822001.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2019.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 11-22, 1995. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-1.-Antropologia-e-Cinema.-Primeiros-contatos.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2019.

KEJMAR, Miroslav. **Ceremony of Trumpets**. Direção artística: Pavel Prantl. Composição: Coletânea de musicistas do Barroco. [S.l.]: ArcoDiva, 2012. Streaming de música YouTube (61 min). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mB6rOuF7GOEuUu3Ud3lGD4Ci9QPmUdtM. Acesso em: 13 abr. 2023.

KENT, George. **Diabelli / Speer / Biber / Keller**: Courtly Trumpet Ensemble Music. Direção artística: Edward H. Tarr. Composição: Coletânea de musicistas do Barroco. Gotemburgo: BIS, 1992. Streaming de música YouTube (42 min). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_IYTMG-XcmRdRwsbTAIQuQk8MWlAJ7XxE. Acesso em: 13 abr. 2023.

LAET, Joannes de. **Dos feitos da Companhia Privilegiada das Índias Occidentaes**: desde o seu começo até o fim do anno de 1636. Vol. 2. Tradução: José Hygino Duarte Pereira e Pedro Souto Maior. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1925.

Disponível em: <http://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/31259>. Acesso em: 17 jul. 2019.

LATINO, Adriana. Os músicos da Capela Real de Lisboa c.1600. **Revista Portuguesa de Musicologia**, v. 3, p. 5-42, 1993. Disponível em: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/80>. Acesso em: 04 ago. 2019.

LÉGUA. In: **Michaelis On-line**, s/d. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/legua>. Acesso em: 14 ago. 2023.

LESNE, Gérard. **O Lusitano**. Direção artística: Gérard Lesne. Composição: Por volta de 1500. [S.l.]: EMI Records Ltd./Virgin Classics, 1992. Streaming de música YouTube (64 min). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mYqBOb0rPu_b10VvsBBGIBvKGk2OH-1YE. Acesso em: 21 mar. 2023.

LIGIÉRO, Zeca. Encontrando Richard Schechner. In: _____. (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. Prefácio, p. 9-16.

LIMA, Ildebrando Alves de. **Religiosidade na Parahyba Colonial**: o trabalho da catequese Francisca entre os nativos. João Pessoa: FCJA/A União, 2010a. 192 p.

LIMA, Maria da Vitória Barbosa. **Liberdade interdita, liberdade reavida**: escravos e libertos na Paraíba escravista (século XIX). 378 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010b. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7610>. Acesso em: 30 jun. 2019.

LISBOA, Caio Nobre; MENDONÇA, João Martinho Braga de; FALCÃO NETO, José Muniz. Fotografias, Cinemas, Fanfarras e Sítios eletrônicos. Notas sobre acervos, pesquisas e compartilhamento em Rio Tinto. **Mundaú**, Maceió, n. 3, p. 87-105, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/3608/3244>. Acesso em: 15 ago. 2019.

LISBOA, Caio Nobre. **Ofício e performance do músico no desfile cívico de sete de setembro em Rio Tinto**: aproximações antropológicas. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia) – Centro de Ciências Aplicadas e Educação, Universidade Federal da Paraíba, Rio Tinto, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/3791>. Acesso em: 13 ago. 2019.

LISBOA, Renato Rodrigues. **A escrita idiomática para tuba nos dobrados Seresteiro, Saudades e Pretensioso de João Cavalcante**. 28 f. Artigo (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-7YQHJB>. Acesso em: 10 ago. 2019.

LORENZ, Stella. Processos de purificação: expectativas ligadas à migração alemã para o Brasil (1880-1918). **Espaço Plural**, Marechal Cândido Rondon, v. 9, n. 19, jul./dez. 2008, p. 29-37. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/1924>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MACEDO, Maria Bernadete Ferreira de. **Inovações tecnológicas e vivência operária** (O caso de Rio Tinto – 1950-1970). João Pessoa: GAPLAN/IDEME, 1988. 248 p.

MACHADO, Maximiano Lopes. **História da província da Paraíba**. Vol. II. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1977.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. Tema, método e objetivo desta pesquisa. In: _____. **Argonautas do pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Introdução, p. 17-34.

MAMANGUAPE, PB. 13 abr. 2023. Google Maps. **Google**. Disponível em: <https://www.google.com/maps/dir/Mamanguape,+PB,+58280-000/-6.8208521,-35.1048906/@-6.8231384,-35.1135246,1556m/data=!3m1!1e3!4m9!4m8!1m5!1m1!1s0x7ad05dea9606561:0x71f5689b8df6bb5d!2m2!1d-35.1326671!2d-6.8382656!1m0!3e0>. Acesso em: 13 abr. 2023.

MARIANO, Serioja Rodrigues Cordeiro. **Gente opulenta e de boa linhagem**: família, política e relações de poder na Paraíba (1817-1824). 284 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7564>. Acesso em: 15 mar. 2019.

MARIZ, Celso. **Cidades e homens**. João Pessoa: Grafset, 1985.

MAXIMIANO, João Carlos. Prefácio. In: MIRANDA, Clarice; JUSTUS, Liana. **Desvendando a banda e a fanfarra**. São Paulo: Formato, 2014. Introdução, p. 6-7.

MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. **Balinese Character**: a photographic analysis. Vol. 2. New York: Special Publications of the New York Academy of Sciences, 1942. 277 p.

MELLO, José Octávio de Arruda. Arqueologia industrial e cotidiano em Rio Tinto. In: PANET, Amélia *et al.* **Rio Tinto**: estrutura urbana, trabalho e cotidiano. João Pessoa: UNIPÊ Editora, 2002. Cap. 2, p. 65-122.

_____. **História da Paraíba**: Lutas e resistência. João Pessoa: A União, 1994. 268 p.

MENDES, Agnaldo da Silva. **Agnaldo da Silva Mendes**: Videoelicitação [12 jul. 2014]. Entrevistador: Caio Nobre Lisboa. Rio Tinto: Conjunto Beira Rio, 2014. 1 áudio MP3 (148'43''), 192 kbps, estéreo.

MENDONÇA, João M. B. Pesquisa fotográfica e fílmica no Litoral Norte da Paraíba. In: FERRAZ, A. L.; MENDONÇA, J. M. (orgs.) **Antropologia visual**: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília/DF: ABA, 2014. Cap. 16, p. 439-470. Disponível em: http://www.portal.abant.org.br/aba/files/119_00126706.pdf. Acesso em: 29 jun. 2019.

MINISTÉRIO DA DEFESA. EXÉRCITO BRASILEIRO. ESTADO-MAIOR DO EXÉRCITO. **Portaria nº 001, de 02 de janeiro de 2002**. Aprova o regulamento para os Tiros-de-Guerra e Escolas de Instrução Militar (R-138). Disponível em: <https://dcem.eb.mil.br/images/arquivos/secoes/selecao/legislacao/tiroguerra/R-138.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MOONEN, Frans; MAIA, Luciano Mariz. **História dos índios Potiguara: 1984-1992** (Relatórios e Documentos). 2. ed. digital. Recife: DHnet, 2008. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/lucianomaia/moonen_1984_1992_indios_potiguaras.pdf. Acesso em: 29 jun. 2019.

MOREIRA, Marcos dos Santos; PEREIRA, Ana Greyce Moraes. Abordagem histórica sobre bandas de negros no Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 8, n. 20, p. 103-110, out. 2016. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/11>. Acesso em: 13 abr. 2023.

MOURA FILHA, Maria Berthilde de Barros Lima e. **De Filipéia à Paraíba: uma cidade na estratégia de colonização do Brasil. Séculos XVI-XVII**. Vol. I. 464 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Universidade do Porto, Porto, 2004. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14275/2/5665TD01P000072378.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko G. (orgs) **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009. Cap. 1, p. 35-59.

OLIVEIRA, Elza Regis de. **A Paraíba na crise do século XVIII: subordinação e autonomia (1755-1799)**. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária, 2007. 218 p. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/dhitoria/wp-content/uploads/2018/09/ElzaEditado_LivroFinal.-A-Paraba-na-crise-do-sculo-XVIII.doc.pdf. Acesso em: 29 jun. 2019.

PALITOT, Estêvão Martins. Mobilização étnica pós-industrial. In: BATISTA, Aline Cleide *et al.* (orgs.). **Uma década de expansão universitária: estudos sobre o Vale de Mamanguape**. Vol. 2. João Pessoa: Editora do CCTA, 2017, p. 65-101. Disponível em: http://www.editoradoccta.com.br/ebook/estudo_mamanguape_vol2.pdf. Acesso em: 08 ago. 2019.

_____. “Questões que diariamente ali se agitam”: o processo de extinção das sesmarias de índios no litoral sul da Paraíba (1865-1867). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27, 2013, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: ANPUH, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364744679_ARQUIVO_Questoesquediarialmentealiseagitam.pdf. Acesso em: 13 ago. 2019.

PANET, Amélia. Rio Tinto: História, arquitetura e configuração espacial. In: PANET, Amélia *et al.* **Rio Tinto: estrutura urbana, trabalho e cotidiano**. João Pessoa: UNIPÊ Editora, 2002a. Cap. 1, p. 17-64.

PANET, Miriam. O lazer em Rio Tinto. In: PANET, Amélia *et al.* **Rio Tinto: estrutura urbana, trabalho e cotidiano**. João Pessoa: UNIPÊ Editora, 2002b. Cap. 3, p. 123-136. 161 p.

PARAÍBA. **Lei n. 838, de 28 de novembro de 1952**. Organiza a Divisão de Educação Artística, do Departamento de Educação, e dá outras providências. Disponível em: http://sapl.al.pb.br/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/7683_texto_integral. Acesso em: 13 ago. 2019.

_____. **Lei Ordinária nº 1.622, de 6 de dezembro de 1956.** Cria o Município de Rio Tinto e dá outras providências. Disponível em: http://sapl.al.pb.leg.br/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/796_texto_integral. Acesso em: 15 ago. 2019.

PAVÃO, Luís. **Conservação de colecções de fotografia.** Lisboa: Dinalivro, 1997. 357 p.

PB AGORA. Grito dos Excluídos acontece nesta quinta-feira em João Pessoa. **PB Agora**, 05 set. 2018. Redação. Disponível em: <https://www.pbagora.com.br/noticia/cultura/20180905080109/grito-dos-excluidos-acontece-nesta-quinta-feira-em-joao-pessoa>. Acesso em: 15 ago. 2019.

PB VALE. Vaquejada da independência de Rio Tinto terá mais de R\$ 24 mil em premiação e shows artísticos. **PB Vale**, 31 ago. 2018. Redação. Disponível em: <http://pbvale.com.br/noticias/vaquejada-da-independencia-de-rio-tinto-tera-mais-de-r-24-mil-em-premiacao-e-shows-artisticos/>. Acesso em: 24 fev. 2018.

PEDROSA, Estela Maria Peixoto de Azevedo. **Jovens de fanfarra: memórias e representações.** 284 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=10955@1>. Acesso em: 09 mai. 2019.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 60 p.

PEREZ, Léa Freitas. Festa para além da festa. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva.** Rio de Janeiro: Garamond, 2012. Cap. 1, p. 21-42.

PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira; CURY, Cláudia Engler. (orgs.). **Leis e regulamentos da instrução da Paraíba no período imperial.** Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187043>. Acesso em: 10 ago. 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 08 ago. 2019.

RIBAS, Maria Aparecida de Araújo Barreto. A evangelização calvinista dos indígenas no Brasil holandês: o poder cristizador da leitura. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, Santa Vitória do Palmar, v. 10, n. 19, p. 51-71, jan./jun. 2018. DOI 10.14295/rbhcs.v10i19.491. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/rbhcs.v10i19.491>. Acesso em: 17 jul. 2019.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. Música, orquestras e banda da Paraíba. In: MELLO, José Octávio de Arruda. **História da Paraíba em fascículos.** João Pessoa: A União Editora, 1997, v. 25. Semanal.

_____. Música na Paraíba. In: SILVA, Pontes da; ARAÚJO, Fátima. (orgs.). **Parahyba**

400 anos. João Pessoa: Grafset, 1985, p. 44-47.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado. In: _____. **Antropologia visual: um processo exploratório.** Porto: Edições Afrontamento, 2004. Cap. 1, p. 131-176.

RIO TINTO, PB. 22 fev. 2019a. Google Maps. **Google.** Disponível em: <https://www.google.com/maps/dir/Rio+Tinto,+Para%C3%ADba,+58297-000/Jo%C3%A3o+Pessoa,+PB/@-6.978615,-35.1309871,11z/data=!3m1!4m1!4m13!1m5!1m1!1s0x7ad0f8e24d03961:0xd942d2708f316737!2m2!1d-35.067874!2d-6.7913702!1m5!1m1!1s0x7ace839019aa3d7:0x6e414a9c6d26db34!2m2!1d-34.8450118!2d-7.1194958!3e0>. Acesso em: 22 fev. 2019.

RIO TINTO, PB. 22 fev. 2019b. Google Maps. **Google.** Disponível em: <https://www.google.com/maps/dir/Mamanguape,+Para%C3%ADba/Rio+Tinto,+Para%C3%ADba,+58297-000/data=!4m8!4m7!1m2!1m1!1s0x7ad067abfda0d87:0xfb027a54594bcb3!1m2!1m1!1s0x7ad0f8e24d03961:0xd942d2708f316737!3e0?ved=2ahUKEwj6s5il-dXgAhVoJ7kGHeBpAPoQ-A8wAHoECAYQCg>. Acesso em: 22 fev. 2019.

RODRIGUES, Adiel Alves. **Panorama de Mamanguape:** uma exposição histórica do município. Recife: COMUNIGRAF, 2008. 308 p.

RODRIGUES, José Albertino. A sociologia de Durkheim. In: _____. (org.). **Durkheim.** 9. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006. Introdução, p. 7-38.

ROUCH, Jean. O filme etnográfico. In: LABAKI, Almir. (org.). **A verdade de cada um.** São Paulo: Cosac Naify, 2015. Cap. 7, p. 66-102.

SALIH, Sara. O gênero. In: _____. **Judith Butler e a teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Cap. 2, p. 63-101.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 252 p.

SANTIAGO, Jorge P. Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade. **REDIAL - Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina,** Madrid, n. 8-9, p. 189-200, 1998. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2743096>. Acesso em: 07 ago. 2019.

SCHALKWIJK, Frans Leonard. Índios evangélicos no Brasil Holandês. **Fides Reformata,** São Paulo, v. 2, n. 1, p. 1-18. Disponível em: https://cpaj.mackenzie.br/fileadmin/user_upload/3_Indios_Evangelicos_no_Brasil_Holandes_Frans_Schalkwijk.pdf. Acesso em: 17 jul. 2019.

SCHECHNER, Richard. Ritual (do Introduction to Performace Studies). In: LIGIÉRO, Zeca. (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, Cap. 1, p. 49-89.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial

no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 268 p.

_____. **O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, 84 p.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://revistatopoi.org/site/topoi-37/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

SILVA, Antonio Delgado da. **Collecção da legislação portuguesa desde a última compilação das ordenações:** Legislação de 1750 a 1762. Vol. 1. Lisboa: Typografia Maignense, 1830. 897 p. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/26519>. Acesso em: 22 jun. 2018.

_____. **Collecção da legislação portuguesa desde a última compilação das ordenações:** Legislação de 1811 a 1820. Vol. 6. Lisboa: Typografia Maignense, 1825. 753 p. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/26519>. Acesso em: 22 jun. 2018.

SILVA, Kalina Vanderlei. De senhores de engenho a cortesãos: conexões entre a América açucareira portuguesa e a Monarquia Católica no século XVII. In: MEGIANI, Ana Paula Torres; PÉREZ, José Manuel Santos; SILVA, Kalina Vanderlei. (orgs.). **O Brasil na monarquia hispânica (1580-1668):** novas interpretações. (História Diversa, v. 2). São Paulo: Humanitas, 2016. Cap. 4, p. 91-112.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. DOI 10.1590/S0104-71832005000200003. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/GLxbmtS4ZtKGQwHhSmPPxSH/?lang=pt#>. Acesso em: 23 mar. 2023.

SOARES JÚNIOR, Azemar dos Santos. A política imperial paraibana na obra de Celso Mariz: um balanço historiográfico. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA, 3., 2009, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: Edufop, 2009. 11 p.

SONODA, André Vieira. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 21, 2010, p. 74-79.

STONE, Ruth M. Gender, ethnicity, and identity issues. In: _____. **Theory for ethnomusicology.** New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008. Cap. 10, p. 145-164.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, London, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991. DOI 10.1080/09502389100490311. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>. Acesso em: 27 set. 2017.

SUMMIT Select. **Splendor and the Brass:** Festive Music of the Baroque. Direção artística: Summit Select. Composição: Coletânea de musicistas do Barroco. [S.l.]: Summit Records, 1996. Streaming de música YouTube (56 min). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mqfC4JwhKPHiXuCGkklNmZPBNEZGn__w.

Acesso em: 13 abr. 2023.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and alterity**: a particular history of the senses. New York: Routledge, 1993. 320 p.

TRAGTENBERG, Maurício. Relações de poder na escola. **Lua Nova**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 68-72, mar. 1985. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/46qt7qRgrM3347pKyt3YqGx/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

TROTTA, Felipe. Som de cabra-macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 9, n. 26, p. 151-172, nov. 2012. DOI 10.18568/cmc.v9i26.349. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/349>. Acesso em: 15 ago. 2019.

TURNER, Victor. Dramas sociais e metáforas rituais. In: _____. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008 [1974]. Cap. 1, p. 19-53.

ULTRAMARINA, Capela. **A Cantar uma Cantiga**. Direção artística: Fabio Vianna Peres. Composição: Anônimo português do século XVI. [S.l.]: Independente, 2019. Streaming de música YouTube (68 min). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n2iC9GwHjSLyuWWMZtVa02IYhrFuC-oog. Acesso em: 12 abr. 2023.

VAINFAS, Ronaldo. Jerusalém pernambucana. In: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas. (orgs.). **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012. Cap. 9, p. 165-192.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis: Vozes, 1977.

VARIOUS Artists. **Best of Musica Bayreuth (Live)**. Direção artística: Concerto Bayreuth. Composição: Coletânea de compositores. Bayreuth: Concerto Bayreuth, 2014. Streaming de música YouTube (144 min). Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mWPmvTlG7xwR84oAhFSBR0sUgJs44NUgU. Acesso em: 13 abr. 2023.

APÊNDICE A: ACERVO DE ÁUDIO

ÁUDIOS			
PASTA	QUANTIDADE	DURAÇÃO	TAMANHO
VÍDEO-ELICITAÇÃO 12-07-2014	1	01:48:47	156,7 MB
VÍDEO-ELICITAÇÃO 23-07-2014	1	01:36:57	139,6 MB
ENSAIO 29-07-2014	1	00:21:57	31,6 MB
DESFILE 01-09-2014	1	00:04:37	6,6 MB
DESFILE 07-09-2015	1	00:01:01	1,5 MB
TOTAL	5	03:53:19	336 MB

APÊNDICE A: Quantidade total de áudios registrados, organizados segundo as pastas em que se encontram, especificando também suas durações e tamanhos individuais e totais.

APÊNDICE B: ACERVO FOTOGRÁFICO

FOTOS		
PASTA	QUANTIDADE	TAMANHO
VÍDEO-ELICITAÇÃO 23-07-2014	13	16,8 MB
ENSAIO 29-07-2014	60	67,7 MB
DESFILE 01-09-2014	52	118 MB
DESFILE 01-09-2015	114	532,4 MB
DESFILE 07-09-2015	221	1,10 GB
IMAGENS DE ARQUIVO	38	3,65 MB
PASSAGEM DA TOCHA OLÍMPICA EM MAMANGUAPE 04-06-2016	136	480 MB
DESFILE 07-09-2016	39	124 MB
ENSAIO	12	39,4 MB

24-07-2018		
ENSAIO NAS RUAS 17-08-2017	68	445 MB
ENSAIO 21-08-2017	2	7,67 MB
ENSAIO 28-08-2017	6	23,1 MB
DESFILE 01-09-2017	160	187 MB
PEDÁGIO 03-09-2017	4	17 MB
DESFILE 07-09-2017	289	305 MB
DESFILE 07-09-2018	250	755 MB
TOTAL	1469	3,62 GB

APÊNDICE B: Quantidade total de fotografias realizadas, organizadas segundo as pastas em que se encontram e trazendo ainda a informação sobre seus tamanhos individuais e totais.

APÊNDICE C: ACERVO VIDEOGRÁFICO

VÍDEOS			
PASTA	QUANTIDADE	DURAÇÃO	TAMANHO
VÍDEO-ELICITAÇÃO 23-07-2014	2	00:36:50	3,21 GB
ENSAIO 29-07-2014	24	00:48:16	1,99 GB
DESFILE 07-09-2014	73	00:45:31	48,65 GB
ENSAIO 08-08-2015	12	00:13:51	5,7 GB
ENSAIO 09-08-2015	30	00:48:37	6,12 GB
DESFILE 01-09-2015	14	00:22:58	3,34 GB
DESFILE 07-09-2015	73	01:43:11	17,47 GB
PASSAGEM DA TOCHA OLÍMPICA EM MAMANGUAPE 04-06-2016	16	00:38:15	1,92 GB

ENSAIO 24-07-2017	14	00:13:34	1,44 GB
ENSAIO NAS RUAS 17-08-2017	45	01:22:00	6,08 GB
ENSAIO 21-08-2017	11	01:22:37	6,41 GB
ENSAIO DAS BASES 24-08-2017	2	00:18:06	388 MB
ENSAIO 24-08-2017	30	00:52:32	3,89 GB
ENSAIO 28-08-2017	4	00:06:45	560 MB
ENSAIO 31-08-2017	17	01:04:35	4,79 GB
DESFILE 01-09-2017	19	00:53:55	4,01 GB
PEDÁGIO 03-09-2017	40	01:34:51	3,62 GB
VIAGENS A MAMANGUAPE E ITAPOROROCA 05-09-2017	85	03:11:57	14,2 GB
DESFILE 07-09-2017	119	02:51:23	30,99 GB
VIAGEM A CARPINA 11-09-2017	53	02:09:52	22,3 GB
VIAGEM CANCELADA 07-10-2017	1	00:02:50	539 MB
VÍDEO-ELICITAÇÃO FRUSTRADA 06-08-2018	7	00:11:38	1,59 GB
DESFILE 01-09-2018	20	01:10:43	8,12 GB
DESFILE 07-09-2018	58	02:33:37	22,24 GB
VIAGEM CANCELADA 19-09-2018	4	00:02:12	259 MB
TOTAL	773	26:00:36	219,82 GB

APÊNDICE C: Quantidade total de vídeos registrados, organizados segundo as pastas em que se encontram, especificando também suas durações e tamanhos individuais e totais.