



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

GABRIEL DE MATOS BRANDÃO RAPOSO

POR QUE OS BLOCOS DE PÍFANO FAZEM TANTO SUCESSO, AFINAL?

UBERLÂNDIA

2023

GABRIEL DE MATOS BRANDÃO RAPOSO

POR QUE OS BLOCOS DE PÍFANO FAZEM TANTO SUCESSO, AFINAL?

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

Área de concentração: Antropologia

Orientador: Prof. Dr. Daniel Alves

UBERLÂNDIA
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R219 2023	<p>Raposo, Gabriel de Matos Brandão, 1990- Por que os blocos de pífano fazem tanto sucesso, afinal? [recurso eletrônico] / Gabriel de Matos Brandão Raposo. - 2023.</p> <p>Orientador: Daniel Alves. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Ciências Sociais. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.551 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Sociologia. I. Alves, Daniel ,1978-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Ciências Sociais. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 316</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Daniel Alves – (PPGCS - Universidade Federal de Uberlândia)

Prof.^a Dr.^a Claudia Wolff Swatowiski – (PPGCS - Universidade Federal de Uberlândia)

Prof.^o Dr. ^o Gustavo Meyer – (PPGMADER – Universidade de Brasília)

A Francisco Gonçalo da Silva, Mestre Zé do Pife, meu eterno mestre, que formou uma legião de pifeiros e pifeiras.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Daniel Alves, pela oportunidade de termos trabalhado juntos nesta pesquisa.

Agradeço à Ana e Kahena pela alegria de ser companheiro e pai. Agradeço aos meu pais, Ricardo e Eni. Meus irmãos, Lara, Sara e Vinícius e a todos os familiares de Ana. Tio Nereu e Tia Maria Antônia, pelo suporte eterno. Ao tio Ozanam por ter me apresentado à música e à Tia Márcia que me despertou para as coisas da cultura e do intelecto. À tia Zélia e tio Carmerival, pela guiança.

Aos amigos amados Mateus, Cheflera, Sabiá, Marcela, Anderson, Felipe Morato, Luzinha das Juvelinas e Ciço do Pife. E a todos da Instituição Fraternal Sorriso de Criança.

Eu sei que sou analfabeto, mas nesse instrumento eu toco qualquer música.

José Gonçalves, o Mestre Zeca do Pife da Banda de Pífanos de Riacho do Meio-PE)

RESUMO

Blocos de pífanos são comunidades urbanas onde se pratica o pífano e outros elementos da *performance* das bandas de pífano tradicionais, também conhecidas como bandas cabaçais ou somente cabaçais no interior do Brasil. Desde 2004, começando pelo Ventoinha de Canudo em Brasília, muitos outros grupos têm se formado como um fenômeno social, reunindo centenas de pessoas já nos primeiros encontros. Em pelo menos seis capitais e algumas outras cidades do interior há blocos de pífanos. Em alguns blocos os ensaios focam em se preparar para desfilar no carnaval, em outros os ensaios e apresentações acontecem durante todo o ano. Nessa pesquisa mostro os motivos que compõe as subjetividades desse fenômeno social que se intensificou durante e no pós- pandemia. Trata-se de uma etnografia digital realizada por mim junto ao Bloco de Pífanos de São Paulo e o Pifarada Urbana, de Fortaleza-Ce. Mostro como esses blocos têm formado com as bandas de pífanos do interior grandes redes sociais de apoio mútuo, dando-as uma visibilidade muito oportuna quando apresentavam sinais de declínio em sua atuação e renovação. A pesquisa foi realizada durante o processo de reconhecimento das bandas de pífano como patrimônio cultural imaterial no estado Pernambuco em 2022, importante passo no sentido de seu reconhecimento a nível nacional. Sendo que o título foi concedido no mesmo dia da passagem do maior representante do pífano no Brasil, o senhor Sebastião Bianco da Banda de Pífanos de Caruarú, com 103 anos.

Palavras-chave: blocos de pífanos; etnomusicologia; patrimônio cultural imaterial.

ABSTRACT

Blocos de pífanos are urban communities where the fife and other elements of traditional fife band performance are practiced, also known as *cabaçais* bands or just *cabaçais* in the interior of Brazil. Since 2004, starting with Ventoinha de Canudo in Brasília, many other groups have formed as a social phenomenon, bringing together hundreds of people in their first meetings. In at least six capitals and some other cities in the interior there are fife blocks. In some of these blocks, rehearsals focus on preparing to parade during Carnival, in others, rehearsals and presentations take place throughout the year. In this research, I show the reasons that make up the subjectivities of this social phenomenon that intensified during and in the postpandemic. This is a digital ethnography carried out by me together with the Bloco de Pífanos in São Paulo and Pifarada Urbana, in Fortaleza-Ce. I show how these blocks have formed large social networks of mutual support with fife bands from the interior, giving them a very opportune visibility when they showed signs of decline in their performance and renewal. The research was carried out during the process of recognition of fife bands as intangible cultural heritage in the state of Pernambuco in 2022, an important step towards its recognition at the national level. The title was granted on the same day of the death of the greatest representative of the fife in Brazil, Mr. Sebastião Bianco da Banda de Pífanos de Caruarú, aged 103.

Keywords: pífanos blocks; ethnomusicology; intangible cultural heritage.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 - O Flautista	13
Figura 2 – Ventoinha de canudo	68
Figura 3 – Pife Floyd (Recife)	68
Figura 4 – Bloco de pífanos de São Paulo	69
Figura 5 – Tupife (Rio de Janeiro)	69
Figura 6 – Bloco de pífanos de Belo Horizonte	69
Figura 7 – Pifarada Urbana (Fortaleza)	69

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1 UMA ETNOMUSICOLOGIA EM MEIO A PÍFANOS.....	16
1.1 A influência de uma visão etnocêntrica na música tradicional.....	19
1.1.2 Falando sobre as bandas para entender os blocos.....	25
1.1.3 A invisibilização, o geográfico e o simbólico	26
1.1.4 A reciprocidade na prática das bandas de pífanos	29
2 O PÍFANO NO BRASIL	32
2.1 Contextualizando as cabaçais na música popular brasileira	32
3 ETNOGRAFIA DIGITAL DOS BLOCOS	36
3.1 O PIFARADA URBANA.....	36
3.1.1 Fundadores.....	36
3.1.1.1 Vanildo Franco	36
3.1.1.2 Guilherme	38
3.1.2 A Prática	45
3.1.2.1 Maneiras de se ensinar e aprender o pífano.....	45
3.1.2.2 Repertório	45
3.1.2.3 O aniversário de 4 anos do Pifarada Urbana	47
3.1.2.4 O corpo na prática brincante.....	50
3.2 O BLOCO DE PÍFANOS DE SÃO PAULO	52
3.2.1 Fundadores.....	52
3.2.1.1 Felipe Gomide	52
3.2.1.1.1 Como tudo começou?	56

3.2.1.2 Lincoln.....	57
3.2.1.3 Tanaka do Pife.....	59
4 PIFEIROS E PIFEIRAS DE HOJE.....	61
4.1 O PERFIL DOS PIFEIROS E PIFEIRAS.....	61
4.2 Outros blocos de pífanos no Brasil.....	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa nasce de uma trajetória conjunta entre pífanos e antropologia, antes de encontrar a etnomusicologia. Minhas primeiras pesquisas foram sobre o Mestre Zé do Pife, um mestre de banda de pífanos reconhecido tanto no Brasil quanto em outros países, onde essa tradição tem chegado. Ele ensinou durante 12 anos sob árvores na Universidade de Brasília e foi ele quem me apresentou o mundo do pífano. Me passou todas as práticas de quem aprende lá em sua terra natal, povoados de Riacho do Meio e Riacho de Cima em São José do Egito, Pernambuco, sendo que ele deu continuidade, com seu irmão e amigos, a esse ofício já centenário no local. Aprendi o repertório como se aprende por lá, de ouvido e vendo os modos de bater com os dedos - como ele diz - e em que momento se deve tocar essa ou aquela música e ainda a fabricar meus próprios pífanos. Devo confessar que saí da universidade com mais segurança para tocar pífano do que para me dizer antropólogo, afinal a pedagogia da universidade ainda tem muito a aprender com a pedagogia da cultura popular.

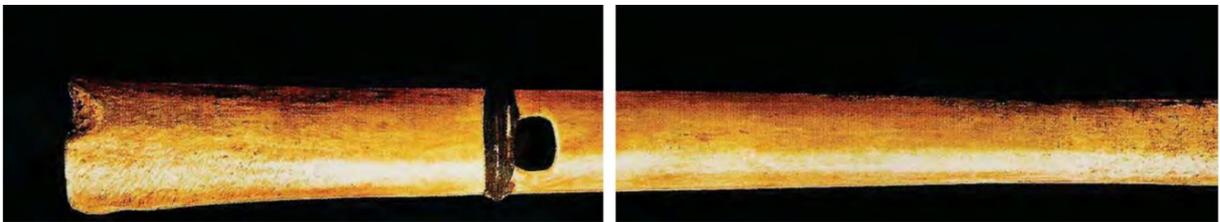
O pífano é um aerofone transversal, podendo em alguns lugares ser longitudinal, em sua organologia, que é a parte da musicologia que trata da classificação dos instrumentos. Ele tem representatividade em várias culturas e épocas. Aparece como a flauta de Krishna, como a flauta travessa da renascença e do barroco, aparece em passagens bíblicas¹ e achados arqueológicos em forma de flautas confeccionadas a partir de ossos humanos² (Figura 1). O pífano, somente se torna parte da cultura musical dominante, relacionado à cultura erudita no campo das artes, nos países europeus e norte-americano, mas é, fundamentalmente um instrumento dos mais diversos povos. Como um instrumento ancestral ou não, é sempre um instrumento de aprendizado intuitivo, de fácil construção, feito a partir de quaisquer estruturas cilíndricas, de diversos materiais. Ele é intuitivo porque é linear e porque na distância entre os furos dos dedos aparecem também os intervalos entre as notas diatônicas da escala ocidental de sete tons. Assim, as escalas ascendentes ou descendentes se apresentam ao mesmo tempo que é feita a correlação entre distância dos furos, entre os dedos, e intervalos musicais pelo ouvido interno.

¹ “Eu vi na Bíblia que esse instrumento, pífano, é do tempo do começo do mundo, o nome era trombeta.” Fala de JOSÉ JOAQUIM de Sertânia-PE in Pífanos do sertão / Eduardo Monteiro de Lima Neto ... [et al.] ; – Recife: FacForm, 2016.143p. : il.

² In Pífanos do sertão / Eduardo Monteiro de Lima Neto ... [et al.] ; – Recife : FacForm, 2016.143p. : il.

Em 1982, a Professora Jeannette Maria Dias de Lima, em uma pesquisa arqueológica de documentação de sítios de pintura rupestre em Brejo da Madre de Deus- PE, município situado a aproximadamente 195 km do Recife, localizou na Serra da Boa Vista um cemitério indígena em um abrigo sob rocha composto por um único salão de 125,10 m² de área coberta, disponíveis para escavação. Tal abrigo foi denominado pela população local de Furna do Estrago, devido às pedras que rolavam com frequência no local. [...] Entre os achados de grande importância, no dia 11 de junho de 1983, a Profa. Jeannette encontrou um esqueleto que, entre os ossos de seus braços, possuía uma flauta elaborada a partir de uma tíbia humana. Devido a esse fato, o esqueleto foi chamado de Flautista (PÍFANOS DO SERTÃO, 2016).

Figura 1 - O Flautista



Fonte: Pífanos do Agreste, 1ª Edição, Recife, (2014, p. 21).

No Brasil, a história do pífano reflete nosso processo de formação interétnica, de miscigenação arbitrária, porque as flautas étnicas, junto dos instrumentos de percussão típicos que as acompanhava em cada um dos continentes, já mostravam traços fixos da musicalidade de cada um dos povos. Segundo Magalhães (2009:13), “entre as várias formações musicais que se estabeleceram em território brasileiro no período colonial, destacam-se os grupos constituídos de pífanos e caixas, agremiações musicais que já existiam na Europa em fins da Idade Média [...]”.

Essa manifestação das culturas populares era tradicionalmente um encontro transgeracional de tocadores de um ou mais troncos familiares, em genealogias seculares. Entretanto, diversos autores relacionam-na na contemporaneidade com uma crescente evasão. Segundo Braga e Lucini (2021:3),

“a expressão, na contemporaneidade, inclusive dentro do seu território geográfico, amarga um grande desprestígio por parte das gerações mais jovens que, influenciadas pelos efeitos da colonialidade operada também pelos canais midiáticos, com algumas exceções, não sinalizam qualquer interesse em aprender a tocar os instrumentos cabaçais [...]”.

Durante 2016 e 2017 visitei muitas bandas tradicionais nos estados do Ceará, Paraíba, Pernambuco e Bahia, e pude desenvolver meu trabalho de campo para monografia de graduação no território quilombola Travessão do Caroá, com os tocadores da banda de pífanos cuja banda tem o mesmo nome, no estado de Pernambuco (RAPOSO, 2019). Portanto, sei que é necessário recursos para visitas a essas em comunidades e cidades, principalmente para alimentação, transporte e hospedagem, mesmo quando o foco não seja a gravação de material audiovisual. Nesse caso, tive assim a oportunidade de me enveredar pela etnografia digital, caso houvesse ao menos a possibilidade de contato via ligação telefônica, diferentemente do que vem acontecendo com pesquisas etnomusicológicas sobre grupos que já possuem e alimentam suas páginas em redes sociais, postando diversos registros de suas atividades.

Para um melhor entendimento, considero importante explicar a diferença entre blocos e bandas de pífanos. Os blocos de pífanos são formações musicais que começaram a aparecer com maior frequência neste século e contam com maior abrangência de músicos, repertório e instrumentos do que as bandas de pífanos. Podem ou não ser blocos de carnaval e suas performances contam com uma variedade de expressões artísticas. Já as bandas de pífanos contam geralmente com dois pifeiros se revezando em primeira e segunda vozes, além da zabumba, o tarol e os pratos. Seu repertório é principalmente sacro para aquelas bandas que ainda realizam o circuito de novenas e renovações de santos em suas comunidades.

Curioso perceber que o Youtube tem funcionado como um grande acervo de registros de manifestações que ainda não têm material de áudio ou vídeo profissionais, já que o registro audiovisual profissional demanda especialistas, recursos e financiamento. Entretanto, pude ter um espectro generalizado da cartografia das bandas de pífanos do interior da Bahia, um material que deveria ter sido produzido através dos órgãos de patrimônio cultural. Além do que, neste caso, há o profícuo trabalho da autoria de Menegatti (2012) sobre as bandas de pífanos desta região.

Foi quando fiz contato com o amigo Naldinho, que tem realizado um belo trabalho de pesquisa com bandas de pífanos do interior da Paraíba e também está realizando pesquisa sobre as manifestações do pífano em contextos urbanos sob a perspectiva da educação³. E ele me sugeriu olhar para esse fenômeno dos movimentos urbanos que surgiram em Brasília,

³ BRAGA, E. M.; LUCINI, M. Práticas educativas e ressignificações dos saberes e fazeres das bandas cabaçais rurais: ações decoloniais no contexto musical urbano/contemporâneo. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, Araraquara, v. 16, n. 4, p. 2852-2871, out./dez. 2021. e-ISSN: 1982-5587. DOI: <https://doi.org/10.21723/riaee.v16i4.15685>

principalmente como frutos do ensino do instrumento pelo Mestre Zé do Pife desde 1993 na cidade.

Chego então a esta nova pesquisa que busca responder as seguintes questões: Qual a visão etnomusicológica da musicalidade do pífano e sua relação com os diversos contextos sociais? Como se constitui estética e culturalmente a prática de criação e sobrevivência dos blocos de pifanos? Como as bandas de pifanos do interior influenciaram a prática atual dos blocos de pifanos nas capitais brasileiras e como, ao contrário, os blocos de pifanos tem dado suporte para as bandas se manterem?

Dessa forma, no primeiro capítulo da pesquisa faço um panorama crítico acerca do que podemos dizer um movimento de estudos do pífano no Brasil, lembrando que a maioria não foi realizada por pesquisadores egressos de cursos etnomusicologia *strictu sensu*, embora reflitam a prática de pesquisa etnomusicológica⁴.

⁴ Um bom panorama é apresentado por SANTOS & SILVA (2018) quando relacionam: “Os estudos sobre o pífano receberam atenção de estudiosos e estudiosas: como Martim Braunwieser (1946), GuerraPeixe (1951 e 1970), Aloysio de Alencar Pinto (1978), Raymundo Dall’Agnol (1978), Tenório Rocha (1988), Larry Crook (1989), Marco Caneca (1993), Oliveira Pinto (1988), Regina Cajazeira (1998), Carlos Pedrasse (2002), Hugo Pordeus (2005), Cristina Eira Velha (2008), Erivan Silva (2008), Elinaldo Braga (2009), Murilo Mendes (2012), Monteiro Júnior (2015), entre outros.” Esses autores e autoras, em linhas gerais, tratam sobre aspectos relacionados às origens, performance, usos e funções, contextos, formatos, organologia, biografias de músicos e repertórios das bandas estudadas (p. 2).

O mundo desencantou-se em meio a um mundo certo,
 melhor, orquestrado. Até mesmo as orquestras
 agora fazem “números”, tocam temas “bons”,
 como o de Game of Thrones.
 Vive-se uma nova harmonia, que esqueceu toleimas de esperança.
 Temos agora mercadorias.
 Não falham, não carecem delongados esforços.
 Tudo à mão, a menos de um clique.
 Apenas digite agora o número de seu cartão de crédito e ademais, tudo resolvido.
 Nossas vidas estão resolvidas.
 O tempo não é mais uma preocupação.
 Quem liga para atrasos, para pontualidades.
 Nunca mais fomos pontuais mesmo.
 Tudo isso em um grande e barulhento liquidificador,
 mas com Netflix, para ajudar a se distrair.
 Até a poesia finalmente virou prosa. Nesta manhã raivosa, prenhe de inertes certezas, dançam, à sua vez,
 imagens contrafeitas sobre uma coletividade
 de
 humanos hábitos que se contrapõem à real natureza da natureza.
 Revoltos quanto a tudo que seja mole, verde, grudento ou horizontal.
 Revoltam-se também dores ocultas imersas nos corpos esbeltos, lisos.
 É a dança do século. O mundo é propagandista.
 E a poesia é mantida morta e esquecida tanto quanto a fê,
 as marujadas, as incelências e as cabaçais.
 A racionalidade instaurou-se como monarquia e foi tanta liberdade, igualdade e fraternidade que nem mais os juristas leem
 mais leis.
 No lugar de praças, playgrounds,
 De pipas, drones,
 De carros coloridos, carros pintados a tintas econômicas. Quem vir
 por aí um grilo, uma aranha, um sapo, avisa quando puder. Graças a
 Deus o mundo melhorou, finalmente,
 e agora só Deus agora reza por nós.

Gabriel Raposo

1 UMA ETNOMUSICOLOGIA EM MEIO A PÍFANOS

As pesquisas etnomusicológicas buscam gerar reflexões que vão além de visões centralizadas ou centradas em alguma localidade, um dos traços que geram padrões de pensamento tendenciosos. Buscamos construir discursos a partir de experiências múltiplas,

baseadas na performance e que reflitam o processo individual do pesquisador, as questões sociais, históricas e econômicas que vivenciou e tem vivido, a partir de suas lentes, mas sem perder a prática de enxergar a partir da lente do outro. Sua prática, o pensar, é mais do que nunca um ato político, na medida em que pode gerar preconceitos, exclusões, hierarquizações, com resultado direto na sociedade.

A disciplina ficou muito associada à categoria de distância, estar sempre em busca de algo que ainda não foi visto ou comentado, ficando com esse clichê de "alma distante", que é comum à antropologia como um todo. Mas como a noção de centro foi já muito confrontada, já que é controversa, o prefixo "etno", que é uma orientação para a diversidade, tem perdido, felizmente, esse sentido rígido, definidor. Ela é deve ser uma construção da pluralidade, a partir da "realidade" do momento em que observo. Na história da antropologia, sabemos, houve escolas de pensamento que assumiram fatores biológicas e regionais como formas de superioridade ou inferioridade, que nos cabe ainda hoje confrontar para que continue havendo avanços na disciplina.

Por isso é importante neste trabalho começar compreendendo melhor o que até então é legitimado como sendo música pela cultura ocidental e o que é a música "tradicional", para que essa não seja reproduzida mais a ideia do tradicional como algo que parou no tempo, que foi superado. Tugny (2007) diz que a música tradicional também é expressa por práticas sonoras e de performance, como a música de mercado, mas não fica restrita as dimensões físicas, como mencionado anteriormente. Uma de suas características mais marcantes é a nãoobrigatoriedade de autoria, ou seja, ela não possui um fim em si mesma, não é um produto que possa ser armazenado ou gravado. Lembrando do trecho em que Seeger (2015) relata que após ter gravado uma apresentação Kĩsêdjê, em outro dia, quando reproduziu o áudio que havia coletado para eles, disseram a ele que aquilo não foi produzido por ele. Isso porque o fenômeno sonoro pra eles não era só os sons propriamente ditos, era tudo o que havia de presente no momento, os sons que não eram produzidos por quem se apresentava, mesmo quem não atuava diretamente estava também sendo parte da apresentação.

São, por isso, traduções sonoras e performáticas de processos psicológicos que permeiam uma vivência coletiva de uma pessoa ou dessa em uma coletividade. Várias outras características se somam a essa ideia central de um grande descompasso com aquela conhecida ideia da música "produzida", "acabada", contida em uma duração, pertencente a compositores e que visa a uma audiência.

Sob este viés, não há distinção entre o fazer, o ouvir, o treinar, o compor nas produções musicais, o processo é uma performance inacabável, a “obra” é um presente eterno. Isso também implica que na transmissão da tradição entre tocadores de uma mesma ou de mais de uma geração não se faz preleção de maneiras corretas, métodos, e por isso o armazenamento da música em papel, em partituras, pode em alguns casos não fazer muito sentido. Entretanto, Sandroni (2014:57) relata como é importante e ético restituir gravações feitas em pesquisas às pessoas participantes ou mesmo a seus descendentes caso este não esteja mais vivo. A não necessidade da materialização da tradição em papéis ou em audiovisual não significa de modo algum que haja movimentos de oposição a ela. Pelo contrário, é crescente a “corrida” no sentido do registro do patrimônio imaterial como uma maneira muito necessária de enfrentar os fatores desagregadores na sociedade global.

Um dos pontos centrais na observação do fenômeno da música tradicional é, por fim, a sua “função” (nada tendo que ver com a visão funcionalista) em cada sociedade. No capítulo 3, faço largas observações sobre esse assunto com base no texto de Blacking (2007). O autor vai falar sobre a arte no sentido da criação e manutenção de processos cognitivos essenciais para esta ou aquela sociedade, manutenção de relações sociais. Portanto música é um processo da cultura, um produto da sociedade, mas neste trabalho a veremos muito mais como “construidora” da sociedade, provocando nela severas transformações. Esse assunto foi primeiramente ventilado por Merriam (1964), como nos fala Pinto (2001):

Alan P. Merriam formulou uma “teoria da etnomusicologia”, na qual reforçou a necessidade da integração dos métodos de pesquisa musicológicos e antropológicos. Música é definido por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo. (apud PINTO:224)

Para falar sobre essa questão das representações criadas a partir da hierarquização na música é preciso refazer o percurso que colocou a música clássica europeia como a maior detentora de legitimidade musical e a música tradicional, dos povos, como infantil, pré-lógica, um fôssil da cultura pré-histórica. Tugny (2007) diz ainda que diferentemente da música tradicional em que o posicionamento psicológico dos atuantes é no momento presente, no instante da performance e suas correlações com o corpo, na música ocidental o foco é nas propriedades preestabelecidas pela cultura musical, principalmente nas dimensões da altura (em

hertz) e a duração (figuras de tempo). A altura como a variação entre notas mais graves e mais agudas e a duração, a escrita gráfica do tempo em notas ou pausas (silêncios). Quer dizer que o foco está principalmente na escrita musical e em seus desdobramentos.

Na música ocidental, espera-se que os músicos sejam capazes de expressar sua totalidade artística, mas isso é mais bem feito por meio de dimensões convencionais, como técnica e execução. É esperado que os músicos apresentem uma obra representativa, o mais similar possível dentro dos estudos musicológicos, da história da música e interpretação, que enalteça tanto o intérprete quanto o compositor. Essa prática é descrita como a busca pela "arte pela arte" ou a "música pura". (TUGNY, 2007). Todos esses apontamentos são indicadores de fronteiras entre a etnomusicologia e musicologia, uma vez que devemos nos preocupar em conferir uma previsibilidade ao associar a etnomusicologia com a ideia de "música dos povos", e a musicologia com a música ocidental. O que pretendo, portanto, no sentido do que foi dito por Merriam (1964), é fazer uma conexão entre a etnomusicologia e a prática social da música dos pífanos nos blocos que estudarei.

1.1 A influência de uma visão etnocêntrica na música tradicional

A música dos pífanos é esteticamente muito desvalorizada no Brasil em contraste com as flautas étnicas em países como Irlanda, Índia e Japão - *tin whistle*, *bansuri* e *shakuhashi*, respectivamente. Aqui ela é vista como sem avanço técnico e também não é tocada nos ambientes de produção de massa. Nesses países que comentei, há vídeos de música étnica com essas flautas com roupagens modernas com milhões de acessos no Youtube. Isso ocorre porque a música dos pífanos é frequentemente associada às questões típicas da visão que se tem sobre a vida rural e o campesinato, que são considerados inferiores, numa perspectiva elitista. Muitas vezes, o que é validado vem de contextos culturais hegemônicos, que excluem produções mais tradicionais e populares.

Em uma orquestra, é exigido o rigor, que é obtido de acordo com o grau técnico dos músicos, mas para a banda de pífanos, há também o caráter litúrgico, complexo. Mesmo sabendo que os eventos em que as orquestras se apresentam são também, de uma certa forma, rituais. A questão da sonoridade e da afinação dos instrumentos de uma orquestra são, na verdade, um conjunto de elementos técnicos e estéticos tão complexos quanto os de outras manifestações musicais diversas, como a musicalidade do pífano. Esse é um dos padrões de

pensamento reafirmados pela musicologia comparada, precursora da etnomusicologia, que no final do século XIX, confundiu o estudo da música com a necessidade de "etiquetar" e classificar outras tradições musicais em favor de seus próprios padrões estilísticos. Podemos considerar essa visão como uma prática etnocêntrica.

Tugny cita a reflexão feita por Barbeitas (2007, apud TUGNY, 2007, p. 122) acerca da influência da literatura na construção da matriz de pensamento ocidental. É criada uma oposição entre a razão, como caminho de segurança, e a música enquanto caminho da sedução, presentes no mito das Sereias (Homero, Odisseia, Canto XII, p. 114-115). No contexto, o canto das sereias confunde a razão, maior poder de Ulisses, a música é um obstáculo para a realização das metas, do destino do herói. A questão que se coloca é que o canto das sereias é ao mesmo tempo belo e harmonioso, mas inútil. Há cisão entre a parte estética e encantadora (emoção) e as estruturas e/ou funcionalidades (razão) de outro lado. Na tradição da música sacra, a prevalência do texto sobre a melodia significa que a letra propicia à alma o conhecimento que permite a salvação dela mesma, enquanto, por outro lado, a música em si faz uma associação inderrogável com as fraquezas que a carne pode conduzir no livro Confissões de Santo Agostinho (2004)⁵.

Falamos então de "uma cultura que acredita na arte como uma obra, representante e forma sublime de expressão de pensamentos destacados dos sistemas de pertencimento e formação sociais" (TUGNY, 2007, p.124). Por isso é pujante no ocidente essa homogeneização dos timbres, das vozes. Tocar numa orquestra seria expressar esse estado máximo de abstração, quando há a menor participação do corpo na expressão. São eliminados os recursos do corpo, do instrumento, apenas aparecendo a forma sublimada. Percebe-se, então, em a musicologia comparada, que a música praticada pelos povos "outros" foi inserida dentro do contexto dos estudos museológicos através do recurso das gravações fonográficas, de forma que pudessem ser "apreendidas" ou afastadas do contexto original e dos corpos que as produzem. Isso continua a acontecer de outras formas. Com as bandas de pífanos, temos relatos comuns de gravações não autorizadas por parte de pessoas que produzem eventos em que normalmente elas se apresentam. Exatamente por isso, podemos dizer que a música feita por essas bandas de pífanos não tem como ser "reproduzida", caso o objetivo seja ter a experiência que elas podem proporcionar, assim como os apreciadores da música clássica não trocariam a ida a um concerto por simplesmente ouvi-la, mesmo que com a maior qualidade de áudio e vídeo possíveis.

⁵ SANTO AGOSTINHO. Confissões. Bragança Paulista: Ed. da Universitária São Francisco, 2004.

A música das bandas de pífanos deve ser ouvida e observada numa perspectiva mais sensível não somente porque não está necessariamente escrita em notação musical, mas porque ela traz suas bagagens pluridimensionais. Uma dessas bagagens é que são criadas e repassadas em uma linhagem mais ou menos direcional, ou seja, entre um ou mais troncos familiares, que não têm como necessidade primária o progresso da técnica, tanto de composição quanto de execução, mas outros imperativos, como o repertório adequado e a originalidade.

O registro fonográfico representou um primeiro meio de guardar o produto dos fenômenos musicais não-europeus, uma vez que apresenta o todo pela parte. Algumas das filosofias da totalidade mais famosas são as de Hegel e Comte. Hegel acreditava que a história é o processo de desenvolvimento da razão, e que o objetivo final da história é a realização da liberdade absoluta. Comte acreditava que a história é o processo de desenvolvimento da sociedade, e que o objetivo final da história é a criação de uma sociedade perfeita, baseada na ciência e na razão. É um erro a pretensão de apreender um fenômeno em sua totalidade. Defendo uma "etnomusicologia etnomusicológica", que busque não repetir esses padrões já transcendidos de compreensão e que, mais, pense o outro a partir de sua própria visão de mundo.

É preciso mostrar essas relações de poder entre estilo ou matrizes musicais, os que utilizam a notação musical ocidental, que organiza a música em tonalidades, alturas, timbres e durações palatáveis e os grupos de música tradicional. Porém qualquer transformação desse quadro não é possível sem se admitir que deve haver uma preparação do público, chamada "formação de plateia" para as culturas populares, que amenizam a falta de contato das pessoas com sua cultura regional. Trata-se de uma questão global e local. Mas seria o problema geográfico? Há um risco em ouvir música de lugares distantes? Isso implica classificação, hierarquização? François Rabelais dirá que a gravação sonora é a forma arquetípica que representa o congelamento do som:

A gravação sonora parece constituir uma ideia arquetípica no Ocidente, explicitada enquanto projeto de conservação do som pelo congelamento (paralisação). François Rabelais, este mesmo Rabelais que Lévi-Strauss (1969, p. 124-5), elegeu como fundador dos estudos de parentesco – narra no Pantagruel a passagem de sua expedição marítima por uma terra tão distante e de invernos tão frígidos que as falas e as músicas congelavam antes de ouvidas. Aí, elas só podiam ser percebidas quando as pedras de gelo onde haviam sido gravadas eram aquecidas [...]. O que parece constituir o espaço específico do fonógrafo no pensamento que o construiu é a tentativa de supressão da distância e a intenção de reversão da lonjura em proximidade, para usar expressões e pensamento de quem já escreveu magistralmente

sobre temática bem próxima – a da televisão (HEIDEGGER, 1984, p. 249, apud MENEZES BASTOS, 1995, p. 19-20).

Ou seja, a distância aproxima ou afasta do todo em que o fenômeno está inserido não pelo uso do fonógrafo ou qualquer outro aparelho de captação, mas pela intenção de considerar as características da música de outros povos como as mesmas que as suas. A gravação ou transcrição pode prender no tempo e no espaço, da mesma forma que pode gerar uma aproximação e um método de compreensão, ocorre que a tradição ocidental forjou o que é ou não importante ouvir sobre o fenômeno sonoro.

Isso ocorreu inclusive durante a semana de arte moderna, quando os compositores “aprisionaram” em partituras as melodias de tradição indígena no sentido de captar uma identidade da música brasileira, mas que tornou-se uma necessidade frente a pluralidade das nações indígenas. Novamente, todas outras dimensões ficaram desprezadas, os timbres próprios dos instrumentos indígenas, os significados. Nas décadas de 30 a 50 a noção de folclore praticada pelos pesquisadores moldou essas manifestações populares como uma representação artística. Apenas a partir da década de 70 começou-se a observar a pluralidade de sentidos com à qual as nações indígenas vivenciavam sua música.

Menezes Bastos (1999) começou a desvelar a teoria musical dos Kamayurá. Seeger (1987) aprofundou a visão de Merriam (1964) sobre como a música é na verdade central para a constituição dessas sociedades. Tudo isso reforça que a música não está presa da concepção de autoria de um "compositor", o foco se encontra na performance e na experiência, e não na composição e reprodutibilidade. Carvalho (2004) explica que o patrimônio da música tradicional é o tempo, esse não pode ser aprisionado em faixas. O tempo na música tradicional é multivetorial e não cronológico, então não pode ser quantificado em "tamanhos" de tempo, existe para ser moldado a partir da performance, da práxis. Ele explica que na música de mercado o tempo constitui um "aprisionamento" onde se deve expressar em uma quantidade de tempo que não condiz com o que realmente o músico gostaria. Assim, os artistas recebem pelo tempo que não se expressarão também, pois essa escolha não é própria deles na maioria dos casos, é externa e arbitrária segundo as necessidades do mercado.

É preciso problematizar o uso das transcrições em pesquisas etnomusicológicas quando represente o ato de dissecar, como na cultura das ciências naturais. Do contrário, as transcrições passam a ser como que ferramentas de objetificação, quando praticadas sob o viés da redução. Seu uso indiscriminado deve ser questionado, quando não lança mão das reflexões que estou aqui fazendo. | Blacking (1974, p.18) se pergunta por que são colocados como válidos os

processos musicais em países que se supõe superiores, quando em outras culturas essas músicas também são produzidas em seus próprios termos. Para ele, a etnomusicologia mostrou ao mundo outros sistemas musicais, mas não apresentou uma reformulação das maneiras de como pensar esses sistemas, sendo que as divisões sobre o que é música folclórica e história da arte são ainda inadequadas e enganosas em suas formulações conceituais. É preciso, para ele, antes de tudo considerar que sons e comportamentos cada cultura define como música. Desta forma tenho o objetivo de realizar um estudo de caso de dois blocos de pífanos, buscando analisar as dimensões culturais com seus elementos históricos e as dimensões estéticas com suas características técnicas e ritualísticas.

Um conceito que considero necessário para pensar os blocos de pífanos no contexto das culturas populares, mesmo em territórios urbanos, é o de resistência como apresentado no texto de Ortner (2016), que nos orienta para um posicionamento intelectual e moral por parte de quem realiza a pesquisa. Para ela, usar dessa postura é assumir etnograficamente que há a configuração de relações de poder em todas as sociedades e entre as sociedades, e que não há uma neutralidade possível por parte de ninguém, alguns estão em posição de resistência frente à dominação arbitrária de outros.

Como exemplo, a autora cita a festas e alimentos oferecidos à população Maia por parte dos chefes políticos daqueles povos, que foram interpretados como uma etapa da reciprocidade, mas ocultou as relações de exploração profunda (ORTNER, 2016, p. 60). Por isso, seria nosso papel fazer da antropologia uma política, assim como proposto por outros antropólogos cujas teorias se fortaleceram a partir da década de 60, como Sahlins e Appadurai.

Em etnomusicologia, a opção de situar as práticas culturais como uma constante necessidade de produção de valor-moral, como colocado por Woortmann (1990). Para o autor, a manutenção de algumas práticas se deve a um fator ético que sobrepõe a necessidade de construção de uma retórica frente suas resistências. Fosse assim, estagnariam em um continuum de práticas de orientação simbólica, porém, na verdade, seguem uma agenda de reivindicações sociais desses grupos, como a questão da biopirataria, apropriações culturais, desapropriação territorial.

Sahlins (1997) em seu trabalho apresenta a cultura nos eventos de migrações e trocas materiais como uma força que promove o retorno às identidades matrizes mediante o fortalecimento de relações locais e de parentesco no cenário globalizado, marcado pela translocalidade. Esse fortalecimento de vínculos cresce quando aparentemente sofre processos de rupturas geradas por processos sociais, econômicos, políticos e midiáticos globais. Seu texto

ajuda a combater a ideia de que existe mais cultura em um cenário que em outro e reificação de certos povos, no caso citado por ele, nos países insulares do Pacífico-. Além disso, ele reforça o sistema capitalista como um sistema cultural, e as relações de exploração que gera como também um processo cultural e que pode ser revisto, modificado.

Os blocos de pífanos apresentam de maneira clara esse processo, porque buscam agregar traços culturais distintos, fundindo-os. O próprio nome descreve o encontro da tradição das bandas de pífanos com os blocos de carnaval, um tipicamente do contexto sertânico e o outro litorâneo. Promovem esses fluxos através de repertórios e matrizes fundindo músicas populares brasileiras com ritmos próprios de bandas de pífanos e de outras manifestações culturais, como a marcha-rebatida, a mazurca, o bendito e o próprio forró. Da mesma forma, os fluxos translocais são centrados e orientados para as tradições das comunidades rurais, de forma que esse fluxo de ideias e referências favorecer as relações étnicas e identitárias originárias. Há a distância territorial entre os praticantes, mas ela não cria uma dicotomia urbano-rural, fomentando o que Sahlins (1997) chama de ordens nãoespaciais, que fortalecem ambos os movimentos ao passo que reflete uma interdependência, mas com centralidade na cultura/etnia matriz.

Em certo ponto, Sahlins revela que não há propriamente a resistência cabal à cultura ocidental, mas a possibilidade de criação e escolha de formas de desenvolvimento próprias. Dessa forma, relata Vanildo, um dos fundadores da Pifarada Urbana, que os encontros no Parque Rio Branco em Fortaleza e o custeio de passagens para a vinda de mestres é um processo de luta pela ocupação dos espaços públicos, contra a especulação imobiliária, criando a conexão e fortalecimento de múltiplos territórios.

Ocorre uma prática comum de ter nas bandas de pífanos um elo com o passado ou com algo que é "bom", no sentido moral do termo. Isso pode ser observado na maioria dos trabalhos já realizados sobre bandas de pífanos. No início de muitos trabalhos faz-se o destaque para a genealogia do instrumento, como uma busca incessante por autenticidade via ascendências geográficas, étnicas ou organológicas. Esse cenário deve ser confrontado com perguntas como: o que acontecerá no futuro é necessariamente menor do que ocorreu no passado? E antes dos pífanos, não existia nada e por isso ele tem valor? Os blocos de pífanos acabam for descaracterizar a tradição das bandas de pífanos quanto a seu aspecto de patrimônio cultural imaterial ou se inserem em uma outra manifestação fruto de um fenômeno novo no cenário das culturas populares brasileiras?

Ortner (2016:24) chama a atenção para o vício antropológico de "descobrir" culturas, buscando nas práticas culturais e rituais os porquês “comportamentais” *a la* Malinowski. A escrita deve ser tomar cuidado para não associar coletividades com "culturas", já que há uma pluralidade de padrões culturais que se repetem em outras culturas. Esses autores e autoras, em linhas gerais, tratam sobre aspectos relacionados às origens, performance, usos e funções, contextos, formatos, organologia, biografias de músicos e repertórios das bandas estudadas, o que reforça a essencialização. É um interesse colonialista colocar as bandas de pífanos no terreno apenas do simbólico e da ritualização, como se elas estivessem fossilizadas no tempo e não relacionadas com a realidade sincrônica do mundo. Na verdade, o campo simbólico só pode ser acessado por aqueles que possuem o devido lugar de fala, mas as bandas de pífanos também podem ser experienciadas por todos.

1.1.2 Falando sobre as bandas para entender os blocos

As bandas de pífanos são formações musicais presentes em alguns estados do Nordeste e Sudeste do Brasil, sendo que sua presença é preponderante nos estados— de Pernambuco, Paraíba, Bahia, Ceará, Sergipe e Minas Gerais. Um projeto de mapeamento feito pela Página 21, uma agência de cultura privada, registrou no estado de Pernambuco mais de 80 bandas em plena atividade (PÍFANOS DO SERTÃO, 2016)⁶. Sua formação original conta com duas flautas travessas em melodias com intervalos fixos, zabumba, caixa de esteira, pratos - podendo conter contra surdo e triângulo em alguns estados (OLIVEIRA PINTO, 1997). Em Minas Gerais e Bahia, geralmente são duas flautas longitudinais. A extensão das melodias é frequente entre as notas A4 e B6.

Pude realizar pesquisas de campo no Quilombo Travessão do Caroá, Carnaíba- PE, e em diversas bandas de pífanos do sertão de Pernambuco, Paraíba e do Cariri Cearense em virtude do Projeto CicloPife. Neste projeto, percorremos de 3.000 quilômetros de bicicleta com o objetivo de oferecer oficinas de fabricação de pífanos em comunidades onde a tradição apresentava sinais de enfraquecimento, e gerar material audiovisual sobre as relações entre mestres e territórios.

A preservação das bandas nos contextos rurais que visitei ocorria através de ações governamentais, em grande parte via editais de cultura no âmbito municipal, estadual e federal.

⁶ *in* Pífanos do sertão / Eduardo Monteiro de Lima Neto ... [et al.] ;al.] ; colaboradores Carlos Antônio

Não é difícil constatar que práticas governamentais atuais de salvaguarda não estão alinhadas com a realidade dos “fazedores” de cultura, de forma a garantir sua reprodução material e simbólica. É preciso maior prática com relação à observação das questões pertinentes ao cenário comum para essas bandas, imersas em relações de reciprocidade de socialidade primária (CAILLÉ, 2002).

Sabemos que algumas das manifestações das culturas populares⁷ são muito ligadas a práticas religiosas, profissões de fé, em especial no Nordeste com o catolicismo popular, o que as coloca como extensões do “corpo da igreja”. Os tocadores ou foliões conseguem traduzir sua liturgia sagrada, transformando-as em liturgias localizadas. Brandão (1983) é pioneiro em realizar etnografias dos grupos de culturas populares ligados à fé católica nos estados de Minas Gerais, Goiás e interior de São Paulo, principalmente em comunidades de tradição da folia de reis e seu extenso trabalho demonstra com clareza o que acabo de dizer. Esse fenômeno tem sido abordado de forma eficaz também por outros pesquisadores atualmente (BITTER, 2008; PEREIRA, 2014). A partir desses trabalhos fica claro que as

Malaquias, José Amaro de Souza Filho, José Claudio Lino ; organizador José Rafael Coelho ; fotos Claudia de Moraes Lisboa. – Recife: FacForm, 2016. 143p. : il.

⁷ a expressão no plural é sugerida por Costa (2015): “Diante das transformações nas concepções da cultura popular, que tangenciam folclore, cultura oral, cultura tradicional e cultura de massa, o emprego da expressão no plural – culturas populares – talvez consiga mais facilmente percebê-la como práticas sociais e processos comunicativos híbridos e complexos que promovem a integração de múltiplos sistemas simbólicos de diversas procedências.”

bandas de pífanos apresentam traços de práticas sociais muito parecidas com as da folia de reis, de uma forma geral.

Apesar da proximidade, é preciso lembrar que a produção de etnografias sobre a folia de reis é mais extensa e elaborada quando comparadas à produção acadêmica sobre as bandas de pífanos. Sobre essa questão, sua incidência se dá nos ambientes do sertão, do “–Brasil profundo”, onde há pouca visibilidade social e vontade políticas. Têm grande representação de força identitária, mas são celeiros das disparidades sociais.

1.1.3 A invisibilização, o geográfico e o simbólico

Há ascendência étnica nas bandas de pífanos de etnias indígenas e africanas, como é relatado pelos tocadores das bandas de pífano da região do Araripe no Ceará, que têm ascendência dos índios cariris. Mas, como demonstra Magalhães (2009, p.40), o pífano também tem forte ascendência militar europeia e já na segunda metade do século XVIII foi incorporado às tradições religiosas e civis do Brasil. Os tocadores se situam temporalmente a partir de um calendário agrícola, e a relação com o tempo geralmente é cíclica, regida pelas estações do ano e pelas fases da lua, assim como dos eventos comuns de cada comunidade, como festas, renovações de santo, missas especiais. Braga (2009) fala das variações que certas categorias apresentam nas falas dos músicos, que se autodenominam *tocadores*, no sentido de portadores de um ofício. Como se de um ofício de fé, ligado ao campo do sagrado e estritamente musical, como coloca o autor, esses tocadores, mesmo em regiões e contextos distintos, se referem à sua prática como a “musga do meio do mundo”. A referência a essa musga mostra sua distância ou condição anterior à música enquanto padrões de sons institucionalizados. Isso, para mim, simboliza a prática aliada ao mistério que representa a capacidade possuem de aprender de *per se*. Mesmo que o tocador aprenda a partir da observação dos outros tocando, o aprendizado não vem da imitação nem de uma técnica a ser repetida, mas de sua capacidade intuitiva. Por isso, a noção de musga não coincide, como tantas outras categorias que têm a grafia semelhante, com a categoria ocidental “música”. Uma vez que aquela provém de um não-lugar, não há em última análise como descrever por quais processos torna-se passível de ser apreendida.

A partir da teoria da dádiva de Mauss (2003), vejo as bandas de pífano como absolutamente necessárias em suas comunidades rurais, para a “contratação” de dádivas de proteção, de graças, garantia de boas safras, chuvas. Dessa forma, são contritos nas práticas religiosas, para que essas dádivas tenham um retorno à sua origem e garanta a continuação a partir de um novo ciclo. As bandas de pífanos são imprescindíveis, pois sabem tocar os hinos e benditos de cada santo, única formação musical que tem autorização para transitar entre o “profano” (contextos não religiosos) e o sagrado, no interior das igrejas, fazendo vênia à imagem dos padroeiros.

O dom se caracteriza como uma relação de trocas materiais, imateriais, humanas, nãohumanas, sem obrigatoriedade de retribuição e com o intuito de criar ou reconstituir vínculos sociais. Para o autor, o vínculo deve ser mais importante que o bem ou a troca em si. Quem dá, o faz por livre vontade e sem garantia ou certeza da retribuição. A reciprocidade se dá como um

fenômeno dinâmico, existe de fato em função de uma “obrigação” da liberdade. O dar, receber e retribuir são escolhas a partir de variáveis, precedidas de necessidades ou intentos.

Ocorre, por exemplo, quando há interesse por proteção, prestígio social, ascensão hierárquica, casamentos, obtenção de posses, etc. A espontaneidade só ocorre pela obrigação simbólica de retribuir ou restituir a alma – hau (MAUSS, 2003) do dom recebido, que caso não ocorra, poderá gerar mau agouro para quem o reteve. Essa dinâmica não significa que todos necessitem estabelecer relações de reciprocidade, mas elas ajudam a alicerçar sociabilidades a partir de interesses “desinteressados”, qualquer seja a complexidade da sociedade.

Quero também traçar a relação do que considerarei como uma motivação simbólica e tipos de socialidade, no sentido empreendido por Caillé (2002)⁷, a fim de pontuar a influência de ambientes sociais de maior ou menor escala sobre os indivíduos. Para o autor, as socialidades se dividem em primária e secundária e atuam na maneira como as pessoas agem a partir de uma relação entre a personalidade de cada um e as funções que elas têm em sua sociedade:

Chamemos de socialidade primária este tipo de relação social em que a personalidade das pessoas é mais importante que as funções que elas desempenham (o que não impede que essas funções existam e sejam importantes). E chamemos de socialidade secundária o tipo de relação submetido à lei da impessoalidade (como ocorre no mercado, no direito ou na ciência), onde as funções desempenhadas pelas pessoas têm mais importância que a sua personalidade. (CAILLÉ, 2002:147)

As manifestações populares que ora observamos, bandas de pífanos e blocos de pífanos, se encontram em diferentes cenários de socialidade. Nos de socialidade primária, -os agentes têm uma relação muito aprofundada entre si, como é o caso das bandas de pífanos, chegando a tocarem juntos por toda vida, filhos tocando com seus pais ou avós, irmãos tocando juntos, gerações que se entrecruzam em troncos familiares próximos ao parentesco que se coloca. O relato abaixo apresenta o caso da vinculação progressiva de Leandro, mestre na Banda de Pífanos Santa Edwrigens, a essa manifestação cultural:

Começou bem assim: eu, Leandro, sempre tive vontade de tocar numa banda cabaçal. Minha família faz renovação, gosta de botar reisado e banda cabaçal. No dia da

⁷ Me refiro a *sociabilidade* como a capacidade ou predisposição para estabelecer e manter relações sociais e *socialidade*, termo proposto por Caillé (2002), como o caráter dessa sociabilidade.

renovação de minha vó, eu fiquei olhando meu tio tocar, Cícero Ribeiro, do grupo Banda Cabaçal São José, de Missão Velha.

Eu observando-os tocando, meu tio viu que eu estava interessado, aí ele me deu o instrumento chamado de caixa ou tarol. Comecei ele me ensinando. Passei o dia tocando. Para mim, foi o dia mais inesquecível, esse dia. Aí o tempo passou e ele me chamou pra eu tocar numa festa mais ele. 9 dias, eu fui e toquei. Fui indo, tocando mais ele. Ele me ensinou a tocar zabumba, caixa, prato. Passei 6 anos tocando mais ele, aí fui me interessando pelo pífano. Consegui um casal com Mestre Expedito, que mora próximo a mim. Aí foi surgindo a ideia de formar um grupo. Falei com amigos, primos e irmãos pra formar o grupo. Já estava certo, mas aí faltava os instrumentos. De instrumento só tinha os pífanos, que Mestre Expedito me deu o casal. Meu pai trabalhava no lixão, aí achou o casal de pratos de ferro. Poxa, fiquei alegre com aqueles pratos! Já tinha os pife e os pratos. Faltava zabumba e caixa. Aí Mestre João Bosco viu meu interesse, me deu o arco e o bojo. E Mestre Expedito deu o restante do zabumba, que é couro, corda e o trabalho dele, que era montar o zabumba. Pronto, quase lá. Faltava a caixa. O que eu fiz? Peguei meu celular que tinha, vendi por 100 reais e comprei a caixa. Pronto, os instrumentos tava tudo ok.

Faltava nós sabermos tocar. Foi aí que comecei a ensinar meu irmão, primos e amigos. Ensinei eles a tocar zabumba, caixa e prato. Era o que eu sabia, né? Aí eu só não sabia tocar o pife. Comecei a colocar o cd no som e comecei a soprar. Aí o que eu tava aprendendo, nós começamos a tocar: um baião, um dobrado, um bendito. Aí Mestre Nena viu nosso grupo, gostou e nos deu a farda, que foi nossa primeira. Sim, tava tudo belíssimo. Fomos desenvolvendo as toçadas todas. Nós fomos nos cadastrar no Sesc. Fomos chamados para a primeira apresentação. Aí sim, nossa sociedade de nós cinco estava disparada. Eu como cabeça disse: "calma, o pouco que sabemos nós podemos passamos vergonha", os meninos concordaram. Fomos, mesmo eu sabendo pouco no pife. Eles já eram fera no zabumba, caixa, prato. Dava pra esconder o que eu errasse e graças a Deus deu tudo certo nossa apresentação. Fomos pegando jeito aos poucos e foi dando certo, graças a Deus. E o nome do grupo Santa Edwrigens foi por conta da capela que tem aqui de Santa Edwrigens, aí coloquei Banda Cabaçal Santa Edwrigens, e graças a Deus estamos até hoje aqui nessa batalha. Não com os mesmos componentes, com outros que já ensinei e também sabem. Mas minha missão é essa, nunca deixar esse grupo. Onde eu passo não tenho vergonha de contar minha história, que eu vou levar pro resto da minha vida comigo. (MESTRE LEANDRO, entrevista concedida em 14 de julho de 2021, via WhatsApp)

Esse relato mostra elementos de reciprocidade em diversos níveis. Primeiro, Mestre Leandro relata que sua família tem a prática de fazer a renovaçãoⁱ, que é um rito importante de reafirmação anual da reciprocidade de cada família com seus santos padroeiros – aqueles com os quais há maior vinculação pela fé. Seus familiares além de cumprirem com sua obrigação ritual, fazem com denodo através da contratação de duas das tradições mais importantes daquela região do cariri cearense, o reisado e a banda de pífanos. Em se tratando de uma banda de pífanos formada por membros de uma mesma família, a presença das práticas motivadas por questões de honra e simbologias fica mais clara, pois seus significados são repassados aos novos membros desde tenra idade.

1.1.4 A reciprocidade na prática das bandas de pífanos

Assim como o vínculo com os santos padroeiros é livre e espontâneo, através da liberdade do retribuir, pela renovação contratual e a cadeia de observações e tabus recomendados, o vínculo com esses grupos de culturas populares citados também reflete uma outra realidade de reciprocidade, não só com os padroeiros e familiares, mas com grupos da sociedade. Destaco que Cícero Ribeiro, tio de mestre Leandro, também inicia com o oferecimento de uma dádiva, quando dá ao sobrinho uma caixa ou tarol associada às aulas de pífano fomentando o fortalecimento do vínculo entre sobrinho e tio. Na sequência, ~~o a~~ dádiva ~~tem~~ a contraprestação, que é a correspondência das expectativas do tio, já que Leandro vai tocar junto do tio por 9 dias seguidos no compromisso de sua banda, Banda Cabaçal São José, em Missão Velha-CE.

O dinheiro é inserido na cadeia de prestações sem que necessariamente acione -valores monetários, ou seja, que tenha um valor de troca preciso. Assim, caso uma banda de pífanos cobre em média mil reais para se apresentar em uma renovação que dure um dia, -poderá cobrar em outra oportunidade apenas trezentos reais, pois o restante estará coberto por outro valor que lhe seja atribuído. Quando a contratação é feita via editais propostos por fundações públicas e privadas, o que era praticado por livre associação passa ser mantido pela relação de obrigatoriedade, devido os prazos e sanções adrede estipulados e a impessoalidade deve ser garantida para que o processo se mantenha probó. Quando não sejam cumpridas as obrigações acordadas, de entrega de produtos, prestação de contas, esse vínculo se torna negativo e punitivo.

Para os editais que não foram construídos sobre essa base de conhecimento, uma banda de pífanos que não tem conhecimento do repertório sacro específico, que não tenha contato com as festividades tradicionais, pode ser considerada com maior capital cultural que outra que seja mais bem assessorada. Mestre Dezinho é mestre da Banda de Pífanos Raízes, do Quilombo Travessão do Caroá, zona rural da cidade de Carnaíba, em Pernambuco. Mantive contato mais próximo com essa banda devido sua participação regional que é comparativamente às outras, extensa. Isso se dá em grande parte pelo prestígio que as famílias de tocadores conquistam com as comunidades contratantes. No relato, há dois eventos, um com o governo local e outro com uma fundação estadual. Durante o período de vigência de um projeto, a banda recebeu recurso mensal da prefeitura para repassar suas práticas e saberes às crianças e jovens de sua

comunidade. Depois de um certo período, para continuar a receber a verba todos, mestres e alunos, deveriam aceder a um calendário extenuante de apresentações da prefeitura.

Em outra situação, a banda foi contemplada em edital de uma fundação estadual para que se tornasse um ponto de cultura. Depois da execução do projeto, a prestação de contas não foi aceita pelo órgão porque o modelo de recibo aceitável deveria ser impresso por máquinas, quando na região só havia a possibilidade de emitir recibos preenchidos manualmente. Como a prestação de contas ficou com status de incompleta, duas terças partes do total de recursos foram congelados pela fundação e o grupo ficou inadimplente:

[...] vocês que estão aqui, vocês acham que a nota fiscal daqui é igual à nota fiscal de Recife, de Brasília, é? No sítio? Num mercado desses aqui? Quando vocês vão no mercado sai um cuponzinho daquele, que sai no computador, né? Eles queriam exigir uma prestação de conta com nota fiscal, como se eu tivesse comprando em uma casa lá em Recife ou Brasília. Num restaurante, que eu fui almoçar com meu menino, tinha que ter nota fiscal como lá em Brasília, mo' de prestar conta. O mais ruim que eu achei foi isso aí, não foi o trabalho, o dinheiro, mas a prestação de conta que eles exige e aqui nós não tem. Nós chegava aqui ai ia comprar café pros menino, que era o dia deles se apresentar, tinha que tomar café, não é? Um buteco, não é restaurante não, um buteco. Restaurante é restaurante, buteco é buteco. Ai quando o menino me dava um cachorro quente pra eu servir pros menino, ia fazer um cachorro-quente de três real, tinha que ter a nota fiscal de um cachorro-quente daquele. Ai se não era daqueles papelzinho, daqueles cuponzinho lá, eles não aceita, aí fica difícil, não fica? Não foi só eu que achei ruim não, foi todos que trabalhou com isso aí. Porque pro lado de lá você já encontra umas coisas mais melhorzinha que aqui no sertão. (MESTRE DEZINHO)

Esses exemplos ilustram a implicação de políticas públicas indiscriminada em contextos de socialidade primária e secundária. Godelier (2001), sobre a teoria da dádiva, descreve que existem dons que devem ser conservados ao mesmo tempo que são oferecidos. Para os tocadores, a cultura é um dom que receberam de seus parentes de gerações anteriores e de Deus e que não é retribuído quando se afastam do ofício de tocador, até que passem esse dom para a próxima geração. É um exemplo dentro do que explica Godelier, são coisas sagradas e não devem ser transmitidas a qualquer pessoa. Por isso eles não o fazem pelo dinheiro em si, mas pela dádiva recebida e que deve ser devolvida através do cumprimento de sua “função” perante os antepassados e a comunidade. O dinheiro será mais uma forma de assalariamento que um fim em si, mas que não exclui os benefícios imediatos que traz aos tocadores e suas famílias.

Outra coisa que não pode ser doada são os instrumentos herdados das gerações precedentes. As zabumbas eram confeccionadas com técnicas próprias dos tocadores e com madeira de lei e por isso têm uma durabilidade muito maior do que as fabricadas atualmente, quando recebem manutenção adequada. Há então uma alta importância simbólica nas zabumbas, são instrumentos imprescindíveis para as bandas de pífanos, de forma que em uma

apresentação caso não se conte com os pratos, caixas de esteira, contra surdos, seria possível ainda assim realizá-la, por causa de sua presença forte na sonoridade do conjunto. As caixas de esteira assumem as frequências médias, os pífanos as agudas e as zabumbas as graves, nas formações reduzidas. As zabumbas confeccionadas a partir de madeiras de lei podem soar a quilômetros de distância, alcançando às vezes toda a extensão de quilômetros para anunciar o começo de uma "tocada", algum evento de caráter religioso. Zabumba é um dos nomes também usados para designar a própria manifestação, se refere ao conjunto de tocadores em sua completude.

Na sequência, apresentarei os blocos de pífanos com os quais fiz pesquisa de campo. O Bloco de Pífanos de São Paulo tem foco no repertório tradicional das bandas cabaçais e adapta músicas do contexto urbano e contemporâneo. É um dos maiores blocos de pífanos pelo número de instrumentistas. Eles usam também o souzafone (parente da tuba) para fazer os graves assim como nos blocos carnavalescos tradicionais. Em 2018, já participavam do carnaval com concentração na praça da Árvore e na Alameda dos Guaiacanãs, no Bairro Vila Mariana em São Paulo. Ensaiam em encontros presenciais e também oferecem aulas online na Casa dos Arcos, espaço criado pelo fundador, Felipe Gomide⁸.

O Pifarada Urbana, de Fortaleza no Ceará, surgiu em novembro de 2018 na intenção de reunir pessoas que queriam estudar o pífano através da iniciativa de Vanildo Franco e Guilherme Cunha, ativistas culturais. Os encontros acontecem aos domingos pela manhã no parque Rio Branco, em Fortaleza. Procuram se reunir neste espaço exatamente com o objetivo de fazer resistência a fim de que o parque continue sendo público, frente à especulação imobiliária. O grupo faz apresentações, oficinas para a divulgação do instrumento e ensino da fabricação. São em média 30 pessoas a cada encontro, com idade entre 7 e 62 anos. Além disso, promovem encontros entre os participantes e integrantes de bandas cabaçais do interior do estado, inclusive fornecendo apoio moral e material para a perpetuação delas. Recentemente, também como iniciativa do Pifarada Urbana como de outros grupos de outros estados, foi possível uma visita à cidade de Missão Velha, no sul do estado, quando gravaram *in loco* o

⁸ Música no MCD. Bloco de Pífanos de São Paulo e Orquestra Livre de Rabecas. Museu da Casa Brasileira. 2022. <<https://mcb.org.br/pt/programacao/musica/musica-no-mcb-bloco-de-pifanos-e-orquestra-livre-de-rabecas/>> Acesso em 08ago22.

primeiro cd da Banda Cabaçal de Missão Velha, que com 191 anos de atuação ainda não tinha tido condições de o fazer.⁹

2 O PÍFANO NO BRASIL

2.1 Contextualizando as cabaçais na música popular brasileira

Como estou citando a idade de cabaçais muito conhecidas e que teriam entre cento e noventa e duzentos anos, percebe-se que teriam começado sua história na passagem do século dezoito para o dezenove. São formações que datam, portanto, da mesma época do que Jairo Severiano (2017) classifica como o primeiro período da música popular brasileira, segundo o autor, um período de formação que vai de 1770 a 1928¹⁰ Com a introdução das modinhas e lundus em Portugal por Domingos Caldas Barbosa, compositor brasileiro, essas cantigas vindas da colônia se aproximaram das árias operísticas (p.17-19). Mas os elementos da música afro-brasileira desde então são retratados como influências de origem negra e branca nos gêneros que se consolidavam, como o lundu, que se consolidaria apenas no final do século dezoito.

Entretanto, Daumas (2017:24) ^[OBI] lembra que também as bandas de música já atuavam no Brasil desde o início da presença portuguesa mediante as práticas catequizadoras dos Jesuítas. Há notoriamente já aí uma distinção entre composições letradas e não letradas, sendo que as letradas podem sim ser consideradas como uma expressão de um início de maioridade intelectual e artística, tendo inclusive reprodução em além-mar. A música dos contextos religiosos, mesmo que popular, se aproxima de um papel musical mais do que de afirmação da identidade e da arte brasileira. Uma seria para exportação e outra para simplificação do processo de transmissão da liturgia religiosa.

“Antes da formação de bandas militares, no entanto, existiu no país a prática de se manter pequenos grupos de músicos chamados de chameleiros, Granja (1984) vê na existência destes grupos uma das origens da banda de música. Formada geralmente por africanos libertos, tais grupos ficaram conhecidos também como “banda de barbeiros”

⁹ Fonte: Pifarada Urbana: o astro principal dos domingos é o pífano. Brasil de Fato, 2019. <<https://www.brasildefato.com.br/2019/07/26/pifarada-urbana-o-astro-principal-dos-domingos-e-o-pifano>> Acesso em 08ago22.

¹⁰ Severiano, Jairo. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.

ao longo do século XIX. Botelho (2006) nos informa a existência de bandas formadas por escravos nas fazendas dos senhores de engenho; tal fato, de se manter uma banda de música formada por seus escravos, cujo intuito principal era entreter seus convidados durante as festas, era considerado um indício de civilidade por parte do anfitrião.”

Dessa forma, no Pifarada Urbana acredita-se que as tradições de matrizes musicais diversas podem e devem dialogar na prática do grupo, mas que deve haver sempre um espaço cativo para que o ensino passado pelos mestres do pífano por ser estudado dentro dos grupos urbanos. Nas palavras de Vanildo, “[...] tem que levar um mestre pra lá [grupos urbanos de pífano] e tentar minimamente entender como é o sistema musical que eles [mestres tradicionais] conseguem tocar, que eles tocam, e tentar se livrar um pouco do julgamento do que a gente tem como música correta ou música ideal ou música perfeita ou música bem elaborada.” Ele aponta que um dos fenômenos mais desconhecidos sobre as bandas tradicionais é que quando os tocadores estão em ação, eles conseguem equalizar com precisão as ondas graves, médias e agudas de forma que o espectador, em qualquer posição em que se encontre, conseguirá ouvir com a mesma clareza cada um dos instrumentos, formando um conjunto de timbres muito bem definidos.

Durante a pandemia o Pifarada Urbana seguiu suas atividades produzindo vídeos com apresentação de muitos membros. Nos arranjos, inclusive de compositores também pifeiros, são utilizados pífanos em várias tonalidades. Nos vídeos também demonstram os ensaios, com pessoas de todas as idades tocando pandeiro, triângulo, ganzá e tarol. Instrumentos não comuns nas formações tradicionais, mas que são acrescentados provavelmente pelo seu potencial pedagógico, para democratizar o ato de tocar para aqueles que ainda não dominam instrumentos melódicos. Também observei durante apresentações¹¹ o uso de rabecas e pratos, que são mais complexos de se aprender. Em um desses eventos, apresentado como “Festa da Vida” no Youtube, e que aconteceu em junho de 2019, e em outro momento na IV Feira do Cordel (2022) vemos pelo menos vinte integrantes se apresentado com domínio da melodia apresentada, tocando enquanto caminham em um cortejo circular, similar à performance do “trancelim”, que é comum para as bandas tradicionais, além de, enquanto executam os instrumentos, se ajoelham e levantam algumas vezes com sincronia, também lembrando passos tradicionais, adaptados à quantidade de pessoas do bloco de pífano naquele momento ¹². Quando todos se agacham

¹¹ Também no VII Curso Brasileiro Interdisciplinar em Direitos Humanos em agosto de 2019.

¹² <https://youtu.be/gPyKhKz_1pM>

enquanto tocam, fazem a melodia em piano e quando se levantam todos, retornam a intensidade forte.

Outra prática durante a performance é uma revisitação das danças cabaçais, quando os instrumentos de percussão marcam um ritmo acelerado e os demais instrumentos mantêm uma repetição de um riff deforma a compor uma cena em que algum dos integrantes vai ao centro da formação e performance algum número comum, como o caboré, em que se dança de um lado a outro de um objeto ao chão sem tocá-lo ou uma performance livre. Neste cenário, não necessariamente há variação de intensidade no som. Em outra apresentação disponível na internet¹³ o grupo se apresenta em um contexto de um curso, portanto em um ambiente mais formal, com uma formação reduzida de dez pessoas e faz uma melodia em uníssono de Juazeiro de Luiz Gonzaga, com Vanildo tocando a zambumba e os pifeiros executando uma música com um nível maior de dificuldade, devido o número de notas e o andamento entre andante e moderato.

Essas performances demonstram que o Pifarada Urbana promove uma adaptação das coreografias que exigem alta habilidade de forma que a prática da banda de pífanos se torne possível em um cenário de aprendizado a curto prazo. É notório que as danças de bandas cabaçais, principalmente cearenses, encabeçadas pelo grupo de maior destaque, os Irmão Aniceto, refletem intrinsecamente a necessidade de um longo processo de adaptação do tocador ao nível de acurácia da performance. Alguns números, como o do marimbondo e do caboré, feitos com duas facas de maior polegada prendem a atenção do público porque as facas são usadas em tal velocidade e em movimentos ameaçadores ao tocador que somente um perito naquela prática poderia executá-la.

Há alguns mestres que representam muito bem os movimentos de transformação no cenário das bandas de pífano do final do século passado. O caso da Banda de Pífanos de Caruaru é emblemático porque reúne eventos muito significativos para a música no Brasil desde a década de 70 e que se colocou como um ponto de encontro muito ímpar entre as manifestações culturais e a música dos grandes públicos. Esse era, na época, exatamente o objetivo dos tropicalistas, de fazer esse contato com a realidade musical que de certa forma representava uma ideia de identidade ou história nacional, um movimento que gerou complicações no entendimento entre a real relação entre música e representações (BARROS, 2008). Os “Beatles de Caruaru”, como apelidados por Gilberto Gil, agregaram elementos diferentes na formação como a música cantada, o repertório eminente

¹³ <https://youtu.be/p_cNBla3NY4>

É preciso citar também a figura quase mística de João do Pífano de Arapiraca/AL. Nascido em 1932, o alagoano era filho de agricultores na região do estado em que a atividade econômica insurgente era o plantio e produção de fumo. Usava o pífano para se distrair quando criança, enquanto vigiava a roça do pai dos pássaros que quisessem se alimentar da lavoura. Foi autodidata, transferiu-se para São Paulo e lá conseguiu aceder ao patamar das grandes personalidades musicais da década de 70. É considerado no meio dos tocadores de pifanos como o Rei do Pífano de forma unânime, devido seu virtuoso no instrumento e capacidade na composição. Desenvolveu uma maneira peculiar de tocar por ser quase inimitável. Tocava a melodia de uma maneira “ponteadada”, cheia de staccato, e no ritornelo tocava com pequenas variações na melodia, que quase nunca se repetiam. Como não se tem muitas notícias de transcrições para partitura de sua obra, quando se tenta aprender uma de suas músicas, o tocador se vê como que perdido em um labirinto, já que não sabe qual das execuções é a original e quais são variações. Sua maneira de executar o pífano talvez seja a que mais se diferenciou da dos tocadores tradicionais e denota uma preocupação profissional de comunicar-se com as demandas sonoras das massas.

Edmilson do Pífano e Chau do Pífano são seus conterrâneos mais conhecidos no cenário nacional e que começaram a gravar suas composições nas décadas seguintes. Herdaram essas características mais “urbanizadas” de tocar o pífano e muito têm influenciado as pessoas que se aproximaram nas últimas duas décadas do movimento. Por isso, suas músicas são das mais executadas pelos aprendizes dos blocos de pifanos. Seus álbuns gravados não prescindem do trio gonzagueano (sanfona, zambumba e triângulo) e outros instrumentos comuns às bandas de forró, como o baixo elétrico. Edmilson do Pífano, falecido em 2020, influenciou diretamente o Bloco de Pifanos de São Paulo, tendo os visitado e oferecido vivências musicais nos seus ensaios. Sobre ele Vanildo explica que:

O próprio saudoso mestre Edmilson do Pífano, ele era já um músico urbanizado, urbano. Apesar de ter vindo do universo rural, ele estava se sobressaindo dentro do universo do forró. Ele já não tinha mais a parelha de pife pra tocar com ele. É uma pessoa que achou difícil de ficar na zona rural. Ele procurou melhorias e levou com ele o pífano e foi se adaptando dentro do ambiente, por isso falo que o ambiente interfere na música que eles produzem. Porque, por exemplo, se ele tivesse vivido um pouco mais no universo rural, onde a família dele viveu muito tempo, ele com certeza estaria ainda produzindo música mais voltada pra aquele universo. Como ele se mudou buscando melhorias, então ele foi se adaptando ao que o ambiente ia propondo pra ele. Aqui o que toca é forró, “vamos tocar forró, vou ser solista de forró”. Com sanfona. E entrou nesse universo, que é um universo urbano, saiu um pouco do religioso. Se

você for ver nos discos de Edmilson do Pífano quase não tem música de religiosidade. [...] Isso é uma coisa natural. O Luiz Gonzaga quando saiu de lá [Exú], ele não tocou mais forró, ele tocou tango, tocava choro.

3 ETNOGRAFIA DIGITAL DOS BLOCOS

3.1 O PIFARADA URBANA

3.1.1 Fundadores

3.1.1.1 Vanildo Franco

O Pifarada Urbana é um bloco de pífanos que foi pensado pelo Vanildo e pelo Guilherme. É um grupo bem consolidado e os fundadores contam que aqueles que eram alunos, hoje já conseguem substituí-los quando estão viajando ou não podem comparecer por qualquer outra questão. A força de vontade em aprender dos seus membros, fez, segundo Vanildo, que eles construíssem um ambiente de imersão em que puderam se entregar não somente ao aprendizado dos instrumentos em sua execução, mas da fabricação e das práticas de ensino do pífano.

Vanildo conta também que aprendizes que já trabalhavam anteriormente com educação musical passaram a incorporar o pífano e outros instrumentos das bandas de pífanos em seu cotidiano de aulas com crianças e adolescentes. Fernando Catoni, que é uma dessas pessoas que se agregaram fortemente ao movimento, mantém uma página do Instagram onde disponibiliza um conteúdo aprofundado sobre o instrumento, dando dicas e técnicas de sopro, construção, fazendo lives. Ele também montou uma oficina de lutheria em sua casa, onde tem construído seus próprios instrumentos.

Um dos temas que ventilei com Vanildo em entrevista foi o do declínio aparente da prática do pífano como um todo, nos referindo aos contextos das bandas mais tradicionais. Conteí que um dos motrizes das minhas pesquisas tem sido exatamente compreender se é realmente uma verdade esse fenômeno do declínio, porque ainda não consegui desenvolver

maneiras de verificar isso de forma quantitativa em larga escala. Um dado importante foi o que foi apresentado fruto da pesquisa da Página 21 sobre o mapeamento das bandas em Pernambuco. Foram mapeadas mais de 80 bandas, o que pôde gerar um panorama melhor da abrangência da presença delas no interior de uma forma geral, uma vez que temos muitas notícias sobre as bandas de agreste pernambucano apenas.

Vanildo disse com muita convicção que não acredita que seja uma afirmação correta a do declínio das bandas. Há cabaçais centenárias em seu estado, o Ceará, e ele diz que essa é uma prova forte de que as bandas não estão em declínio, exatamente porque elas se bastam em si. Em suas palavras:

“Então é difícil desvincular um cara como o Francisco¹⁴ da prática de tocar pífano porque ele nasceu, foi gerado, cresceu e está vivendo dentro de um universo de banda de pífano. E o pai dele passou pelo mesmo processo. Então, a prática de tocar pífano pra esses caras é uma prática de vida. Então, é por isso que essas bandas têm uma ligação muito forte com o núcleo familiar.” (Entrevista com Vanildo Franco, via Zoom, 21abr22)

Então, percebe-se que fica longínqua a possibilidade de se averiguar se há um esfacelamento paulatino dos grupos apenas levando-se em consideração fatores objetivos. Como asseverar que uma banda tem uma idade de mais de dois séculos por este ou aquele quesito? No ambiente cotidiano da música de massa, sempre vemos matérias na mídia que comentam as razões para a longevidade de grupos de idade expressiva como os Rolling Stones e aqui no Brasil Demônios da Garoa ou Quinteto Violado. Entretanto, eventualmente uma geração pode suceder a outra, mas se pensarmos no contexto das bandas de pífanos, quando se conta com até quatro ou mais gerações em sucessão, caso levássemos o exemplo pro contexto urbano, dir-se-ia que é inatingível.

Vanildo também cita que cada banda que ele pôde acompanhar apresenta um sistema interno muito próprio de tocar, muitas vezes indecifrável por quem está de fora. Trata-se de padrões de afinação, ritmo, forma, citando aqui com palavras do padrão de notação musical euro-americano, porque é provável que haja outras dimensões de organização do som das bandas de pífanos que sejam ainda mais próprias e peculiares. É por isso que ele diz que são padrões em grande medida desmerecidos, exatamente porque são ignorados (não-conhecidos). O cerne da questão é a atribuição de hierarquia de saberes como prática colonizadora, como

¹⁴Francisco é membro da Banda Cabaçal de Missão Velha-CE.

citei no capítulo anterior, quer dizer, a chave do discurso que apreende é valer-se de suas próprias categorias para avaliar no outro padrões estabelecidos por si. Como se um estudante fosse comparar seu nível de inteligência com outros alunos apenas nas matérias em que tem desenvoltura. Além disso o próprio hall de disciplinas em uma escola não abarca a pluralidade incontrolável de outras dimensões do pensar e do fazer. O nível intelectual também é mais uma categoria para designar algo que não tem equivalência ou importância em outras culturas.

3.1.1.2 Guilherme

O contato do Guilherme, que fundou o Pifarada junto com o Vanildo, com o pífano foi através de um subgrupo de um projeto de extensão que ocorria na Universidade Federal do Ceará em que um grupo de pessoas praticava e estudava o Reisado de Congo¹⁵. Ele entrou neste subgrupo em 2004 para aprender percussão, mais especificamente tocando caixa na prática de Tambor de Caboclo. Até o momento ele apenas tinha visto o pífano em alguns lugares, mas não tinha tido nenhum contato. Em algum momento alguém deixou um pífano no chão e ele fez uma fotografia mental. Como já trabalhava com o material acrílico, pôde então reproduzir este pífano e dar vazão à sua curiosidade sobre o instrumento, sem saber que mais adiante exerceria influência sobre dezenas de pessoas no sentido de se relacionar com o pífano e as bandas. Guilherme, assim que o fabricou, ficou surpreso por ter conseguido tocar a Asa Branca de primeira, assim como ocorre com tantas outras pessoas, por causa da conformação do instrumento que o leva a ser intuitivo e provocando um autodidatismo.

Após 3 meses, Guilherme conseguiu entrar no grupo restrito, o de Reisado, que fazia muitas apresentações e fazia incursões para visitar os mestres no interior do Ceará, principalmente ao Mestre Antônio do Reisado do Congo no Cariri. Fica no Bairro do João Cabral, o que tem a maior concentração de mestres de reisados, guerreiros (reisado feminino), como o da conhecida Mestra Margarida, e cabaçais em Juazeiro do Norte. Em uma dessas viagens eles puderam conhecer a Mostra Sesc Cariri das Artes quando ficou conhecendo o Mestre Miguel (in memoriam) da Banda Cabaçal Padre Cícero, que tocava com Domingos

¹⁵ ” O Reisado de Congo é assim designado pela sua origem na celebração que coroava os reis africanos que viviam no Brasil, conhecida no Ceará como Congo. Desse bailado surgiram outras manifestações folclóricas, como o Maracatu, os Cucumbis e as Congadas. Ligadas às Irmandades de Homens Pretos, era dentro das igrejas que aconteciam as coroações destes reis, escolhidos anualmente para representar a classe de escravos e negros forros. O dia 6 de janeiro era comum ser dia de folga, folgança, folguedo.” MOURA, Thalita Gabrielle. REVISTA PASSAGENS - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará Volume 9. Número 1. Páginas 196-204. 2018

(pífano), Maria (zabumba), sua filha, e outros integrantes de uma mesma família. No retorno desta viagem, ele e Fabiano de Cristo¹⁶, outro companheiro do pífano, começaram a se aprofundar na arte das cabaçais, sempre tocando de ouvido, vendo e copiando a posição dos dedos no pífano, assim como os tocadores ensinam nas cabaçais.

Deste momento eles perceberam o que quem entra no mundo do pífano em algum momento vai perceber: outras escalas e sistemas tonais, nem diatônicos nem cromáticos, assim como se faz na notação padrão. Apelidaram a afinação daquele pífano de “pífano em dé”, pois a tônica não correspondia nem a um dó nem a um ré, e o foco não era descobrir se era realmente um do# ou um reb. O que eles mais se importaram foi em descobrir que a escala natural produzida podia tocar as músicas cabaçais, mas não se alinharia nunca com uma música com harmonia ocidental. Mendes (2021:111) diz que “a música cabaçal possui características e complexidades próprias de uma cultura musical que pode ser compreendida, incorporada e analisada somente a partir da cultura de quem a estuda.”

Mais adiante eles formaram também sua própria cabaçal, a banda cabaçal Fulô da Aurora¹⁷, que é uma banda de palco alcança uma projeção muito grande pela profundidade e seriedade do estudo e pesquisa que os integrantes têm desenvolvido. Seus dois álbuns, lançados em 2012 e 2015, foram produzidos respectivamente pelo Caçapa e pelo André Magalhães, que têm projeção nacional. Depois do lançamento dos álbuns, o grande parceiro de Guilherme, o Fabiano de Cristo teve de permanecer mais no Crato, o que levou o grupo a um arrefecimento de ensaios e apresentação. Por isso, Guilherme começou a fazer apresentação solo de menor proporção, acompanhado de amigos na percussão. Nessa época, ele teve acesso a algumas notícias e postagens em mídias sociais do BPSP, além de participar do grupo do WhatsApp do Pife Livre Brasil. Entrando em contato com esse material, pode ter referência do Tupife no Rio de Janeiro e do PifeFloyd no Recife e começou a pensar que seria preciso um grupo desse em Fortaleza, já que o estado é um celeiro de culturas populares.

Então ele teve esse sentimento de que apesar de haver uma movimentação de pessoas ligadas ao pífano ou grupos cabaçais mesmo, não havia ainda um grupo de pesquisa, prática e ensino do pífano no contexto cabaçal, assim como ele estava percebendo que estava

¹⁶ Músico, educador e pesquisador, graduado em Música pela UFCA, Especialista em Cultura Popular, Arte e Educação do Campo (UFCA) e Mestrando em Educação (URCA). Percussionista há vinte anos, com estudo voltado para a percussão de tradição popular e de grupos de rua, é criador do grupo Fulô da Aurora, onde atua como cantor, compositor e instrumentista (violão, rabeca, pífano e percussão).

¹⁷ “Fulô da Aurora é um grupo musical cearense surgido no final dos anos 2000. Suas bases estão fundadas na tradição oral. As vivências com mestras e mestres da cultura tradicional popular são uma das fontes de inspiração e referência para os trabalhos realizados pela banda. Seu repertório reflete a trajetória de brincantes que ao longo de suas trajetórias realizaram imersões na ancestralidade de seu povo. Sua discografia é formada

acontecendo em algumas capitais e com muitos tocadores não vinculados a grupos, mas que queriam conhecer e trocar experiências com pifeiros também. Como ele conhecia Vanildo, que é uma pessoa muito ativa nas ações ligadas às culturas populares, comentou com ele rapidamente no telefone sobre o assunto e no outro dia se encontram em um evento em que Vanildo estava produzindo, a Feira da Música na Praça do Ferreira, em Fortaleza. Numa conversa bem rápida eles já concordaram que seria legal criar um grupo de estudos e de apresentação.

“Essa geração minha, do Vanildo, do Fabiano de Cristo, foi essa geração precursora desse primeiro momento aqui em Fortaleza desse contato maior, não que foi o primeiro movimento, mas foi a primeira vez que foi um movimento com um mergulho mais intenso nas raízes da cultura popular raiz de bandas cabaçais, de reisado, de coco, de maneirópau, dos bois também, que eu frequentei muito o boi do Mestre Zé Piu aqui em fortaleza [...]”
(Entrevista com Guilherme, via Zoom, 07mar23)

Houve um outro movimento cabaçal na cidade, porém principalmente influenciados pelo Chico Science, como as bandas Soul Zé, Eletrocactus, Dona Zefinha, Quinteto do

por “Querendo Trem” (2012) e “Cabôco” (2015). O primeiro trabalho foi produzido pelo pernambucano Caçapa e possui uma relação direta com os reisados de congo do cariri cearense, com as cantorias de viola, com a literatura de cordel e com as bandas cabaçais. Já o segundo, produzido por André Magalhães, trouxe composições do próprio grupo, do Mestre Babi Guedes e de compositores cearenses como Jefferson Portela, Michele Tajra e Osvaldo Zarco.” in <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/5873>> acessado em 14/05/2023.

Agreste, Doutor Raiz, do Cariri. Eram bandas com foco no palco, com guitarras e alfaias, e apenas a banda Doutor Raiz tinha uma verve ligada ao pífano e a ritmos como o baião, até porque era de Juazeiro do Norte e fazia muitos shows em Fortaleza. Segundo Guilherme, os grupos eram de um movimento cabaçal, mas não se sentia as características mais tradicionais, devido a influência do Manguebeat. Os blocos de pífanos são, então, certos territórios redutos, em não há a intenção declarada de reproduzir as cabaçais, mas que, como tem ocorrido nos diversos blocos, tem uma orientação mais voltada para os grupos tradicionais de pífano ou mesmo de artistas que declaram sua fidelidade a esses grupos, como é o caso do Carlos Malta. Ele é um músico carioca, referência em interpretação de música brasileira e jazz, que compõe grupos musicais muito contemporâneos, como o de Hermeto Pascoal, mas que exerce um ativismo com relação ao pífano quando toca nos mesmos festivais que os mestres de pífano, visita-os, grava música deles.

O Pifarada, diferentemente dos outros blocos, não tem uma relação primacial com o carnaval, embora tenham feito uma das primeiras apresentações para abrir o carnaval da Praça do Bem-Fica em Fortaleza. Talvez por isso não optaram pelo nome Bloco de Pífanos de Fortaleza, mas sua relação com o termo “bloco” não é a mesma que a do BPSP (Bloco de Pífanos de São Paulo) ou BPBH (Bloco de Pífanos de Belo Horizonte), que têm no período de carnaval uma energia cíclica anual e ritual. Isso relativiza um pouco o fenômeno social “blocos de pífano”, porque remete a uma universalidade da prática do estudo de pífanos em contexto urbano que corresponde a uma necessidade causada pela carência de se explorar esse instrumento icônico no Brasil, assim como na Irlanda, na Índia, China e Japão, cada um com seus movimentos de escolas de aprendizagem de flautas nativas. O primeiro nome do grupo foi “Pifeiros Urbanos”, mas as mulheres problematizaram o nome, já que remete apenas ao mundo masculino e assim, alguém sugeriu o nome “Pifarada”, que acabou se fixando. Mas assim como no BPSP, houve uma procura inesperada e inscrições no segundo ensaio dos blocos. Vanildo fez uma divulgação no Facebook, assim como Felipe Gomide, e um grupo de WhatsApp, que já possuía 80 membros no segundo dia de criação.

Guilherme diz que essa quantidade enorme de pessoas com apenas duas postagens ocorreu porque havia uma efervescência na cidade que vem do movimento que descrevi acima, das bandas de palco com influência cabaçal e do *Mangubeat* e também das Fulô de Aurora e Dona Zefinha, bandas que eles compunham. E antes da criação do Pifarada, esse movimento tinha retrocedido e deixado essa atmosfera de prática musical com essa orientação para as manifestações populares. Além do mais, houve essa formação de plateia e de um público muito cativo, que manteve essa sede de cultura popular. De fato, os grupos de urbanos de pífano são formados por pessoas que já tiveram algum contato com alguma manifestação presencialmente ou não, mas que intuem que a o pensamento por trás da cultura popular pode ser um complemento a um processo maior de “libertação” identitária e do pensamento lógico/racional dominante no ocidente.

Guilherme contou que durante 15 anos ele não viajou para curtir o carnaval em outra cidade, sempre trazendo o foco para o carnaval de Fortaleza, mesmo sem produzir grupos de cultura popular, mas de carnaval mesmo. Acredito o ativismo dos fundadores de ambos os blocos é um ativismo um pouco diferente daquele que geralmente se vê, quando uma pessoa está diretamente e principalmente ligada a um grupo, sendo mestre ou brincante, e produz seu próprio grupo, no sentido de mantê-lo em todos seus aspectos (financeiro, simbólico, etc.). É um ativismo que tem um foco mais difuso, mas ainda voltado para a cultura popular e para a

criação de condições de performar em público, não se restringindo a uma manifestação em específico, mas ainda resguardando sua linha pessoal, no caso as cabaçais ou o pífano em si.

Além do mais, como foi citado, Guilherme e Fabiano de Cristo começaram essa trajetória em um grupo dentro da universidade, que exigia um certo tempo de prática para passar ao grupo de estudos e que por isso mesmo traz em si uma série de restrições, por exemplo, às pessoas que não têm fluência para transitar em universidades ou porque já não se veriam neste grupo exatamente porque não possuem uma experiência musical anterior. No entanto, sabemos, e ficará mais claro no capítulo seguinte quando vou tratar dos dados levantados sobre seus membros, que o Pirafada assim como o BPSP são tão ecléticos a ponto de não haver maiorias nos grupos. Ou seja, há muita similaridade no número de pessoas que já tocavam antes e os que não tocavam, entre os que frequentaram universidade e os que não frequentaram e, finalmente, entre aqueles que já participaram de eventos ligados às culturas populares ou não.

O pífano representa essa democracia da prática de diversas formas. Diferente de outros instrumentos que têm exemplares produzidos em larga escala ou aqueles manufaturados com materiais alternativos, como material reciclado e extraídos diretamente da natureza, o pífano usado nos blocos, e que é o mesmo usado nas cabaçais, é o de 6 furos, geralmente de material reciclado ou bambu. Já os pífanos vendidos em lojas de instrumentos, eles simulam a digitação da flauta doce, que é cruzada (não-sequencial), e remonta à flauta travessa da renascença e barroca, ou seja, com 7 furos. Com isso quero dizer que caso você queira aprender o pífano como tocado nos blocos, com a mesma digitação, é preciso ter um pífano confeccionado por alguém e não pelas indústrias e assim, recorrer aos materiais reciclados ou orgânicos. Então, é preciso ressaltar isso, porque é constituinte dos blocos. Não é possível falar sobre os blocos de pífanos sem pensá-los como espaços abertos e democráticos, mas alicerçados em uma tradição com mais de três séculos no Brasil.

Aqui em Fortaleza, quando a gente começou o Pifarada ficou uma coisa assim tão explosiva, que tem um amigo nosso, o Carlinho Crisóstomo, que ele é professor de violão, e o Vanildo deu um pífano a ele. E ele tem um pequeno estúdio em casa, então ele dá aula, ele grava e tudo, e ele deixou esse pífano na prateleira. Aí uma vez ele foi receber um aluno ou um amigo pra ensaiar, alguma coisa assim, aí o cara entrou no estúdio, sentou, pegou o violão, viu o pife em cima, na prateleira, aí o cara olhou pro Carlinhos e disse ‘até tú Carlinhos? [risos]

[...] é muito notório [no sentido negativo] pra mim você há algum tempo atrás, você perguntar pra pessoa assim, na cidade, uma pessoa aleatória, perguntar “qual a cultura daqui?” e a pessoa responder “é o forró”, sabe esses forró de plástico? Forró

universitário, sabe essas coisas? E achar que a cultura é isso. E hoje eu acho que é mais comum você encontrar alguém que saiba apontar, “qual a cultura do Ceará?”, a pessoa trazer a lembrança, mesmo que sem conhecimento, mas trazer a lembrança que existe o coco, que existe as bandas cabaçais, mesmo às vezes sem saber dizer o nome, mas citá-los. Falar sobre o reisado, dizer que existe isso e aquilo. (ENTREVISTA COM GUILHERME, via Zoom 07mar23)

Eu acho muito interessante essa “filosofia” que os fundadores dos blocos têm, no sentido de que é realmente um patrimônio cultural muito vasto e importante para o país, mas sem que seja visto como uma tradição, porque tradição enquanto categoria já carregada uma nulidade de discurso, no sentido de que se trata de algo que deve ser preservado apenas porque há o consenso de que é importante. Então, o foco deles está mais muito mais em proporcionar que outras pessoas encontrem espaço e condições para ter a experiência transformadora que eles tiveram e que essa experiência falará por si, e, como diz Guilherme, todos que participam acabam se tornando propagadores. Dessa forma, a cultura popular volta a ser uma dimensão cognitiva do aprendizado e da apreensão da realidade a partir de linguagens não-verbais (BLACKING, 2007).

O que era mais comum até antes dos blocos é que uma pessoa fora do contexto de uma manifestação popular própria de alguma comunidade, fosse até eles, passava um prolongado tempo aprendendo os pormenores daquele brinquedo até poder, provavelmente, ser considerado pela comunidade um mestre e assim, no futuro, caso ele quisesse, se tornaria propagador do brinquedo em outro contexto, geralmente urbano. Isso denota que seja mantida uma cadeia de linearidade da tradição, assim como ocorre com outras linhas de tradições, como na meditação ou artes marciais. E só quem tivesse autoridade suficiente para transmitir aquele conjunto de preceitos, com maestria e conhecimento amplo de todas as minúcias de todas as personagens, poderia estar na posição de transmissor. No entanto, nos blocos a relação com as cabaçais não é de linearidade, mas de afinidade. Não há o objetivo explícito de continuísmo, a não ser uma grande consideração e vontade de brincar por parte de quem ingressa. Além disso, as relações construídas entre blocos e bandas são muito mais de troca de experiências, amparo mútuo e celebração.

As trocas são muito mais constantes, pelo WhatsApp mesmo, e os mestres postam vídeos seus tocando músicas tradicionais da banda ou compostas por eles naquele instante ao mesmo tempo que os novatos também postam vídeos que gravam de si tentando aprender essas

músicas. Ali também há sempre campanhas pra que se doe recursos, via pix, pra gravar o álbum de algum mestre, o que antes só ocorria via edital público-privado. Há também muitas campanhas para votação de mestres ou pessoas que têm reconhecimento na tradição que estão como indicados para receber algum título, como o de “patrimônio vivo” que há em Pernambuco.

O Pifarada Urbana é um bloco que surgiu em 2018 de uma preocupação de Vanildo e Guilherme, que conheciam o pífano, conheciam muita gente que também tocava e ou gostava dessa tradição, mas perceberam que não havia naquele momento nenhum movimento amplo de pessoas tocando ou aprendendo pífano. Havia apenas grupos de práticas de outras tradições, como de maracatu ou afoxé. Assim como aconteceu do primeiro encontro do Bloco de pifanos de São Paulo com Felipe Gomide, no Pifarada Urbana foi necessária uma chamada muito simples, uma postagem no Facebook, e um número muito maior do que os fundadores imaginavam se manifestou e compareceu no primeiro encontro. Muitas pessoas à época e ainda hoje que procuram o grupo estão fazendo também um primeiro contato com o instrumento e por isso é comum que eles tenham de disponibilizar pifanos para essas pessoas e fazer oficinas onde se ensinar a produzir o instrumento, de PVC ou bambu. Desde o início eles tiveram a preocupação manter uma aproximação corriqueira com as bandas cabaçais do interior. No Ceará, a região epicentro da manifestação é o cariri, a Chapada do Araripe, em torno das cidades do Crato, Juazeiro do Norte, Missão Velha, com uma distância média de quinhentos quilômetros da capital do estado.

Dessa forma, é comum que eles façam movimentos para custear a vinda de um ou mais integrantes das bandas tradicionais, que vêm explicar melhor os detalhes de sua maneira de tocar, ensinar os ritmos que eles tocam e realizar essas oficinas de construção de pifanos e percussões das cabaçais.

3.1.2 A Prática

3.1.2.1 Maneiras de se ensinar e aprender o pífano

No Pifarada Urbana pratica-se principalmente a percepção auditiva associada à percepção visual. É uma das maneiras mais comuns de um mestre de pífano ensinar seu discípulo, quando se provoca uma relação direta entre a altura de uma nota e a posição dos

dedos entre os seis furos de tocar do pífano. E assim, o que ocorre é um desenvolvimento do ouvido interno no aprendiz, que não fica então refém de assimilar as mudanças dos dedos de quem ensina, que são muito rápidas. Desenvolvendo a capacidade de memorizar a melodia, o que já ouvi alguns mestres chamarem de “esperar que a música ‘munte’ em sua mente”, quem está aprendendo passa então a descobrir as sequências das notas no pífano mesmo quando está só.

Para aumentar as possibilidades de aprendizagem, no grupo adotaram também sua notação musical própria, que consiste em se anotar a sequência de notas, disponibilizadas com o áudio de alguém tocando. E por fim, ainda disponibilizam, quando é possível, a partitura da música, para aqueles versados na notação ocidental. São então dois momentos, síncronos e assíncronos. O método principal quando a aprendizagem é síncrona é dos mestres, associação do som da nota com a posição da digitação no pífano. Nos momentos assíncronos, para facilitar a memorização da melodia, já que o pífano é um instrumento melódico, disponibilizam também o áudio que alguém gravou a priori, junto da partitura ou não. Esse material é disponibilizado em uma pasta do Google Drive para o acesso de todos do grupo em andamentos diferentes, a escolha de cada um, de acordo com seu nível de execução em cada música que esteja aprendendo. Cada música possui sua pasta e nesta pasta o aluno encontra o áudio em diferentes andamentos, a “tablatura” e às vezes também o vídeo que alguém se disponibilizou a gravar, executando a música de forma que se possa ver a posição dos dedos. Eles também usam muito um grupo de WhatsApp que possui cerca de oitenta pessoas para se comunicarem quando não estão nos encontros presenciais.

3.1.2.2 Repertório

Existem muitas particularidades entre as bandas e os blocos de pífanos com relação ao repertório, já que ambos se apresentam sem consultar material impresso e a memória é então a mediadora desse processo. Como o foco das bandas cabaçais são eventos religiosos e aí se destacam as procissões, essas bandas precisam desenvolver um repertório cujo tempo de apresentação cubra o tempo total do evento sem que haja repetição das músicas. Na gravação do primeiro cd da banda cabaçal São José, fomentado pelo Pifarada Urbana, eles registraram sessenta músicas durante uma gravação direta que durou duas horas e meia. Não é um repertório que possa ser aprendido sem uma imersão, independente de qual contexto musical se trate. Os membros das bandas cabaçais, por serem membros dos mesmos troncos familiares, crescem

ouvindo esse repertório e o vão assimilando num processo de alfabetização musical constante e gradual. Esse fenômeno também é mediado pela emoção que envolve as manifestações. É comum que essas crianças, filhas, sobrinhas, netas de tocadores acompanhem seus familiares neste ambiente em que recebem o maior prestígio social e são aclamados pelas comunidades que proporcionam aquele evento. Isso ajuda a explicar por que a vastidão do repertório decorado pelos integrantes das cabaçais é fenômeno com poucos precedentes nos contextos musicais urbanos.

Além das melodias, que são totalmente distintas umas das outras, não só os tocadores de pífanos têm um volume de informações muito grande para decorar, mas também os tocadores percussionistas, já que cada música apresenta seus “breques”, mudanças de andamentos e compassos. Sobre isso, Vanildo complementa:

“[...] dentro do repertório sacro/religioso a gente tem os benditos, as ladainhas, as marchas. Eles têm também os dobrados, eles têm as valsas, tudo dentro desse universo. Lá no universo mais profano aí tem os baiões, os forrós, galopes, tem as marchas rebatidas, tem as marchas de reisado então é uma quantidade grande de coisas. Se tem ali os xotes, então tem um universo de ritmos e em cada ritmo uma imensidade de músicas.” (Entrevista com Vanildo Franco, via Zoom, 21jul22)

Para que o Pifarada Urbana pudesse manter a espontaneidade das apresentações sem que fosse necessário ter estantes musicais e partituras, mantendo as performances corporais e os passos de danças das bandas cabaçais, eles se apresentam com o repertório memorizado como acontece com as cabaçais. Para facilitar o processo de memorização eles mesclam o repertório típico de cabaçais, mais trabalhoso de se aprender, pois nunca ou pouco foi ouvido, com o repertório mais próximo das pessoas do grupo, que se houve nas plataformas musicais, que se costuma tocar nos eventos que vão. São músicas que estão na moda, músicas que eles já tocavam antes mesmo de formar o grupo. Essas músicas que são do cancioneiro nacional, como Anunciação, permitem quem se pule a etapa de decorar a melodia e que se parta do aprendizado da posição dos dedos, associada à memória das notas pelo ouvido interno de cada pessoa, que é uma referência subjetiva que cada um tem da altura das notas.

A disponibilização de diferentes métodos de aprendizagem e memorização também é importante para que se consiga nivelar os praticantes que trazem experiências anteriores com instrumentos harmônicos ou percussivos, a fim de que consigam ter sucesso também no aprendizado do pífano, que é o instrumento mais emblemático das cabaçais. O mesmo ocorre nos grupos tradicionais, nos quais se espera que todos os tocadores tenham capacidade de intercambiar as funções entre si, mesmo durante o decorrer de um evento. Isso acontece para

que se possa suprir um eventual desfalque de um tocador que não tenha condições de se apresentar, por doença ou outro motivo. Além disso, há casos em que um tocador passa a integrar temporariamente uma segunda banda, também para suprir desfalques. Nesse caso, não é visto como algo normal pelos tocadores da banda original, mas é compreensível quando os tocadores novatos não têm condições de assumir de pronto a função de um pai ou tio que ficou impossibilitado repentinamente de se apresentar. Isso é reforçado pelo fato de que não é comum que se cancele a participação de uma banda de pífanos em um evento por motivos torpes, já que ela representa nos contextos religiosos um componente essencial para que a festividade ou evento religioso ocorra a contento.

3.1.2.3 O aniversário de 4 anos do Pifarada Urbana

No dia 20 de novembro, um domingo às 8 horas da manhã aconteceu a festa de aniversário de 4 anos do Pifarada Urbana¹⁸ e foi organizada pelo grupo a vinda de Mestre Cícero Ribeiro e seu filho Francisco Ribeiro da Banda Cabaçal São José de Missão Velha – CE. Interessante perceber que o evento foi noticiado no grupo de WhatsApp Pife Livre Brasil pra mais 160 tocadores e aprendizes de várias parte do Brasil, portanto houve o acompanhamento da programação por membros de blocos e bandas de várias partes do Brasil. Aconteceu no Parque Rio Branco Pontes Vieira, onde o grupo sempre se encontra e contou com oficina de construção de pífanos, oficina de percussão, oficina “primeiros sopros”, “pifenic” e “pifeirinha”. Me comoveu particularmente o envio no grupo de uma foto feita pelo Francisco e seu pai junto a Vanildo, em agradecimento pelo convite sendo que abaixo o Vanildo contou que havia sido o primeiro banho de mar do Mestre Cícero Ribeiro. Este acontecimento fica como uma forte amostra da profundidade de trocas que vem acontecendo entre os grupos dos centros urbanos e as bandas tradicionais. De forma que não só aqueles que estão buscando conhecer a fundo o contexto das bandas estão se fortalecendo com a presença dos mestres, mas também os mestres estão tendo um reconhecimento que pode ser considerado como uma ação de salvaguarda. Assim, percebo que o estreitamento das relações sociais entre integrantes dos blocos e bandas é sempre um ponto crucial para a possibilidade de maior longevidade dos grupos e que, como em suas comunidades essas bandas tem seu status diminuído pelo avanço dos fluxos culturais globais, a valorização vinda de fora tem produzido efeitos expressivos em

¹⁸<<https://www.youtube.com/watch?v=GQ0FgIXcH7I>>

seu fortalecimento identitário e esse fenômeno tem se desenvolvido atualmente de uma forma orgânica aos olhos de todos do movimento do pífano no país.

Ochoa Escobar (2012) pesquisa o movimento sobre o *pito atravesao*, também flauta de bambu, da costa norte da Colômbia, uma manifestação de caráter carnavalesco também e que é constituidor do ritmo Cúmbia, um dos mais tradicionais do país. Essa flauta é um “pequeño tubo de madera, abierto en ambos los extremos, con cuatro agujeros de digitación y una lengüeta obtenida del tubo mismo (422.31 en el sistema de clasificación Hornbostel-Sach; o aerófono de lengüeta libre –Bermúdez, 1985, p. 86)”. Segundo o autor, há realmente um vasto caminho a se enfrentar para que os estudos relacionados a estes instrumentos tradicionais têm expressividade no ambiente acadêmico e assim possa gerar conteúdo suficiente para o avanço do estudo. Para escrever este artigo, ele não pôde contar com muito material encontrado na internet, que é mais dinâmico e atualizado, sendo que grande parte de suas fontes foram colhidas nas bibliotecas universitárias da cidade de Bogotá e Medellín. Me encontro em situação semelhante com relação aos blocos de pífanos do Brasil, uma vez que a maior fonte de pesquisa tem sido as conversas informais com outros pesquisadores da área e integrantes dos grupos. Isso se deve a essa atualidade do fenômeno de passar a observar os grupos tradicionais não como fenômenos a serem estudados e observados, mas principalmente a comunidade acadêmica tem sido a maior responsável pelo movimento, integrando-se, apropriando-se e beneficiando-se dessas práticas culturais, de uma maneira orgânica.

É preciso observar que essa procura tem se demonstrado antes de tudo como uma necessidade de descolonização de si mesmos, o que ocorre de forma muito efetiva em ambientes de aprendizado onde há transmissão de conhecimentos e saberes de forma oral, pela observação e repetição. São práticas que mudam o lugar de fala dos integrantes e revelam outras matrizes de pensamento por meio desse deslocamento intensivo e intencional. É oportuno citar que são práticas em geral associadas a práticas religiosas e assim, junto do pífano, que é uma formação musical presente principalmente no contexto da tradição religiosa católica, por outro lado, a inserção de pessoas do movimento acadêmico nas práticas das religiões de matriz africana são uma prática religiosa, mas que não prescindem de práticas musicais.

Enfim, o pífano no meio urbano está se conformando como uma chave para acessar os significados das práticas culturais rurais, mesmo que se localizem atualmente nas cidades. Isso, porque sabemos que atualmente a dicotomia rural/urbana não é marcante e tende a empobrecer os sentidos que buscamos. Isso acontece quando uma pessoa que não tem contato aprofundado com a prática musical, tem buscado o bloco de pífanos para praticar significados que ela almeja conhecer e vivenciar, mas dos quais não necessariamente ela tenha qualquer domínio ou

aprofundamento. E esses significados muitas vezes são traduções de virtudes que são comuns no campo e que quem é da cidade busca como formas de assentar novas formas de viver. São virtudes como a paciência, a resiliência, a humildade e principalmente a espiritualidade.

Por outro lado, as manifestações culturais que agora contam com grupos formados nas grandes cidades representam também um anseio por descobrir o que há de matriz subjacente ao que se convencionou como cultura brasileira, mas que na verdade é fruto de imersões forçadas da cultura do colonizador. Me refiro à influência forçada da cultura ocidental e especificamente da portuguesa, mesmo que registremos algumas tradições como a da cantoria e do reisado que se baseiam em temas e práticas europeias, mas que reforçam o que há de mais específico do Brasil. Vejo esse fenômeno bem expresso na preferência pelos neófitos por ritmos e intervalos que são considerados simplistas, infantis e não-temperados na notação ocidental, como a percussão acelerada e que sobrepõe outros instrumentos do cavalo-marinho ou mesmo da controversa terça neutra das bandas de pífano. Segundo Figueiredo e Lühning (2018:104) a terça neutra é “um intervalo que fica entre a terça menor e a terça maior, não referenciado com facilidade pelo ouvido de quem está acostumado a uma afinação temperada, por isso geralmente considerado fora de afinação ou desafinado.”

Apesar de ser uma provável herança da música árabe na cultura portuguesa que é muito presente no aboio, na cantoria e outras tradições, desde a década de 80, é nos estudos sobre bandas de pífanos que esse fenômeno tem sido mais referendado (ROCHA; PINTO, 1986). No pífano esse intervalo causa particular impressão em melodias em tom maior, já que para fazer a terça maior é necessário que o terceiro dos seis furos do instrumento ficasse aberta pela metade, coisa que nunca é comentada pelos tocadores tradicionais, pois não faz muito sentido para eles, já que na construção do instrumento, a equidade das distâncias entre os furos denota que há uma normalidade nas alturas das notas.

Assim, percebo que o estranhamento sonoro significa uma pista deste roteiro de descoberta ou redescoberta de práticas, tradições ou saberes encobertos pelo passado colonial. O desconforto sensitivo que geram são então recebidos pelos alunos e simpatizantes das tradições populares como verdadeiros espaços cognitivos e epistemológicos a suscitar aproximações intuitivas com a realidades submersas de sua própria cultura e terra. Entretanto, apesar de serem epicentros dessa arqueologia histórico-cultural, a possibilidade de se aprofundar se dá mais ou menos intensa de acordo com a disposição de cada um. Aprofundarse mais pode significar se aproximar de “novas sonoridades antigas” ou aprender a construir instrumentos tradicionais, dominar o repertório e fazer imersões no cotidiano dos mestres e brincantes e até tornar-se um mestre com o tempo. Esse é o caso de Helder Vasconcelos, que

toca sanfona de oito baixos na influente banda Mestre Ambrósio. Ele desenvolve trabalhos de estudo e prática das danças da Zona Mata de Pernambuco, principalmente o maracatu rural. Declaradamente um expoente também da dança contemporânea, nos territórios do maracatu rural ele é mestre pelo nível de domínio da tradição e também no bloco Boi-Marinho do carnaval recifense.

3.1.2.4 O corpo na prática brincante

Para Diana Taylor¹⁹ a performance pode ser vista tanto sob um ponto de vista mais estrito, quanto de um mais amplo. No primeiro, a performance exige intencionalidade, movimentos pensados *a priori*, assim como nos blocos de carnaval onde tudo é construído ou nos atos de protesto, quando todos se unem com uma intenção. Esta visão é muito diferente da outra, mais ampla, para a qual tudo pode ser visto como uma performance, o processo de um fazer qualquer. Essa ideia é muito consoante com a ideia de atuar ou fazer algo a contento, o desempenho em si. Ambas dão conta da dimensão da palavra sem perda de critério e ou mesmo método. A performance exige, mesmo assim, certas condições para assim ser considerada, partem de uma intencionalidade de não encerrar a arte em círculos de produção do pensamento, em democratizá-la.

Nesse sentido, trazendo para o território das manifestações das culturas populares, encontramos o cavalo marinho, uma brincadeira de reencenação, um teatro, que possui seus atores, figuras fixas com textos improvisados em parte, mas obedecendo um roteiro tradicional. Entre os personagens aparece o Mateus, aquele que diverte as pessoas, o público. Sua atividade corporal mostra a forte presença do corpo na brincadeira, junto da intensa atividade musical. Todo esse processo de se aprender a brincar, no cavalo marinho, é fruto de uma vida de imitação, prática e improvisação de cânticos, loas e versos, que são as falas e diálogos dos personagens. O aprender é resultado dessa uma imersão, em que vai havendo ascensões programadas de um brincante (uma pessoa do grupo) para personagens cada vez mais difíceis de serem performados.

No Cavalo Marino Estrela de Ouro, que fica na cidade de Condado, Pernambuco, é comum que integrantes brinquem desde criança. São 2 anos como o personagem Dama, depois como o

¹⁹ Grupo no Hemispheric Institute of Performance and Politics em Nova York. 1 vídeo (73 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0gJGqfEHWJY>. Acesso em: 21 nov. 2021.

Galante e assim por diante. São os mestres que vão escolhendo quem poderá atuar por um tempo em cada personagem, cada um a seu tempo. É uma brincadeira de jaez religioso e possibilita traduções da maneira como esta fé é manifestada e sobre a ideia que as pessoas fazem sobre esta liturgia. Le Breton²¹ diz que toda atividade corporal é uma releitura e que toda compreensão deve passar pelo corpo, seja imanente ou transcendente, por isso é importante perceber o corpo como pensante e a mente também como praticante. Ele lembra que não há ninguém que sendo trabalhador braçal não pense e, sendo intelectual, não manuseie. O corpo dentro dos processos históricos e culturais se posiciona frente ao que lhe é convergente ou divergente em termos políticos, por isso tem agência.

Para Lepecki²² vê a performance como uma forma de arte que não é simplesmente um espetáculo, mas também um espaço de experimentação, transformação e política. O cavalo marinho está em relação direta com o improviso, corporal e poético assim como com o encenado. Um dos elementos que acusam essa “potência” no cavalo marinho é a apresentação dos opressores do colonialismo em seus textos, das injustiças praticadas, pois o cavalo marinho começou a ser praticado nas senzalas. A prática tem mais de 400 anos no Brasil, acredita-se 460. Tem também como base o canto, a toada, presentes nas duas formações instrumentais possíveis. A primeira, conta com rabeca, pandeiro, baje e reco ou ganzá. A segunda é composta de bombo, ganzá e rabeca. Esses instrumentos tocando juntos formam o banco, nome dado ao conjunto de músicos que sentados num banco de madeira sem repouso para as costas, executam o ritmo e as melodias cantadas e instrumentais. O som do instrumento principal, a rabeca, remete ao som das palhas de cana, o contexto de trabalho dos brincantes. No caso das cabaçais, Mendes (2021:157) relata situação semelhante:

Desde o primeiro momento me impressionou ao ver mestre Antônio levantar os pés à altura da cabeça repetidas vezes aos 79 anos de idade. No momento da diversão dos índios que os integrantes do grupo têm destaque individual dentro da apresentação. Esta apresentação se dá pela dança, que por sua vez traz o vigor físico como a característica que irá impressionar a plateia. Nesse sentido, tornou-se inevitável praticar o posicionamento do instrumento, embocadura e pressão de ar da técnica de mestre Antônio Aniceto sem me remeter ao vigor físico associado à herança indígena. O virtuosismo dos Irmãos Aniceto transposto ao sopro dos pífanos é o mesmo virtuosismo do caboclo em seu contexto cultural, do índio lavrador remanescente no Cariri.

O sentimento coletivo é traduzido pelo corpo nos folguedos. Os movimentos rápidos,

²¹Diálogos: Le Breton reflete sobre estudos do corpo. Participantes: David Le Breton, Universidade de Estrasburgo; Dulce Almeida, Faculdade Educação Física e do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília (UnB). 1 vídeo (19 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vq7t4wfb3_g. Acesso em: 18 nov. 2021.

22 apud Panorama 2013 | André Lepecki :: Seminário Documentos Movimentos. Museu de Arte do Rio 01 NOV 2013. 1 vídeo (128 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXUlaeOUP1s&t=223s>. Acesso em: 16 jul. 2021.

vigorosos e fortes no cavalo marinho revelam no corpo do brincante as facetas corporais do trabalhador rural. Trupé, trombo, pisada, carreira, rasteira e tesoura são os nomes dos passos principais, sempre com a base baixa, joelhos flexionados, com agrupamento de energia no centro do corpo. A dança remete à conexão com a terra, mas de forma leve e ágil. São elas a dança do magui ou mergulhão; a dança dos arcos; a dança do São Gonçalo, o Baile das Baianas e a dança de cada figura ou personagem em particular, além dos constantes movimentos giratórios. As figuras são os narradores do universo canavieiro, o Nêgo Mateus (palhaço), o Nêgo Bastião, a Catirina, o Caroca, o Ambrósio, a Velha do Bambú, o VilaNova, o Hora-Viva, o Liberar, cerca de 70 figuras com seus diálogos, lôas e toadas próprios.

A ema, o cavalo, o boi, e outros animais, os também são encenados.

3.2 O BLOCO DE PÍFANOS DE SÃO PAULO

3.2.1 Fundadores

3.2.1.1 Felipe Gomide

A trajetória de Felipe Gomide, assim como de todos os idealizadores ou focalizadores de blocos ou grupos urbanos de pífano, é muito importante para que se possa compreender o amplo processo que tem levado muitas dezenas de pessoas para as práticas de manifestações da cultura popular, explorando seus potenciais artísticos no corpo e na performance. Isso acontece, porque sempre que se passa a vivenciar mais profundamente uma prática cultural que não é tão comum em seu contexto de origem, é preciso que haja muitos despertamentos e encruzilhadas que nos levem a criar essa trajetória. E a trajetória dos membros de um grupo dá grandes pistas sobre o porquê daquele grupo.

Felipe, uma das pessoas que deram o estarte ao BPSP, nasceu em São Paulo e estudou piano dos seis aos doze anos de idade. Depois disso, com treze, quatorze anos, já na época de colégio, conta que naquele momento todo mundo tinha que pertencer a uma banda de rock ou

grunge²⁰. O ritmo e sua prática estavam em voga e ele tocava então bateria em uma dessas bandas com seus amigos e ele conta inclusive que eles tocavam em bares da zona sul de São Paulo, onde havia, por exemplo, os movimentos e encontros de motoqueiros. Foi quando se ligou nas ideias anti-imperialistas em voga. Esse movimento o levou a questionar os traços culturais com os quais estava em contato. Ele conta que quando era adolescente, recebeu muita influência do rock, mas também com as questões políticas que vinham associadas ao rock na década de 90, assim como a problematização ao imperialismo. Então, com dezesseis dezessete anos de idade começou a estudar alguns ritmos brasileiros, como o baião, o maracatu e com esse acúmulo de percepções, sentiu uma erupção no sentido de questionar as experiências culturais e musicais que estava vivenciando e reproduzindo:

Mas a gente só estava ouvindo a música americana, tocando os ritmos americanos, com as roupas americanas, isso aí começou a me dar uma crise assim. Pô, cara, mais e o Brasil, o Brasil que é o lance, eu desconhecia mesmo, sabe? Tinha um preconceito grande que foi introjetado assim e comecei nessa busca, essa pesquisa, esse interesse, e daí fui me apaixonando demais. Tipo Luiz Gonzaga, deixa eu ouvir Luiz Gonzaga com calma mesmo, sabe? Lembro de arrumar um disco daqueles mp3 com a discografia completa dele e tipo me apaixonar. O Jackson do Pandeiro, a primeira vez que eu fui ouvir mesmo, sabe? E falei “nossa, tão escondendo um Brasil da gente, que é muito melhor que esse outros sons aí, sabe, que eu estou ouvindo. E tava na batera, já tinha passado aquela fase do rock, já tava querendo escutar os ritmos brasileiros, né?” (FELIPE GOMIDE, entrevista via Zoom em 01 de outubro de 2022)

Outras influências que ele teve foram algumas viagens que fez à Ilha do Cardoso, no litoral sul de São Paulo, onde algumas bandas de forró pé de serra se apresentavam e também alguns movimentos de maracatu que estavam começando em São Paulo. E este é um percurso que é natural para que se comece a conectar com alguma cultural ou tradição, ou seja, tem sempre uma sucessão de acontecimentos que tendem a descortinar outros similares e cada vez mais aprofundados até que se possa ter uma visão um pouco mais clara do que há atualmente e quais foram as pessoas e acontecimentos no passado que foram responsáveis por tudo isso. Felipe conta que começou a ir a todos os eventos que envolvessem cultura popular e ia sozinho, pois os amigos não o convidavam, já que não se interessavam.

²⁰ Grunge é um subgênero do rock alternativo que surgiu no final da década de 1980 no estado americano de Washington, principalmente em Seattle, inspirado pelo hardcore punk, pelo heavy metal e pelo indie rock. <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Grunge>> acessado em 24jun23.

Um dia, comprou seu primeiro pífano na loja Batucadas Mil, na avenida Teodoro Sampaio, única loja de instrumentos que ele conhecia que vendia alguns instrumentos étnicos, principalmente tambores. Assim como Guilherme, do PU (Pifarada Urbana), logo que tentou tocar o pífano já conseguiu e se localizou dentro da lógica do instrumento, que é muito intuitiva. Depois disso, pôde assistir à primeira apresentação presencial de uma banda de pífanos, justamente a do consagrado mestre e divulgador João do Pife, no CCBB. E ganhou alguns mp3 de discos de bandas de pife com amigos pifeiros de Brasília, lembrando que à época ainda não havia o Youtube. O que mais o chamou atenção nos discos foi a percussão muito marcada e acentuada das bandas de pife, já que ele era baterista. Então sentiu uma certa tristeza pensando “parece que em São Paulo ninguém nunca ouviu uma banda de pife!”, “parece que é uma missão que veio pra mim, ter essa paixão pela cultura popular”, “uma missão até meio política”, em suas palavras.

Depois ele também conheceu a rabeca, que é um instrumento muito parecido com o pífano, por ser também um instrumento “possível” de se fazer sem ter uma estrutura complexa de lutheria, muito usada como acompanhamento para a voz e na cultura popular, principalmente no cavalo marinho de Pernambuco. Esteve em Olinda, pôde ver Mestre Salustiano tocar, conseguiu uma rabeca com um pessoal do fandango na Ilha do Cardoso e continua estudando rabeca e bateria. Assim ele criou mais à frente o grupo de forró Xaxado Novo, que é hoje uma referência nacional de bandas que fazem música autoral e releituras a partir de estudos aprofundados da cultura popular. Nos shows que fez com o Xaxado Novo ele pode fazer incursões nos locais importantes. Em uma das viagens, foram pra Petrolina, Juazeiro do Norte, Exú. De lá, foram para o Crato no Ceará, cerca de quarenta quilômetros depois. Eles já sabendo da importância da cabaçal dos Irmãos Anicete, perguntaram às pessoas da cidade onde poderiam encontrá-lo. Eles saíram pela cidade perguntando pelos Anicete e todos diziam que não o conheciam ou que não sabiam onde ele estava. Estavam se referindo na verdade ao Mestre Raimundo o então mestre e patriarca da família, que hoje é falecido. Até que surgiu a informação de que ele estava sempre aos sábados na feira principal da cidade, vendendo farinha. Eu transcrevo aqui esse trecho da entrevista para tentar passar um pouco da carga emocional que envolve essas situações:

Eu tava quase desistindo e daí que tinha um senhor e eu pensei “nossa, esse senhor aí vai me salvar”, eu falei “o senhor conhece Seu Raimundo Anicete”?, ele disse “ô, sou eu mesmo!”, e era ele mesmo. Ele tava vendendo uma farinha de mandioca, me deu pra experimentar, a farinha de mandioca mais deliciosa que eu já comi. E falou, “ah, vá à tarde lá em casa pra vocês conhecerem”. E a gente foi lá de tarde assim e *puts*, daí aquela energia que não dá pra explicar muito, é difícil de passar porque é uma coisa

meio que contagia mesmo, né? Parece que são pessoas que são muito diferentes das pessoas cotidianas, digamos, das grandes cidades, que já têm essa modernidade mais arraigada. Eles parece que vêm de uma outra época, mais espiritual, mais lúdica e daí foi muito encantador estar com o Seu Raimundo e ele falou muito “o pife não pode acabar”, a gente via a alegria dele de ver que o pessoal de São Paulo tava na casa dele, não que fosse a primeira vez, com certeza não era, mas cada pessoa que vem de fora, existe ali uma autoestima, valoriza o grupo o do mestre. Receberam a gente muito bem e ele falou “vocês têm que ensinar o pife, vocês têm que espalhar o pife, não pode deixar morrer”. (FELIPE GOMIDE, entrevista via Zoom em 01out22)

Encontrar pessoalmente um mestre de banda de pífanos é certamente um divisor de águas para quem vem de centros urbanos distantes e isso é possível de conhecer conversando com qualquer pifeiro(a) que tenha tido essa oportunidade. E a ação dos blocos na verdade tende a desconstruir a distância psicológica que existe na dicotomia campo-cidade, que só atrapalha e que até hoje ainda rege um pouco as relações. Nos blocos incentiva-se a prática dessa sociabilidade regida pela amizade e pela vontade mútua de se conhecerem, aprenderem juntos e ajudarem uns aos outros. O mestre ou mestra é muitas vezes uma pessoa “encantada”, quando expressa naturalmente uma aura mística e uma carga de saberes muito superior ao comum de qualquer pessoa. É comum dizer-se que um mestre é uma biblioteca ambulante, não apenas no sentido do conhecimento, mas por ensinar com técnicas pedagógicas que hoje são muito incentivadas nos ambientes acadêmicos que se dedicam a esses estudos. Quem estuda diretamente com um ou mais mestres(as) pode chegar a conhecer todas ou quase todas as minúcias daquela tradição mesmo não tendo convivido no seu contexto e período cronológico. Isso aconteceu comigo e constatei quando, depois de muitos anos estudando com o Mestre Zé do Pife em Brasília, visitei sua cidade natal, mesmo não estando em sua presença algumas vezes, e toquei naturalmente todo o repertório com os músicos que o acompanhavam sem cometer gafes. Mas o que vemos agora com os blocos de pífano é que as dezenas de pessoas que fazem parte desses coletivos de prática de banda de pífanos ou cabaçais podem acessar essa mesma experiência de uma forma muito transversal e ainda significativa. Isso acontece porque são exploradas múltiplas fontes de saber. Geralmente os fundadores ou focalizadores já tiveram experiências mais demoradas no contexto origem, mas hoje há muitos vídeos disponíveis na internet e no grupo de WhatsApp, onde muitos mestres mandam músicas gravadas ou áudios feitos no momento. A circulação das cabaçais também tem aumentado com todo o movimento atual. Cada vez mais eles vão se apresentar em outros lugares através de editais e mesmo com o patrocínio e convite dos próprios blocos, como vimos que é comum no PU.

3.2.1.1.1 Como tudo começou?

Felipe, apesar de sentir que precisava fazer alguma coisa pelo “pife” depois de todas aquelas frases “não deixa o pife morrer” dos mestres consagrados, sentia medo de estar de alguma forma se apropriando da cultura popular para seu benefício, como se estivesse mercantilizando a cultura popular. Indo a Exú, Caruarú, ao Cariri, entretanto, ouviram (músicos da Xaxado Novo) também dos mestres e de todo aquele povo que encontraram, que eles se sentiam demais honrados de saberem que havia gente em lugares considerados muito mais *desenvolvidos* (BISPO, 2015) que se interessavam por aquela sua “cultura” considerava tão inferiorizada, rebaixada.

Retornando a São Paulo, ele teve um insight a partir da lembrança de que no oriente, o mais comum que as aulas musicais sejam coletivas, na Turquia, na China, na Índia se vê salas de aula cheias de crianças aprendendo música juntas. No Brasil, apesar de haver escolas de música e conservatórios para tal, ainda é muito forte a ideia da aula individual, professoraluno, com foco pedagógico na teoria. Mas ainda no Brasil, nas mais diversas tradições culturais, o mais comum são as práticas cotidianas, sem intencionalidade de transmissão em determinado período de tempo e em que se aprende mais pela observação e reprodução dos sons, letras e posições dos dedos (*fingering*). Não há a figura estrita de aluno, professor, mas de mestre e demais pessoas. As relações parentais são as que mais influem para se dizer quem deve aprender, muito mais do que quem quer aprender. Felipe abriu para os ensaios do bloco de pífanos na Casa dos Arcos, uma residência artística gerida por ele e onde há também a Orquestra Livre de Rabecas, curso de introdução ao estudo da rabeca. A ideia inicial foi bem aberta, de abrir a casa certo dia e hora e dar um “aulão” coletivo, chamar para quem quiser vir uma vez por semana, que era o tempo livre que ele tinha em meio à semana atarefada. Disse a si mesmo que se viessem cinco, seis pessoas estaria ótimo. Ele criou um evento no Facebook chamado “venha aprender a tocar pife”, dia e hora. Tinha um vídeo singelo no post e logo se espantou com quantidade de pessoas comentando o post. E no primeiro dia havia de cinquenta a sessenta pessoas na sala e estavam com aquele ar de “bom, vou lá ao menos para ver como é esse instrumento!”

Nesse começou, houve uma importante compra de 50 pífanos encomendados a Igor “Cabeça”, luthier e tocador muito bem-querido por toda a comunidade de pifeiros. Foram pífanos nas afinações de dó e sol, os mais comuns. Dó porque tem um tamanho adequado para os dedos dos iniciantes e sol porque é a afinação “padrão”, mais comum, entre os tocadores tradicionais. Não é fácil receber uma quantidade dessa de alunos sem ter uma quantidade adequada de instrumentos, já que nos blocos, diferentemente de outras manifestações culturais, o instrumental tem papel de destaque sobre a música cantada e a performance corporal. Também é complicado se fazer um ensaio com instrumentos manufaturados com afinações um pouco diferentes, seja a afinação do instrumento ou nota a nota. Mesmo que não sejam temperados²¹ nota a nota, mesmo os pifeiros tradicionais procuram manter a afinação dos instrumentos o mais similar possível. Nos blocos, o fato de o aluno(a) terem contato com um instrumento gera tranquilidade, porque ensaios com prática corporal e/ou vocal requerem maior entrega, além do que levar um artefato (algum instrumento) para casa torna-se um processo contratual, de reafirmação com uma nova atividade. Geralmente, pessoas que convivem com iniciantes em práticas artísticas tendem a expressar menos reações quando se trata de um instrumento.

3.2.1.2 Lincoln

O Lincoln é um dos professores do bloco e coordena a parte operacional de aplicação de oficinas, enquanto Mariana Teófilo fica direcionada para fazer a parte administrativa, os contatos e tudo mais. Ele tem uma presença marcante no bloco. Está sempre pensando as questões sociais que permeiam o grupo e como o grupo se posiciona na sociedade. Dessa forma, está sempre auxiliando todo o grupo a se envolver com reflexões políticas, interétnicas, de gênero, classe social, etc.

Ele desenvolve paralelamente ao bloco um projeto de oficinas de pífano que já ele já fazia antes mesmo de entrar para o bloco. São oficinas que ele realiza em locais e comunidade onde há grupos sociais com algum tipo de vulnerabilidade, mas sempre buscando agregar

²¹ ”O Sistema Temperado é o sistema de afinação responsável pela divisão do intervalo de uma oitava em doze semitons similares. Um dos primeiros a apontar esta possibilidade foi o matemático Simon Steven (século XVI), que dividiu a oitava em doze partes iguais. Porém esse sistema só foi devidamente fundamentado por Andreas Werkmeister, em 1691. Nessa época, também, começou a utilização dos logaritmos para determinar as notas musicais e o intervalo entre elas. [...] Segundo a teoria musical, o intervalo de tom se divide em 9 comas (nona parte de um tom). O Sistema Temperado vem para buscar a melhor solução para igualar justamente essas nove pequenas partes que separam ou dividem um tom. ALFIBRAS. **Sistema Temperado**. Disponível em: <<https://blog.alfibras.com/sistema-temperado/>>. Acesso em: 30 de jun. 2023

peças do bloco de pífanos quando possível. O objetivo maior é o de democratizar o aprendizado do pífano e os instrumentos relacionados a ele. Por causa disso, ele me contou muitas histórias surpreendentes nos mais diversos lugares onde já realizou essas oficinas junto com outros pifeiros, como hospitais, bibliotecas comunitárias, escolas e até casas de menores infratores. Também fazem algumas oficinas em datas como o novembro azul, setembro amarelo, outubro rosa. Essas oficinas não são pagas e acontecem com material ou cedido pelo grupo ou reciclado, por isso é mais comum que os pífanos sejam feitos de cano PVC ou canos de eletroduto.

Quando o perguntei do que ele pensa da *persona* social de uma pessoa que frequenta o bloco, ele enfatizou a importância de perceber que se trata de uma manifestação da cultura popular que veio do interior do Brasil, de pessoas com baixa renda per capita, e que quando ele vem para a cidade em forma de blocos de pífano, há muita distância social entre os dois “públicos”:

O que me traz ao questionamento e à ação é a questão de como elas ficam sabendo [integrantes do bloco]!? Então, eu até me costumo chamar que nós, pelos menos em São Paulo, somos uma elite cultural, não por uma questão financeira, mas por sabermos que o pífano existe. E pra saber que o pífano existe, eu fiquei sabendo por algum modo. Essa forma de conhecimento do pífano já me tirou do “bolo”, entende? Então, pra alguém procurar o pífano, ele teve esse contato, e esse contato, querendo ou não, é privilegiado. [...] veríamos que mesma aquela criança que tomou contato dentro de um projeto cultural do estado ou do município, o simples fato de ela ter passado e não ter ficado na fila do projeto, ela já foi privilegiada em relação àquela que ficou na fila e não teve o mesmo privilégio de utilizar. Então, ela sendo de uma classe trabalhadora, pobre, ela teve um contato através daquele projeto com a arte popular, a cultura popular (Entrevista concedida por Lincoln, via Zoom, no dia 05 de abril de 2023)

Já os pífanos usados pelos alunos e frequentadores do bloco, estes são comprados de membros do próprio bloco, de *luthiers* que já versados em construir e já costumam fornecer pífanos para compradores do mundo inteiro. As aulas para os aprendizes do bloco acontecem atualmente via *Zoom* semanalmente, com duração de uma hora e têm um custo acessível, cerca de duzentos e cinquenta reais para o semestre inteiro. Ainda assim é possível pleitear bolsas de estudo, mostrando que a intenção maior não é financeira, mas de divulgação, expansão. Isso tem permitido inclusive que pessoas de outros países e continentes consigam participar durante a pandemia e agora, depois.

No BPSP, há um núcleo de pessoas que geralmente faz as apresentações mais direcionadas, shows, gravações, e que têm em média seis pifeiros(as) que são professores além dos instrumentos que acompanham, tuba, viola e a percussão. Então Lincoln conta que quando fazem apresentações eles já têm um esquema que foi estudado anteriormente, e isso inclui uma sequência intercalada de músicas bem conhecidas e outras não, mas sempre fazendo breves comentários sobre a natureza ou história por trás de cada música, já que são instrumentais. E existe este núcleo daqueles que sabem conduzir as oficinas de fabricação de instrumentos. Nele estão prof. Danilo, Fabiana Fukui, Mariana Teófilo, Lincoln e Gideão, este último que é o professor de pandeiro e sempre está para fazer a percussão.

Como o bloco de São Paulo é diferentemente do de Fortaleza declaradamente vinculado ao carnaval, ou seja, há o compromisso de se apresentar sempre como um bloco de carnaval, eles possuem uma diretriz subjacente de pensar em que tipo de carnaval eles acreditam, legitimam. Então, em seu repertório de desfile de carnaval eles tocam sempre várias marchinhas populares dos carnavais de época, pra realçar a importância do evento. Lincoln acredita que os blocos de pífanos que participam dos bloquinhos, montam um núcleo de preservação no meio midiático para preservar a forma antiga de se relacionar com a festividade ao mesmo tempo que muita gente acaba tendo aí a oportunidade de conhecer o bloco.

3.2.1.3 Tanaka do Pife

Tenho escrito na forma de escrivências, conceito de Conceição Evaristo (MACHADO e SOARES, 2017), por ser UMA ferramenta metodológica que permite potencializar as subjetividades no texto acadêmico como forma de afirmação de identidades e individualidades. A história do Tanaka com o pífano é uma das mais cativantes. Ele tem algumas passagens mais curtas com o pífano antes do BPSP, e foi um dos que estavam no primeiro encontro do grupo e é um dos que mais tem crescido em sua carreira artística a partir o impulso que o bloco o deu. Hoje ele tem uma projeção nacional e é conhecido por todos os mestres e todos os entusiastas do pífano.

O capítulo abaixo, sobre o Mestre Edmilson do Pife, foi propositalmente colocado como subcapítulo do de Tanaka porque a presença deste mestre no BPSP foi possível a partir de seu encontro com Tanaka. Antes de entrar para o bloco, Tanaka havia cursado três anos de bacharelado em violão popular, passando depois para a modalidade licenciatura em música, na

qual se graduou. Por morar em São Paulo, que é uma cidade que recebe muitos eventos de cultura popular, ele teve a oportunidade e de ir a duas apresentações da Banda de Pífanos de Caruaru, a banda do Beatles de Caruaru, como a apelidou Gilberto Gil. Em uma de suas férias participou de uma oficina de fabricação de pífanos com o Mestre Zé do Pife na Chapada dos Veadeiros/GO e na mesma viagem esteve com o renomado luthier de pífanos Cabeça, na

Chapada Diamantina/Ba. Duas semanas depois de ter voltado dessa viagem épica, viu no *Facebook* o convite coletivo para o primeiro encontro do BPSP do Felipe Gomide e já estava lá. Ele conta que um dos motivos de ter aparecido tanta gente neste encontro é porque o Felipe já famoso por causa da banda Xaxado Novo²², na qual tocava rabeca, e porque tinha sua própria agência de turismo. Como Felipe tinha encomendado os cinquenta pifes a cinquenta reais cada, Felipe comprou seus primeiros pífanos em do e sol, tonalidade mais comuns. Aprendeu a tocar em 2 meses.

No mesmo ano, 2017, ele teve a oportunidade de ouvir alguns álbuns de Edmilson do Pífano. Edmilson foi um dos grandes mestres do pífano e residia em Caruarú até o ano de sua morte em 2020. Conta-se que ele chegou a gravar 27 álbuns e era considerado um gênio dado o nível de dificuldade de suas composições. Tanaka ficou tão comovido com as composições e a maneira forte de tocar deste mestre que programou uma viagem a Caruarú com o objetivo de ter aulas diretamente com ele, porém sem ter conseguido de alguma forma seu contato. Chegando na cidade, perguntou às pessoas se conheciam Edmilson em vários lugares e ninguém manifestava conhecer, inclusive na Feira de Caruarú, que é um reduto de apresentações das cerca de 15 bandas de pífano da cidade. No Alto do Moura, onde o mestre já havia morado por um tempo, ninguém tinha seu contato ou sabia de sua atual localização, apenas lembravam-se vagamente da figura do mestre. Em um outro momento, Tanaka encontrou em uma rua que andava o pifeiro e fundador da Casa do Pife de Caruaru Anderson do Pife que lhe transmitiu o contato do mestre.

Estar com o mestre Edmilson acabou por transformar a vida de Tanaka e a do próprio mestre. Tanaka hospedou-se primeiro em um hotel e depois teve a oportunidade de passar um tempo na casa de Edmilson, estudando profundamente com ele. “Pegou” seu dedilhado, sua

²² O Xaxado Novo resgata uma formação tradicional do baião para homenagear grandes mestres da cultura popular brasileira e propor um passeio musical pelas diferentes culturas que contribuíram para a formação da música nordestina, como os povos ciganos e árabes. In: <<https://www.encontroteca.com.br/grupo/xaxado-novo>>. Acesso às 17:27, 07ago23.

maneira de tocar e o início do repertório de Edmilson²³. Estou transmitindo este trecho para demonstrar o tipo de contato com a cultura popular que os blocos de pífano têm proporcionado a quem decide fazer essas incursões, canalizadas graças aos contatos e incentivos que o ambiente dos blocos proporciona. Isso ocorreu comigo, com Felipe Gomide, com Tanaka e tantos outros que puderam entrar em contato com uma realidade que transcende ao que até o momento havíamos concebido do mundo.

Estar com um mestre no palco, se apresentando, é uma experiência inconcebível, eles têm uma presença mística e muito poderosa. Tanaka conta que Edmilson estava passando por um momento difícil após ter se separado da ex-mulher e que o fato ter recebido um “fã” da maior capital do país, quando, sabemos, não era reconhecido nem em sua cidade, mexeu positivamente com ele. Mais tarde, a convite do BPSP, ele fez duas turnês por São Paulo e Rio de Janeiro, o que lhe deu alegrias incontáveis em seus últimos anos de vida. Por ter uma personalidade muito cativante e por sua facilidade de conviver com o público jovem, acabou se tornando como que um patrono do BPSP. De repente, centenas de pessoas queriam aprender suas músicas, comprar seus pifes, o visitar, as pessoas começaram a reconhecê-lo em Caruaru através de sua fala, a fazer constantes live com ele, já que estávamos no momento de pandemia. Em um de seus shows, registrados no Youtube, ele subiu no palco e disse com aquela voz e entonação que se encontra apenas no interior “boa noite, eu sou edmilson do pife, sou de caruaru, tenho 50 anos de carreira”, foi ovacionado.

Quando perguntei o que ele acha que leva as pessoas aos blocos de pífano, Tanaka disse que é qualquer coisa que tenha a ver com música e coletividade. No início, qual assistiu às apresentações da Banda de Pífanos de Caruaru, pensou que aquele instrumento era apenas um tipo diferente de flauta, não fazia ideia do que era cultura popular, que havia mestres. “As pessoas querem se relacionar, as pessoas devem pensar ‘esse cara com um flauta, talvez dê pra eu fazer como ele’ (TANAKA DO PIFE, em entrevista concedida via Jitsy Meet em 29jun23). “Por outro lado”, ele pensa, “quando se vê uma cultura como reisado, maracatu, você não se imagina ali, porque tem muito dança e canto avançado, além do figurino que intimida”. Além de Edmilson do Pife, o BPSP já convidou para ministrar oficinas e rodas de conversa outras tantas personalidades da cultura popular, como Sebastião Bianco, Zé Bianco, Junior Kaboclo, Zé

²³ <<https://www.youtube.com/watch?v=pAVl62ydK80>>;

<<https://www.youtube.com/shorts/kiWoyHRS1uI>> Acessados em 07ago23.

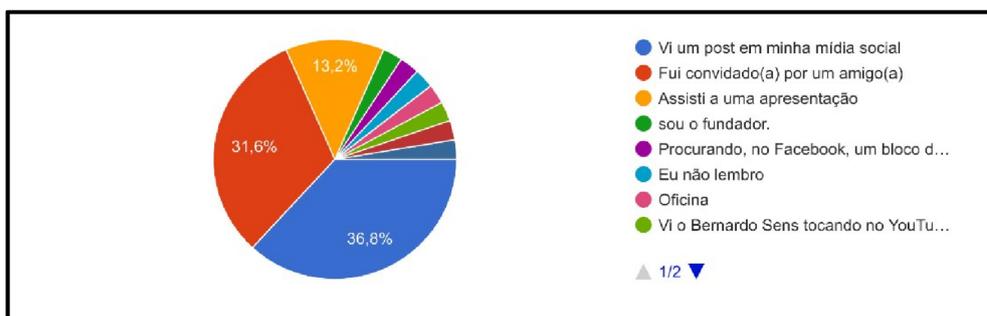
Pereira, Nelson da Rabeca, Mestre Luiz Paixão, Carlos Malta, Alexandre Rodrigues, Banda Zé do Estado.

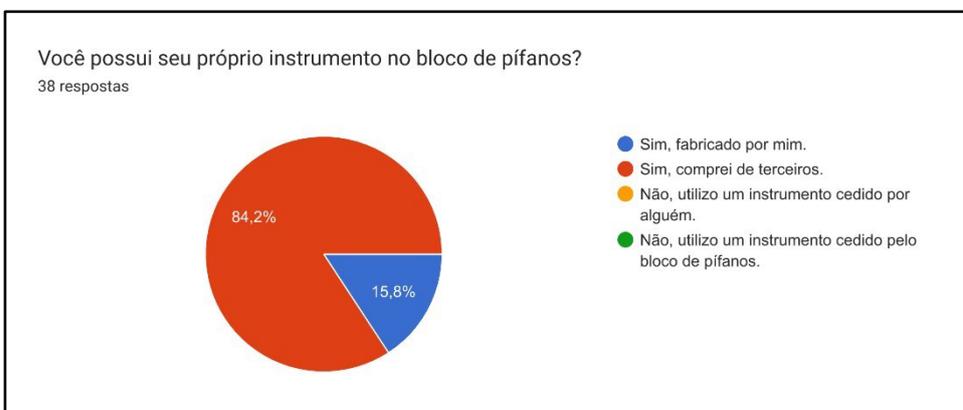
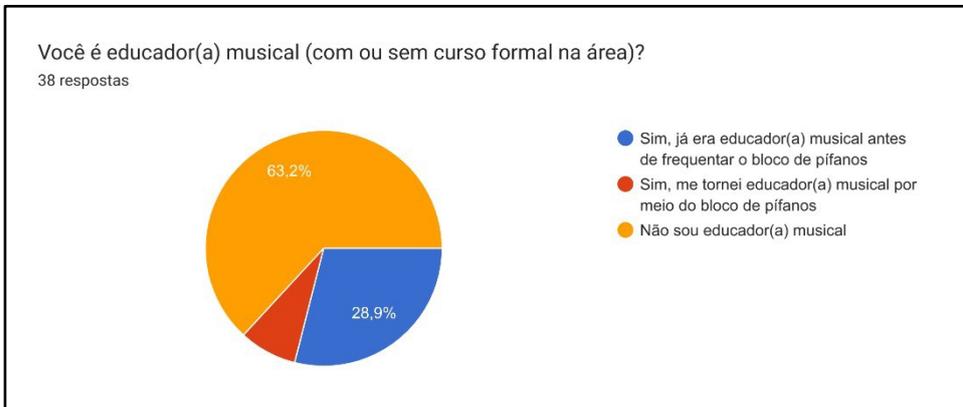
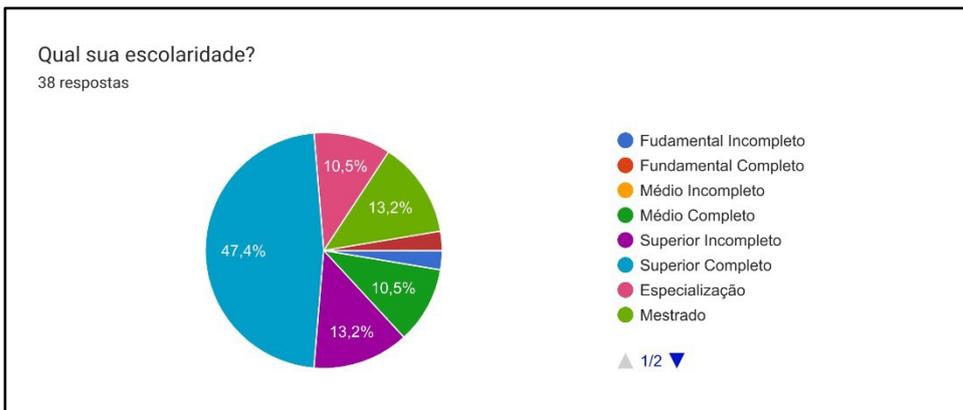
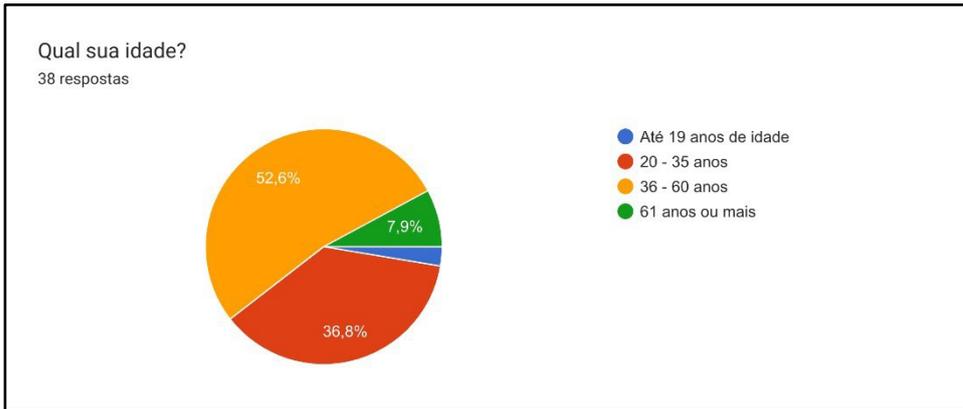
4 PIFEIROS E PIFEIRAS DE HOJE

4.1 O PERFIL DOS PIFEIROS E PIFEIRAS

As informações que apresento nos gráficos abaixo foram tiradas de um Google Forms que criei e encaminhei as representantes dos blocos que entrevistei e pedi-lhes que repassassem através do WhatsApp oficial de cada bloco. Recebi as respostas de 38 integrantes de ambos os blocos, o objetivo foi um resultado mais generalizado para compreender o perfil de quem tem frequentado os blocos, sem influência da região. Na primeira questão escolhi entender a maneira de acesso à primeira informação sobre o bloco. O resultado de 36,8% que viram a informações em formato de post em mídias sociais reforça o que foi falado pelos fundadores, sobre como era inesperado que houvesse tantas pessoas presentes nos primeiros encontros e como é expressivo o número de pessoas que também corresponderam ao convite de um amigo (31,6%). Muitas pessoas buscaram os encontros dos blocos com pouca informação ou investimento de tempo e dinheiro com divulgação. Os blocos se apresentam como uma solução para um desejo ou necessidade latente das pessoas.

Outros dados que chamaram atenção foram idade, mais da metade das pessoas tem de 36 a 60 anos, diferentemente do que as imagens e fotos das mídias sociais aparentam. Além de mostrar que a maioria das pessoas já lia partitura antes de entrar no bloco e já tocavam mais de um instrumento. A maioria das pessoas tem preferido aprender vendo vídeos gravados e armazenados no Drive e tem comprado seus pífanos já prontos de luthiers dos blocos. Além disso, a grande maioria das pessoas têm instrumentos confeccionados em materiais naturais e frequenta os blocos a pouco tempo, menos de 1 ano.





4.2 Outros blocos de pífanos no Brasil

Pife Floyd (Recife-PE)

O Pife Floyd se define em sua página do Facebook como um bloco anárquico carnavalesco de Olinda, em Pernambuco. Foi fundado em 2009 e desfila sua “psicodelia brincante” em cortejos realizados no sábado de Zé Pereira e na quarta-feira de cinzas no carnaval, a partir da Travessa de São Francisco. Eles se encontram para fazer ensaios dias antes das apresentações, em frente ao Museu Cais do Sertão em Recife e usam pífanos afinados em lá.

“Surgimos como qualquer troça carnavalesca olindense. A gente tinha uma ideia em comum que era fazer releituras de músicas modernas, mas nesse formato tradicional do pife.

A nossa bandeira é um resgate da estética primitiva das bandas de pífano”²⁴, explica Júnior Du Jarro, integrante do bloco. A primeira manifestação aconteceu na ladeira da Pitombeira, nome da árvore frutífera que intitula a Troça Carnavalesca Mista Pitombeira dos Quatro Cantos, também de Olinda. Um grupo de amigos tocava na banda “Santo de Casa”, mas como só atuavam no período junino, resolveram estender a história para o Carnaval.

Tupife (Rio de Janeiro-RJ)

Assim como o Bloco de Pífanos de São Paulo e o Pifarada Urbana, o Tupife oferece aulas para iniciantes que querem aprender o pífano ou expandir seu repertório. Segundo Surian dos Santos, que ministra as oficinas, seu objetivo é ensinar a “tocar o pife como um brinquedo, conhecer sua história e cultura ao redor do mundo, entender a acústica e biologia da flauta e investigar os jogos, ritmos, músicas e folguedos que permeiam a cultura desse instrumento tão único na cultura popular brasileira.” O bloco toca desde 2017 no carnaval do Rio de Janeiro.²⁵

²⁴ Fonte: Olida insuperável: Pife Floyd arrasta multidão. Festar Muito, 2020.

<<https://festarmuito.com/olinda-insuperavel-pife-floyd-arrasta-multidao/>> Acesso em 08ago22.

Página Pife Floyd no Facebook. <<https://www.facebook.com/pifefloydolinda/?fref=nf>> Acesso em 08ago22.

²⁵ Fonte: Página do Tupife no Facebook. <<https://pt-br.facebook.com/blocotupife/>> Acesso em 08ago22

Ventoinha de Canudo (Brasília – DF)

O bloco foi formado em 2004 e é provavelmente o precursor dos blocos de pífanos. Se apresentam no carnaval de Brasília junto a artistas e foliões com o objetivo de difundir a cultura das bandas de pífanos. São 4 integrantes no pífano e 4 na percussão e seu repertório consiste dos ritmos tradicionais das bandas de pífanos, além de obras compostas por grandes nomes da música brasileira. Se apresentam também em teatros, feiras e outros eventos. “A Banda Ventoinha de Canudo é formada por músicos e artistas renomados da cidade, como Dani Neri, Davi Abreu, Gabriela Tunes, George Lacerda, Ivaldo Tarzan, Juliana Sarkis, Maíra Oliveira, Mariana Baeta, Pedro Tupã, Fernando Bera e Ruiberdan Saúde.”

Bloco de Pífanos de Belo Horizonte (Belo Horizonte-MG)

É o mais recente entre os blocos aqui apresentados. É idealizado pelo André Siqueira, que é flautista, compositor e professor de música, natural de Varginha-MG. Até o momento promoveram cinco encontros, sempre ao fim de cada mês, na praça Duque de Caxias, na capital mineira. Suas atividades começaram em março deste ano de 2022 e estão abertas a qualquer pessoa que tenha interesse em tocar. Seu repertório é muito influenciado pela música mineira, como o congado, sertanejo, cuitelinhos e pelo cantor e compositor Milton Nascimento, que já era inspiração para os trabalhos anteriores de André Siqueira.²⁹

Figura 2 - Ventuinha de Canudo (Brasília)



Figura 3 – Pife Floyd (Recife)



29 Encontro do Bloco de Pifanos no domingo (29/05) na Praça Santa Tereza. Site Santa Tereza Tem, 2022. <<https://www.santaterezatem.com.br/2022/05/24/oficina-de-pifanos-em-bh/>> Acesso em 08ago22

Figura 4 – Bloco de pifanos de São Paulo



Figura 5 – Tupife (Rio de Janeiro)



Figura 6 – Bloco de Pifanos de Belo Horizonte

Figura 7 – Pifarada Urbana (Fortaleza)



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de meados do século XX, no Brasil, uma corrente teórica influenciada por intelectuais ligados aos estudos culturais, entre eles Mário de Andrade, Gilberto Freire e Ariano Suassuna, se lançou a pensar a ligação entre arte, cultura e identidade nacional e sua relação com os elementos artísticos ligados ao regionalismo (BARROS, 2008). Esses autores, pensadores, defendiam que o sertão, do ponto de vista simbólico, era um reduto de elementos chave da realidade brasileira mais “original”, sendo que um dos motivos para essa lealdade à identidade nacional era sua preservação frente o fluxo das influências culturais externas, muito fortes no litoral. Atualmente esse viés tem sido fortemente problematizado e visto como inadequado pela antropologia.

Como defendi no primeiro capítulo, esses aspectos culturais vão na verdade se modificando, reagrupando-se, sem que haja perda ou diminuição das identidades. Um dos trabalhos mais importantes que nós, antropólogos, temos realizado é o de descobrir e descrever os motivos que influenciam essa dinâmica por trás dos fenômenos culturais e como a identidade é uma realidade muito pessoal e não só social, ela é construída a todo instante e parte do pertencimento. Apesar disso, acredito que seja uma das tarefas mais difíceis. Se abster de selecionar elementos culturais buscando encontrar apenas a complexidade que existe para além dos acontecimentos mais superficiais. Achei muito importante podermos falar sobre esse tema

porque o pífano é um dos instrumentos mais marcantes na música armorial e isso nos leva naturalmente a colocá-lo como uma dessas peças fundamentais no quebra-cabeça de uma cultura “original”. No entanto, os blocos de pífano são uma realidade muito forte hoje em dia, trazendo a mensagem e o exemplo de que as relações criadas entre a comunidade dos pifeiros e pifeiras recém-chegados, está sendo fundamental para sustentar e apoiar grupos tradicionais de pífano neste cenário de invisibilidade preocupante que essa manifestação possui por parte da sociedade e do Estado.

Isso demonstra a importância de se abandonar a escolha de instrumentos, ritmos, letras, danças como definidores de qualquer verdade social. Todas as regiões do Brasil possuem suas manifestações das culturas populares, a realidade cultural brasileira é muito diversa e não existe uma forma de sustentar essa legitimidade a não ser pela autodesignação e autorreconhecimento identitário. O movimento Armorial foi importante na década de 70 por iniciar um processo de valorização da cultura, que é ainda considerada inferior à cultura erudita. O movimento buscava criar uma arte brasileira autêntica, baseada nas raízes populares, considerada como algo menos sofisticada, menos elevada. Por isso, o movimento Armorial mostrou que a cultura popular é tão importante quanto a cultura erudita.

Os blocos de pífanos, como uma prática de reinvenção da cultura popular, estão incorporando novos elementos musicais e culturais e gerando uma onda de propagação da tradição do pífano em larga escala. A influência das cabaçais na trajetória artística do Felipe Gomide é um exemplo da busca de tantas pessoas que estão chegando aos blocos. Gomide começou a tocar música norte-americana, depois se interessou por artistas brasileiros consagrados e, mais tarde, por artistas e manifestações regionais. Sua trajetória sinaliza o fortalecimento não só dos grupos de cultura popular urbanos, mas de todos os grupos “tradicionais” que estão sendo apoiados, procurados e valorizados pelos integrantes dos blocos de São Paulo e Fortaleza. Um dos autores que mais me ajudaram a compreender o sucesso dos blocos de pífano foi Blacking (1974; 2009). De acordo com Blacking (2009), as pessoas podem fazer conexões entre experiências musicais e não-musicais, porque muitas conexões cerebrais usam os mesmos processos mentais que a música usa. As áreas do cérebro que processam a linguagem e as emoções também são usadas para processar música. Embora alguns avanços na cognição sejam influenciados pela cultura, existe ainda a capacidade de realizar essas relações sem a experiência cultural. Isso significa que as pessoas podem aprender a fazer conexões entre símbolos musicais e símbolos não-musicais, mesmo que não tenham sido expostas a esses símbolos em sua cultura.

Isso significa que uma pessoa pode associar um determinado ritmo a uma determinada emoção; uma melodia a um determinado lugar ou pessoa; uma harmonia a um sentimento de forma consciente ou inconsciente. Nos blocos de pífano, isso tudo é muito explorado exatamente pelas características pedagógicas inerentes à cultura popular. No capítulo quatro falei um pouco mais sobre isso na prática de ensaios do Pifarada Urbana. As danças do Caboré, do Marimbondo, que são tradicionais do Cariri exploram ao máximo o equilíbrio e a coordenação motora dos *performers*. Então, o sucesso dos blocos de pífano se encontra nessa carência generalizada de abstratividade e pensamento imagético em nossa sociedade. Blacking (2009:210) cita os efeitos do método Kodály nas crianças húngaras, com aumento da criatividade e melhoria da relação dessa com a inteligência.

Oliveira Pinto e Graeff (2012) relembram que Geertz via cultura como uma teia de significados. Para Sahlins, indissociável das práticas sociais. Para os autores, a cultura também passa pelos objetos em suas expressões tangíveis, uma interação inextrincável entre materialidade e imaterialidade. Materialidade dos instrumentos e imaterialidade das técnicas de execução. Elscher (1992:32) vai além e diz que as políticas culturais apenas conseguem acelerar ou atrasar os processos dinâmicos de uma manifestação, mas não conseguem a desenvolver (apud OLIVEIRA PINTO E GRAEFF, 2012).

Percebendo essa carência do desenvolvimento do pensamento artístico, começo a pensar em quais serão as consequências dessa atrofia atualmente e a longo prazo. Para além das discussões morais sobre música com maior ou menor qualidade, estamos perdendo as funções cognitivas ativadas pela prática musical na medida em que não se discute os efeitos das matrizes de pensamento sobre a propagação da música e, neste caso, sobre a preservação do patrimônio imaterial de uma forma mais ampla.

Tocar pífano estimula a busca pelo prazer de tocar sem regras, de se relacionar com outras pessoas através de brincadeiras, com maior liberdade. Eu havia tocado instrumentos de orquestra por mais de vinte anos e acabei parando alguns anos antes de aprender a tocar pífano. Isso acontece com muitas pessoas pelo grau de exigência que os ambientes formais de aprendizado musical carregam. Da mesma forma, vi dezenas de pessoas que não tinham nenhuma relação dada com instrumentos musicais aprendendo com o Mestre Zé do Pife, em Brasília, e que hoje possuem carreiras musicais de projeção nacional, como é o caso das Juvelinas, as Fulô do Cerrado, Duo Alvenaria e tantos outros. Os blocos são, portanto, territórios de prática não-verbal do pensamento artístico a partir da performance, que fomentam fortemente uma filiação identitária a partir de um autodescobrimento musical e cultural.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR PINTO, Aloysio de. Banda cabaçal/ Ceará. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/FUNARTE, 1978. Resenha de: ALENCAR PINTO, Aloysio de.

Documento sonoro do folclore brasileiro. n. 23, Rio de Janeiro, 1978.

BARROS, F. **Toada e Desafio: Arte e Cultura Brasileira na Produção Musical do Movimento**

Armorial” in: Giumbelli, E; Diniz, J. C. V.; Naves, S. C. (orgs.) Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de Reis.** Tese de Doutorado, PPGSA/IFCS/UFRJ. 2008.

BLACKING, John. **How musical is man.** University of Washington Press. 1974

BRANDÃO, C. Rodrigues. **"Casa de escola": cultura camponesa e educação rural.**

Campinas: Papirus, 1983.

BRAUNWIESER, Martim. **O cabaçal.** São Paulo: Boletim latino americano de música. VI/6 (abril): 601-602-603, 1946.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Discurso e práticas culturais de velhos pifeiros: a história da Banda Cabaçal os Inácios.** Dissertação. Mestrado em Letras (Linguagens e Culturas). João Pessoa, 2009.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. **Tradição e modernidade: o perfil das bandas de pífanos da cidade de Marechal Deodoro, Alagoas.** Dissertação. Mestrado em Música (Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.

CAILLÉ, Alain. **Antropologia do Dom: o terceiro paradigma.** Petrópolis, RJ. Vozes, 2002.

CANECA, Marco Antônio da Silva. **O pífano na Feira de Caruaru: contexto, características, aspectos educativos.** Dissertação. Mestrado em Música (Musicologia). Rio de Janeiro: CBM, 1993.

CROOK, Larry. **O pífano de taboca.** Folclore. v. 203 (fev.). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, p. 6-9, 1989.

COELHO, José Rafael et al. **Pífanos do sertão** – Recife: FacForm, 2016. 143p.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. **Cultura popular.** In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc. (verbetes). ISBN 978-85-7334-279-6. 2015.

DA SILVA, Valéria. **Seu Zé, Qual a Sua Didática?** A aprendizagem musical na Oficina de Pífano da Universidade de Brasília. Dissertação de Mestrado. Ida-MUS. UnB. Brasília-DF. 2010.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. **Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro.** Opus, v. 24, n. 1, p. 101- 126, jan./abr. 2018. <https://doi.org/10.20504/opus2018a2405>

GRAEFF Nina & OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano.** MOUSEION, n.11, jan-abr, 2012, p. 72-97. ISSN 1981-7207

GODELIER, Maurice. **O Enigma do Dom**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. **Introdução à obra de Marcel Mauss**. IN: MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. SP: Cosac Naify. 2003.

MAGALHÃES, Daniel de Lima. Pipiruí e Caixa de Assovio: tocadores de pífanos e caixas nas festas de reinado. Belo Horizonte. 2009. 194 pgs. Dissertação de mestrado. UFMG.

MARTINS, P. H. **A dádiva e o terceiro paradigma nas ciências sociais**: as contribuições antiutilitaristas de Alain Caillé. Sociologias, Porto Alegre, ano 19, no 44, jan/abr. 2017. <https://doi.org/10.1590/15174522-019004406>

MAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva**: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

MENDES, Murilo. **Fé no pife**: As flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto. Dissertação. Mestrado em Música. Florianópolis: UDESC, 2012.

_____. "O Som Que Dá No Pife": Trajetória e Resistência da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto / Murilo Gaspar Mendes; orientador, Ivan Vilela Pinto. - São Paulo. 250 p.: il. 2021.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. **Soprando a gaita**: bandas de pífanos no sertão baiano. Dissertação de Mestrado - USP/São Paulo. 2012.

MENEZES BASTOS, R. J. de. **Esboço de uma teoria da música**: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. Anuário Antropológico, 93, Rio de Janeiro, p. 9-73. 1995.

MONTEIRO JÚNIOR, Francisco Sidney da Silva. **A performance da Banda Cabaçal Padre Cícero de Juazeiro do Norte-CE**. Dissertação. Mestrado em Música. João Pessoa:

UFPB, 2015.

OLIVEIRA PINTO, T. **As Bandas-de-Pífanos no Brasil:** Aspectos de organologia, repertório e função. In: Portugal, África e Brasil: adaptação, síntese e resistência. Lisboa. 1997.

_____. Som e música. **Questões de uma antropologia sonora.** Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>

ORTNER, Sherry. **Antropología y teoría social: Cultura, poder y agencia / Sherry Ortner.** 1 • edición- San Martín: Universidad Nacional de Gral. San Martín. UNSAM EDITA, 2016.

PIRES, Hugo Pordeus Dutra. **A malícia do pife** – caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino. Dissertação. Mestrado em Música (etnomusicologia). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

PEDRASSE, C. E. **Banda de Pífanos de Caruaru:** uma análise musical. Campinas/SP. 2002: Unicamp.

PEREIRA, Luzimar. **Os Giros do Sagrado:** Fundamentos e Sistemas nas Folias de Urucuia, Minas Gerais. Rio de Janeiro. 2009. 423pgs. Tese de Doutorado. UFRJ/IFCS.

PRADO, R. M. **Viagem pelo conceito de populações tradicionais, com aspás.** (Org.). Cultura, percepção e ambiente. Diálogos com Tim Ingold. Ed. São Paulo: Terceiro Nome, v., p. 183-189. 2012.

RAPOSO, Gabriel. **Banda de pífanos:** Resistência no quilombo Travessão do Caroá. Monografia, DAN/UnB. 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos:** modos e significações. Brasília, INCT/UnB. 2015.

SANTOS; SILVA. **Zabé da Loca**: protagonismo feminino no universo das bandas de pífano. Claves Vol. 2018.

SAHLINS, Marshall. **O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica**: porque a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II). Mana 3(2), 1997. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000200004>

SANDRONI, C. **Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil**. Revista USP, n. 77, p. 66-75. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p66-75>

SEEGER, Anthony. **Porque cantam os Kisêdjê**. (Tradução: Werlang, Guilherme). São Paulo: Cosac Naify, 320 p. 2015.

SOARES, Lissandra Vieira & MACHADO, Paula Sandrine. **“Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social**. Psicologia Política, 17(39), p. 203-219. 2017.

TUGNY, R. P. de. **Mapeando estudos sobre músicas tradicionais no Brasil**. Revista Habitus, v. 5, n. 1, p. 119-147. 2007. <https://doi.org/10.18224/hab.v5.1.2007.119-147>

VELHA, Cristina. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)**. Dissertação de mestrado. PPGHS- USP. São Paulo. 2008.

WOORTMANN, Klaas. **Migração, família e campesinato**. NEAD camponeses_brasileiros_v1_(FINAL).indd. 1990.