

## Banda cabaçal São Sebastião e o processo de pifanização

Erivan Silva  
eriviola@uol.com.br (UFPB)

### Resumo:

As bandas de pífano, ou *cabaçal*, traduzem um dos escopos culturais mais representativos e genuínos do nordeste brasileiro, cuja expressão musical reflete os traços da pluralidade e miscigenação étnica que caracterizam o seu povo. O presente estudo de caso apresenta algumas reflexões resultantes de uma pesquisa etnomusicológica acerca da banda São Sebastião, do município de São José de Piranhas, no alto sertão paraibano. O objetivo geral dessa pesquisa consiste em buscar as características identitárias que constituem o “território”<sup>1</sup> musical dessa banda cabaçal, a partir da sua *performance* e repertório. O suporte metodológico foi criado com base num amplo estudo bibliográfico, que contemplou a etnomusicologia, antropologia, filosofia e áreas afins que puderam ser corroboradas. Além da pesquisa bibliográfica, a investigação alicerçou-se numa pesquisa de campo com observação participante, onde houve a recolha de registros sonoros, fotografias, vídeos, bem como a aplicação de questionários de entrevistas com os integrantes da banda, que serviram para as análises discursivas. Assim, o que se coloca em relevo é a singularidade etnográfica do momento presente desta banda *cabaçal*. Por consequência, esta pesquisa pretende contribuir para a uma reflexão das atividades musicais desenvolvidas durante séculos pelo povo sertanejo.

**Palavras-chave:** banda cabaçal. sertão nordestino. *pifanização*.

### Abstract

The pífano band, also called *cabaçal*, is one of the principal and genuine cultural marks of Brazilian northeast and of the plural ethnic composition of the people from that region. This research presents some reflections of concerning the *cabaçal* São Sebastião, from São José de Piranhas, a small city located in the alto sertão paraibano. The general aim of the research, starting from that band's performance and repertoire, consists of pointing the characteristics which constitute the musical territory of that *cabaçal*. Therefore, the methodological support contemplated a bibliographical research which approaches areas such as, etnomusicology, anthropology, philosophy. Besides, the investigation was found in a field research with participant observation, where it was possible to collect sounds and images of the performance of the São Sebastião band, as well as to interview its members. All of that material was important to the analyses, through that we could emphasize the ethnographic present time of that musical group. As a consequence, this research intends to contribute for a reflection about the musical activities developed during centuries by the country people.

**Keyword:** *cabaçal* band, sertão nordestino, *pifanização*.

No mundo, os fenômenos musicais estão presentes nos mais diferentes contextos socioculturais, se manifestando das mais variadas formas de expressão, a partir dos “agenciamentos”<sup>2</sup> intrínsecos e extrínsecos que compõem os seus “territórios” idiossincráticos, num fluxo perene de ressignificações. Pesquisas no campo da música de tradição oral fazem-se necessárias, para entendermos parte da multiplicidade<sup>3</sup> musical brasileira, advinda de fusões étnicas, cujas forças sociais se “conformaram ou resistiram”<sup>4</sup> ao processo histórico da colonização.

<sup>1</sup> Conceito construindo pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).

<sup>2</sup> Conceito forjado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Lembrando os aspectos salientados por CHAUI, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

A cultura musical do nordeste brasileiro sempre foi muito sedutora e intrigante para pesquisadores nacionais como Mário de Andrade e Gerard Béhague, bem como de brasilianistas: o antropólogo J. Melville Herskovits e Antony Seeger. Pluralidade rítmica é uma das características mais fortes da cultura musical nordestina que compreende *o coco, baião, xote, ciranda, maracatu, caboclinho, bumba-meu-boi*, dentre outros ritmos. Essa riqueza cultural se expressa ainda numa escala modal<sup>5</sup>, peculiar ao nordeste, que gera canções de contornos melódicos distintos e singulares, como o aboio. As bandas de pífanos com seus ritmos “tradicionalistas” como valsas e marchas, fazem parte desse legado cultural e remonta à época do Brasil Colônia.

Também chamada de “banda de couro”, “zabumba”, “esquenta mulher”, “terno de zabumba”, “terno” ou, simplesmente, “cabaçal”, caracteriza-se por ser um conjunto instrumental constituído de pífanos, pífaros ou pifes e tambores, encontrados no nordeste brasileiro e demais áreas do país. Segundo Figueiredo Filho, o termo cabaçal “é recente e associado” tendo uma origem pejorativa: “o nome (...) foi empregado porque caixa, zabumba e pífaros fazem tal zoada que só podem ter semelhança com cabaças secas a baterem umas nas outras” (FIGUEIREDO FILHO, 1960, p. 87). Nessas bandas, quase sempre os pifeiros são virtuosos apresentando especial agilidade digital na execução de seus instrumentos. Capazes de apresentarem vasto repertório, executando músicas “tradicionalistas” e músicas populares midiáticas, que aprendem e repassam numa prática educacional informal alimentada pela memória aural que vem mantendo viva, ainda que ressignificada, a dita “tradição” popular do cabaçal.

Uma das perspectivas dos estudos das bandas cabaçais é a sua proximidade com as bandas marciais que aqui chegaram com o colonizador ibérico, bem como as incorporações da cultura indígena, africana e árabe: as intrigantes “origens”. Uma vez brasileira, suas características identitárias primordiais vão ser a incorporação criativa de instrumentos fabricados a partir da cultura material nordestina, como o revestimento com pele de bode ou carneiro num de seus mais característicos e sonoros instrumentos: os tambores<sup>6</sup> (caixa e zabumba). Tais membranofones são confeccionados com madeira das plantas nativas do semi-árido como a timbaúba e a macaúba. Já a confecção dos pífanos – flautas transversais com sete orifícios abertos com ferro em brasa – se dá a partir da utilização da taboca ou taquara, sendo que com o tempo, devido a possível escassez e a fragilidade da taboca, passaram a ser confeccionadas com a utilização de outros materiais como ferro, alumínio e tubos de conexões plásticos (PVC). Tudo isso vai particularizar as bandas cabaçais como um fenômeno musical próprio das mudanças culturais que se processaram na sociabilidade brasileira.

O presente estudo apresenta algumas reflexões resultantes de uma pesquisa etnomusicológica acerca da banda São Sebastião, conjunto de pífanos situado no sítio Antas da cidade de São José de Piranhas no alto sertão da Paraíba. O objetivo da pesquisa consiste em apresentar as características identitárias (qualidades expressivas<sup>7</sup>), que constituem o “território” musical da banda cabaçal São Sebastião, a partir da sua manifestação musical e repertório. Para tanto, a perspectiva aqui apresentada tende a uma abordagem mais ampla da etnomusicologia, na vertente da “antropologia musical”, apontada por Anthony Seeger (2004).

A história da banda São Sebastião não se estabelece numa linha estruturalista ininterrupta, mas dentro de uma lógica múltipla e singular, visto que seu passado foi, está sendo e sempre será ressignificado por seus músicos que se fazem agentes, efetivamente, participativos de seu tempo histórico. Com isso, saliento a importância de estudos sobre esses grupos, que examinem os seus presentes territórios, respeitando suas individualidades locais.

Nesse sentido, Gerard Béhague (1999, p.55) já alertava que “a compreensão do fazer musical num país tão complexo como o Brasil requer a re-avaliação de vários temas e processos, como as várias concepções brasileiras de tempo, [espaço,] história e eventos musicais”. Contudo, não julgo que estudos e observações seminais como: George Gardner (1938), Martim Braunwieser (1946), Guerra-Peixe (1951 e 1970), Aloysio de Alencar Pinto (1978), Raymundo Dall’Agnol (1978), Tenório Rocha (1988) e Larry Crook (1989), estariam desvirtuados, mas reflito sobre os deslocamentos que essas tradições sofrem por serem constantemente móveis e que, conseqüentemente, não estejam amoldadas em descrições rígidas. Dentre alguns estudos mais recentes, que julgo serem mais contextualizados, e que serviram de base também

<sup>5</sup> Escala que possui uma sonoridade singular, configurando-se por vezes com o sétimo grau abaixado em meio tom, e o quarto grau aumentado em meio tom. É certo que outras nuances também cooperam para a sonoridade dessas escalas, criando-se assim um paradigma construído artificialmente pela própria cultura. (WISNIK, 2005, p. 71).

<sup>6</sup> Estes, por alguns grupos já vêm sendo substituídos por instrumentos industrializados, mas ainda coexistindo com a “cultura do couro” (CAPISTRANO DE ABREU, 1982, p.133), quando possuem peles ambíguas (couro e nylon).

<sup>7</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).

para essa pesquisa, quero destacar o de Marco Caneca (1993), Eurides Santos (1998), Oliveira Pinto (1997), Regina Cajazeira (1998), Carlos Pedrasse (2002) e Hugo Pordeus (2005).

Nesse contexto, reconhecendo a devida importância e validade dos estudos anteriores sobre as bandas de pifanos para o entendimento dessa atividade musical nos seus referidos contextos, saliento que, uma importante motivação e diferencial para essa pesquisa foi a utilização do repertório midiático, visto que, a interpelação da modernidade sobre o repertório das bandas de pifanos, também merece ser investigada para melhor entendermos seus territórios idiossincráticos.

A partir das análises sonoras, identifiquei o que considero como principais características identitárias musicais e extra-musicais, e que apresento como “marcas de expressão” responsáveis pela construção idiossincrática do território da banda São Sebastião. O processo de construção de um território, denominado por Deleuze e Guattari de “territorialização”, passei a chamar de *pifanização*. Portanto, entendo o termo *pifanização*, como uma forma de “territorializar” o conceito desses filósofos franceses pós-modernos.

A *pifanização* (demarcação do território ou territorialização) da banda São Sebastião, começa por suas escolhas básicas: instrumentação e repertório. Cabendo deixar claro, que estas escolhas não se estabelecem necessariamente nessa ordem, pois tudo pode acontecer de forma até mesmo simultânea.

As características identitárias responsáveis pela delimitação do território idiossincrático da banda São Sebastião, se apresentam como qualidades expressivas, adquiridas através dos **meios**<sup>8</sup> que a circundam. Isto se dá através de “intra-agenciamentos” (aquilo que está próximo e conformado num plano consistente da cultura local)<sup>9</sup> e “interagenciamentos” (tudo aquilo que pode ser adquirido por vias externas)<sup>10</sup>. Ambos os termos foram forjados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007). Dessa forma, a banda São Sebastião estabelece seu território, criando assim mais do que uma assinatura, um estilo próprio.

Contudo, os interagenciamentos tendem a *despifanizar* (desterritorializar<sup>11</sup>) o território da banda, pois estas forças externas entram de forma marcante em sua música. Porém, ao passo em que essas linhas de fuga *despifanizantes* operam, um outro processo acontece concomitantemente, a *repifanização* (reterritorialização<sup>12</sup>). Esses movimentos são simultâneos no processo de construção de um território. Essas forças de fluxo e refluxo são perenes. “É que o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 146).

Portanto, assim acontece a pifanização, se estabelecendo dentro de um processo concomitante de forças despifanizantes e repifanizantes (fluxo e refluxo), delineando o território idiossincrático da banda São Sebastião, a partir das suas características identitárias. Contudo, o plano de consistência dessas características identitárias ou marcas de expressão, não é rígido, este se apresenta inerentemente aberto as ressignificações. “O agenciamento territorial é um consolidado de meio, um consolidado de espaço-tempo, de coexistência e de sucessão” (*op. cit. id.*, P. 141).

Um território jamais será estático, pois “[...] está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que outro agenciamento opere uma reterritorialização [...]” (DELEUZE E GUATTARI, 2007, P. 137).

Dessa forma, coube aqui nesse estudo entender o território específico da banda São Sebastião, sem desmerecer aspectos de seu passado, que deve ser entendido como mais um elemento formador desse território durante o processo de *pifanização* (territorialização).

A banda São Sebastião, vem constantemente absorvendo inserções musicais midiáticas, onde julgo que essas não a descaracterizam enquanto cabaçal, uma vez que recebem um tratamento “estilístico”, a partir de inserções das características identitárias que conseqüentemente lhes legitimam quanto repertório de *música de cabaçal*<sup>13</sup>. Tal processo é a *repifanização*.

<sup>8</sup> Estes meios são as *n* possibilidades **sonoras** e **materiais**, que compõem o universo em que a banda se encontra, ou até mesmo venha a se encontrar.

<sup>9</sup> As músicas de cabaçal (ritmo e melodia e suas nuances: portamentos, glissandos, ornamentos, mordentes, articulação, dinâmica, improvisação e etc.), os instrumentos musicais (matéria prima e suas especificações métricas responsáveis pelos timbres e afinações).

<sup>10</sup> Músicas midiáticas com suas marcas de expressões, outros tipos de instrumentos como a caixa de guerra industrializada que eles usam e etc.

<sup>11</sup> Termo criado também por Deleuze e Guattari a (2007) partir do conceito de território

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Expressão êmica utilizada pela banda São Sebastião, quando refere ao seu repertório dito “tradicional”.

Nesse sentido, o território musical da São Sebastião se *despifaniza* ao enveredar pelo território midiático e concomitantemente se *repifaniza* pelas características identitárias que estão sempre em um plano de consistência flexível, ou seja, suscetível às mudanças. Esse processo concomitante de *despifanização* e *repifanização*.

Portanto, a presença de elementos sonoros provindos do “território midiático”, não implica numa perda de identidade da São Sebastião, mas sim um deslocamento desta com relação ao “repertório autêntico tradicional”. Pois, sempre haverá um “ritornelo”<sup>14</sup>, uma *repifanização*. Saliento ainda, que estas características identitárias ou marcas de expressão não representam simplesmente um passado adquirido, não são “puras”, pois nos revelam principalmente um presente que se constrói a partir de um processo perene de ressignificações, que adquirem um plano de consistência através de sucessivas repetições, que podem ser identificadas num tempo específico, como foi o caso dessa pesquisa.

Para tanto, reforço que essa banda se faz cabaçal, a partir dos intra-agenciamentos e interagenciamentos que demarcam o seu território, dentro de uma múltipla “paisagem sonora”<sup>15</sup> do alto sertão paraibano. Uma história que não se molda, unicamente a partir de uma linha arborescente de evolução. O passado aparece como mais um elemento formador desse “presente inquietante”, que se faz dia a dia. Suas características identitárias estão em constantes linhas de fuga. Ainda assim, não se trata de um conjunto de expressões verificadas de um estudo comparativo com outras bandas, mas muito mais a partir de um discurso musical singular, adquirido por várias vias de ações aurais intermitentes.

Contudo, quando analiso a transferência dessas características identitárias que perpassam do repertório de *música de cabaçal* para as músicas midiáticas, estou estabelecendo uma perspectiva comparativista, pois se faz necessário uma comparação entre ambos os repertórios para a verificação dos processos de *despifanização* e *repifanização*, que agindo simultaneamente, traduzem o que é a *pifanização*. Com isso, entenderemos melhor como se dá a construção do território da banda São Sebastião. Com relação ao estudo comparativo, comenta Nettl:

Note-se que, embora o termo comparação não seja empregado com destaque por nenhum dos estudiosos pós-1950, alguma perspectiva comparativa, ainda que permeada por uma postura relativista (as músicas em comparação deverão ter sido estudadas em seus respectivos contextos), persiste (2008, p. 27).

Veremos agora através de algumas características identitárias extra-musicais e musicais, como se estabelece a sonoridade do território da banda São Sebastião. A *pifanização* ou territorialização é algo que começa a partir das escolhas primordiais. O próprio material humano é fator determinante na estruturação do território da banda São Sebastião. Ora, os pifeiros são, em grande parte, responsáveis pelo delineamento dessa estruturação desde as suas escolhas iniciais de repertório, instrumentação e etc. Estes com certeza usam suas marcas de expressão como linhas *repifanizadoras*. Pois, os intra-agenciamentos e interagenciamentos se estabelecem num fluxo e refluxo de escolhas, dentro de uma multiplicidade de meios.

Esses meios, por vezes se apresentam como possibilidades viáveis, como é o caso da escolha do PVC para fabricação dos pífanos, que para os mais puristas, esse interagenciamento pode ter aparecido como um elemento *despifanizador*. De fato ele foi, mas, as linhas de continuidade que apresentarei a seguir, mostram como acontece o concomitantemente processo de *repifanização*, a partir dessas marcas de expressão ou características identitárias, responsáveis por estabelecer um plano de consistência. Eis então na figura 6, as específicas medidas dos pífanos da banda São Sebastião, que se apresentam como uma importante característica identitária extra-musical, responsáveis pela a *repifanização* das flautas, mantendo a afinação do seu território num plano de consistência:

<sup>14</sup> Termo forjado por Deleuze e Guattari (2007).

<sup>15</sup> Termo criado pelo compositor Murray Schafer.

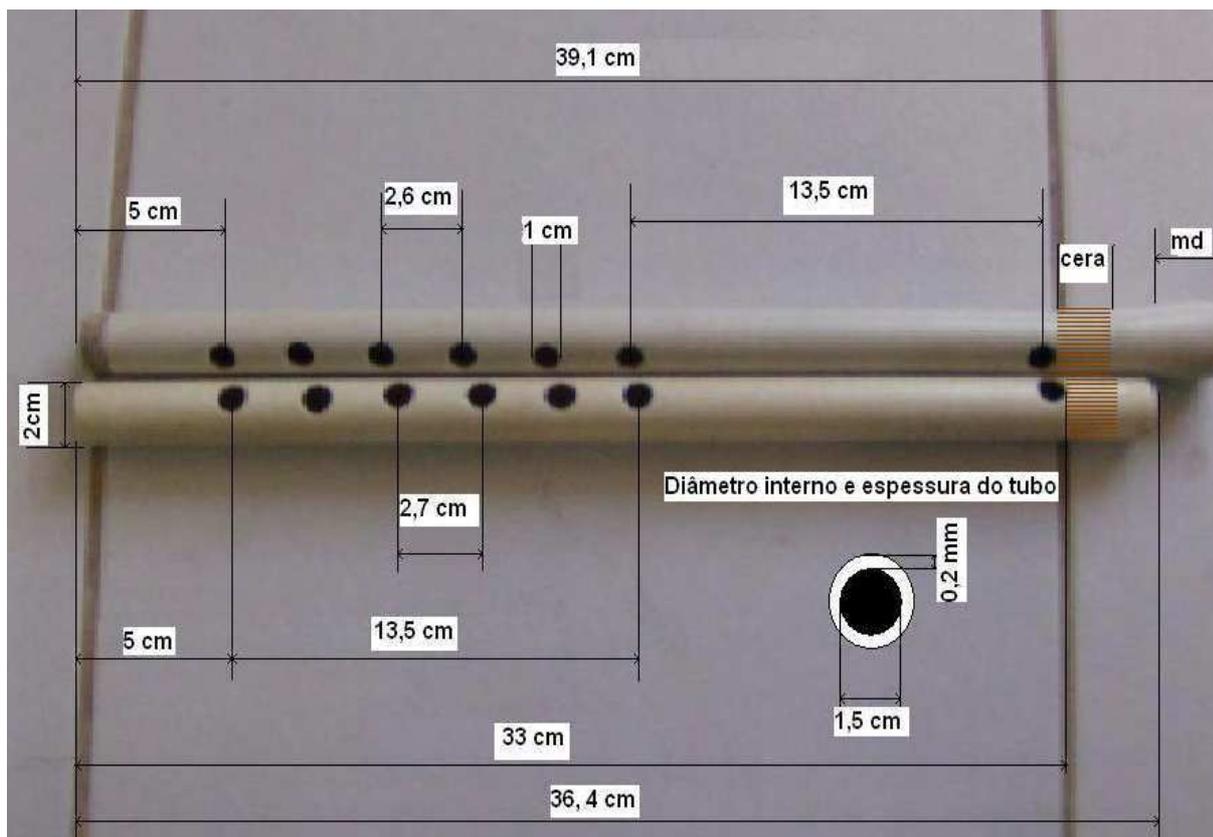


FIGURA 1 – Pífanos da Banda São Sebastião  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Mesmo assim, para mim o pífano de PVC se apresenta como uma linha de ruptura com um passado, ou pelo ao menos em parte no que diz respeito à “cor” do seu timbre. A figura 2 mostra visualmente a diferença entre o timbre do PVC e da taboca como uma relevante mudança timbrística. O gráfico 1, demonstra um pífano de PVC, feito com as mesmas medidas da banda São Sebastião. O gráfico 2, demonstra um pífano de taboca, também feito com as mesmas medidas. Ambos tocaram a nota *si* 3, que corresponde a fundamental de suas afinações, captados por um microfone multidirecional. Note-se que o pífano de taboca apresentou nitidamente uma quantidade maior de harmônicos, e a frequência da nota de ambos soou abaixo dos 493 Hz do padrão temperado:



FIGURA 2 – Nota *si* 3 nos pífanos  
Fonte: Erivan Silva, 2007

Abaixo podemos ver que as medidas de comprimento total diferem, mas, no que dizem respeito ao posicionamento dos furos, estes buscam um enfileiramento. Mesmo assim, há pequenas discrepâncias nas distâncias entre os furos de abafar o tubo. No entanto, para os músicos da banda São Sebastião, esta diferença não atrapalha no “casamento” dos pífanos, pois o que se considera válido, como métrica definidora da afinação, é a medida que vai do ponto final da cera de abelha até o fim do tubo, como podemos ver na figura abaixo:

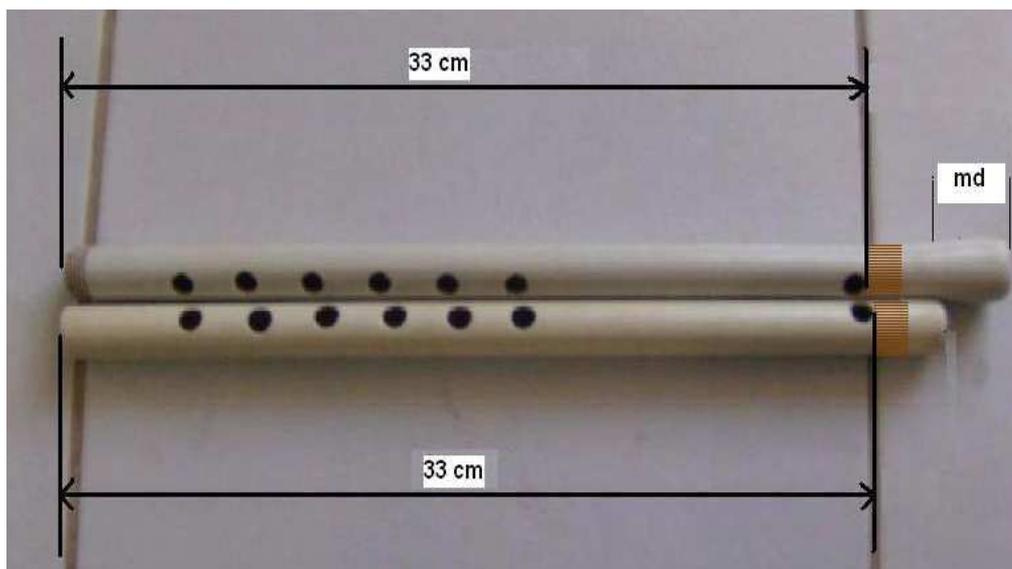


FIGURA 3 – Medida de referência utilizada para “casar” dois pífanos.  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Segundo os músicos, a diferença no comprimento que passa além dessa dimensão, assinalado como md, é considerada sem importância, medida desprezível. A medida dos furos é uma só, tanto para os de *abafe*, quanto para o de soprar: em média, um centímetro.

Esses pífanos são considerados “meia-regra” ou “meia régua” para a banda cabaçal São Sebastião, coincidindo com as medidas expostas por Guerra-Peixe em sua tabela corrigida *apud* Pires (2005 p. 129).

Uma outra curiosidade notória da banda São Sebastião, é a simplicidade dos seus pífanos. Não possuem nenhum adereço, tão pouco as formas são estritamente iguais do ponto de vista estético. Esses pífanos que aparecem nos exemplos acima, foram herdados, pois esses músicos não são fabricantes de instrumentos.

### As escalas: “oitava não justa”, a “terça neutra” e a “sétima abaixada”.

Essas específicas dimensões demonstradas geram a afinação básica do pífano da banda São Sebastião: “si maior”.



FIGURA 4 – Afinação básica do pífano utilizado na banda São Sebastião  
Fonte: Erivan Silva

Mas, ao medir essas afinações com aparelhos eletrônicos, a partir dos testes de **sopros leves** e **sopros forçados**, detectei a seguinte disposição em **cents** da escala do pífano da São Sebastião, comparando-o com a escala temperada:

<i>Escala de Si maior</i>	<i>Padrão Temperado</i>	<i>Pífano da São Sebastião</i>
<b>Si</b>	200c	-35c = 165c
<b>Dó#</b>	200c	200c
<b>Ré#</b>	100c	-25c = 175c
<b>Mi</b>	200c	200c
<b>Fá#</b>	200c	200c
<b>Sol#</b>	200c	200c
<b>Lá#</b>	200c	200c

FIGURA 5 – Escala do pífano em cents escalas de altura.  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Notadamente, a oitava soou bem mais baixa do que a do padrão temperado. A nota foi soprada por mim, pelos pifeiros da São Sebastião, e mais um amigo flautista, o Cornélio Santana. Primeiramente soprámos sem muito esforço. Em seguida, mesmo forçando o sopro, ninguém conseguiu chegar a frequência aproximada de 493,8833 Hz, que seria o padrão temperado da nota *si* 3.

A terça também soou abaixo da frequência de 622, 2537 Hz, que seria o padrão temperado do *ré* # 3. Ainda com relação à terça, esta por vezes soa ambígua, ou melhor, neutra. Quem primeiro apontou essa ocorrência nos pifanos brasileiros foi Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 12). É sabido que o intervalo de terça neutra permeia praticamente toda música nordestina. No entanto, ao soprarmos forçadamente os pifanos da São Sebastião, conseguimos chegar – eu e Cornélio Santana – a várias frequências, inclusive a de 622 Hz que corresponde ao *ré* # 3. Dessa forma, em acordo com Pires (2005, p. 251), acredito que a terça neutra é gerada pela ação dos executantes, de acordo com as necessidades idiossincráticas dos seus territórios musicais. Portanto, não se apresenta como um intervalo puramente técnico, oriundo tão somente da estrutura física do pífano.

Continuando com os testes de sopro, ficou claro também que a sétima abaixada é um fenômeno puramente cultural, não sendo proveniente, exclusivamente, também da estrutura física do pífano, haja vista que a sétima maior foi alcançada em nossos testes de sopro forçado.

Os testes de Pires (2005) no estado de Pernambuco demonstram que os intervalos musicais, soam em frequências bastante distintas a partir de quem está tocando o pífano, visto que, trata-se de um instrumento não temperado, executado por distintos personagens, e ainda assim dentro de uma cultura musical possuidora de suas próprias nuances melódicas, que busca suas adequações singulares de acordo com suas necessidades locais.

Essas predominâncias intervalares já foram observadas anteriormente por autores como: Guerra Peixe (1970), Gerard Béhague (1980) e José Siqueira (1981). Em suma, são marcas de expressão do *ethos* musical nordestino. Mas, nesse estudo, não pretendo me alongar nessa discussão paradigmática sobre as origens modais da música nordestina, ficando apenas ciente de que, se quisermos entender um pouco mais sobre a cultura musical do nordeste, é preciso estudar as singularidades que compõem a sua multiplicidade.

Por fim, esses testes nos mostram nada mais do que a riqueza melódica do pífano, a qual será sempre melhor apresentada, a partir dos seus músicos e de suas idiossincrasias musicais, que compõem seus distintos territórios mercedores de investigações particulares.

## A ambigüidade modal-tonal

A música da banda São Sebastião por vezes soa **modal**, quando se trata do repertório de música de cabaçal, pois estas peças normalmente aparecem com o sétimo grau abaixado, gerando assim o modo mixolídio<sup>16</sup> ou “Primeiro modo real nordestino”<sup>17</sup>. Mas, quando se trata de uma inserção midiática, esses músicos naturalmente recorrem ao tom de *mi* maior, vizinho direto de *si* maior. Contudo, mesmo quando a melodia principal, tocada pelo primeiro pífano é **tonal**, o acompanhamento feito pelo segundo pífano, normalmente também é modal mixolídio. Assim, a música paira numa espécie de ambigüidade **tonal e modal**. A figura abaixo demonstra esse centro ambíguo da banda São Sebastião:



<sup>16</sup> Modo que possui o sétimo grau abaixado.

<sup>17</sup> Termo forjado por José Siqueira em seus estudos sobre: *Sistema modal na música folclórica do Brasil* (1981).

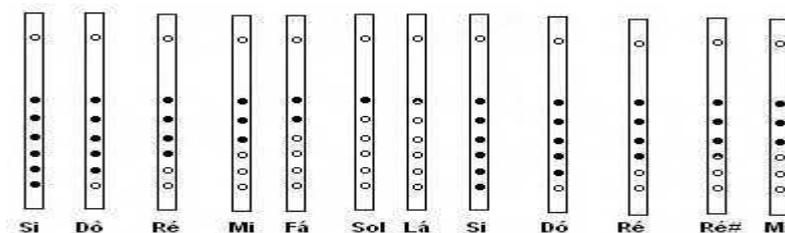


FIGURA 6 – Possibilidades modais do Pífano.  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Nesse sentido, fica claro que a escala de si maior, ao sofrer o “abaixamento cultural” da sétima, logo se caracteriza como Primeiro modo real nordestino. Já a escala derivada de mi maior, utilizada nas execuções das músicas tonais pelo primeiro pífano, logo também se transforma no I Modo real nordestino, ao ser baixado o seu sétimo grau (do ré sustenido para o ré natural), pelo segundo pífano acompanhante.

A partitura abaixo da canção “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, demonstra essa ambigüidade tonal-modal, onde o primeiro pífano soa tonal e o segundo modal:

A partitura mostra o trecho da canção "Asa Branca" para dois pifanos. O Pífano 2 está no registro agudo e o Pífano 1 no registro baixo. O Pífano 2 toca a escala de si maior (F#), enquanto o Pífano 1 toca a escala de mi maior (F#) com o sétimo grau abaixado (Ré natural). Uma seta vermelha aponta para o sétimo grau do Pífano 2, com o rótulo "sétimo grau abaixado".

FIGURA 7– Trecho em partitura da canção Asa Branca.  
Fonte: Erivan Silva, 2007

Está clara aqui também uma *repifanização*, ou seja, essa música se configura como uma forma de refluxo ao território das cabaçais. Foi desse meio que, certamente, Luiz Gonzaga colheu as informações necessárias para a sua música midiática. Contudo, a “Asa branca”, ao se tornar midiática, volta ao campo da música de tradição através do rádio, discos e televisão. Mas, ao chegar à banda cabaçal, recebe um tratamento repifanizante, pois, uma vez que suas linhas de fuga tendem a querer *despifanizar* a banda São Sebastião, suas marcas de expressão (características identitárias), impelidas sobre ela, a *repifanizam* tornando-a também uma música de cabaçal. Tudo isso configura o processo de *pifanização* da banda São Sebastião ou conformação do seu território.

## Forma e ritmos apresentados

As formas de compassos das músicas da banda São Sebastião são binárias e ternárias (valsa). Suas estruturas normalmente são divididas em duas partes, caracterizando a forma A B. Identifiquei também que todas começam em anacruse, com exceção das inserções midiáticas que as vezes não obedecem a essa forma.

Agora, veremos os ritmos que a banda São Sebastião me apresentou durante as pesquisas de campo, posto que, por se mostrar aberta a outras absorções, futuramente poderá apresentar um outro quadro que diferirá deste:

FIGURA 8 - Marcha dos benditos.  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Para efeito de análise, divide esse ritmo em dois grupetos, pois é assim que ele é executado sucessivamente. Esta marcha normalmente é utilizada para tocar os benditos. Curiosamente, apresenta um acento no último tempo do segundo grupeto dos dois instrumentos, ou seja, uma inversão por contrariar o acento marcial europeu. Isso me levou a questionar se não é uma consequência de uma herança africana. Com efeito, é muito comum esse tipo de acentuação em alguns exemplos musicais nordestinos como o maracatu e a ciranda. Contudo, não quero aqui assegurar uma veracidade, mas sim uma proposição.

FIGURA 9 – Marcha rebatida  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Esse ritmo também conhecido como marcha-rebatida, se apresenta como um dos mais significativos das bandas cabaçais, por sua construção bastante singular. É muito utilizado para as músicas de cabaçal profanas como o *caboré* e o *capote*. Como podemos verificar na figura 4, os acentos aparecem sempre no tempo fraco do compasso, se assemelhando, novamente, aos ritmos de descendência africana. Quanto a variação do zabumba, essa ocorre normalmente no tema B das músicas de cabaçal, pois essas composições têm, em grande parte, a forma AB, como veremos em alguns exemplos mais adiante. Outro detalhe importante são as variações de mão do caixeiro, representadas da seguinte forma: mão direita **D**, e mão esquerda **E**. Isso faz uma grande diferença na acentuação, causando uma nuance bastante singular.

FIGURA 10 – Valsa  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Esse ritmo soa um pouco ibérico, não aparecendo variações no acompanhamento percussivo. Também é bastante utilizado nos benditos religiosos. A valsa é uma dança européia de salão, ainda muito presente em algumas solenidades no alto sertão paraibano como: festas de formatura, bailes de debutantes e etc. Mas, no território da banda cabaçal São Sebastião, esta não é dançada como nos padrões tradicionais e sim, utilizada apenas nas festividades religiosas.

Outros ritmos como o *baião* e o *xote*, há muito tempo que já fazem parte do legado da São Sebastião, mas quis expor apenas o repertório que eles chamam de música de cabaçal, haja vista que esses irão aparecer nas análises seguintes, como marcas de expressão responsáveis pela repifanização das músicas midiáticas absorvidas.

A seguir, veremos uma análise de uma *música de cabaçal*, identificando algumas de suas marcas de expressão, e logo depois analisaremos uma música provida do meio midiático para identificarmos o processo de repifanização.

### Análise da música de cabaçal Passo da pitombeira

Essa música é uma composição de um antigo pifeiro do alto sertão paraibano, conhecido como Manoel Inácio. Esta se apresenta modal, estando no Primeiro modo real nordestino (si mixolídio). Sua forma é A B começando em anacruse.

The image displays a musical score for the piece "Passo da Pitombeira". It is arranged for two flutes (pifano 1 and pifano 2), a snare drum (caixa), and a zabumba. The score is divided into two main sections: "parte A" and "parte B".

- parte A:** The first section, starting with an anacrusis. A red circle highlights a specific melodic phrase in the flute parts.
- parte B:** The second section, which includes a "variação rítmica" (rhythmic variation). A blue circle highlights a specific melodic phrase in the flute parts.

Below the main score, there are two diagrams illustrating the drum patterns:

- terça neutra:** A diagram showing a single eighth note with a yellow flag.
- oitava não justa:** A diagram showing a single eighth note with a red flag.

The "disposição das baquetas do zabumba" (zabumba stick arrangement) is shown as follows:

- bacalhau:** A diagram showing a sequence of notes in 2/4 time.
- marreta:** A diagram showing a sequence of notes in 2/4 time.

FIGURA 11 – Música Passo da Pitombeira  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Podemos perceber no detalhe da figura 12, o portamento do sol para a nota lá natural (sétima abaixada), nos dois pifanos. Esse portamento é uma constante, pois é ocorrente nos demais compassos em que se repete a mesma frase, sendo que, a constância é só no primeiro pifano. Com isso, percebi que esse ornamento é uma marca de expressão característica de quem está solando (mostrando o tema) na São Sebastião. Isso não quer dizer que não ocorra mais portamentos no segundo pifano, principalmente durante as improvisações, onde suas nuances aumentam.



FIGURA 12 – Portamento do sol para o lá  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Outro tipo de ocorrência ornamental é o glissando, marca de expressão não tão freqüente quanto o portamento:

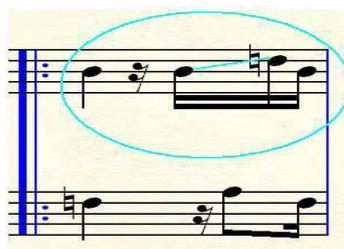


FIGURA 13 – Glissando  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Na figura 14, podemos rever os acentos da marcha rebatida que segue similar durante toda a música, como também a disposição de mãos do caixeiro, marca de expressão que traz uma nuance singular.

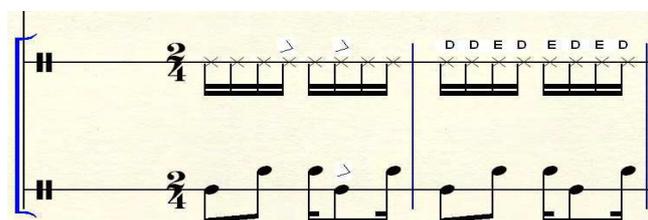


FIGURA 14 – Acentos da marcha rebatida  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Podemos ver em detalhe na figura seguinte, a variação rítmica do zabumba:

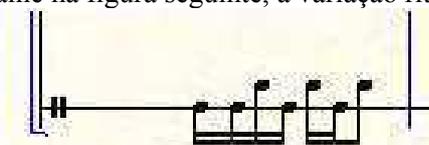


FIGURA 15 – Variação rítmica da zabumba  
Fonte: Erivan Silva, 2008

No geral, observe-se na figura 16, que as frases compostas pelos grupos de semi-colcheias são sempre tocadas em **legato**. Por fim, com relação ao segundo pífano, percebe-se que na parte A da música, simplesmente dobra a melodia oitava abaixo, e só na parte B é que abre em intervalos de terça. Isso foi percebido só nessa música. Ainda assim, a identificação de poucos ornamentos do segundo pífano, possivelmente traduza o caráter de acompanhamento.

## Análise de música de cabaçal midiática

A música analisada será Assum preto de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que entendo como música de cabaçal midiática, e que inclusive traz características muito próximas do universo das bandas de pífano, uma vez que Luiz Gonzaga, como já foi dito anteriormente, certamente absorveu influencias desse

meio sertanejo onde viveu parte da sua vida. Portanto, essa composição acaba se configurando como uma espécie de refluxo.

Quero salientar que a escolha dessa música para ser analisada, se deu a partir mesmo do momento em que eu pude presenciar os concomitantes processos de *despifanização* e *repifanização*. Pois, esta música não faz parte do repertório da banda. Então, durante as minhas visitas ao sítio Antas, perguntei-lhes se tocavam essa música. Estes me responderam que não, mas que poderiam pegá-la, pois tocavam de tudo, e assim entenderam a minha pergunta como um desafio. Bem, dentre alguns minutos, esses começaram a tocar a música já colocando a segunda voz do pífano. Fiquei impressionado com a facilidade, mas percebi que as primeiras tentativas foram meio toscas até chegarem a executá-la em perfeita ordem. Infelizmente, não tenho esse registro em filmagens, haja vista que isso aconteceu durante as entrevistas não estruturadas, mas em todo caso pude registrar em um caderno de pauta musical. Em seguida, pude anotar os ornamentos ocorridos durante as execuções, pois quando estavam pegando a música, rapidamente eu fui transcrevendo, e quando a executaram bem, eu já podia acompanhar pegando detalhes de portamento, glissando e etc. Abaixo, veremos a transcrição analisada, onde poderemos entender melhor o processo de *repifanização*.

The image displays a musical score for the piece "Assum preto". The score is arranged in two systems, each with four staves. The top two staves are for "pifano 1" and "pifano 2", both in treble clef. The bottom two staves are for "caixa" (drum) and "zabumba" (tambourine), both in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Red circles highlight specific notes in the flute parts, and blue circles highlight specific rhythmic patterns in the drum and tambourine parts. The title "Assum preto" is written at the top of the score.

FIGURA 32 – Música Assum Preto  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Quero destacar primeiramente a terça neutra, uma vez que essa pode nos induzir a uma tonalidade maior ou menor. Nessa música especificamente, percebemos nitidamente a tríade de si menor. Mas, alguns testes que eu fiz tocando a música Asa branca em si maior, com o mesmo pífano da São Sebastião, em essa

terça nos induziu a tríade maior. Portanto, a terça neutra é vigente, mas como já disse, a nota pode ser alcançada com certo esforço do sopro, caracterizando-a muito mais como um fenômeno cultural do que físico. Aqui especificamente, ela entra como uma das marcas de expressão repifanizadoras da música Assum preto.



FIGURA 33 – Exemplo da terça neutra.  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Na mesma figura da tríade, podemos perceber um portamento para alcançar a nota fá natural, ou seja, uma nota que não é proveniente da escala natural do pífano da São Sebastião, sendo alcançada pela técnica de tapar meio buraco. Nesse sentido, podemos refletir que esse tipo de portamento as vezes pode ser proveniente de uma busca, haja vista que esses músicos estavam aprendendo a tocar a música. No entanto, há uma serie de portamentos nessa música como podemos ver na figura anterior, caracterizando-o como mais uma marca de expressão (característica identitária) *repifanizadora*, visto que esse tipo de portamento é próprio do pífano.

Nas figuras abaixo em destaque vemos a presença de portamentos duplos e um trinado, também como elementos *repifanizantes*:



FIGURA 34 - Portamentos  
Fonte: Erivan Silva, 2008

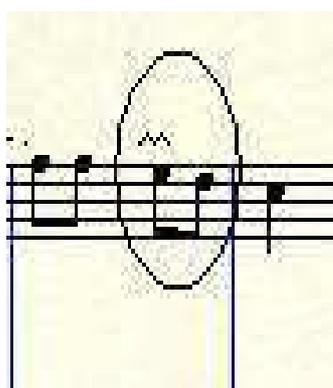


FIGURA 35 – Trinado  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Agora, atento para esse detalhe rítmico da percussão, pois o ritmo tocado é um baião. Mas, veja a presença da célula rítmica da **marcha** com o acento no mesmo local de costume da cabaçal. Veja também a presença da variação rítmica da **marcha rebatida** no zabumba. São dois fortes elementos *repifanizadores*, pois a música ganha um pulso próprio de banda cabaçal. Em todo caso essa variação do zabumba, por vezes pode se encontrada em alguns grupos que tocam baião. Enfim, trata-se realmente de um fluxo e refluxo, uma confluência de territórios.

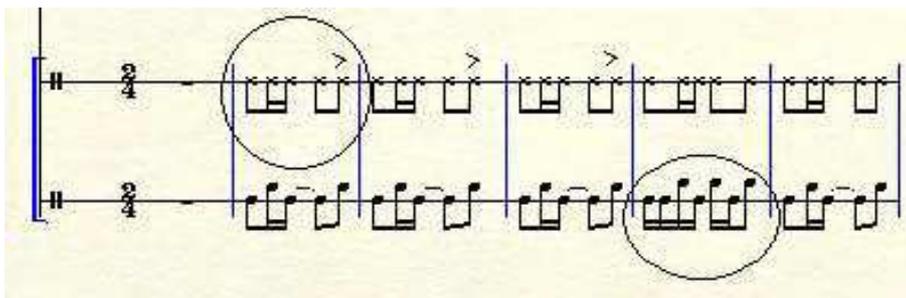


FIGURA 36 – Ritmo da zabumba.  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Nas figuras abaixo, podemos ver uma mudança fraseológica, que é algo bastante comum nas bandas de pífano.

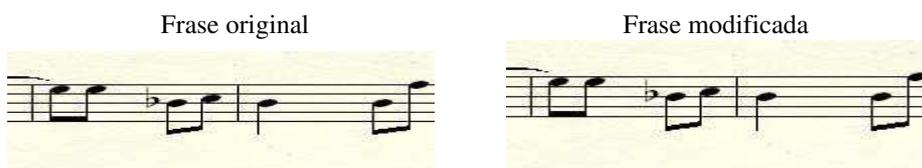


FIGURA 37 – Mudança fraseológica  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Por fim, abaixo podemos ver em detalhe o final da música que foi tocado em legato e uníssono, possivelmente uma forma de adequação momentânea, pois como disse, a música estava sendo *repifanizada* nesse momento em que eu pude registrar.



FIGURA 38 – A execução em legato  
Fonte: Erivan Silva, 2008

Todas essas marcas de expressões como a estrutura física dos instrumentos, seus timbres singulares, e, principalmente, a forma dos músicos tocarem essas músicas, montam um conjunto de características identitárias responsáveis pelo processo de repifanização, ou seja, trazem para banda São Sebastião uma legitimidade da sua prática musical, montando o seu peculiar território a partir dos agenciamentos (intra e inter), advindos dos meios possíveis que estão ao seu redor. Isto é o que eu chamo de *pifanização*.

É a partir de suas *despifanizações* e *repifanizações* que essa banda ressignifica o seu território, e respira para suas novas aventuras musicais em *n* territórios. Pois, “quando Boulez se faz historiador da música, é para mostrar como, cada vez de maneira bem diferente, um grande músico inventa e faz passar uma espécie de diagonal entre a vertical harmônica e o horizonte melódico” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 95). Essa linha vertical é a própria assinatura da banda São Sebastião, que cada vez “é uma outra diagonal, uma outra técnica e uma criação” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 95). As descaracterizações aconteceriam se

fossemos entender esses homens e suas músicas como fósseis vivos, pois suas atividades traduzem simplesmente uma existência participativa, e assim não representam um passado estagnado.

## 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.
- BÉHAGUE, Gerard. *A etnomusicologia latino americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática*. Curitiba, *Anais do II Simpósio Latino – Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba: 1999.
- BRAUNWIESER, Martim. *O cabaçal*. São Paulo: Boletim latino americano de música. VI/6 (abril): 601-602-603, 1946.
- CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Tradição e modernidade: o perfil das bandas de pifanos da cidade de Marechal Deodoro, Alagoas*. Dissertação de mestrado (Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.
- CANECA, Marco Antônio da Silva. *O pifano na Feira de Caruaru: contexto, características, aspectos educativos*. Dissertação de Mestrado (Musicologia). Rio de Janeiro: CBM, 1993.
- CAPISTRANO DE ABREU, João. *Capítulos de história colonial: 1500-1800 & os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília, ed. UNB, 1982.
- CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense: 1994.
- CROOCK, Larry. *O pifano de taboca*. folclore. v. 203 ( fev.). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, p. 6-9, 1989.
- DALL'AGNOL, Raymundo. *O tocador de pife*. Recife: Comunicação na XI Reunião Brasileira de Antropologia, p. 31-43, 1978.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1, trad. Aurélio G. Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.4, Trad. Suely Rolnik. São Paulo: ed. 34, 1997.
- FIGUEIREDO FILHO, José de. *O folclore no Cariri*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.
- GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil*. Trad. Milton Amado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- GUERRA – PEIXE, César. *Zabumba, Orquestra Nordestina*. in Revista brasileira de folclore. Rio de Janeiro, (Abril, nº26, p. 15-38), 1970.
- NETTL, Bruno. *Antropologia da música/ Antropologia Musical*. In música em debate: perspectivas interdisciplinares / Samuel Araújo, Gaspar Paz, Vincenzo Cambria, organizadores. – Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2008.
- PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pifanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação em artes. Campinas: Unicamp, 2002.
- PORDEUS, Hugo. *A malícia do pife – caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino*. Dissertação em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *As banda-de-pifanos no Brasil – Aspectos de organologia, repertório e função*. In: Castelo-Branco, Sawa El-Shawan. *Portugal e o mundo – O encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ROCHA, José Maria Tenório da. *As bandas de pifanos do nordeste do Brasil*. Folclore, v. 13. p. 33-37. Guarujá: Centro de Folclore do Litoral Paulista, 1988.

\_\_\_\_\_. *Para uma discografia das Bandas de Pifanos do nordeste do Brasil*. Maceió: Museu Theo Brandão (Trabalho Datilografado), 1991.

SANTOS, Eurides de Sousa, *A música de Canudos*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado, EGBA, 1998.

SEEGER, Anthony. *Why suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.