

## ***Pifanização: Processo de construção de um território musical***

Erivan Silva  
erivamusica@ufcg.edu.br  
UFCG

**Resumo:** As bandas de pífano, ou cabaçal, aparecem como uma das manifestações culturais mais representativas e genuínas do nordeste brasileiro. Sua música exprime uma pluralidade proveniente da miscigenação étnica que caracteriza o povo brasileiro. Este artigo apresenta o conceito de *pifanização*, criado a partir de uma pesquisa etnomusicológica acerca da banda São Sebastião, do município de São José de Piranhas, no alto sertão paraibano. O objetivo geral da pesquisa consiste em buscar as características identitárias que constituem o território<sup>43</sup> musical desta banda cabaçal, a partir do delineamento do seu campo de performance e seu repertório: a *pifanização*. O suporte metodológico foi criado com base num amplo estudo bibliográfico, que contemplou a etnomusicologia, a antropologia, a filosofia e áreas afins. Além da pesquisa bibliográfica, a investigação alicerçou-se numa pesquisa de campo com observação participante, onde houve a recolha de registros sonoros, fotografias e vídeos, bem como a aplicação de questionários de entrevistas com os integrantes da banda e seu público, que serviram para as análises discursivas. Assim, o que se coloca em relevo é a singularidade etnográfica desta banda cabaçal.

**Palavras-chave:** Banda Cabaçal. Sertão Nordestino. *Pifanização*.

**Abstract:** Pífano bands, or cabaçal, are considered as one of the most representative and genuine cultural manifestations of Brazilian Northeast. Their music expresses a plurality that comes from the ethnic miscegenation which characterizes Brazilian people. This article presents the concept of *pifanização* created based on an ethnological research about the band São Sebastião, in the district of São José de Piranhas, high backlands of Paraíba. The general objectives of the research consist in a search for the identitarian characteristics that constitutes the musical territory<sup>44</sup> of this cabaçal band, parting from the delineation of its performance field and its repertoire: the *pifanização*. The methodological support was created based on a wide bibliographic study that contemplated ethnomusicology, anthropology, philosophy and related areas. In addition to a bibliographic research, the investigation was founded upon a field research with participant observation, where happened the collection of sound recordings, photos and videos, as well as the application of a questionnaire interview for the band members and their audience, what was used for discursive analyses. Therefore, what is put in evidence is the ethnographical singularity of this cabaçal band.

**Keywords:** cabaçal band, northeastern highlands, *pifanização*.

<sup>43</sup> Conceito construído pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).

<sup>44</sup> Concept constructed by the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (2007).

Este artigo expõe o conceito de *pifanização* criado a partir de um estudo acerca da banda cabaçal São Sebastião, do sítio Antas da cidade de São José de Piranhas, situada no alto Sertão da Paraíba.

As bandas de pífano – também chamadas de bandas de couro, zabumba, esquentada, terno de zabumba, terno ou, simplesmente cabaçal – caracterizam-se por serem conjuntos instrumentais constituídos por pífanos, pífaros ou pifes e tambores, encontrados no nordeste brasileiro e demais áreas do país. Essas bandas apresentam um vasto repertório com execução de músicas tradicionais e músicas populares midiáticas, que apreendem 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 com 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>45</sup> (caixa e zabumba). Tais membranofones são confeccionados com madeira das plantas nativas do semiárido como a timbaúba e a macaúba. Já a confecção dos pífanos – flautas transversais com sete orifícios, sendo um de soprar e seis de abafar – se dá a partir da utilização da taboca ou taquara que, com o tempo, devido à 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.

A banda São Sebastião se apresenta como um *marco sonoro*<sup>46</sup> da sua comunidade, se configurando como um símbolo religioso musical, pois sua função primordial é compor as festas religiosas, de tal forma que, simbolicamente, uma fogueira não deve faltar nas festas juninas.

Há uma naturalização dessa prática religiosa, na qual os santos se configuram como verdadeiros amigos dentro de casa. Isso já observara Freyre (2005, p. 39): “O menino Jesus só faltava engatinhar com os meninos da casa; lambuzar-se na geleia de araçá ou goiaba; brincando com os moleques”. Não existindo, assim, um distanciamento com o sagrado, pois: “No Brasil é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza” (HOLANDA, 2007, p. 149).



FIGURA 1 – Formação atual da Banda São Sebastião da esquerda para direita: Damião, Antonio Pinto, Chico Rafael e Bento. Fonte: Erivan Silva, 2007

<sup>45</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>46</sup>Entendendo o termo marco sonoro como “som da comunidade que é único e reconhecido pelo seu povo” (SCHAFER, 2001 p. 365).

Dessa forma, depreende-se que é possível identificar o campo de performance da banda São Sebastião, restringindo-se praticamente ao campo da religiosidade e nunca exercendo alguns usos e funções expostas em importantes gabaritos literários como: as descrições de Martim Braunwieser (1946), que esteve na mesma localidade do alto sertão paraibano, aqui descrita, quando das suas investigações na Missão de Pesquisas Folclóricas enviadas por Mário de Andrade; Guerra Peixe (1970); Câmara Cascudo (2005); Aloysio de Alencar Pinto (1978); Raymundo Dall'Agnol (1978 e 1980); Larry Crook (1989) e Tiago de Oliveira Pinto (1988).

Todos esses estudos seminais apontam bem mais usos e funções dessas bandas como: apresentação em bailes, exibição em praças públicas, participação das festas religiosas: novenas, procissões, batizados, casamentos, enterros de anjos<sup>47</sup>, sorteios de loterias, jogos de futebol etc.

Não é conveniente desmerecer essas importantes investigações realizadas em outros tempos históricos, mas, se não examinarmos a atualidade desses territórios, tudo isso pode se configurar como generalizações. A banda São Sebastião bem como tantas outras tem seu próprio tempo histórico, que precisa ser investigado, se quisermos entender bem a multiplicidade dessas manifestações.

## Pifanização

A partir das análises sonoras identifica-se o que é considerado como as principais características identitárias musicais e extramusicais, e que são apresentadas, aqui, como qualidades expressivas responsáveis pela construção idiossincrática do território da banda São Sebastião. O processo de construção de um território, denominado por Deleuze e Guattari (2007) de *territorialização*, passa, nesta perspectiva, a ser chamado de *pifanização*. Portanto, entende-se o termo pifanização como uma forma de territorializar o conceito desses filósofos franceses.

A pifanização (demarcação do território ou territorialização) da banda São Sebastião começa a partir dos agenciamentos básicos: instrumentação e repertório. Cabendo deixar claro, que estes agenciamentos não se estabelecem necessariamente nessa ordem, pois tudo pode acontecer de forma até mesmo simultânea. Algumas dessas marcas de expressões serão apresentadas nesta análise.

As características identitárias responsáveis pela delimitação do território idiossincrático da banda São Sebastião se apresentam como qualidades expressivas adquiridas através dos meios<sup>48</sup> que a circundam. Isto se dá através de *intra-agenciamentos* (aquilo que está próximo e conformado num plano consistente da cultura local<sup>49</sup>) e *interagenciamentos* (tudo aquilo que pode ser adquirido por vias externas<sup>50</sup>). Ambos conceitos foram criados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007). Dessa forma, a banda São Sebastião estabelece seu território, criando assim uma assinatura, um estilo próprio.

Contudo, os interagenciamentos tendem a *despifanizar* (*desterritorializar*<sup>51</sup>) o território da banda, pois estas forças externas entram de forma marcante em sua música. Além disso, ao passo em que essas linhas de fuga despifanizantes operam, outro processo acontece concomitantemente, a *repifanização* (*reterritorialização*<sup>52</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

<sup>47</sup> Sepultamento de crianças pequenas.

<sup>48</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>49</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>50</sup> Músicas midiáticas com suas marcas de expressões, outros tipos de instrumentos como a caixa de guerra industrializada que eles usam e etc.

<sup>51</sup> Conceito criado também por Deleuze e Guattari (2007).

<sup>52</sup> Ibidem

é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos" (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 146).

Portanto, a pifanização é um processo de fluxo e refluxo concomitante de forças despifanizantes e repifanizantes, delineando o território idiossincrático da banda São Sebastião a partir das suas marcas de expressões, interseccionando-se com os vetores externos infinitivamente. Com isso, afirma-se que o plano de imanência desse território não é rígido, se apresenta inerentemente aberto, convivendo com as deferências e repetições, passando por inúmeras ressignificações. Assim, "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).

A banda São Sebastião vem constantemente absorvendo inserções musicais midiáticas, não sendo por estas descaracterizada enquanto cabaçal, uma vez que impelem suas marcas de expressões sobre essas inserções, conseqüentemente, lhes legitimam quanto repertório de música de cabaçal<sup>53</sup> durante o processo de pifanização.

Nesse sentido, o território musical da banda São Sebastião se despifaniza ao enveredar pelo território midiático e, concomitantemente, se repifaniza pelas marcas de expressões, formando assim um conjunto de características identitárias que montam o seu território, o qual está sempre em um plano de imanência flexível, ou seja, suscetível às mudanças dos seus intra-agenciamentos e interagenciamentos provenientes de uma múltipla *paisagem sonora*<sup>54</sup> do alto sertão paraibano.

Veremos, agora, algumas dessas marcas de expressões extramusicais e musicais responsáveis pela singularidade sonora do território da banda São Sebastião.

O uso do PVC ao invés da taboca caracteriza uma das mais fortes qualidades expressivas dessa banda, bem como as dimensões geométricas dos seus pífanos:

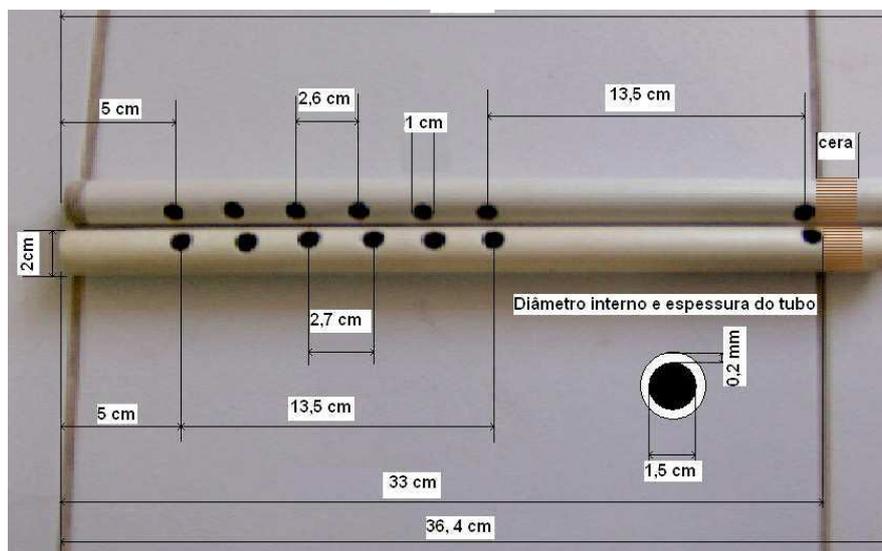


FIGURA 2 – Pífanos da Banda São Sebastião

Fonte: Erivan Silva, 2008

O pífano de PVC se apresenta como uma linha de ruptura com um passado, ou, pelo menos em parte no que diz respeito à cor do seu timbre.

<sup>53</sup> Expressão êmica utilizada pela banda São Sebastião, quando refere ao seu repertório dito tradicional.

<sup>54</sup> Termo criado pelo compositor Schafer (2001).

A figura 4 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 à nota fundamental de suas afinações, captadas 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:

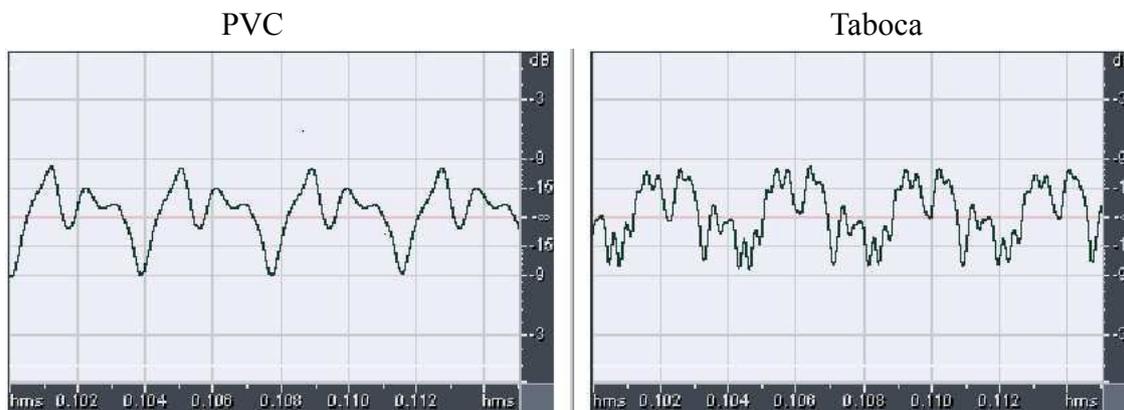


FIGURA 3 – Nota Si 3 nos pifanos.  
 Fonte: Erivan Silva.

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

### **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.

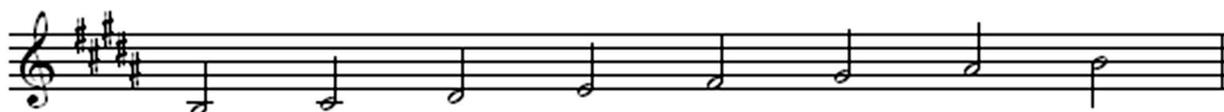


FIGURA 4 – Afinação básica do pífano utilizado na banda São Sebastião  
 Fonte: Erivan Silva, 2007.

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

Escala de Si maior	Padrão Temperado	Pífano da São Sebastião
<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<sup>55</sup>. A terça também soou abaixo da frequência de 622, 2537 Hz, que seria o padrão temperado do Ré # 3. Ainda com relação à terça, por vezes soou ambígua, ou melhor, neutra. Quem primeiro apontou essa ocorrência nos pífanos 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 pífanos da São Sebastião conseguimos chegar a várias frequências, inclusive a de 622 Hz que corresponde ao Ré # 3. Dessa forma, em acordo com Pires (2005, p. 251), acreditamos 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.

Essas predominâncias intervalares já foram observadas anteriormente por autores como: Guerra Peixe (1970) e José Siqueira (1981). Em suma, são qualidades expressivas do *ethos* musical nordestino, sobre as quais, neste ensaio, não se tem a intenção de alongar, adentrando nessa discussão paradigmática sobre as origens modais da música nordestina.

### A ambiguidade 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>56</sup> ou primeiro modo real nordestino<sup>57</sup>. Mas, quando se trata de uma inserção midiática, esses músicos naturalmente recorrem ao tom de mi maior, vizinho direto de si maior. No entanto, 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 ambiguidade tonal e modal. A figura abaixo demonstra esse centro ambíguo da banda São Sebastião:

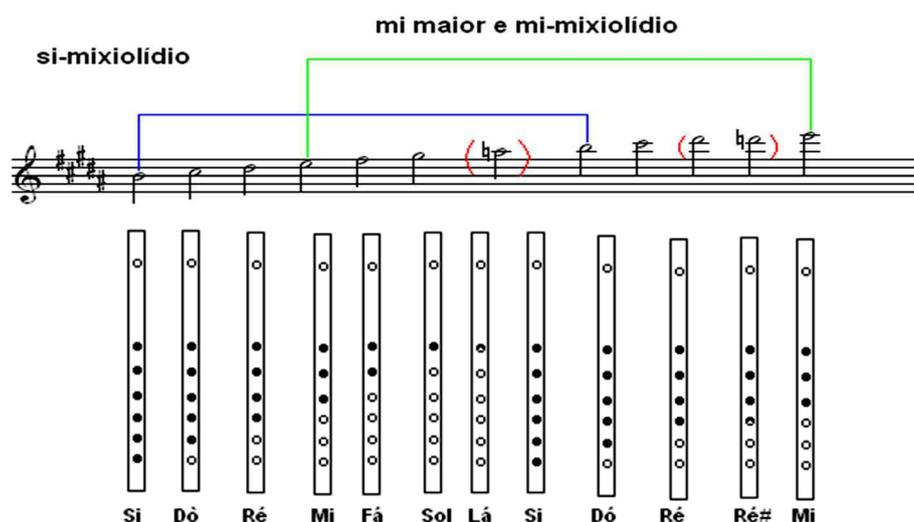


FIGURA 6 – Possibilidades modais do Pífano.

Fonte: Erivan Silva, 2008.

<sup>55</sup> A nota foi soprada por mim e pelos pifeiros da banda São Sebastião. Primeiramente, soprarmos 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.

<sup>56</sup> Modo que possui o sétimo grau abaixado.

<sup>57</sup> Termo forjado por Siqueira (1981), em seus estudos sobre o sistema modal na música folclórica brasileira.

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, 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 ambiguidade tonal-modal, na qual o primeiro pífano soa tonal e o segundo modal.

The image shows a musical score for two flutes, labeled 'Pífano 2' and 'Pífano 1'. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The Pífano 2 part has a melodic line with a red arrow pointing to the seventh degree of the scale, which is labeled 'sétimo grau abaixado'. The Pífano 1 part has a more rhythmic line. Below the flute parts, there are two staves of accompaniment, likely for a guitar or bass, showing a rhythmic pattern.

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

Está claro aqui o acontecimento da pifanização, uma vez que essa música se configura como uma forma de refluxo ao território das bandas ou cabaçais. Foi desse meio que, certamente, Luiz Gonzaga colheu as informações necessárias para a sua música midiática. Contudo, *Asa branca*, ao se tornar midiática, volta ao campo da música de tradição através do rádio, discos e televisão. E, quando voltou à banda cabaçal, recebeu um tratamento repifanizante, pois, uma vez que suas linhas de fuga – a exemplo dos timbres da sanfona, da guitarra e do baixo elétrico – quiseram despifanizar a banda São Sebastião, suas qualidades expressivas como algumas já apresentadas aqui, impeliram-se sobre esta, repifanizando-a e, tornando-a, também, uma música de cabaçal. Tudo isso demonstra que o processo de pifanização vem ocorrendo há tempos no universo dessas bandas, mesmo sabendo que algumas são mais resistentes às mudanças.

É a partir da pifanização que essa banda ressignifica o seu território, e respira para suas novas aventuras por vários territórios musicais, 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, 2007, 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, 2007, p. 95).

Por último, afirmamos que a pifanização não gera descaracterizações e essas só aconteceriam se fôssemos entender esses homens e suas músicas como fôssemos vivos, entretanto, suas atividades traduzem, simplesmente, uma existência participativa e não um passado estagnado.

## Referências

- ALENCAR, Aloysio Pinto de. **Banda Cabaçal/Ceará**. In: Banda cabaçal/Ceará: documentário sonoro do folclore brasileiro, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/FUNARTE, 1978.
- BRAUNWIESER, Martim. **O cabaçal**. Boletim latino americano de música, São Paulo, n. 6, p. 601-603, 1946.
- CAPISTRANO DE ABREU, João. **Capítulos de história colonial: 1500-1800 & os caminhos antigos e o povoamento do Brasil**. Brasília: UNB, 1982.
- CASCUDO, Luiz Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2005.
- CROOK, Larry. **O pífano de taboca**. 1989, Micromonografia, Centro de Estudos Folclóricos Mário Souto Maior - Fundação Joaquim Nabuco. Recife, 1989.
- DALL'AGNOL, Raymundo. **O tocador de pife**. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 11., 1978, Recife. Anais da Reunião Brasileira de Antropologia. Recife: ABA, 1978. p. 31-43, 1978.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2005.
- GUERRA - PEIXE, César. **Zabumba, Orquestra Nordestina**. In: Revista brasileira de folclore, Rio de Janeiro, n. 26, p. 15-38, 1970.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PIRES, Hugo Pordeus Dutra. **A malícia do pife: caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino**. Dissertação, Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.
- PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: Questões de uma antropologia sonora**. Revista de antropologia, São Paulo, n. 44, p. 01-34, 2001.
- \_\_\_\_\_. **As bandas de pífanos no Brasil: Aspectos de organologia, repertório e função**. In: Boletim Alagoano de Folclore, Maceió, v. 12, p.19-36, 1988.
- SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.
- SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.