

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

MURILO GASPAR MENDES

**“O som que dá no pife”: Trajetória e Resistência da Banda Cabaçal dos
Irmãos Aniceto.**

São Paulo
2021

MURILO GASPAR MENDES

“O som que dá no pife”: Trajetória e Resistência da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

Versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Musicologia
Linha de Pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Mendes, Murilo Gaspar

"O SOM QUE DÁ NO PIFE": Trajetória e Resistência da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto / Murilo Gaspar Mendes; orientador, Ivan Vilela Pinto. - São Paulo, 2021.
250 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Música. 2. Etnomusicologia. 3. pífanos. 4. Banda Cabaçal. 5. pensamento acústico-mocional. I. Vilela Pinto, Ivan . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Em memória de Raimundo José da Silva – Raimundo Aniceto – e Antônio José
Lourenço da Silva – Antônio Aniceto.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Ivan Vilela, pelo voto de confiança, pela atenção e trabalho dedicado. Ao amigo e professor Alberto T. Ikeda pelas conversas, ensinamentos e orientações. À professora Clara Mota, pelas dicas de escrita e normas de linguagem.

Aos amigos música Aloísio Sanfoneiro, Germano Falcão pelas conversas, revisões, dicas e instruções. Aos pifeiros Vanildo Franco, Alexandre Rodrigues, Daniel Magalhães, Lincoln Rodrigues, Fabiano de Cristo, Elinaldo Braga pelas conversas sobre pífanos suas semelhanças, diferenças, maneira de tocar, fabricação, cultura. Ao Carlos Malta, pela entrevista concedida e suas palavras inspiradoras sobre beleza de tocar pife.

Ao professor Michael B. Silvers pela oportunidade em conhecer, residir, interagir e me dedicar à Illinois University, pela excelente e dedicada recepção. Aos membros da banca pelas conversas e acompanhamento no desenvolvimento do trabalho.

Pela estrutura familiar, emocional e inspirações: Emanuel Costa Mendes, Ângela Cruz, Rita de Cássia P. Beloni, Tássia Gaspar Mendes, Thiago Gaspar Mendes, Elias Gutierrez Júnior, Maria Luiza Biton. A José Gabriel, pelos exemplos e referências.

Ao Instituto Brasil Plural, pelo financiamento da viagem de campo ainda no mestrado que possibilitou levantamento de material suficiente para a finalidade inicial e para que esse trabalho pudesse ter sido realizado. Ao departamento PPGMUS, que financiou alimentação enquanto estive nos EUA.

Instituto Brasil Plural, pelo financiamento da viagem de campo ainda no mestrado que possibilitou levantamento de material suficiente para a finalidade inicial e para que esse trabalho pudesse ter sido realizado.

São seis buraco pra tocar... um pra soprar, entendeu!?... Ali dentro passa um ar que sai com ancestralidade.

Carlos Malta

RESUMO

“O SOM QUE DÁ NO PIFE”: Trajetória e Resistência da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. 2021. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Neste trabalho, pretendo investigar as relações sociais, políticas e musicais que envolvem a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, no Ceará, na região do Cariri. O foco recai, principalmente, sobre a sustentação da predileção da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto por parte das autoridades governamentais e do público cratense, existente há anos, diante de outras bandas da região. A partir de suas propagadas matrizes ancestrais indígenas e do pioneirismo neste gênero de agrupamento musical defendidos pelo grupo, foram estabelecidas, pelo menos ao longo do século XX, relações com as Políticas Públicas que deram à Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto *status* diante dos Governos Municipal, Estadual e Federal com condecorações e salários. O discurso de superioridade forjado pelas elites do Município de Crato-CE ao longo de sua história transpassou as camadas sociais e pode ser percebido no discurso dos Irmãos Aniceto em relação às demais bandas cabaçais. Tem-se como objetivo, portanto, investigar possíveis reflexos deste discurso na sonoridade de sua música. Para tal, faço uso, principalmente, do material coletado em pesquisa de campo em 2011, além da bibliografia sobre a história da política e do folclore que tiveram influência na trajetória do grupo. A metodologia do etnomusicólogo britânico John Baily propõe o estudo etnográfico da prática de um instrumento musical através dos processos de ensino e aprendizagem e a relação mestre/aprendiz, proporcionando conhecimento para análises das relações entre material sonoro e histórico-cultural. Tal análise se dá, principalmente, através da identificação de padrões de movimento sobre o instrumento que geram sonoridades específicas da identidade musical dos sujeitos da pesquisa. Os resultados apontam, entre outros aspectos, para presença de uma singularidade que, na música instrumental dos pífanos, representa o elemento indígena e ancestral tido como fator diferencial do grupo. Tal singularidade é concebida desde a matéria prima e morfologia do instrumento até nuances, técnicas, digitação e estruturas fraseológicas específicas que revelam as relações sociais existentes em sua trajetória.

Palavras-Chave: Banda Cabaçal; Pífano; Irmãos Aniceto; Crato-CE; Cariri Cearense.

ABSTRACT

“THE SOUND GIVEN BY PÍFANO”: Trajectory and Resistance of the Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. 2021. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

In this thesis, I intend to investigate the social, political and musical relations that involve the Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, in Ceará - Brazil. The focus is mainly about the recognized and notorious preference of the Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto from part of the government authorities and the general people in Crato, which has existed for years, compared to other bands in that region. From its disseminated indigenous ancestral origin and the pioneering spirit in this genre of musical grouping defended by the group, relations were established - at least throughout the 20th century - with Public Policies that provided to the Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto some status before the Municipal, State and Federal Governments with decorations and salaries. The superiority discourse generated by the elites of the Crato-CE throughout its history has crossed the social strata and can be seen in the discourse of the Aniceto Brothers in relation to other cabaçal bands. The aim, therefore, is to investigate possible reflections of this discourse on the sound of his music. To this end, I make use, mainly, of material collected in fieldwork in 2011, in addition to the bibliography on the history of politics and folklore that had an influence on the group's trajectory. The methodology of British ethnomusicologist John Baily proposes the ethnographic study of the practice of a musical instrument through the teaching and learning processes and the master/apprentice relationship, providing knowledge for analysis of the relationships between sound material and cultural-historical material. Such analysis takes place, mainly, through the identification of movement patterns on the instrument that generate specific sounds of the investigation subjects' musical identity. The results point, among other aspects, to the presence of a singularity that, in the instrumental music of the pífanos, represents the indigenous and ancestral element considered as a differential factor for the group. The results point, among other aspects, to the presence of a singularity that, in the instrumental music of the fife, represents the indigenous and ancestral element considered as a differential factor for the group. Such uniqueness is conceived from the raw material and morphology of the instrument to nuances, techniques, fingering and specific sound structures that reveal the social relations existing in its trajectory.

Keywords: Banda Cabaçal; Pífano; Irmãos Aniceto; Crato-CE; Cariri Cearense.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Instrumentos das bandas cabaçais no Cariri cearense.	38
Figura 2: Imagens tamanho real de Padre Cícero e Beata Maria de Araújo no Museu Vivo Padre Cícero – Casarão do Padre Cícero.	48
Figura 3: Integrantes da Banda Cabaçal Padre Cícero	55
Figura 4: Exemplo de compilação de artigos de jornal dentro da revista Itaytera.	58
Figura 5: Cartaz das comemorações do primeiro centenário da elevação do Crato à categoria de cidade	63
Figura 6: Irmãos Aniceto - componentes da banda nos anos de 1980 e 1990.	85
Figura 7: Foto Irmãos Aniceto. Formação que perdurou pelo menos desde 2003 até 2005. Da esquerda para a direita tem-se: mestre Raimundo, mestre Antônio, Joval, Cícero, Adriano e, de camisa preta, José Vicente, que seria o próximo a integrar o grupo.	86
Figura 8: Material de Divulgação de show em parceria com a Orquestra Eleazar de Carvalho	89
Figura 9: Irmãos Aniceto se apresentando com Carlos Malta e Marimbanda. Espetáculo Epifania Kariri selecionado pelo edital Rumos Itaú Cultural.	90
Figura 10: Foto de José Lourenço da Silva	91
Figura 11: Mestre Antônio no céu com passarinhos	103
Figura 12: Demonstração dos dedos usados no pífano.	114
Figura 13 Modelo de construção buscando afinação temperada.	119
Figura 14: Pífano temperado (abaixo) e pífano “tradicional” (acima).	121
Figura 15: Pífano temperado e pífano dos Irmãos Aniceto.	135
Figura 16: Imagem de um pífano dos Irmãos Aniceto e suas medidas de construção	136
Figura 17: Posição da terceira oitava que atesta a qualidade do pífano segundo Antônio Aniceto.	146
Figura 18: Posicionamento da mão esquerda – Mestre Antônio Aniceto.	150
Figura 19: Mestre José Vicente Aniceto fazendo, respectivamente, posição 1 e posição ½.	150
Figura 20: José Vicente Aniceto fazendo a posição ½.	151
Figura 21: Embocadura - Mestre Antônio Aniceto.	153
Figura 22: Comparação entre o sistema posicionamento/embocadura de mestre Antônio (à esquerda) e Edival do Pife.	154

Figura 23: Comparação da relação posicionamento/embocadura: à esquerda mestre Chico (Banda Cabaçal Santo Antônio), Sr. Lourival do Pife e Antônio Aniceto à direita.	154
Figura 24: Representações da digitação em Asa Branca: Pife em Sol.....	160
Figura 25 Pensamento acústico-mocional ergonômico (6_0_½).....	165

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Alguns dos principais eventos que marcaram a trajetória artística da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.	87
Tabela 2: Posições nos pífanos e sua respectiva numeração.	110
Tabela 3: Posições das notas e sua nomenclatura a partir da escala dada pela nota inicial - Sol.	116
Tabela 4: Notas de acidente ocorrente na escala de posição fechada em Sol.	117
Tabela 5: Afinação do modelo de pífanos da Banda de Pífanos de Caruaru.	124
Tabela 6: Escala do pife e variações de acordo com cada música - Banda Cabaçal Padre Cícero.	125
Tabela 7: Escala do pífano da Banda Cabaçal Santo Antônio.	129
Tabela 8: Valores intervalares em relação à nota fundamental no Pífano de Mestre Chico.	129
Tabela 9: Escala do pife e inflexões de acordo com a técnica – Seu Louro do Pife. .	131
Tabela 10: Medições de três amostras dos pífanos dos Irmãos Aniceto calculadas em cents.	137
Tabela 11: Digitação correspondente ao pife em Dó usados por Ulisses Germano e Correinha.	176
Tabela 12: Arpejo - Tônica - Ulisses Germano.	177
Tabela 13: Arpejo V Grau com sétima.	178
Tabela 14: Relações intervalares do acorde de Dominante com 7ª na interpretação de Ulisses Germano.	178
Tabela 15: Arpejo frases 1, 2 e 5 de Forró no Cariri: Correinha.	182
Tabela 16: Digitação da Dominante com sétima (frases 3 e 4) de Correinha.	183
Tabela 17: Arpejo a partir da posição 6 usando sétima menor.	184
Tabela 18: Posições usadas em Forró no Cariri por mestre Antônio Aniceto.	186
Tabela 19 Posições da terceira oitava da escala dos Irmãos Aniceto.	187
Tabela 20: Relações intervalares na interpretação Forró no Cariri por Antônio Aniceto.	190
Tabela 21: Relações intervalares na terceira frase de Forró no Cariri interpretada por Antônio Aniceto.	191
Tabela 22: intervalos da frase 4 medidos em cents.	191
Tabela 23 : Relações intervalares da frase 6.	192

Tabela 24: Comparações de aspectos musicais entre Ulisses Germano, Correinha e Antônio Aniceto.....	195
Tabela 25 Relações entre posições, alturas e representação em partitura da flauta usada no álbum Irmãos Aniceto (1999).	199
Tabela 26 Relações intervalares da escala usada em O Cachorro, o Caçador e a Onça na gravação do álbum Irmãos Aniceto (1999).....	200
Tabela 27: Aspectos das interpretações da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e Banda Cabaçal Padre Cícero	220

ÍNDICE DE PARTITURAS

Partitura 1: O Casamento da Acauã com o Gavião: parte cantada por M. João Aniceto	101
Partitura 2: Demonstração do tema da acauã macho por mestre Chico.	105
Partitura 3: ostinato base de O Cachorro, o Caçador e a Onça.	106
Partitura 4 Exemplos de inflexões - Banda Cabaçal Padre Cícero.	128
Partitura 5: O canto da Ema - Introdução - Carlos Malta	148
Partitura 6: Transcrição de Asa Branca interpretada por Antônio Aniceto em 17/01/2011.	161
Partitura 7: Padrão acústico-mocional que antecede a performance.	162
Partitura 8 primeira frase da melodia de Asa Branca na versão do mestre Antônio Aniceto.	163
Partitura 9 demonstração de como são trabalhados os intervalos das primeiras notas da melodia de asa Branca à maneira de Luiz Gonzaga (1996).	163
Partitura 10: trecho da 1ª voz da versão de Asa Branca dos Irmãos Aniceto – compassos – 18 a 24.	164
Partitura 11: Cromatismo do compasso 6 do Hino de São José.	168
Partitura 12: Cromatismo do compasso 14 do Hino de São José.	168
Partitura 13: Hino de São José – compassos 1 a 4.	170
Partitura 14: Hino de São José – compasso 11.	170
Partitura 15: Marcha de Chegada – compassos 1 a 8.	171
Partitura 16: Marcha de Chegada - compassos 10 a 16.	171
Partitura 17: Parabéns pra você - compassos 11, 23-4 e 32.	171
Partitura 18: Parabéns pra Você: compassos 20 a 22.	172
Partitura 19: Forró no Cariri interpretada por Ulisses Germano	175
Partitura 20: Análise da parte A da interpretação de Forró no Cariri de Ulisses Germano.	179
Partitura 21: Interpretação de Correinha - Forró no Cariri.	181
Partitura 22: Frase estruturada a partir do V grau com 7 menor.	183
Partitura 23: Indicações de oscilações de mesma posição e apojaturas na frase culminante	184
Partitura 24: Análise da parte A da interpretação de Forró no Cariri de Correinha. ..	185
Partitura 25: Forró no Cariri - Interpretação de Antônio Aniceto.	188

Partitura 26: Frase 4 - Frase Forró no Cariri por Mestre Antônio Aniceto – Frase contrastante	191
Partitura 27: Frase 6 – Forró no Cariri – Mestre Antônio Aniceto	192
Partitura 28 Representação em partitura do PAM 1_6_7_6_1_3_½.....	193
Partitura 29: Variações do PAM-final.....	194
Partitura 30 Ostinato do segundo pife usado de base para a imitação do cachorro em O Cachorro, o Caçador e a Onça.	198
Partitura 31: Transcrição do ostinato a partir do compasso 20	203
Partitura 32 Variação do ostinato.	203
Partitura 33: os últimos momentos do cachorrinho.....	203
Partitura 34: os 4 primeiros compassos da primeira frase e suas respectivas reexposições	205
Partitura 35: Compassos 4 a 8 e suas respectivas variações assinaladas.	206
Partitura 36 compassos 8 a 12 e suas respectivas variações assinaladas.	207
Partitura 37: compassos 12 a 16 e suas respectivas repetições	208
Partitura 38: exemplo de sinais de articulação	209
Partitura 39 O Cachorro, o Caçador e a Onça: Compassos 56 a 79 com indicações de harmonização.	212
Partitura 40: Variações no contracanto em trecho de Calix Bento.	215
Partitura 41: Exemplo de posição e digitação de referência no uso do pífano em Calix Bento.	216
Partitura 42: Compasso 5, 6 e 7 de Cachorro, caçador e a onça - Irmãos Aniceto	218
Partitura 43: Compassos 5, 6 e 7 de Cachorro na Peia - Cabaçal Padre Cícero.....	218
Partitura 44: Compassos 81 a 104 – Cachorro na Peia – Banda Cabaçal Padre Cícero	219

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO.....	17
PARTE I - CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRICO DA BANDA CABAÇAL DOS IRMÃOS ANICETO	36
1. Alguns apontamentos sobre a trajetória ideológica e política do Município de Crato-CE e sua influência sobre as bandas cabaçais.	39
1.1 “Só no Crato!”: Uma expressão sintomática	39
2. Século XIX: a formação da “cidade da cultura”.....	41
2.1 Início do Século XX: o “período áureo” das bandas cabaçais e a “inimiga número um do progresso”.....	43
2.2 Formação do “caldeirão cultural” de Juazeiro do Norte e a aversão de cratenses: a construção do “imaginário do terror”.	46
2.3 Consequências dos conflitos entre Crato e Juazeiro e o sumiço do cabaçal...53	
2.4 “O progresso é tradicional”: A estratégia política do Instituto Cultural do Cariri e o ressurgimento do cabaçal.....	56
3. História oral, documental e discurso da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto	71
3.1 Ancestralidade indígena e a base bibliográfica dos Irmãos Aniceto	71
3.2 Passado e presente na banda dos Aniceto: aproximações e distanciamentos da música que permeia o cabaçal	77
3.3 “De pai pra nós”: hereditariedade e a expansão da visibilidade dos Irmãos Aniceto.....	82
3.4 Virtuosismo musical	90
3.5 A manutenção do prestígio e predileção do grupo no Cariri	93
3.6 “Todo o mundo é cultura”: cultura e cotidiano em forma de música cabaçal.96	

PARTE II - ANÁLISE MUSICAL: IDENTIDADE, DISCURSO E OS PÍFANOS DOS IRMÃOS ANICETO.....	108
4. CONSTRUÇÃO E DIGITAÇÃO NO PIFE.....	114
4.1 Temperamento e padronização das flautas de pífano: alguns casos do eixo urbano do sul e sudeste brasileiro.	115
4.2 O pife “tradicional” do Nordeste.....	120
4.3 O processo de construção do <i>pife</i> dos Irmãos Aniceto.....	132
5. Pensamento acústico-mocional (PAM) no pife dos Aniceto	140
5.1 Pensamento acústico-mocional e a técnica dos Irmãos Aniceto	146
5.2 Começando do começo: a digitação e o pensamento acústico-mocional em Asa Branca.....	159
5.3 Recorrência dos PAM no repertório dos Irmãos Aniceto	168
6. Forró no Cariri: As interpretações de Ulisses Germano, Correinha e Antônio Aniceto.....	173
6.1 Forró no Cariri: Ulisses Germano	175
6.2 Forró no Cariri: Correinha.....	180
6.3 Forró no Cariri: Antônio Aniceto.....	185
6.4 As três interpretações de Forró no Cariri como expressão da identidade: Antônio Aniceto, Ulisses Germano e Correinha.....	194
7. O cachorro, o caçador e a onça	197
7.1 O cachorro, o caçador e a onça no pife dos Irmãos Aniceto	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	222
BIBLIOGRAFIA.....	231
DISCOGRAFIA	239
Apêndice.....	240
Anexos.....	241

INTRODUÇÃO

“Banda cabaçal” (dentre outros nomes encontrados) é o grupo musical formado por zabumba, caixa, pratos (percussão) e um par do seu mais representativo instrumento: o pife. Pife ou pífanos são flautas transversais artesanais de aproximadamente 35 cm de comprimento, geralmente confeccionadas por seus próprios tocadores. As bandas de pífanos são conhecidas principalmente no Nordeste do Brasil¹. É comum encontrar sua prática ligada a festas e tradições populares bem como ao catolicismo popular. Contudo, a influência desta tradição musical vem se expandindo a ganhando espaço no eixo Sul/Sudeste do Brasil.

Banda cabaçal, banda-de-couro, terno de pífanos, bandas de pífano, banda de pife, zabumba, esquentamuié, são algumas das denominações atribuídas aos grupos formados por pífanos, zabumba, caixa e pratos, instrumentos estes artesanais com exceção dos pratos (VELHA, 2008; IKEDA, DIAS e CARVALHO s/d). Os pífanos são flautas artesanais tocadas transversalmente e possuem sete orifícios: seis para os dedos indicador, médio e anelar de cada mão e um para o sopra. Seu tamanho é bem diverso de acordo com cada localidade e intenções de uso e seu material também varia entre o bambu, PVC, e outros materiais cilíndricos². Segundo Mendes (2012, p. 54),

A formação instrumental mais popular onde atua o pifeiro³ do Cariri é conhecida como ‘banda cabaçal’. Tal formação é composta de um par de pífanos e três outros instrumentos de percussão: zabumba, caixa e pratos. O zabumba é responsável pela acentuação mais grave e em alguns ritmos, toca em compasso composto em contraste com a caixa. A caixa, tocada muitas vezes em constantes semicolcheias, enquadra o ritmo e o compasso da música no compasso quaternário ou binário; e os pratos são responsáveis, segundo Antônio Aniceto, pelo enfeite, ou seja, pela ornamentação na totalidade sonora da banda cabaçal.

As práticas das bandas cabaçais e o uso dos pífanos de maneira geral vêm ganhando força e reconhecimento no âmbito das pesquisas acadêmicas⁴ bem como na própria prática musical dentro de alguns espaços da cultura não só do Nordeste como também de outras regiões

¹ Embora seja muito mais conhecida no Nordeste, a prática dos pífanos pode ser encontrada, historicamente, em outras regiões como aponta Magalhães (2009).

² Neste trabalho trarei algumas observações a respeito dos materiais utilizados em alguns contextos para a confecção dos pífanos. Apesar de a bibliografia sobre os pífanos apresentar uma diversidade de compreensões nativas a respeito das definições e relações entre bambu, taboca e taquara, considero a taquara e a taboca variações do bambu.

³ Compreende-se aqui o pifeiro como aquele que de alguma forma lida com os pífanos, seja tocando, construindo ou ambos.

⁴ Mendes (2012) aponta Pinto (1997), Cajazeiras (1998), Tenório Rocha (2002), Veríssimo (2002), Pires (2005), Silva (2008), Velha (2008), Silva (2009), Magalhães (2009), Braga (2009), para citar alguns. Além destes, pode-se destacar os trabalhos de Menegatti (2012), Monteiro Jr (2015) que têm a música de pífanos como tema central.

do Brasil. Desde Guerra-Peixe (1970) e seus estudos realizados a partir de 1951 até o trabalho de Sasaoka (2019) sobre a confecção de pífanos de bambu (para citar uma das mais recentes), além de inúmeras menções em trabalhos acadêmicos nos últimos anos, diversas pesquisas e abordagens foram realizadas sobre esta prática tão arraigada na cultura, principalmente nordestina, que tem seu uso popular ao menos desde o século XVII⁵.

Embora pretenda colocar tais trabalhos em diálogo com os sujeitos de minha pesquisa, quero relatar algumas experiências pessoais que presenciei a respeito do crescente uso da prática dos pífanos. Quando residi em Florianópolis-SC de 2010 a 2012, período que cumpria mestrado pela Universidade Estadual de Santa Catarina, presenciei o surgimento de um cenário de toque de pífanos. O flautista Bernardo Sens começou a ministrar cursos de iniciação aos pífanos no CIC (Centro Integrado de Cultura) pela Fundação Catarinense de Cultura em 2011, repetindo o feito em 2013, 2014 e 2017. Também “fundou” em 2012 a Banda de Pífanos da Armação. No mesmo período a banda de pífanos Pife na Manga foi idealizada por Ivan Vendemiatti, chegando a gravar seu primeiro álbum em 2012 e ministrando oficinas e show em municípios do Estado de Santa Catarina e em Celles-sur-Belle, na França.

Outro interessante acontecimento onde presenciei a difusão dos pífanos ocorreu em duas visitas à Universidade Federal do Cariri, em Juazeiro do Norte. Em 2011 apresentei uma comunicação sobre a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto no II Encontro de Educação Musical do Cariri. A apresentação e conversas de corredores se deram em discussões teóricas sobre assunto, o que bastou para a ocasião. Já em 2018, no VI Encontro de Educação Musical do Cariri e I Simpósio de Etnomusicologia do Cariri, além da comunicação pude vivenciar um cortejo dentro da Universidade organizado pelos alunos do departamento de música da Universidade Federal do Cariri com um número expressivo de *pifeiros* e percussionistas que tocavam os ritmos do forró tradicional local⁶. Os *pifeiros* eram em grande parte (talvez em sua totalidade) músicos instrumentistas que tinham o pífano como instrumento complementar.

⁵ No Cariri, temos o registro de George Gardner em 1838 (GARDNER, 1975), enquanto Ahlert (2019) relata festejos do período Jesuítico (1609 a 1768) da Província Jesuítica do Paraguai, território correspondente, segundo o próprio autor, aos Estados do Rio Grande do Sul, Paraná, e Sul do Mato Grosso do Sul: “Para a festa do santo patrono da redução, função que durava pelo menos três dias, convidavam os cabildos, curas e administradores de povoados próximos, que chegavam à véspera e eram recebidos no caminho, ao som de pífanos e tambores. A redução novamente se vestia para a festa, cavalos e cavaleiros ricamente adornados desfilavam carregando o estandarte do padroeiro, que se juntaria à imagem do santo ou da Virgem em frente à igreja enquanto transcorriam as liturgias (AHLERT, 2019, p. 303). Além disso, Magalhães (2010) apresenta indício da presença dos pífanos já nas primeiras embarcações que chegaram ao Brasil.

⁶ Filmagens do cortejo no evento citado podem ser assistidas através do link:

https://www.facebook.com/watch/?v=1924951057538842&external_log_id=049633c09fa213e97c3e58d443a5817e&q=educamus%20-%20encontro%20de%20educa%C3%A7%C3%A3o%20musical%20do%20cariri.

Nessa ocasião as conversas com colegas do congresso eram muito mais práticas sobre como tocar, tonalidades usadas para a mesma música, técnicas de construção do instrumento, tendências da música de pífanos, por exemplo.

Ao me mudar, em 2013, para o município de Rio Claro, no interior do Estado de São Paulo, fui convidado a integrar o grupo de pífanos e percussão Taquara Rachada⁷. O grupo atuava na cidade desde 2005 em apresentações em eventos de cultura popular da cidade e da região, oficinas de construção, toque e danças populares. É composto basicamente por estudantes universitários e ex-universitários, músicos, sendo um desmembramento ou inspiração a partir do grupo Flautins de Matuá (Campinas-SP) idealizado, entre outros, pelo músico tocador de flautas de pífanos Mateus das Flautas. Apesar de ser declaradamente influenciado e inspirado em grupos do Nordeste, a apresentação que assisti em Rio Claro em 2013 tinha em seu repertório algumas músicas do álbum Carlos Malta e Pife Muderno, do músico carioca Carlos Malta (2009)⁸.

Em 2018 foi me apresentado por uma colega do grupo de pesquisa em etnomusicologia da Unicamp Musicar Local o Bloco de pífanos de São Paulo. Este grupo surgiu em 2017 com o objetivo de “popularizar a prática e disseminar o uso do instrumento na maior megalópole da América Latina”. É um grupo com cerca de 80 integrantes com pelo menos 40 destes em plena atividade. Possui adaptações como a inserção do sousafone sob influência de blocos carnavalescos, segundo seus idealizadores. Sustenta-se através de processos de ensino e aprendizagem não formais, com auxílio de trocas de informações em grupos de redes sociais além de encontros presenciais semanais, de forma que os mais experientes transmitem conhecimentos aos ingressantes. O grupo ainda conta com participações de nomes expressivos dos pífanos como Edmilson do Pífano, Sebastião Bianco e Carlos Malta em oficinas esporádicas. Participei de alguns ensaios e cortejos com o grupo, mas não tenho participação ativa devido à distância de minha cidade.

Nas ocasiões descritas acima, é possível notar a prática dos pífanos no âmbito universitário ou outras estruturas sociais que não aquela tradicional das comunidades rurais ou periferias formadas no imaginário das bandas de pífano. Bernardo Sens cursou licenciatura em música pela Universidade Estadual de Santa Catarina, Ivan Vendemiatti montou seu grupo com universitários e realizava ensaios no campus da Universidade Federal de Santa Catarina. No

⁷ Contudo, não cheguei a participar ativamente do grupo.

⁸ Penso que este álbum tenha influenciado efetivamente não só este grupo como a mim e outros tocadores de pífanos, especialmente no Eixo Sul/Sudeste, a partir dos anos 2000.

meu caso, os estudos sobre a prática dos pífanos se deram desde 2009 quando adquiri meu primeiro pífano para tocar no grupo de forró e outros ritmos nordestinos (como maracatu, ijexá) Fole da Ribeira em Ribeirão Preto - SP. Desde então tenho desenvolvido essa prática tocando e ministrando cursos e oficinas no Brasil e exterior. Notei, portanto, a expansão da prática musical dos pífanos na década de 2010. Assim, o âmbito dos pífanos não se restringe apenas à prática de comunidades rurais, agricultores, ou classes sociais desfavorecidas – os “subalternos” para usar o termo de Gramsci. Nesta década, o pífano tem atravessado fronteiras e classificações sociais, atuando como instrumento de sociabilidade em novos âmbitos e como instrumento de Educação Musical como no próprio Bloco de pífanos de São Paulo e em ações universitárias desempenhadas no ensino básico como aponta Silva (2019). Portanto, vejo como imprescindível o estudo cultural do pífano não apenas como instrumento de compreensão de determinado meio cultural, mas de como se dá efetivamente o toque do instrumento, as razões de serem tocados dessa ou de outra forma e suas relações entre os tocadores, pois a tendência do uso do instrumento está sendo se expandir para além das comunidades e das tradições orais para adentrar novos âmbitos como o universitário, escolas de música, iniciação musical, eventos culturais. Ou seja, vem-se ampliando cada vez mais a possibilidade de que o leitor deste trabalho seja o próprio tocador de pífanos e/ou professor que musicalizará através deste instrumento, interessado não apenas na compreensão cultural e social que envolve o instrumento, como também na prática do mesmo. Assim, pretendo aqui descrever de maneira autoetnográfica⁹ as relações musicais dentro de determinada cultura dando a oportunidade para que o leitor iniciado no instrumento possa também saber como tocar e quais recursos técnicos marcam a identidade musical dos instrumentistas em questão. Tem-se como sujeito deste estudo etnográfico a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, grupo que, de acordo com Mendes (2012), está ativo há pelo menos 182 anos, residindo no município de Crato-CE, Nordeste do Brasil. A pesquisa investiga sua música e seu posicionamento frente a outras bandas cabaçais e *pifeiros*. O contexto cultural envolvendo a música destes grupos será analisado na compreensão da complexidade da música cabaçal, com foco na manutenção da predileção da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, exercida sobre os demais grupos¹⁰. O campo geográfico de pesquisa se limitou a dois municípios vizinhos: Crato e Juazeiro do Norte, sendo registrada a presença dos pífanos

⁹ Ver adiante as definições e aplicações do conceito.

¹⁰ Embora o objetivo primeiro esteja voltado à investigação sobre a manutenção desta predileção, também é parte do trabalho investigar os processos históricos que decorreram na atual conjuntura da mesma.

em *Festas de Renovação*, eventos institucionais (como apresentações promovidas pelo SESC¹¹ e missa do vaqueiro), visitas domiciliares, ensaios, reisado, entre outros. Foi também coletado material no Cariri Pernambucano (Exu-PE)¹². Contudo, no intuito de estabelecer as relações dos Irmãos Aniceto com outras localidades, haverá esporádicas menções de grupos ou *pifeiros* no intuito de ilustrar e analisar comparativamente o discurso e prática do sujeito da pesquisa. Tais inserções serão realizadas através de minha vivência ou de outros trabalhos acadêmicos realizados sobre o tema.

Como exemplo tem-se a questão das relações dos Irmãos Aniceto com Caruaru. Esta cidade é referência popularmente conhecida no universo dos pífanos, por seus grupos e *pifeiros* como João do Pife e, principalmente, pela Banda de Pífanos de Caruaru. Há registros de campo de discursos dos Irmãos Aniceto que envolvem *pifeiros* de Caruaru. Embora a pesquisa de campo não abarque todo o Cariri Cearense, tampouco o município de Caruaru-PE, os trabalhos acadêmicos pré-existentes bem como documentários e outros materiais podem corroborar com um possível diálogo¹³. Os Irmãos Aniceto têm realizado show junto ao músico *pifeiro* Carlos Malta. Este músico, por sua vez, com seu álbum intitulado Carlos Malta e Pife Muderno de 1999, há mais de 20 anos tem influenciado todo um circuito dos pífanos em um fenômeno semelhante ao que se chamou Forró Universitário¹⁴, tornando-se assim a maior referência dos *pifeiros* do eixo sul-sudeste. Dentro desta questão, pode-se considerar uma das formas que os Irmãos Aniceto sustentam seu *status* fora do Cariri através de parcerias com importantes músicos e apresentações fora do estado do Ceará. Somado a isso, existe o discurso de que a importância do grupo se dá também a partir de sua influência cultural e disseminação do saber.

Para compreender a música dos Irmãos Aniceto e identificar nela traços de sua intencionalidade, foi preciso uma inserção investigativa em busca da gama de significados contidos no material em questão¹⁵. Coletei, de janeiro a março de 2011, amplo material em

¹¹ Serviço Social do Comércio.

¹² Exu está localizada a 66 Km do Crato. Segundo sites de busca, demora aproximadamente uma hora de viagem de carro passando pela Serra do Araripe. Fonte:

<https://www.google.com.br/maps/dir/Crato,+CE/Exu,+PE,+56230-000/@-7.3617902,-39.7295327,11z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x7a186ff4c51d805:0x7d3388b8f96d7405!2m2!1d-39.4122984!2d-7.2299572!1m5!1m1!1s0x7a1c6034d64dc69:0xae923f9713bb07e1!2m2!1d-39.7254363!2d-7.5154121!3e0> Acesso em: 11/09/2020.

¹³ Como o vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=8kFC9DFmBsU>, o trabalho de Pires (2005), entre outros.

¹⁴ Para mais informações a respeito da consolidação do Forró Universitário em São Paulo, ver Amaral (2007).

¹⁵ A este trabalho, dá-se o nome de etnografia. Segundo Malbrán (2006) a etnografia pressupõe um “trabalho de campo” visando uma investigação antropológica a fim de descrever e interpretar determinada rede social onde indivíduos, costumes, eventos, conhecimentos, práticas e crenças fazem parte do modo de vida do grupo social em questão. Esses comportamentos podem ser vistos como partes de um todo que se compõe pela inter-relação dos mesmos (MALBRÁN, 2006, p. 84-5). Embora o autor afirme que as estratégias de investigação mais comuns são

áudio e vídeo nos locais já mencionados. Na ocasião realizava o mestrado pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Contudo, a viagem de campo, financiada pelo instituto Brasil Plural, serviu para a escrita do mestrado e se faz agora suficiente para as análises desta tese.

Estimo que, no caso de minha pesquisa, a metodologia autoetnográfica poderá ser eficaz a partir da análise da experiência durante e após os processos de aprendizagem e imersão cultural. Tal abordagem poderá assim evidenciar o diálogo entre subjetividades, ou seja, interagindo com o outro ao invés de falar sobre o outro ou pelo outro como propõe Versiani (2008, p. 6). Este fato, portanto, transcende à dicotomia êmico/ético da etnomusicologia tradicional¹⁶.

Na dissertação de Sanches (2018) sobre a prática do Fandango em viola caipira, o autor adentra a autoetnografia como recurso investigativo, como “metodologia de escrita”. Em princípio, narra os acontecimentos pessoais no contato com os sujeitos de sua pesquisa; as viagens e posterior mudança para a cidade dos mesmos, os primeiros diálogos, presença em festejos onde acontecia a prática musical pesquisada, enfim. Tal abordagem expõe como o contato etnográfico influencia a vida pessoal, a prática de pesquisa e a musicalidade do artista/pesquisador¹⁷. (...) “Através da abordagem autoetnográfica, evidencia-se as transformações que estes processos trouxeram ao pesquisador através da convivência com os fandangueiros de Itapetininga” (SANCHES, 2018, p. 6). Tomei interesse pela autoetnografia, portanto, na medida em que percebia que as palavras do autor se relacionavam com minhas experiências pessoais pós trabalho de campo. Ao retornar do período de quase três meses junto aos *pifeiros* do Cariri, algumas pessoas que acompanhavam meu trabalho como músico do

a entrevista, a observação e a coleta de fontes escritas ou não, veremos adiante que as estratégias no caso desta pesquisa em música vão além destas estratégias. Na proposta de uma antropologia interpretativa que visa o equilíbrio da subjetividade do etnógrafo, a interpretação de fatos em conformidade com os sujeitos e a cultura - onde o etnógrafo se vê imerso - e o aparato conceitual serão a estrutura para um aprofundamento etnográfico.

¹⁶ Para Ellis, Adams & Bochner, (2011), pode-se compreender a autoetnografia como uma “forma de pesquisa e de escrita que procura descrever e analisar sistematicamente (grafia) a experiência pessoal (auto) para entender a experiência cultural (etno)” (ELLIS, ADAMS & BOCHNER, 2011 *apud* SANCHES, 2018). Para Benetti (2017), a autoetnografia consiste em uma investigação onde o performer é o pesquisador de sua própria prática. Embora mencione autores que fazem do performer o próprio pesquisador científico, o autor coloca Benetti (2013) como o pioneiro do uso do conceito de autoetnografia dentro da subárea de práticas interpretativas. De acordo com Versiani (2005), o conceito já usado ao menos desde 1985 “por autores tanto do campo dos estudos literários quanto do campo da antropologia (VERSIANI, 2005, p. 99).

¹⁷ Reporto-me à ideia de musicalidade como característica humana de atribuir sentido musical através da expressão sonora estando essa presente tanto nas habilidades musicais quanto no resultado sonoro em si. É, portanto, fruto da identidade e história individual construída intencional ou intuitivamente dentro de vivências musicais. Na musicalidade estão contidas as mais diversas e pomenorizadas características sonoras que identificam um praticante da música.

grupo de forró Fole da Ribeira no município de Ribeirão Preto - SP teceram comentário a respeito da minha forma de tocar. Comentários do tipo “sua flauta agora tem mais ‘a cara’ do Nordeste”, ou “tá mais solto”, levaram-me a perceber que o que tinha aprendido quanto aos recursos que identificam os tocadores pesquisados estavam agora incorporados em minha musicalidade. Além disso, minhas concepções de abertura de vozes de uma melodia através dos pífanos em primeira e segunda flauta também se transformaram. Ou seja, a relação de intervalo, ritmo, frase e complementações melódicas ganharam nova forma. A importância dada a isto no mestrado foi direcionada a descrever e compreender como aqueles indivíduos viam sua música.

Portanto, se por um lado a autoetnografia se faz de forma a relatar as vivências subjetivas, artísticas e criativas, esse tipo de trabalho não isenta o pesquisador do lugar de mediador da fonte – o campo etnográfico onde imergiu - qual se inspira como autoetnógrafo.

Na busca de uma descrição de como se configura a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, parto das definições que os seus próprios integrantes se aplicam. Essencialmente, a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto é auto definida como representante do próprio cotidiano, ancestralidade e fé nas práticas da banda cabaçal. Assim como as demais cabaçais do Cariri são, tradicionalmente, envolvidos com festejos religiosos tradicionais organizados por instituições governamentais ou religiosas bem como atua na festa do catolicismo popular organizados por famílias da comunidade chamada de Festa de Renovação do Sagrado Coração de Jesus¹⁸. Neste tripé, os Irmãos Aniceto expressam a originalidade e autenticidade onde o discurso se apoia na construção da identidade. A partir disso, busco integrar informações e fontes históricas para contextualizar o meio em que estão envolvidos.

O grupo Irmãos Aniceto é formado por uma família de agricultores e comerciantes de baixa renda do município de Crato-CE. O município de Crato situa-se ao extremo sul do Ceará, na região chamada de Cariri. A sub-região do Cariri se dá pelo espaço geográfico que se situa

¹⁸“A *renovação do sagrado coração de Jesus* consiste em uma festa comumente diurna, realizada anualmente na residência do anfitrião. A data é escolhida em homenagem ao santo de devoção do anfitrião ou dia do casamento, aniversário, inauguração da casa, etc. Grosso modo, os atrativos da festa são a reza, a comida, e a banda cabaçal. Além disso, o evento configura-se como um espaço de trocas simbólicas, relações afetivas, diversões e, principalmente, a festa do sagrado coração de Jesus estabelece o contato com as santidades a que são devotos seus participantes, tendo como principal protagonista, o próprio Jesus. A banda cabaçal tem função religiosa ao realizar um ritual musical de reverência aos santos postados no altar juntamente com a imagem do sagrado coração de Jesus e do Padre Cícero” (MENDES, 2012, p. 11-12).

Ainda segundo Mendes (2012) a relação entre a banda cabaçal e a *Festa de Renovação* se dá de forma mútua. Se por um lado a banda cabaçal torna a festa mais atrativa sustentando essa tradição, por outro, é na *festa de renovação* que a cabaçal prepara novos integrante, ativa o repertório, aprende novas músicas, por exemplo. Além de Mendes (2012), esse processo de manter a banda cabaçal ativa e servir como local de encontro e renovação da própria banda cabaçal é relatado também por Monteiro Júnior (2015), sobre a Banda Cabaçal Padre Cícero de Juazeiro do Norte, Brito (2007), sobre a espetacularização dos folguedos cratenses, entre outros.

nos arredores da Chapada do Araripe dentro do território cearense. É chamado também de Cariri, o grupo de regiões dos Estados de Pernambuco e Paraíba no entorno desta chapada. No entanto, o chamado Cariri Cearense se diferencia do Cariri Pernambucano e do Cariri Paraibano por ser mais favorecido por maior quantidade de chuvas, nascentes e terras férteis¹⁹. Meu contato com tocadores de pífanos se deu nos Municípios cearenses: Crato Juazeiro do Norte. Além disso, o Município de Exu-PE também foi visitado algumas vezes. Em concordância com as concepções nativas observadas em campo, adoto a delimitação geográfica do Cariri apresentado por Schröder (2000, s/p): “Idéias (sic) regionalistas também são responsáveis pela extensão do conceito da região para além dos limites estaduais. As intensas relações históricas, econômicas e culturais com Pernambuco deixam muitas pessoas falar de um Cariri Cearense e um Cariri Pernambucano, como se a Chapada do Araripe representasse o centro geográfico da região, a qual engloba os municípios ao redor da Chapada” (SCHRÖDER, 2000. s/p). Neste sentido, COSTA (2020) argumenta que, pela perspectiva da geografia humanista, a configuração do processo de colonização, o constante contato pelo comércio, religião e outros, as “estreitas ligações com o estado de Pernambuco permitem falar de Cariri cearense e Cariri pernambucano, tendo a Chapada do Araripe como marco de divisão territorial” (COSTA, 2000, p. 25). Por essa razão farei menção ao recorte do campo etnográfico, mencionando as cidades visitadas através do termo “Cariri”. Os Irmãos Aniceto atribuem a presença dos pífanos no cotidiano do grupo à herança indígena²⁰. “Isso aqui foi o índio que plantou, foi o índio que deixou pra nós”²¹, afirma Raimundo Aniceto, mestre da banda²². Assim, o pífano é tido como

¹⁹ “A Região do Cariri está localizada ao sul do Estado do Ceará, compõem-se de 26 municípios dividido em quatro micro-regiões: Cariri (mais conhecida por Vale do Cariri), Chapada do Araripe, Sertão do Cariri e micro-região serrana de Caririçu. A primeira abrange os municípios do Crato, Juazeiro do Norte, Barbalha, Missão Velha e Jardim. A segunda, os municípios de: Araripe, Campos Sales, Nova Olinda, Potengi, Santana do Cariri; a terceira abrange os municípios de: Abaiara, Aurora, Barro, Brejo Santo, Jati, Milagres, Mauriti, Penaforte e Porteiras; e a quarta os municípios de: Altaneira, Antonina do Norte, Assaré, Caririçu, Farias Brito, Granjeiro, Várzea Alegre. A Região do Cariri é equidistante 600 km das principais capitais do Nordeste. Possui uma população estimada em cerca de um milhão de habitantes (748.181, de acordo com o Censo Demográfico de 1996), distribuídos por 15.934 km²” (CORTEZ, 2000). Além disso, o eixo mais populoso é também chamado “Crajubar”, nome composto pelas iniciais das cidades Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

²⁰ De acordo com Magalhães (2010), o pífano se popularizou entre infantarias militares ao longo da Idade Média. Acompanhava as expedições navais e, além das ocasiões de combate, era utilizado para entretenimento e cerimônias religiosas dentro dos navios. Ainda segundo o autor, deu-se início à difusão do pífano entre indígenas a partir do contato com os Jesuítas ainda no século XVI. Embora aqueles indígenas apresentassem diversos modelos de flautas, não se tem conhecimento do uso do sistema de sete notas como os pífanos trazidos nas caravelas.

²¹ Fala dita pessoalmente no primeiro contato com *mestre* Raimundo após a apresentação dos Irmãos Aniceto em comemorações ao dia de reis (06 de janeiro de 2011) no SESC Juazeiro.

²² No período de campo realizado em 2011, Raimundo Aniceto, *pífieiro*, era o *mestre* da banda, seguido por seu Irmão Antônio. Hoje o lugar de *mestre* é ocupado por Adriano, *zabumbeiro*, após o falecimento de seu pai, Antônio e o afastamento de Raimundo por questões de saúde.

instrumento de ligação entre passado e presente, entre ancestrais e descendentes. Tendo a herança indígena e o catolicismo popular tidos como aspectos marcantes em sua arte, os Irmãos Aniceto expressam sua fé, história, cotidiano, emoções e ancestralidade através de uma música chamada pelos mesmos de música cabaçal, ou seja, a música tocada pela banda cabaçal (MENDES, 2012). Veremos adiante como o caráter ideológico implementado ao longo do século XIX, o ideal de progresso na primeira metade do século XX e a valorização das manifestações populares através do folclorismo emergente no Brasil no início da segunda metade do século XX influenciou o discurso e a prática musical dos Irmãos Aniceto, que passaram por adequações às transformações das políticas públicas do município de Crato. Desta forma, para os Irmãos Aniceto a música dos pífanos representa, principalmente, ancestralidade indígena, fé no Padre Cícero²³, relações com a natureza, e as políticas do município (MENDES, 2012). Como então o grupo reproduziria um repertório cívico (referente às políticas do poder público) e católico popular sustentando a ancestralidade indígena no material musical?²⁴

Embora seja fato que a musicalidade dos Irmãos Aniceto seja composta por uma imbricação de, por um lado, seu cotidiano, prática religiosa, ancestralidade e outros elementos culturais e, por outro lado, do poder público e da cultura de outras camadas sociais²⁵, noto que há, entre as bandas cabaçais do Cariri, uma predileção por parte do poder público e entusiasta da cultura popular pela Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. Trabalhei com a hipótese de que essa predileção se sustenta pelos seguintes eixos:

- a) Originalidade: No discurso da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto são recorrentes as afirmações de que os mesmos são sucessores ininterruptos da primeira banda cabaçal da região. Além disso, o repertório, passos de dança e o próprio saber tocar os pífanos foram ensinados aos principais grupos do Crato e Juazeiro do Norte²⁶. A

²³ Veremos adiante a influência do Padre Cícero na região do Cariri e na prática dos pífanos.

²⁴ Embora este trabalho faça, mais adiante, uma síntese, descrevo em Mendes (2012) com maiores detalhes, a relação entre a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e o poder público com adaptações e influência em sua musicalidade.

²⁵ Após as análises realizadas por Mendes (2012), transcrições, cruzamento de dados, confirmações das conclusões com os próprios sujeitos da pesquisa, escreve: “esta relação de ressignificação, adaptação e sobrevivência da cultura dos pífanos convida a pensar o nome ‘banda cabaçal’. Se por um lado a banda (da prefeitura, da polícia ou de qualquer outra corporação) é aquela instituída pelo poder público e/ou elite, e tem em seus aspectos cívicos os hinos, marchas, intervalos de quarta justa, notas bem marcadas e harmonizadas, contrapontos, etc, por outro, o cabaçal possui características ancestrais como os instrumentos artesanais, golpes de língua que seriam considerados irregulares para as técnicas acadêmicas, despreocupação com a afinação temperada e outros parâmetros musicais que mantém a ligação entre passado e presente (MENDES, 2012, p. 170). Veremos adiante uma interpretação mais adequada do que considere, em 2012, uma “despreocupação com a afinação temperada”.

²⁶ Em depoimento, *mestre* Raimundo conta como ensinou o *mestre* Clemente, da Banda Cabaçal Padre Cícero de Juazeiro do Norte, tida pela comunidade local como uma entre as principais bandas da cidade.

este aspecto é atrelada a ancestralidade indígena Kariri, habitantes da região geográfica do Crato, antecedendo a própria colonização.

- b) **Virtuosismo:** Os Irmãos Aniceto primam pela qualidade técnica, criatividade, autoria e arranjos que vão além das terças comuns às bandas de pífanos. Além disso, a abrangência de ritmos tocados também compõe o discurso do virtuosismo; Dobrados, Alvoradas, Marcha De Chegada, Marcha Rebatida, Quilombos, Baião, Bendito, Galope, Frevo e Choro. O Frevo e o Choro recebem atenção especial ao caráter virtuosístico por ser talvez, os únicos do Cariri a tocar estes gêneros que exigem técnica para a realização, ouvido apurado para aprender e criatividade para adaptar ao pífano. O grupo também busca mostrar virtuosismo aos passos de dança.
- c) **Relações com o Poder Público e Social-Político:** Desde os anos de 1960 a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto tem representado o poder público em diversos eventos culturais, congressos, cerimônias oficiais, programas de TV, vídeo documentários entre outros (MENDES, 2012). Possuem título de mestre de cultura, recebem salários estadual e municipal e são priorizados na participação de novos eventos, recebendo assim maior visibilidade e novas oportunidades junto à iniciativa privada.

O primeiro indício de que existem disputas por locais de destaque dentro do universo dos pífanos do Cariri se deu ao conversar com um grupo de Juazeiro do Norte onde um dos integrantes se mostrou muito descontente e chegou a tentar difamar, sem citar nomes, uma Banda Cabaçal do Crato, alegando que todos os privilégios e oportunidades estavam com eles e que aqueles diziam que a banda cabaçal tem origem indígena, mas não tem. Logo percebi que se tratava dos Irmãos Aniceto, mas os próprios companheiros de grupo repreenderam o discurso do *pifeiro*. A partir de então foram inúmeros comentários, depoimentos, narrativas, discursos que, como se diz popularmente, “puxavam a brasa para sua sardinha”, ou seja, direcionava o discurso para suas práticas. Eu, especificamente naquele momento da pesquisa, como neófito etnógrafo de primeira viagem encontrava-me sem compreender, sem o interesse de investigar a fundo, com a preocupação em não tomar partido de nenhum dos discursos por receio em perder informantes, sujeitos e material de pesquisa. Assim, o que pude fazer foi realizar os registros buscando imparcialidade. Acreditava também ser algo intrínseco à cultura local, pois, ao chegar a campo, no caminho do aeroporto, o taxista recomendou não andar de ônibus, o motorista do ônibus recomendou não andar de moto táxi, o moto taxista recomendou não andar em vans e o motorista da van afirmou ser esta o único meio de transporte seguro.

A escolha pelos Irmãos Aniceto se deu por ser a mais atuante banda cabaçal do Crato²⁷, e pela logística e viabilidade da pesquisa, pois, apenas no Crato encontrei hospedagem com um custo-benefício condizente às minhas condições. Documentos históricos foram coletados na Cúria Diocesana do Crato, bibliografias foram levantadas e, principalmente, parte suficiente da musicalidade da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto foi incorporada para um desenvolvimento posterior. Na análise dos dados percebi uma relação de aproximação e distanciamento do repertório e musicalidade das chamadas bandas de música que representavam o Poder Público local²⁸.

Ao revisar o material para este trabalho, percebi que, para além das relações com o poder público, há um discurso que se direciona à manutenção de um lugar de prestígio da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto dentro do cenário de atuação dos pífanos do Cariri, bem como, por vezes, em relação à música de pífanos no Brasil²⁹. Assim é possível compreender o discurso dos Irmãos Aniceto e de outros *pifeiros* como uma disputa simbólica dentro da música de pífanos do Cariri. Veremos adiante como se dá essa relação entre a narrativa e a musicalidade dos sujeitos da pesquisa.

Buscarei, portanto, revelar através das análises musicais, quais são, de fato, as nuances que representam a originalidade e ancestralidade; como são interpretadas as músicas tidas como símbolos do virtuosismo; como se dá a musicalidade dos Irmãos Aniceto perante outros grupos cabaçais, ou seja, o que fazem para se diferenciar dentro de um repertório comum ou como, para esta finalidade, constroem seu próprio repertório. Se por um lado a transcrição irá buscar em detalhes como se dá a música dos pifeiros estudados em seus detalhes rítmico-melódicos, tais aspectos intramusicais serão analisados visando a interface corpo-instrumento, suas razões e significados.

Assim, a questão central da pesquisa é: Quais são os recursos musicais que a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto se vale para corroborar com seu discurso em relação ao lugar que

²⁷ A mais atuante banda e a mais citada entre informantes que têm relação com a cultura popular; radialistas, músicos, cordelistas, entusiastas, secretaria de cultura, entre outros.

²⁸ Ver adiante uma revisão do contexto histórico e transcrições desta musicalidade.

²⁹ A palavra hegemonia, quando usada neste trabalho para designar o lugar privilegiado dos Irmãos Aniceto no universo dos pífanos, não é empregada sob o sentido marxista ou gramsciano do termo, mas sim ao significado no “senso comum”. A hegemonia, neste caso, se refere à condição de destaque em relação aos demais grupos do ponto de vista da predileção e preferência em premiações, condecorações, remunerações, salários, visibilidade em eventos, e outros fatores que agregam capital simbólico. Embora parte do discurso das elites seja transposto e/ou ressignificado nas falas dos Irmãos Aniceto, não cabe afirmar que haja, de fato, dominação política, de classe ou ideológica em poder dos mesmos. Além disso, uma vez que a condição financeira dos Aniceto, apensar de receber alguma remuneração em certas apresentações, se mantém assim como a de seus pares. O poder dos Aniceto, portanto, ocorre, principalmente, no campo simbólico.

o grupo ocupa diante das demais bandas cabaçais do Cariri? Com este Foco, quais são os principais aspectos musicais e quais são os significados contidos no material musical (estruturas sonoras) e nas práticas musicais atribuídos pelos *tocadores* e ouvintes da banda cabaçal em questão? Tem-se, portanto, o objetivo de elaborar uma etnografia musical sobre a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto em suas relações histórico-sociais em busca da ligação entre discurso verbal e musical no contexto histórico local e individual (do grupo). Para tal, outras questões devem ser trabalhadas no intuito de levantar o material necessário para o que se propõe.

Pode-se ter como exemplo a discussão sobre o conceito de “terça neutra” aplicado aos pifanos³⁰. Apesar de usado em algumas dissertações de mestrado sobre pifanos (MENEGATTI, 2012; MONTEIRO JUNIOR, 2015; SILVA, 2008; VELHA, 2008; PIRES, 2005), suponho que, para as Bandas Cabaçais do Cariri, seja necessário um aprimoramento desta nomenclatura, ou a adoção de outros termos devido às afinações encontradas na música em questão. Veremos no decorrer do trabalho que a afinação é aspecto diferencial na musicalidade da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e é usado conscientemente como material que corrobora com seu discurso pela disputa dentro da música dos pifanos³¹.

Por tocar os pifanos há mais de dez anos, ser construtor deste instrumento, já ter realizado pesquisa de campo com processos de ensino e aprendizagem, dividir o palco e escrever um mestrado sobre os Irmãos Aniceto, foi possível analisar músicas mais complexas dos Irmãos Aniceto. Dá-se assim continuidade às análises musicais de um repertório aprendido em campo e registrado em áudio e vídeo tanto em aulas como em performances onde o grupo se apresenta. As análises estarão direcionadas ao modo de tocar o instrumento para que se obtenha aspectos técnicos musicais que possa se relacionar com o processo investigativo da tese. Tanto a metodologia de coleta quanto as análises possuem semelhanças ao trabalho do etnomusicólogo John Baily.

Oliveira Pinto (2001) se vale dos pressupostos de Baily (1977; 1985; 1992; 2006) ao afirmar que “a pesquisa etnomusicológica também considera os movimentos que geram o som

³⁰ Ou seja, é o intervalo entre fundamental e terça situado, fora da escala temperada, num ponto equidistante entre a terça maior e terça menor. Veremos adiante que outras notas aparecerão exatamente entre um intervalo maior e menor, dando-se a estas o nome de “notas neutras”. A terça neutra ou *neutral third*, é apresentado também por Baily e Driver (1992) ao tratar da mesma questão recorrente na música do *folk blues guitar* norte americano. Também aparece em instrumentos do oriente médio e no *bluegrass fiddle*, entre outras manifestações musicais.

³¹ Assim, veremos adiante que há um equívoco quando Mendes (2012) menciona uma “despreocupação” com a afinação temperada. “Despreocupação” não seria a palavra mais adequada uma vez que os Aniceto lidam e se posicionam intencionalmente diante da afinação temperada e da afinação de outros *pifeiros*.

no instrumento, pois estes se mostram essenciais, refletindo não apenas virtuosismo e técnicas apuradas, como também determinadas concepções mentais” (p. 235). Em outras palavras, os instrumentos musicais são manuseados por padrões de movimentos que são sistematizados de acordo com sua ergonomia e com a intenção criativa do praticante gerando sistemas de execução musical através de padrões que canalizam “a criatividade humana por vias previsíveis e musicais” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 235). Tais padrões são desenvolvidos pela capacidade motora humana.

Além das descrições do funcionamento do *spatio-motor thinking* – traduzido por Oliveira Pinto (2001) como “pensamento acústico-mocional” -, Baily (2006) afirma que nestes padrões podem estar contidos códigos sociais e culturais que dizem respeito à cultura daquele que o pratica. A partir desta qualidade de informações torna-se possível levantar questionamentos como, por exemplo: qual a relação entre o texto musical e o discurso do sujeito da pesquisa? Como funciona a intencionalidade do performer de acordo com o tipo de evento onde sua performance é realizada e a quem se direciona? Os pensamentos acústico-mocionais são formados apenas por determinação da mecânica do instrumento ou os códigos culturais-musicais também podem gerá-los? Pode-se também cruzar dados com “categorias nativas” e observações do comportamento cotidiano³².

Como já mencionado, o conhecimento técnico pré-existente no instrumento permitiu-me uma aproximação tanto dos sujeitos da pesquisa quanto de seu conteúdo. Nesta perspectiva, penso que caiba para este trabalho um melhor aproveitamento deste aspecto no que diz respeito à didática do instrumento para o leitor. Dentro das análises, portanto, terei o foco em, não apenas apresentar o repertório e analisá-lo de acordo com os objetivos da pesquisa como também deixar claro como se dão as combinações de movimentos que caracterizam a identidade contida no instrumento. Assim, lanço mão de recursos de autoetnografia para este procedimento.

No primeiro capítulo, busco delinear um panorama histórico do município do Crato, sua região, cidades relacionadas, intenções políticas, visões ideológicas entre outros apontamentos que se fizerem relevantes sob a bibliografia da história local que de alguma forma influenciaram direta ou indiretamente a prática musical e o discurso da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto³³.

³² Grosso modo, “categoria nativa” é o termo usado pela antropologia e adotado pela etnomusicologia para designar a expressão verbal específica do(s) sujeito(s) da pesquisa, principalmente quando relacionado direta ou indiretamente ao objeto de estudo em questão.

³³ Os trabalhos de Barros (2008), Brígido ([1861] 2007), Della Cava (1976), Figueiredo Filho (1958, 1964, 1960), Figueiredo Filho e Pinheiro (1953) e Pinheiro (1950) são exemplos de fontes de estudo para a compreensão do contexto histórico local.

Apresentarei os sujeitos da pesquisa, suas histórias, os eventos ocorridos no período de campo e os relatos dos processos de ensino e aprendizagem. Neste espaço será descrita também a investigação a respeito da linguagem dos músicos e as “categorias nativas” relacionadas ao universo musical e cultural do grupo.

Realizo uma revisão da historiografia local no intuito de investigar a conjuntura onde a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto esteve inserida em sua trajetória que, segundo seus integrantes, remonta o Brasil Imperial. Procuo descrever o processo de construção ideológica cratense moldado ainda no século XIX e remodelado no século XX. Tal processo se reflete nos dias atuais no discurso de alguns moradores do Crato com influência direta sobre as bandas de pífanos do município inclusive dos Irmãos Aniceto. A análise das relações entre acontecimentos históricos, reações e práticas, sejam elas atitudinais, verbais ou musicais traz como pano de fundo os conceitos de *campus* e *habitus* de Bourdieu:

O habitus não supõe a visada dos fins. É princípio de um conhecimento sem consciência, de uma intencionalidade sem intenção (Bourdieu, 1987:22). É adquirido por aprendizagem explícita ou implícita, e funciona como um sistema de esquemas geradores de estratégias que ser objetivamente conformes aos interesses dos seus autores, sem terem sido concebidas com tal fim (BOURDIEU, 1984:119 *apud* THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33). [...]ele nos permite agir em um meio dado sem cálculo ou controle consciente (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33).

O conceito de *habitus* se refere ao indivíduo e suas formas de agir. “Habitus pode ser entendido por um conjunto de propensões que permitem aos indivíduos agir dentro de uma estrutura social determinada com vistas à manutenção de sua dinâmica organizacional” (MORAES, 2007 p. 182). Dentro deste trabalho o conceito é aplicável na busca de interpretar as ações, decisões, discursos em suas circunstâncias. O *habitus*, é o “princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2005). Já o conceito de Campo é o espaço onde há camadas de interação entre os sujeitos e *habitus*.

De modo geral, Campo pressupõe um espaço multidimensional, configurado a partir das tensões entre seus diversos agentes, cujas ações lhe dão sentido e organização. Uma questão importante colocada por esse sociólogo se refere à dimensão ao mesmo tempo estruturada e estruturante desse conceito. A primeira dimensão diz respeito à constituição de regras compartilhadas pelos seus agentes. Já a dimensão estruturante emerge por ocasião das disputas por legitimidade impulsionarem redefinições e deslocamentos nas regras estabelecidas (BEZERRA, 2017, p. 24).

Portanto, é pertinente apontar alguns fatos históricos voltados à construção ideológica latente na cultura cratense e as respostas dadas pelos sujeitos da pesquisa. Tal fase desta tese facilitou a compreensão do discurso e de seu contato com o poder público e a elite local. Além

disso, o estudo da história local contribuiu para compreender como o grupo tem uma atuação e frequência de apresentações maior que de outros grupos atualmente.

O mais antigo documento histórico encontrado sobre a prática cabaçal³⁴ no Cariri é a brevíssima menção feita pelo botânico George Gardner (GARDNER, 1942)³⁵ em sua passagem pela então Vila do Crato em 1838. Somente em registros de meados século XX que a música de pífanos aparece novamente (ao menos na bibliografia encontrada). Relatos remontam ao início do século XX através de memórias daqueles que abordam o assunto já na aurora da segunda metade do mesmo século. Os relatos de Luiz Róseo em uma série de matérias no jornal Correio do Ceará (Fortaleza), em 1961, nos dará alguns indícios acerca do meio em que se inseria a música dos pífanos. Veremos que os documentos que abordam a prática cabaçal a partir dos anos de 1950, seja em memórias ou notícias na imprensa sobre as realizações contemporâneas à época, se dá graças à valorização do folclore local na época incentivada sobretudo pelo Instituto Cultural do Cariri (ICC) que, por sua vez, seguia tendências do folclorismo no país. A bibliografia encontrada se dá, em sua maioria na Revista Itaytera, publicada anualmente pelo ICC, publicações de J. Figueiredo Filho (presidente do ICC) como o livro “O Folclore no Cariri” (1962), e matérias de Jornal encontradas em pesquisa de campo na Cúria Diocesana do Crato.

No entanto, o estudo do contexto histórico-ideológico da região possibilitou não apenas compreender a lacuna de documentos escritos sobre o folclore, mas como as estratégias políticas o coloca em posições cada vez mais desfavoráveis (até a metade do século XX) na medida em que se consolida, no plano político-ideológico, o que Cortez (2000) aponta como “ideal de progresso”. Dentre os pilares que sustentam tal ideologia tem-se, por exemplo, o heroísmo, o pioneirismo e a erudição. Estes conceitos foram trabalhados a partir da segunda metade do século XIX e veiculados sistematicamente pela imprensa (adentrando o século XX) e pelos discursos da elite política e intelectual do Crato. Valorizando como culto e civilizado o bem de consumo cultural e material europeus, o ideal de progresso visava o poder econômico e ideológico com o objetivo maior de transformar a região do Cariri num estado independente tendo Crato como capital. Ao longo do período mencionado, este processo ideológico empurrou as manifestações folclóricas (dentre as quais a prática cabaçal) para as margens tanto no plano

³⁴ Veremos que a música de pífanos é arte praticada não apenas pela execução musical, mas também, pela dança e cena. Por essa razão adoto aqui o termo “prática” cabaçal englobando um conjunto de aspectos artísticos do cabaçal.

³⁵ No Capítulo 1.3 apresento e descrevo o contexto em que Gardner menciona a música cabaçal.

físico como simbólico. Agravado pela eugenia vigente usada como argumento no intuito de frear a ascendência de Juazeiro do Norte, a prática cabaçal chegou a ser proibida no centro urbano do Crato na década de 1920.

A partir de 1953 a elite cratense funda o Instituto Cultural do Cariri (ICC) almejando visibilidade política frente às capitais nacional (Rio de Janeiro) e estadual (Fortaleza) onde, a essa altura, já ocorriam eventos ligados ao movimento folclorista vigente desde os anos de 1940. Apesar do discurso do ICC alegar uma recuperação e valorização do folclore local e colocar o município como “celeiro do folclore” na região, os danos causados pela implementação ideológica mencionada acima foram irreversíveis. Maior indício consta nos relatos da principal figura do ICC, J. Figueiredo Filho: aos esforços do instituto reuniram cinco ou seis grupos cabaçais para as comemorações do centenário do município em 1953, enquanto no início do século XX reunia-se cerca de trinta bandas cabaçais em eventos como a festa da padroeira. Contudo, a iniciativa do ICC e seus colaboradores é de fundamental importância para uma reestruturação do imaginário, do valor simbólico e dos próprios grupos locais. Além disso, a contribuição do instituto e seus fundadores são de grata contribuição à compreensão da história local e dos Irmãos Aniceto, podendo-se ter mais clareza, por exemplo, colocando-se a história oral do grupo frente à documentação levantada.

Assim, torna-se plausível a hipótese de que a predileção da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, sobre os demais grupos locais, seja construída por uma trajetória de resistência e conquistas, principalmente quando passa a representar o município em eventos folclóricos fora das dependências do Crato a partir dos anos de 1950. A incontestada sobrevivência do grupo e ininterrupta atividade no período histórico supracitado colocam os Irmãos Aniceto em posição privilegiada frente aos demais grupos da região uma vez que a longevidade e a hereditariedade é marca do discurso dos grupos. Além disso, há uma predileção do grupo por parte do ICC, principalmente, após sua premiação no V Congresso Nacional de Folclore realizado (em Fortaleza, em 1963), o que levou o grupo a adaptar seu repertório e discurso na medida em que coloca em seu currículo apresentações em diversos centros urbanos nacionais, chegando também a se apresentar na Europa. Em nova ordem política nas relações com o folclore, vinda da capital nacional e do estado, estabelecida no Crato a partir da década de 1950, sob a tutela de J. Figueiredo Filho³⁶, os Irmãos Aniceto passaram a representar a cidade e adaptaram seu

³⁶ “Inspetor Regional de Ensino; Membro da Comissão Estadual do Folclore criado em 1948; Sócio da Academia Cearense de Letras, da Associação Brasileira do Folclore, do Instituto Histórico do Ceará, Pernambuco e

repertório com músicas como O Hino do Crato e Venha Ver (As Belezas do Crato). Além disso, o grupo escreve em seus instrumentos o nome da cidade. Atualmente, a prefeitura de Crato mantém um salário fixo para que os Aniceto realizem ao menos uma apresentação por mês em eventos providos pela mesma. Quando estive em Campo, em 2011, o integrante mais antigo no grupo (*mestre* Raimundo) recebia um salário do governo do estado do Ceará pelo título “Tesouro Vivo do Ceará” como “mestre de cultura”³⁷ (MENDES, 2012). O governo Federal os condecorou com uma medalha, ainda nos anos de 1970. A partir de então, os Irmãos Aniceto vêm construindo um vasto currículo com inúmeras apresentações pelo Brasil, bem como em Portugal e França. Os Irmãos Aniceto, segundo Quindins (2011), foram aqueles que tocaram o Hino Nacional Brasileiro quando descia na sepultura o caixão do ex-Presidente Castelo Branco³⁸.

O discurso e prática do grupo embasa-se em suas “raízes” na herança indígena, na detenção do pife feito de bambu como símbolo (refletindo no timbre do instrumento), na performance cênica e no virtuosismo instrumental dos pífanos marcados pelos padrões sonoros que contém a identidade da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e na estrutura intervalar da escala do pife determinada por sua construção e pelas alterações em sua própria escala causadas intencionalmente através do sopro e da digitação. O virtuosismo musical é demonstrado pelo domínio do instrumento ao utilizá-lo, por exemplo, nas representações de sua ancestralidade, do saber cotidiano, de sua singularidade e posicionamento diante das elites e de seus pares. Além das habilidades musicais, a dança e a representação cênica são também determinantes ao simbolizar estes aspectos.

No segundo capítulo, teremos as análises e reflexões do material musical; aqui cabem o referencial analítico que será utilizado, as transcrições, análises de recursos composicionais, de textura sonora, tessitura, contrapontos entre outros elementos relevantes para o objetivo da pesquisa. Após este procedimento, será preciso relacionar o material musical do grupo com o discurso e as práticas culturais em que se insere analisando como a música das bandas cabaçais interage significativamente com aqueles que a ouvem, compõem e tocam. Para tal, pretendo

Uruguaiana (RS); Fundador do Instituto Cultural do Cariri, do qual foi presidente por vários anos seguidos; Professor da Faculdade de Filosofia do Crato; Diretor do núcleo cearense da ANPUH” (SEMEÃO, 2014, p. 7).

³⁷ Concedido pelo governo estadual através da “lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003 à pessoa que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Ceará” (MONTEIRO JR, 2010, s/p.). No caso dos Irmãos Aniceto, Raimundo foi contemplado no primeiro edital quando ainda este só podia ser concedido a uma pessoa física do grupo. Posteriormente o edital foi revisto e atualmente o título “tesouro vivo” pertence ao grupo (SeCult-CE, 2015).

³⁸ Para maiores informações e elucidações sobre a relevância e influência de Alemberg Quindins na cultura do Cariri, ver Barbosa (2010).

realizar descrições autoetnográficas das redescobertas do repertório coletado em 2011, dos processos de ensino e aprendizagem bem como dos processos de análise e a interação do repertório com minhas práticas artísticas. Dentro destas análises estarão contidas as descrições dos padrões de movimento - pensamento acústico-mocional (PINTO, 2001)³⁹ que compõem parte da identidade musical de cada *pifeiro*⁴⁰. Caberá então o questionamento se identidade musical está ligada ao discurso e às relações culturais naquele contexto.

Para compreender os recursos musicais usados pelos Aniceto, coloco o material musical selecionado em diálogo com outras bandas cabaçais ou pifeiros do Cariri que possuem visibilidade, capital simbólico e prestígio na localidade. Entre estes: Banda Cabaçal Santo Antônio, Banda Cabaçal Padre Cícero, Correinha, Ulisses Germano Rolim, Sr Lourival do Pife. *Mestre* Chico foi entrevistado algumas vezes, bem como seu companheiro na Banda Cabaçal Santo Antônio. Segundo Mendes (2012), este grupo de Juazeiro do Norte atua desde os anos de 1970, mas o *mestre* da banda atesta sua contagem desde 1983 com um certificado de participação em um evento recebido naquele ano. O grupo atua nos principais eventos da cidade que envolvem a participação de bandas cabaçais (novenas, *renovações*, festas, entre outros) e era tida como a mais atuante banda cabaçal no período em que estive em campo no início de 2011⁴¹. Neste período, a mais prestigiada banda cabaçal de Juazeiro do Norte, a Banda Cabaçal Padre Cícero, não estava atuando por conta da reestruturação do grupo após o falecimento recente de *mestre* Miguel. Miguel Francisco da Rocha, assim como Raimundo Aniceto, possuiu o salário de mestre de cultura concedido pelo Estado do Ceará. O grupo chegou a Juazeiro do Norte na geração anterior a Miguel, no início do século XX, ainda no período de atuação do Padre Cícero. O grupo teve seu apogeu na década de 1960 e em 2008 teve seu álbum lançado.

Sr. Lourival do Pife, ou simplesmente Sr. Louro, é pifeiro de Exu-PE, cidade onde nasceu e cresceu Luiz Gonzaga. Quando conversamos em 2011, o pifeiro se dizia um dos últimos festeiros de bandas cabaçais. Com 82 anos no momento do nosso encontro, Sr. Lourival mostrou-me seu par de pífanos, contou histórias e tocou algumas músicas. Com as análises do repertório comum entre os grupos mencionados, foi possível identificar a maneira com que os

³⁹ Compreendo como pensamento acústico-mocional a complexa relação intenção-ação-som que se dá em padrões de movimento da ação mecânica humana sobre um instrumento musical no intuito de gerar estruturas sonoras com significado. Ver adiante maiores esclarecimentos sobre o conceito e o método adotado.

⁴⁰ Veremos que estes padrões estarão ligados aos métodos de construção do instrumento.

⁴¹ O que mais chama atenção é o reflexo das diferenças entre Crato e Juazeiro do Norte nas diferentes narrativas dos grupos. Enquanto no Crato os Irmãos Aniceto defendem seu pioneirismo através dos mitos de origem indígena dos pífanos e da banda cabaçal, a Banda Cabaçal Santo Antônio, através do pilar da religiosidade popular, conta que a origem da banda cabaçal se deu no contexto do nascimento de Jesus. Para conhecer a história da origem da banda cabaçal contada por *mestre* Chico, ver Mendes (2012, p. 57).

Irmãos Aniceto trabalham recursos musicais para atestar sua singularidade. Para além das sonoridades que distinguem cada *tocador*, padrões de movimento sobre o instrumento e a técnica como um todo se revelou ponto fundamental para o som dos pífanos como expressão da identidade.

A expressão “o som que dá no pife” se dá no momento alto da história contada no Nordeste brasileiro sobre um rei que tinha um segredo guardado entre ele e um criado. Na proibição de se contar a alguém, o “som que dá no pife” revela, inexoravelmente, a verdade, não importando como se toca o instrumento⁴². O título do presente trabalho, portanto, faz menção à história que traz o pífano como mediador para revelar aquilo que não foi dito. Essa investigação procura, no som dos pífanos, a verdade vivida pelos Irmãos Aniceto diante das relações de poder que o grupo precisou lidar durante sua trajetória.

⁴² A transcrição completa da história pode ser lida em Mendes (2012) ou ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEMkc0HnQns&t=2s>

**PARTE I - CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRICO DA
BANDA CABAÇAL DOS IRMÃOS ANICETO**

São diversas as definições e nomenclaturas atribuídas ao longo do tempo para definir o fazer musical envolvendo percussão e pífanos atuante, tradicionalmente, no Nordeste brasileiro. Banda cabaçal, banda-de-couro, terno de pífanos, banda de pífano, zabumba, esquentamuié, são algumas das denominações encontradas em registros que mencionam essa formação musical⁴³. Algumas referências apresentam tanto nomes quanto variações na formação instrumental deste tipo de grupo. Autores como Guerra-Peixe (1970), Mário de Andrade (1989) e Luís Câmara Cascudo (1999) encontraram, em seus levantamentos, formações instrumentais como: um ou mais pífanos, uma ou duas zabumbas⁴⁴, caixas⁴⁵ (também chamadas caixa de guerra, taró, tarol) e, atualmente, é comum encontrar nas bandas de pífanos, um par de pratos⁴⁶ (PEDRASSE, 2002).

Quando realizei minha pesquisa de campo nos municípios de Crato e Juazeiro do Norte, no Cariri cearense, entre janeiro e março de 2011⁴⁷, o pífano se fazia presente em algumas manifestações de reisado acompanhando zabumba, sanfona e vozes. Noutras ocasiões, pude perceber a presença do instrumento em formações instrumentais diversificadas em grupos de música midiática na região como Dr. Raíz, Zabumbeiros Cariris e Fulô da Aurora. Contudo, pude notar que a maior predominância dos pífanos naquela região se fazia nas bandas cabaçais. Banda cabaçal é o grupo musical formado com uma zabumba, uma caixa, pratos e um casal⁴⁸ de pífanos⁴⁹. Com exceção dos pratos, os instrumentos da banda cabaçal são confeccionados

⁴³ As denominações zabumba, banda-de-couro e, principalmente, cabaçal são as mais usadas ao longo dos séculos XIX e XX na região do Cariri, como pode-se notar nos registros da Revista Itaytera (1955; 1956; 1957). Em artigos de jornal dos anos de 1960 aparece também como zabumba-de-couro.

⁴⁴ Segundo o Dicionário Cravo Albin, zabumba é o “membranofone, variante de bombo ou bumbo. Tambor grande, com duas membranas, percutido na posição vertical por duas baquetas” (ZABUMBA, 2019). É usado em diversas manifestações musicais como os trios de forró. Em algumas regiões do Nordeste, inclusive no Cariri, zabumba é um substantivo masculino, pois, a Zabumba é um dos nomes dados ao grupo de pífanos que tem o zabumba como instrumento. Assim, fala-se como na canção “chiclete com banana” interpretada pelo paraibano Jackson do Pandeiro: “Eu só boto bip-bop no meu samba/Quando Tio Sam pegar o tamborim/Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba”. Segundo Guerra-Peixe (1970) “o povo nordestino sabe fazer distinção entre o Zabumba e a Zabumba, conjunto musical” (GUERRA-PEIXE, 1970, p. 15).

⁴⁵ Pedrasse (2002) destaca que a caixa, também conhecida como tarol, caixa clara e caixa de guerra, remete às bandas militares. A caixa caracteriza-se pelo som agudo percutido com baquetas finas. É conhecida também como parte do conjunto de peças do instrumento bateria. As caixas artesanais usadas em grande parte das bandas cabaçais do Cariri são confeccionadas nos mesmos padrões das zabumbas, mas em proporções menores.

⁴⁶ Para informações mais detalhadas a respeito das denominações e variações instrumentais e denominações ao longo do tempo e espaço no Nordeste do Brasil, ver Pedrasse (2002).

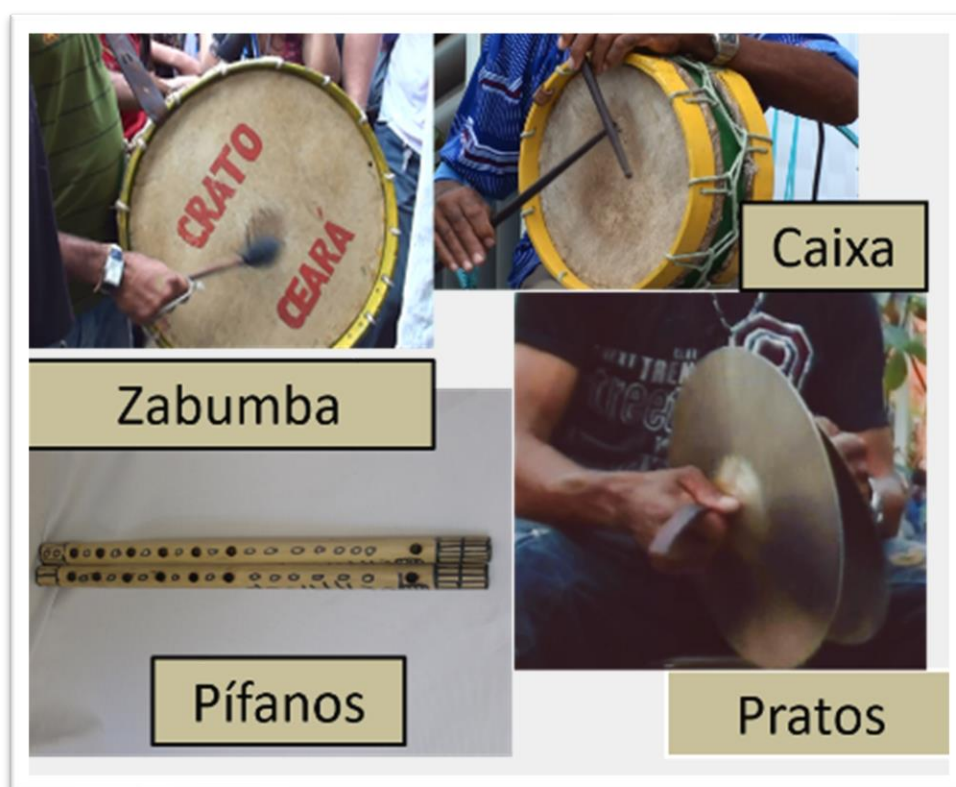
⁴⁷ Esta viagem de campo teve apoio financeiro do Instituto Brasil Plural, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina (UDESC).

⁴⁸ Casal é o nome dado ao par de pífanos presente na banda cabaçal. Os pífanos surgem em casal quando construídos intencionalmente com material (bambus ou canos) e furação o mais semelhante possível com a intenção de que tenham entre si o mesmo timbre e afinação. Para mais informações e significados da expressão casal de pífanos, ver Mendes (2012).

⁴⁹ Essa formação é a mais encontrada. Por falta de músicos ou opção do grupo, alguns fazem uso dos pratos.

por seus próprios tocadores ou outros praticantes da música cabaçal. Às bandas cabaçais são atribuídas a presença dos pífanos em outros grupos e manifestações acima mencionados. A banda cabaçal constitui símbolo das manifestações populares do Cariri se fazendo presentes em eventos da religiosidade popular, cívicos, institucionais e festivos na região do Cariri.

Figura 1: Instrumentos das bandas cabaçais no Cariri cearense.



1. Alguns apontamentos sobre a trajetória ideológica e política do Município de Crato-CE e sua influência sobre as bandas cabaçais.

Buscando relações entre a musicalidade e o discurso da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, foi preciso compreender a conjuntura do grupo em um contexto mais amplo. O veemente discurso sobre as políticas governamentais, a ênfase sobre as origens indígenas e vinculação com o município do Crato amalgamados em uma mesma fala proferida em uma apresentação surpreendeu-me quando os assistia pela primeira vez em meu terceiro dia de viagem a campo⁵⁰. Dentro de tal viagem de campo foi possível coletar dados a respeito das relações entre a formação histórica do Crato, os interesses das elites na rejeição e na posterior predileção dos Irmãos Aniceto como representantes do Crato, fatos que influenciaram o discurso e a música do grupo ao longo, ao menos, do século XX. Embora a ligação aos indígenas kariri seja fundamental nesse processo, não cabe ao recorte da pesquisa comparações com a música indígena em si, tampouco investigar a história pré-colonial que diz respeito aos mesmos⁵¹. Não é o intuito deste trabalho identificar elementos musicais indígenas e comprovar tal presença na música dos pífanos dos Irmãos Aniceto, mas sim analisar como a afirmação desta presença permeou a sobrevivência, a resistência e a predileção do grupo enquanto praticante da música cabaçal. Coube, portanto, um recorte histórico que se inicia na formação da elite financeira e intelectual do Crato e suas intenções ideológicas para investigar como tal contexto influenciou o comportamento, o discurso e a própria música do grupo. Foi possível notar que ações políticas ao longo da história local tiveram influência direta sobre as cabaçais e, a partir de meados do século XX, os Irmãos Aniceto ganham protagonismo. Deste modo, toma-se como ponto de partida a formação do município do Crato a partir dos engenhos de cana-de açúcar no final do século XIX até a influência das leis de incentivo à cultura popular do Ceará, passando pela influência do folclorismo de meados do século XX para investigar seus reflexos nas relações entre música e discurso na Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

1.1 “Só no Crato!”: Uma expressão sintomática

⁵⁰ Ver adiante transcrição e vídeo do referido discurso.

⁵¹ Para conhecer a respeito dos povos indígenas dos tempos pré-coloniais da região geográfica onde hoje situa-se o Crato, ver Limaverde (2006).

Em um dos primeiros dias de minha viagem de Campo em janeiro de 2011, no Crato, fui a uma lanchonete com alguns amigos que conheci na ocasião. Esses não tinham uma relação direta com os sujeitos da pesquisa, história, cultura local, por exemplo. Era um casal há poucos anos moradores do Crato vindos de Fortaleza, terra natal de ambos. Os conheci por indicações de amigos do Sul que passaram por lá. Sentamos em uma lanchonete ao ar livre e pedimos um suco para amenizar o calor e beber enquanto esperava o lanche. No cardápio havia duas opções de medidas: copo e jarra. O copo custava um valor e a jarra, cerca de 50% a mais do que o valor do copo, mas não indicava a quantidade de cada um. Pedimos então uma jarra para dividirmos entre nós. Quando a jarra e os copos chegaram, notamos que a jarra era pequena a ponto de ser toda despejada em um único copo. Então a fortalezense que estava conosco chamou o garçom e explicou seu ponto de vista (o princípio de que a jarra deveria ser uma quantidade maior com preço menor em proporção líquido/preço para que tanto o vendedor quanto o cliente saiam ganhando por comprar/vender em maior quantidade) e pediu para retornar a jarra e trazer três copos de suco. Quando o garçom se direcionou ao interior da lanchonete, a moça balançou a cabeça exclamando: “Só no Crato mesmo!”. Em seguida, perguntou-me: _Murilo, você já ouviu essa expressão? Eu então respondi que não e não sabia do que se tratava. Ela então me respondeu: pois você ainda vai ouvir e muito. Naquele momento eu realmente não sabia do que se tratava. Durante o período de campo perguntei para uma ou outra pessoa. Alguns me responderam que era coisa dos antigos dizerem. Mas naquele momento imaginei que talvez fosse algum tipo de zombaria com os cratenses. Hoje compreendo que a expressão é empregada seriamente a ponto de ser usada com seriedade em programas de associações⁵² bem como para ironizar os costumes cratenses⁵³. Notei, assim, que a expressão contém em si os conflitos de

⁵² O programa CDL (Câmara de Dirigentes Logistas) de Crato, usa a expressão em questão da seguinte forma: “A cidade do Crato, por longos anos foi capital do Cariri, berço da educação, do comércio, do saber e da cultura; viveu, nos anos 50, o auge de seu desenvolvimento; Por todos os seus feitos e o seu desenvolvimento é que aos poucos foi popularizando-se a expressão: SÓ NO CRATO MESMO. Por isso, a partir da expressão ‘SÓ NO CRATO MESMO’, propomos um movimento que envolva entidades empresarias, governamentais e imprensa para fortalecimento da cidade”. Ainda, tem por objetivo: “Aumentar a autoestima do cratense; divulgar os atrativos da cidade (científico, cultural, ambiental, comercial e universitário, dentre outros), através de uma ampla campanha de comunicação, para visitantes da região do Cariri; ampliar o movimento de visitantes e turistas na nossa cidade e, conseqüentemente, movimentar o comércio de produtos e serviços”. Veremos adiante que, apesar de Crato nunca ter sido uma Capital, houve tentativas durante sua história. Ainda, será possível estabelecer relações históricas e ideológicas com a campanha da DCL. Disponível em:

<http://crato.cdlice.com.br/institucional/canais-cdl/programa-so-no-crato-mesmo/>

⁵³ A respeito de tal trato com a expressão, Cortez (2000) afirma: “a ironia posta na expressão ‘só no Crato!’ denuncia o deboche feito a esse discurso por esses estratos [estratos inferiores da sociedade cratense], o que todavia não lhes retira a possibilidade de apropriar-se, sempre que oportuno e/ou necessário, daquela construção, para mostrar-se superior (p. 67). Como exemplo do deboche mencionado tem-se o vídeo abaixo trazendo a expressão

classe do Crato e as disputas de poder entre os municípios de maior projeção do Cariri Cearense. Além disso, conforme demonstra a historiadora Antônia Otonite Cortez (2000), a expressão retrata os reflexos da construção histórica e ideológica do município nos dias de hoje:

‘Só no Crato! Só no Crato mesmo...!’ Essas expressões ainda hoje muito usuais no Cariri, e em todo o Ceará, são constantemente invocadas quando se deseja sublinhar no comportamento de outrem o desejo de mostrar-se civilizado, culto, virtuoso, elegante, bonito, higiênico, sábio, enfim superior para si e para a cidade, por homens e mulheres de ‘boas famílias cratenses’, já a partir da segunda metade do século XIX (p. 3).

Para Cortez (2000) foi possível notar, através do comportamento e expressões populares mencionadas com frequência no cotidiano cratense. Da mesma forma, há subentendido o intuito de alguns em parecer “distinto” e a visão de que o Crato exerce certa “superioridade” sobre os demais municípios da região. A autora notou que cidadãos que não necessariamente exerciam cargos, benefícios ou qualquer espécie de militância político-partidária, exercia um discurso em prol do progresso do próprio município tendo “a invocação muito forte de uma memória indicadora do altruísmo, do patriotismo, do heroísmo e do pioneirismo do Crato e dos cratenses em várias áreas sociais, principalmente no campo da cultura letrada” (CORTEZ, 2000, p. 10).

A partir de então, a autora desenvolveu sua pesquisa investigando, dentro de uma sucessão de fatos históricos, uma narrativa que iria delinear e compor, através de longo processo em diversos momentos que têm em comum o interesse de que o município de Crato exercesse uma hegemonia sobre outros da região. Sua soberania (econômica entre outros interesses) seria conquistada através de uma ideologia aplicada à população cratense pautada em ideais como o progresso, bons costumes e processo civilizatório. Tais ideais seriam divulgados pela imprensa, pelo discurso político e da elite intelectual bem como pela religião católica.⁵⁴

2. Século XIX: a formação da “cidade da cultura”

referida e a peculiar maneira de um cidadão cratense de conduzir os cuidados de prevenção em meio à pandemia de COVID-19. Outras referências irônicas ao termo encontradas em redes sociais se referem a denúncias a irresponsabilidades do poder público, declarações políticas e ideológicas, discriminações, entre outras. <https://www.facebook.com/metropolitanocariri/videos/224178655346062/> (acesso em 14/04/2020).

⁵⁴ A este exemplo, tem-se a fundação do Seminário de São José inaugurado em Crato no ano de 1875. “Nessa configuração social a fundação do Seminário São José, erigido como parte do programa da romanização, foi identificada como uma conquista da civilização, na qual ‘o adiantamento intelectual andava de braços com a religião’” (CORTEZ, 2000, p. 202).

Segundo Oliveira (2008) a chegada da Coroa portuguesa ao Brasil em 1808 trouxe transformações através do chamado ideal civilizatório, trazendo consigo comportamentos e consumo que se consolidaram na região do Crato a partir de meados do século XIX. Importante notar que o Crato teve primazia econômica frente ao centro e sul do Ceará “devido à agricultura baseada em produtos nobres no mercado interno da região: a policultura de cereais, frutas e matérias primas, tais como maniçoba, mandioca e cana-de-açúcar [...]” (CORTEZ, 2000, p. 29). O consumo de materiais de luxo provenientes da Inglaterra passa a ser símbolo de poder no momento de transição em que a elite (predominantemente rural dos pequenos engenhos patriarcais) passa a se urbanizar e a então Vila de Crato é elevada à categoria de cidade em 17 de outubro de 1853, sendo o quinto município fundado no Ceará (FIGUEIREDO FILHO e PINHEIRO, 1953, p. 9). No âmbito cultural, novos hábitos e consumo da música erudita, artes plásticas, literatura, filosofia e teatro estabeleciam nova ordem cultural. “Desfrutar desses produtos era experimentar o gosto pelo sofisticado, era ser civilizado. Pelos inventários que até aqui consultamos, a elite cratense, não só rural, mas sobretudo a urbana, se utilizou dessa materialidade” (Oliveira, 2008, p. 8).

Voltado ao progresso econômico, um dos objetivos da elite cratense durante o século XIX foi a emancipação política tornando o Cariri um estado independente e o Crato sua capital, retendo assim, recursos financeiros que, ao invés de direcionados à capital Fortaleza ficaria sob administração local. Sendo assim, intensificou-se os ideais do progresso e do processo civilizatório no intuito de conquistar tal independência. Além do poder aquisitivo e consumo de bens materiais, intelectualidade, prática e costumes construíam capital simbólico a quem buscava aproximação com a elite. De acordo com Cortez (2000) uma das “vantagens” obtidas pelo status de “ser de boa família” reside nas conquistas por cargos políticos. Talvez por essa razão, manter o município neste status poderia facilitar concessões do interesse do poder público do município frente às capitais. Dentro do que se tinha como processo civilizatório, a “pessoa de boa família”, entre meados do século XIX e a primeira metade do século XX, era uma menção àqueles que gozavam de posse de capitais econômicos como proprietários de terras e ricos comerciantes. Contudo, Cortez (2000) identifica esse tipo de menção principalmente a pessoas que não possuíam tal capital, mas obtinha “capital simbólico” moral e, sobretudo, intelectual⁵⁵ (CORTEZ, 2000, p. 6). Assim, como instrumento de sustentar a hegemonia cratense na região, a cultura letrada, política, religiosa, intelectual e econômica se colocou em

⁵⁵ Veremos adiante como os Irmãos Aniceto lidam com o capital simbólico no intuito de se posicionar frente à sociedade cratense.

status soberano e de referência estabelecendo a regra social e ditando os costumes de acordo com seus interesses. A expressão “cidade da cultura” passou a representar os ideais da elite ao passo que remeteu ao município o poder sobre a região. Dentro dos esforços pelo progresso, há o pioneirismo na implementação de estabelecimentos e recursos. Figueiredo Filho e Pinheiro (1953) atribuem ao Crato o pioneirismo no abastecimento de água, a construção do mercado e a edição do primeiro jornal como fatos de liderança e vanguarda da cidade sobre o Cariri⁵⁶.

Dentre os esforços da elite intelectual em consolidar uma identidade cratense ligada à “cidade da cultura” se faz como ferramenta a reinvenção de um passado habitado por figuras heroicas e patrióticas⁵⁷. “Junto às representações celebrativas do passado heroico, os ‘especialistas’ somaram a propalação de uma erudição dos cratenses, assim como do fausto e, principalmente, do pioneirismo da cidade” (CORTEZ, 2000 p. 71). Além disso, a imprensa que circulava naquele cenário tem papel fundamental ao reforçar tal ideologia⁵⁸. É nessa conjuntura que o município adentra o século XX.

2.1 Início do Século XX: o “período áureo” das bandas cabaçais e a “inimiga número um do progresso”

Segundo Figueiredo Filho (1962) o início do século XX se fez o “período áureo” das manifestações folclóricas que envolviam o reisado, a lapinha, o bumba-meu-boi e a banda cabaçal (chamadas também pelo autor de zabumba e banda-de-couro) que interagiam entre si sendo o foco dos principais festejos. Assim como descrito por Gardner (1942) em 1838/9, a banda cabaçal era a atração de festas tradicionais de datas festivas religiosas em praça pública.

⁵⁶ “O adiantamento cultural do Crato é exemplificado em eventos culturais ou na criação de instituições em caráter pioneiro na região (imprensa, hospital, escolas, ações políticas de cunho liberal, espaços públicos, associações literárias e culturais, faculdade etc.), e também no plano dos ideais a serem conquistados, e, ainda, na prescrição de modelos de condutas para homens e mulheres” (CORTEZ, 2000, p. 24).

⁵⁷ A este exemplo temos os anos de 1817 com a proclamação da República por Martiniano de Alencar (Sendo este, Senador que deu entrada no projeto de lei que criaria a província do Cariri com o Crato como Capital); 1822 com Proclamação da independência do Crato (marcando para 7 de setembro as eleições para a Câmara do Crato); heróis e mártires como Bárbara de Alencar, Tristão Gonçalves, que não fugiram à luta, ofereceram seus filhos ao exército ou morreram em combate em nome da pátria, entre outros descritos por CORTEZ (2000). Assim, as escolas, sessões cívicas, clubes literários, peças de teatro e discursos políticos ressaltavam os cidadãos históricos cratenses como exemplares “homens e mulheres de alma liberal, patriótica, destemida, heróica. Essa era a face política da identidade cratense” (CORTEZ, 2000, p. 27).

⁵⁸ Nesse sentido, Cortez (2000) traz inúmeras citações de matérias de jornais da imprensa local como “Correio do Cariry”, “A Ação”, “Revista Itaytera”, “O Cratense”, “Cidade do Crato”, entre outros, atuando em diferentes situações da vida cotidiana do município no período que vai do fim do século XIX ao início do século XX. Mais adiante veremos como a imprensa usa a qualidade dos grupos de cultura popular locais para exaltar o município e figuras do poder público.

Figueiredo Filho relata o agrupamento de um número expressivo de bandas cabaçais em um único evento nos primeiros anos do século XX, assim como o paulatino esfriamento da prática cabaçal na cidade pelos interesses da elite no decorrer da primeira metade do mesmo século⁵⁹.

Uma “trintena” de cabaçais (expressão usada pelo autor) significa um cortejo de trinta bandas cabaçais em um único evento, número que se faz ainda mais relevante quando se considera o tamanho da população naquele período. Contudo, já em 1925, o então prefeito José Alves Figueiredo, pai de Figueiredo Filho, proibiu as manifestações folclóricas que, em sua visão, iam contra o ideal vigente de progresso⁶⁰. A busca pela sofisticação e pelo status transformaram o consumo de bens materiais e culturais vindos da Europa. Neste sentido, elite e poder público almejavam igualar-se à “erudição” e ao luxo da capital demonstrando assim seu poder aquisitivo e simbólico. Na intenção política de sustentar o município do Crato como “ordeiro”, “culto” e “adiantado”, as bandas de pífano e demais manifestações folclóricas passaram a ser vistas como retrógradas e desordeiras, enquanto a intenção do vigário Mons. Francisco de Assis Feitosa era manter as cabaçais nas festas religiosas⁶¹. Segundo alguns informantes este momento histórico ocasionou o desaparecimento da maior parte das bandas de pífano ou o deslocamento das mesmas para localidades afastadas da cidade⁶².

⁵⁹ “Mas falemos um pouco mais sobre a música-de-couro [...]. O Major José Gonçalves, cujo título nada tem de relação com a carreira militar, tinha predileção especial pelos conjuntos de banda-de-couro ou cabaçal. Organizava-os e supervisionava-os com carinho. Constituiu-se uma espécie de líder dos pifeiros e zabumbeiros. Na visita que D. Manuel, bispo do Ceará, fez ao Crato, em 1909, organizou uma trintena de cabaçais, com os componentes todos fardados. Usaram farda por muito tempo até que foram se reduzindo com o progresso e refugiando-se unicamente nos sítios. Em certo tempo, passaram a ser autênticos representantes do carrancismo, já dignos de serem eliminados das cidades mais prósperas” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 12). O fato do “Major” José Gonçalves, que tinha predileção em organizar as bandas cabaçais, nada ter de relação com a carreira militar e o incentivo ao uso de fardas, mostra como a manifestação folclórica da banda cabaçal espelha os grupos oficiais sustentados pelo poder público, fosse ele de ordem militar ou outra instituição governamental. Além das vestimentas, Mendes (2012) descreve as relações de aproximação e distanciamento entre as bandas cabaçais e as bandas institucionais em suas estruturas rítmicas e melódicas. Essa relação é evidenciada por Figueiredo Filho em aspecto comparativo quando o mesmo afirma que algumas bandas cabaçais chegam a ser melhores que “as bandas de músicas verdadeiras” (FIGUEIREDO FILHO 1962, p. 81).

⁶⁰ Ver no próximo subcapítulo maior detalhamento e um contexto mais amplo das razões que subjazem tal proibição.

⁶¹ Vale observar o papel da banda cabaçal na religiosidade. Enquanto Mendes (2012) demonstra como a banda cabaçal exerce sustentação mútua com a *Festa de Renovação do Sagrado Coração de Jesus*, observa-se aqui o interesse da igreja em manter-se presente através de suas festas com aprovação pública através das bandas cabaçais.

⁶² Nesse sentido, descreve J. Figueiredo Filho: “Da mesma forma que testemunhei o período áureo das músicas-de-couro, também assisti à sua decadência (Sic). A luta se travou em nome da civilização que penetrava no vale, contra as velharias que nos prendiam no passado. O zabumba tinha de desaparecer, para que não o surpreendesse o forasteiro litorâneo a tocar em instrumentos tão bisonhos e primitivos, em pleno centro citadino de Crato, que começava a instalar colégios, iluminar-se à eletricidade (Sic), ter jornais e cinemas. Meu pai, José Alves de Figueiredo, prefeito naquela época, foi um dos que, mais denodadamente, travaram luta contra o conjunto musical, tido como arcaico. Combatia-o em nome das coisas novas. Proibiu a exibição das cabaçais em dias comuns, e até nas feiras, a desfilar pelas ruas. Os progressistas de então o aplaudiram, mas o bom vigário – Mons. Francisco de Assis Feitosa – seu parente e compadre, zangou-se. Contava com elas para ajudar-lhe nas festas da Padroeira. Andou de cara virada para o seu compadre Zuza da Botica [como era chamado, entre amigos, José Alves de

Apesar dos esforços da igreja, as manifestações populares do Crato foram retiradas de cena pelo poder público que via no que chamou “processo civilizatório” o progresso econômico, o letramento, a construção de uma elite intelectual, o liberalismo e o patriotismo, construídos sob uma memória identitária, uma história local plasmada ideologicamente através da imprensa e outros recursos desde a segunda metade do século XIX que incutia nos cratenses o espírito heroico, liberal, patriota (CORTEZ, 2000). O ideal civilizatório implementado no Crato na primeira metade do século XX teve como alicerce “o esforço no sentido de manter o Crato nos trilhos da civilização e do adiantamento frente às outras cidades da região, assegurando esse adiantamento através de um discurso propugnador da distinção e da superioridade” (CORTEZ, 2000, p. 54). O ímpeto pelo status de superioridade, pela valorização do letramento, dos costumes e cultura europeia faziam com que o poder público local e a elite intelectual não mais aceitassem as manifestações folclóricas como a prática da banda cabaçal. Este “adiantamento” não permitia que o cratense fosse representado por agrupamentos, folguedos e iniciativas musicais populares como a própria banda cabaçal, pois, tal tipo de manifestação era vista como “a inimiga número um do progresso”⁶³.

De acordo com Cortez (2000) o ideal de progresso do Crato adentrou o século XX através de alguns intelectuais que realizaram seus estudos em Fortaleza, Recife e Rio de Janeiro. O projeto das elites foi reforçado e conduzido pelos mesmos objetivos do século anterior. A exemplo dos ideais do século XIX ativos ainda no século XX tem-se o fato de que o deputado Estadual Wilson Roriz apresenta, na assembleia legislativa, seu projeto para a criação do estado do Cariri⁶⁴.

É interessante notar a permanência de tal ideologia no município de Crato no correr do século XX uma vez que tais ações por parte das elites cratenses eram realizadas pelo interesse em passar uma imagem hegemônica frente à capital do estado – Fortaleza – e à capital do país

Figueiredo], até que o tempo e o relaxamento da medida proibitiva sanaram definitivamente aquelas turras de pouca monta” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 12-13).

⁶³ Nesse sentido, o Figueiredo Filho (1955, p. 109-110; 1962, p. 81) relata: “Mas a luta do progresso contra o passado é bem árdua [...]. Naquele tempo, tudo que não vinha de fora, não estava de acordo com a civilização que começava a penetrar no interior. Não podíamos, de forma alguma, apresentarmos ao visitante vindo do litoral, com músicos tão bisonhos e primitivos. [...]. A tradição apresentava-se como inimiga número um do progresso”.

⁶⁴ Disponível em: http://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9095&catid=297&Itemid=101. A este respeito, consta na Revista Itaytera: “O atestado de sua ascendência econômica, política e social sôbre as demais localidades da região, está na sua permanente indicação para capital da sonhada Província do Cariri, em tôdas as tentativas levadas a efeito no século passado, bem assim no projeto do Deputado Wilson Roriz, de 21 de maio de 1957 [...]” (REVISTA ITAYTERA, 1959, p. 112).

– Rio de Janeiro. Nesse sentido, é possível notar um alinhamento com algumas políticas. Na década de 1920, por exemplo, enquanto as manifestações folclóricas eram afastadas do centro urbano do Crato, o samba no Rio de Janeiro era visto como “espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos” (VIANNA, 2002, p. 30). Em São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 1922 concretiza o início do rompimento com padrões estéticos tradicionais europeus em vigor. Dentre seus desdobramentos o movimento antropofágico esboça a aceitação dos elementos indígena e africano como parte integrante da cultura nacional. Em contrapartida, o debate eugenista encabeçado por Renato Kehl e Roquette-Pinto - que culminou nos boletins da eugenia – propunha limpeza étnica, segregação e o branqueamento da população (SOUZA, 2016). A eugenia no Brasil se dá sob influência da “leitura de geneticistas e antropólogos físicos mendelianos, sobretudo de EUA e Alemanha” (SOUZA, 2016, p. 107). Enquanto Kehl propunha “medidas radicais de controle matrimonial, seleção e segregação racial”, Roquette-Pinto “apostava na educação eugênica como forma de estimular os matrimônios e a reprodução humana conscientes, calcada no compromisso de gerar ‘proles saudáveis’ (...)” (SOUZA, 2016, p. 107). O debate eugênico baseado nas vertentes científicas vigentes ilustra como o pensamento racista e de segregação se fazia presente nos anos de 1920 na então Capital – Rio de Janeiro – fazendo com que manifestações artísticas populares como o samba fossem malvistas e marginalizadas. Adiante, veremos como não apenas a rejeição das manifestações artísticas populares espelha o comportamento da capital por parte da cultura dominante cratense como a eugenia se faz marcante na batalha (que extrapola o campo ideológico) entre Crato e Juazeiro do Norte.

2.2 Formação do “caldeirão cultural” de Juazeiro do Norte e a aversão de cratenses: a construção do “imaginário do terror”.

Para compreender as razões da proibição das bandas cabaçais no centro urbano do Crato, mesmo essas tendo o apoio de representantes da igreja, foi preciso investigar o contexto da época. O que levaria o prefeito a tal atitude? Teria algo além dos argumentos de seu filho (Figueiredo Filho). O contexto local do período era a ascensão de Juazeiro do Norte, sua tentativa de emancipação e fortalecimento político e econômico. Mas teriam, do embate político entre Crato e Juazeiro, reflexos sobre as bandas cabaçais do Crato? Para responder tais questões, foi preciso compreender como se formou Juazeiro do Norte, as reações do Crato e o embate

político ideológico entre as duas cidades por meio da imprensa e as consequências das disputas de poder sofridas por romeiros, flagelados, mestiços, enfim, as camadas menos favorecidas.

A formação do município de Juazeiro do Norte está intimamente ligada à religião católica e ao catolicismo popular. Entretanto, este fato não o isentou de uma história construída com embates políticos, rivalidade com seu município de origem (Crato), violência, guerra ideológica e segregação. Tem o Padre Cícero como seu fundador e figura central que perdura no imaginário popular até os dias atuais⁶⁵.

O vilarejo que se formou em uma fazenda de cana-de-açúcar no perímetro do Crato foi local de parada de viajantes que descansavam e negociavam alguns produtos à sombra de juás (árvore do semiárido que pode chegar a 15 metros de altura) (DANTAS, 2011). Em 1872 foi designado pela igreja do Crato o Padre Cícero Romão Batista para atuar como capelão naquela localidade.

Segundo Della Cava (1976), o que se sabe dos feitos do Padre Cícero entre 1872 e 1889 é que este obteve sucesso em regenerar mulheres do baixo meretrício e elementos lascivos e criminosos, reestabelecendo a ordem na localidade. Em 1889 aconteceram os eventos que proporcionaram a explosão demográfica econômica e política sob a administração do Padre Cícero, gerando a fundação do município de Juazeiro do Norte e a consequente inquietação da elite cratense ao ver sua hegemonia local ameaçada⁶⁶.

A partir de 1889 ocorrem os fatos que deram visibilidade às terras que vieram a ser Juazeiro do Norte e ao Padre Cícero. Segundo relato do Padre Cícero em carta ao bispo do Ceará, Dom Joaquim José Vieira, no dia primeiro do mês de março daquele ano, a lavadeira beata Maria de Araújo comungava a hóstia no ritual da Capela de Nossa Senhora das Dores em devoção no rito dirigido pelo Padre Cícero em honra ao Sagrado Coração de Jesus. Ao receber a hóstia, a beata subitamente foi ao chão e a hóstia branca se transformou em sangue em sua boca. “O fato extraordinário repetiu-se todas as quartas e sextas feiras da Quaresma, durante

⁶⁵ Lembro-me que, ao chegar ao município, observei algo peculiar nas ruas. Ao ler letreiros de estabelecimentos comerciais, os nomes dos estabelecimentos trazem o nome do Padre Cícero como: Farmácia Padre Cícero, loja Padre Cícero, oficina Padre Cícero, Mercearia Padre Cícero, frigorífico Padre Cícero, salão Padre Cícero. Posteriormente soube que o espírito trabalhador instituído por ele é peça chave na formação do município e a recolocação de migrantes flagelados em condições minimamente dignas à sobrevivência.

⁶⁶ Padre Cícero elevou Juazeiro do Norte à categoria de município em 1911. “(...) chefe religioso de Joazeiro (Sic.) havia muito tempo, assumiu legalmente o cargo de prefeito de Joazeiro; em 1912, tornou-se vice-presidente do estado do Ceará; em 1913-1914, empenhou seu prestígio ao movimento armado que depôs o presidente do Ceará; e, em 1926, foi eleito deputado federal. Durante os últimos 20 anos de sua vida, foi, reconhecidamente, a figura política mais poderosa do Nordeste” (DELLA CAVA, 1976, p. 19-20).

dois meses; do domingo da Paixão até o dia da festa da Ascensão do Senhor, por 47 dias, voltou a ocorrer diariamente” (DELLA CAVA, 1976, p. 45).

Figura 2: Imagens tamanho real de Padre Cícero e Beata Maria de Araújo no Museu Vivo Padre Cícero – Casarão do Padre Cícero⁶⁷.



Fonte: <https://carlavilhena.com.br/no-caminho-do-padre-cicero-juazeiro-do-norte/>

Assim, os tais “milagres” foram testemunhados por diversas vezes por autoridades e pela elite do Crato e da região que compareciam aos acontecimentos conforme a notícia se espalhava (DANTAS, 2011). As romarias que marcam a religiosidade local e movimentam a economia de Juazeiro até os dias de hoje começam a se formar. Segundo Della Cava (1976),

⁶⁷ Mais sobre o Museu Vivo Padre Cícero pode ser visto em: <http://museus.cultura.gov.br/espaco/7256/>

dia 7 de julho daquele ano forma-se, organizada pelo Seminário do Crato, uma romaria de 3 mil pessoas (muitas dessas oriundas de importantes famílias do Crato) para comparecer à capela Nossa Senhora das Dores. De acordo com Cortez (2000), os “fatos extraordinários” marcavam o início da popularidade de Juazeiro do Norte como terra prometida (a terra da Mãe de Deus) e o Padre Cícero como a figura profética que acolhia flagelados de todo o Nordeste.

O “milagre da hóstia” que teria se transformado em sangue figurou o Padre Cícero como ente milagroso e lendário herói da cultura popular (DELLA CAVA, 1976, p. 17-8). Segundo Dantas (2011), a notícia que circulou o Nordeste a respeito do milagre e do padre acolhedor teria atraído milhares de flagelados esperançosos (que sofriam naquela ocasião com sequentes secas como as de 1877-1879 e 1888-1889) que migraram das terras secas do Nordeste em busca daquelas mais férteis, com água abundante e trabalho. Assim, o Padre Cícero aforou as terras desde Nossa Senhora das Dores encaminhando as famílias às terras devolutas da Serra do Araripe, Mãozinha e São Pedro. Distribuiu terras e emprego àqueles que chegassem ao vilarejo, que posteriormente foi fundado como município, pelo próprio Padre Cícero, em 1911, com o nome de Juazeiro do Norte (DANTAS, fev. 2011). Desta forma, foi formado um “caldeirão cultural” que recebia, dentre os flagelados, artistas populares de diversas localidades do Nordeste levando ao Cariri Cearense talentos como música, folguedos, reisados, artesanato, entre outros.

Com estes romeiros que vieram, me vêm uma série de *mestres* de diversos ofícios do artesanato utilitário que posteriormente passou a ser artístico. Me vinham os *mestres* de grupos de tradição: que eram os reisados das Alagoas, os reisados de Pernambuco, as Lapinhas das beatas... como nós já tínhamos aqui a banda de pife já existia na região, que é uma coisa generalizada, vamos dizer, por todo o Nordeste, cada cidade que se prezava tinha sua orquestra do popular [...] então tinha banda de pife no Crato, tinha banda de pife no Juazeiro, tinha várias bandas de pife. E já existia a relação entre a banda [de pife] e o sagrado independente de que fosse a *renovação* ou não. Porque era aquela cultura que eu te dizia como eu expresseo o meu bem querer com o sagrado. Se eu sou um grande artesão em madeira eu faço um mimo de madeira e faço aquela troca: ‘Oh, Santo Exedito, se o senhor me tirar dessa situação eu faço uma imagem, a mais bonita que eu puder e ofereço ao senhor’. A mesma coisa: ‘como eu não tenho outra coisa, só tem minha música, eu vou cantar pro senhor...’ então nas bandas cabaçais já existia essa relação muito próxima com o sagrado e passava a ter muito mais quando a *renovação* e a *entronização* do coração de Jesus foi deturpada e transformada em festa (DANTAS, 2011).

A forma de gratidão e devoção a Deus e ao Padre Cícero é então manifestada através das habilidades manuais como escultura, artesanato e o toque dos pífanos “[...] bardos nordestinos dos sertões e cantadores apropriaram-se, por volta de 1900, da figura profética do Padre Cícero e introduziram-na no seu repertório popular” (DELLA CAVA, 1976, p. 17). Como exemplo da migração de portadores dos saberes populares em busca da terra do Padre Cícero, a Banda De Pífanos de Caruaru estaria entre estes em busca da “Terra da Mãe de Deus”. Saindo

do interior de Alagoas nos anos de 1930 no intuito de chegar a Juazeiro do Norte, desvios de percurso levaram o grupo a instalar-se em Caruaru (VELHA, 2008).

Note-se, portanto, que a religiosidade no Cariri, tendo o Padre Cícero Romão Batista como principal ícone, é responsável por crenças, hábitos e ritos bem como pela formação do sistema econômico e a fundação do maior e mais populoso polo econômico do interior do Ceará: o município de Juazeiro do Norte, situado no Cariri Cearense a poucos quilômetros do município de Crato⁶⁸.

A prosperidade de Juazeiro do Norte já no período de sua fundação em 1911, no entanto, se fazia uma ameaça na visão daqueles que buscavam sustentar o Crato como município soberano e hegemônico na região. Ao longo do século XX, Juazeiro do Norte viu sua população se multiplicar. Houve considerável fortalecimento do poder econômico e, conseqüentemente, maior poder político frente ao Estado do Ceará⁶⁹.

A exemplo dos feitos do Padre Cícero no que concerne ao acolhimento e distribuição de trabalho, Quindins (2011) relata:

O Padre Cícero foi o maior empreendedor social que eu já ouvi falar. O que eu pude saber é que o povo chegava aqui miserável e ele levantava o povo... o povo tava trabalhando... o povo começava a trabalhar. Tem a história da Nossa Senhora de Candeias, tu já ouviu a história, como é que surgiu a procissão da Nossa Senhora das Candeias? Só um exemplo. Uma pessoa tinha uma carroça. Era carroceiro. Um dia chegou pro Padre Cícero e disse: 'Padre Cícero, eu vou-me embora porque eu não estou dando mais condições de manter a minha família com a tração (porque chama tração, né, a carroça e o animal). Ele disse: 'pois faça o seguinte, venda sua carroça e comece a fazer candieiro'. Candieiro, lamparina. 'Mas meu Padrinho...' [Padre Cícero diz em seguida: 'Você pega o dinheiro, guarda um pouquinho pra se manter por três meses. E pode fazer candieiro'. Daí ele começou a fazer, fazer, fazer, fazer... depois de três meses ele foi lá e disse: 'meu Padrinho, é o seguinte: eu fiz os candieiro, meu dinheiro tá se acabando...'. As casinha são baixinha, né, já tava com o quarto cheinho, topando no telhado. Ele disse: 'tá bom. Esses candieiro é pouco, não vai dar, esses candieiro que você tá fazendo'. Aí o que foi que ele fez? Ele anunciou, na missa, que ia ter uma procissão em homenagem à Nossa Senhora das Candeia e queria todos com candieiro na mão. O cara vendeu tudo, e assim começou a riqueza dele⁷⁰.

⁶⁸ As igrejas matrizes das duas cidades situam-se 13 quilômetros uma da outra. Atualmente, a urbanização ocupa todo o trajeto entre as cidades vizinhas. Ligadas por uma avenida (av. Padre Cícero), é difícil perceber os limites entre uma cidade e outra.

⁶⁹ Segundo o censo mais recente até o momento, Juazeiro do Norte conta com 247.207 habitantes, enquanto o município de Crato contava com 132.123 habitantes. O PIB de Juazeiro é de R\$ 1 595 504 096 enquanto o de Crato é de R\$ 726 944 062 Fonte: <https://www.cidade-brasil.com.br/>

⁷⁰ A procissão, ou seja, a *romaria* de Nossa Senhora das Candeias é ainda realizada todos os anos na data de 02 de fevereiro. Em Mendes (2012) trago algumas observações da presença dos pífanos coletada em campo no ano de 2011. É a esta Senhora que a Banda Cabaçal Padre Cícero reserva a décima quinta faixa (Bendito Nossa Senhora das Candeias) de seu álbum (2008). Seus versos dizem: "Bendito louvado seja a luz que mais alumeia / Valei-me meu Padre Cícero e à mãe de Deus as candeia.

Após os “fatos extraordinários”, a igreja e a elite intelectual do Crato se dividiu entre aqueles que apoiavam e defendiam a veracidade dos fatos e aqueles que se opunham e os descreditavam⁷¹. O evento com Maria de Araújo se repete na semana santa de 1891, desta vez provocando grande repercussão na imprensa Cearense que gerando desconforto na hierarquia católica do Brasil e deu início a um cisma nesta igreja no Nordeste.

Como já mencionado, desde que chegou ao arraial em 1872, era vocação do Padre Cícero regenerar e trazer para sua alçada aqueles desviados ao crime, vícios e mal costumes (segundo preceitos vigentes). Segundo Barros (2008), com a propagação e expansão dos feitos do Padre, seus seguidores não eram sempre famílias de bons costumes como também era adorado pelos marginalizados, até mesmo por lendários cangaceiros que circulavam a região. Fato que foi somado ao “imaginário do terror” no combate aos tidos como fanáticos⁷². Assim, enquanto o poder da elite local se pronunciava e leigos intelectuais corroborava pela imprensa, os dizeres e boatos corriam nas camadas sociais mais desfavorecidas. Outro fator que intensificou os conflitos entre cratenses e juazeirenses foi o processo de emancipação de Juazeiro, tornando-se município independente em 22 de julho de 1911⁷³.

Dentre os que tinham a intensão de descreditar os “fatos extraordinários”, via de regra, figuravam também aqueles com a intenção de manter Juazeiro nas dependências administrativas do Crato. Aqui, devo destacar o nome de José Alves de Figueiredo (o mesmo que na década de 1920 foi prefeito e proibiu as manifestações artísticas populares no centro urbano do Crato). Diretor do jornal *Correio do Cariry*, foi jornalista político durante a construção do “imaginário do terror” formado no Crato nas duas primeiras décadas do século XX.

Aquela luta teve como principal estratégia o discurso de dois jornais que sustentaram uma acirrada polêmica em torno da questão da emancipação política de Juazeiro: o jornal *O Rebate*, editado em Juazeiro e dirigido pelo Padre Joaquim de Alencar Peixoto com a colaboração do Dr. Floro, cujas provocações aos cratenses eram revidadas pelo Jornal *Correio do Cariry*, dirigido por José Alves de Figueiredo e pelo Dr. Raul de Sousa Carvalho. Não raro, a polêmica entre os dois jornais anunciava a invasão do Crato pelos ‘romeiros’, e a invasão de Juazeiro pela polícia, a fim de ‘bater o fanatismo’ (CORTEZ, 2000, p. 81).

⁷¹ Não cabe aqui pormenorizar os trâmites que circularam internamente na igreja. Para maiores detalhes sobre as análises, decisões e justificativas da igreja sobre o “milagre da hóstia” ver Della Cava (1976).

⁷² Della Cava (1976) ressalta que o fanatismo e outros conflitos sociais e ideológicos adentraram conflitos no eixo Crato-Juazeiro, contudo o Padre Cícero seguia isento de críticas e aversões de qualquer parte.

⁷³ Cabe mencionar que “Até 1911, Juazeiro era um lugarejo pertencente político-administrativamente ao Crato e Padre Cícero era um cratense. Foi nomeado capelão de Juazeiro, onde chegou para o exercício em 11 de abril de 1872. Tratava-se de um povoado com cerca de dois mil habitantes. Sua vida econômica, política, social e religiosa era completamente integrada ao Crato” (CORTEZ, 2000, p. 72).

O fanatismo é o rótulo aos migrantes que povoaram Juazeiro sob a tutela do Padre Cícero e acreditavam no “milagre da hóstia”. Ao passo que o juazeirense era, com apoio da imprensa cratense, tachado como “fanáticos, supersticiosos, atrasados, incivis, delinquentes, criminosos”, houve maior investimento do Crato sobre o capital simbólico que ostentou a posição de cidade letrada e civilizada.

Os efeitos deste processo, porém, proporcionaram uma rivalidade entre cratenses e juazeirenses tanto na esfera político-religiosa quanto civil. Entre boatos, ameaças e difamações o medo se instaurou por ambas as partes. Os supostos riscos de invasão fizeram com que cada cidade se precavesse e se preparasse para um conflito, até que as forças revolucionárias de Juazeiro invadiram o Crato em janeiro de 1914. Depoimentos afirmam que a invasão se deu sob assaltos a residências e saques a estabelecimentos comerciais arrombados a golpes de machados e rifles. Houve também posterior assassinatos e exposição de corpo em praça pública (CORTEZ, 2000). A sedição de Juazeiro em Crato causou longevos danos nas relações entre cratenses e juazeirenses. Àquela altura, os cratenses já acreditavam que o fato de serem romeiros, flagelados e/ou mestiços levariam os devotos do Padre Cícero a cometer atos inconsequentes, incivilizados e selvagens, como descreve Cortez (2000, p. 87):

O fim da sedição contra o governo de Franco Rabelo⁷⁴ não representou o fim da desconfiança dos cratenses em relação ao que acreditavam ser ‘natural dos romeiros’: a disposição para atos irrefletidos de fanatismo, barbárie e desordem. Essa imagem dos romeiros construiu-se de acordo com a lógica ‘darwinista social’, ‘evolucionista’ e com os princípios eugenistas nos quais se orientavam os intelectuais, dada a sua formação nas faculdades do Recife, da Bahia e do Rio de Janeiro, onde imperavam essas lógicas [...].

Desta forma instaurou-se no Crato o princípio da eugenia proveniente da capital do país e de outros estados, sendo componente de sua concepção a ideia de que a miscigenação seria um obstáculo à perfectibilidade biológica⁷⁵. No que concerne à aplicação deste princípio sobre os romeiros, tem-se a ideia de que o fanatismo é patologia ou tara (falha ou defeito congênito) hereditária. Por outra lógica, há também a compreensão de tal patologia estar associada a uma sociedade falha, que não foi capaz de educa-lo. Em ambas as lógicas, a solução da figura do

⁷⁴ Franco Rabelo foi o Governador do Ceará deposto pela mesma força revolucionária juazeirense que executou a sedição no Crato. Franco Rabelo era antirregionalista e depôs Padre Cícero da prefeitura de Juazeiro do Norte em 1912. Como já mencionado, o poder político do Padre Cícero não se restringiu ao Cariri, contudo, não cabe a este trabalho pormenoriza-lo. Para maiores detalhes neste âmbito, ver Della Cava (1976), Cortez (2000) e Barros (2008).

⁷⁵ Destaco aqui características da eugenia que considerado afetar diretamente as classes mais desfavorecidas do Crato onde atuam manifestações artísticas dentre as quais a prática cabaçal. Para um panorama da eugenia no Brasil, ver Schwarcz (1989).

fanático desapareceria à luz da civilização. Ou seja, o avanço do processo civilizatório (já mencionado) poderia recuperar alguns, enquanto os tidos como irreversíveis seriam colocados cada vez mais às margens a ponto de desaparecer (CORTEZ, 2000). No estado do Ceará, diante dos problemas sociais agravados pela varíola, seca e o pensamento eugenista, chegou-se a criar um campo de concentração para os flagelados da seca de 1915 (TRAVASSOS, 2011).

2.3 Consequências dos conflitos entre Crato e Juazeiro e o sumiço do cabaçal

Diante do contexto histórico-social e ideológico instaurados diante dos conflitos entre Crato e Juazeiro do Norte, quais consequências incidiriam sobre a música cabaçal? Na ausência de qualquer imagem, transcrição ou descrições pormenorizadas do objeto sonoro em si, cabe a reflexão sobre algumas tratativas levantadas no contexto do fazer musical destes grupos naquele início de século XX. Na literatura cearense, o assunto começa a ganhar relevância. Della Cava menciona a visão de alguns autores que tratam das camadas menos favorecidas da sociedade e seu folclore:

Embora o constante atraso do Nordeste, quando comparado com o Sul industrial, tenha fornecido as bases para as reivindicações da região, coube aos estudiosos do folclore fazer brotar uma ideologia comum de ‘regionalismo nordestino’. Em 1912, o historiador Gustavo Barroso (sob a alcunha simbólica de João do Norte) escreveu o primeiro grande trabalho sobre o folclore nordestino, intitulado *Terra do Sol*. Esse estudo do Ceará divergiu, consideravelmente, dos pontos de vista de muitos intelectuais contemporâneos, entre os quais, Rodolpho Theophilo. Theophilo argumentava que a estagnação social do Nordeste era consequência da inferioridade humana do sertanejo ou caboclo do sertão, resultante da mistura racial. Por seu lado, João do Norte, se bem que não de todo livre de pensamentos racistas pintava o homem do interior como sendo a fonte autêntica de um povo empobrecido cuja língua e cujos valores constituíam a própria essência da civilização nordestina (DELLA CAVA, 1976, p. 265 [itálico do autor]).

Quando este processo histórico e o contexto ideológico corrente adotado é posto no ponto de vista das manifestações artísticas populares como o cabaçal, é de se inferir que tal processo incidiu diretamente nas mesmas, principalmente no Crato⁷⁶. José Alves de Figueiredo,

⁷⁶ Muito influente em Juazeiro, o Dr. Floro havia se formado em medicina em Salvador - BA. Segundo Shwarcz (1989 *apud* CORTEZ, 2000), o pensamento e prática eugenista se fazia na capital baiana muito mais presente que no Rio de Janeiro, compreendendo que a partir da miscigenação que era gerada a loucura e a criminalidade. Sendo zombado como “deputado dos fanáticos” na câmara federal enquanto ocupava o cargo de deputado, Dr. Floro combateu o “fanatismo” com rigor e violência. A comunidade do Beato José Lourenço (homônimo de José Lourenço da Silva, patriarca dos Irmãos Aniceto), foi dizimada com requintes como crânios quebrados a golpes de rifle e até bombardeio aéreo. Além disso, Dr. Floro mandava fuzilar aqueles que cometiam delitos, gerando o que ficou conhecido como as execuções da “rodagem”. Apesar disso as manifestações artísticas populares

Diretor do Jornal *Correio do Cariry*, que contribuiu para descreditar o “milagre da hóstia”, taxar de “fanáticos” os crentes no Padre Cícero e tentar frear a emancipação de Juazeiro (disseminando o que se chamou “imaginário do terror”) foi vereador e chegou a ocupar a cadeira de prefeito do Crato nos anos de 1925 e 1926⁷⁷. Por sua linha de pensamento e ações, é plausível estimar que se alinhe muito mais ao pensamento de Rodolfo Teófilo do que ao de Gustavo Barroso (João do Norte) no que diz respeito ao folclore e o papel social popular⁷⁸.

Em Juazeiro do Norte, apesar da conduta violenta do Dr. Floro no combate ao fanatismo dos flagelados, o poder maior exercido pelo Padre Cícero e seus critérios de reintegração social exercido sobre os mesmos fizeram com que a prática do cabaçal fosse, não apenas preservada, como incentivada quando sob sua tutela. Quando Della Cava (1976, p. 42) menciona os méritos do Padre Cícero em seu período como capelão no povoado que viria a se tornar Juazeiro do Norte ao trazer “de volta à igreja os elementos desordeiros da população de Joazeiro”, o autor afirma que alguns destes elementos “eram dados à bebida e ao samba que, naquela época, se considerava sensual e degenerado, por ser originário dos escravos”⁷⁹. É possível notar neste trecho que houve, ao menos no fim do século XIX, associações entre má conduta, vícios, ocasiões e ambiente em que a prática musical era realizada por negros. Por outro lado, o trato do Padre Cícero com as bandas cabaçais se dá de outra forma. A música cabaçal transitava nos espaços, ou melhor, nas margens dos espaços militares e litúrgicos dos brancos - como se pode inferir pelo relato de Gardner (1942) -, se propondo a reproduzir marchas, dobrados, benditos e hinos sem renegar sua herança cultural⁸⁰. Assim, o “Patriarca” do Juazeiro fez com que as bandas cabaçais usassem de sua prática em uma função religiosa, chegando a ser parte essencial

sobreviveram no Juazeiro muito mais que no Crato devido à tutela do Padre Cícero. Ou, pelo menos, não houve proibições ou dispersões dos folguedos.

⁷⁷ Apesar de algumas informações cruzadas na internet sobre quem exercia o cargo de prefeito nessa época, tem-se o próprio Figueiredo Filho (1962) alegando que seu pai teria sido prefeito. Bezerra (2017) menciona seu cargo nos anos de 1920 e o Portal da História do Ceará confirma com mais precisão as datas de 1925 e 1926.

http://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2336:jose-alves-de-figueiredo&catid=293&Itemid=101

⁷⁸ A décima segunda edição da Revista Itaytera (1968) traz os elogios de Gustavo Barroso ao cratense Figueiredo Filho (defensor do folclore e simpatizante das camadas mais desfavorecidas) ao pleitear a vaga de nº 34 da Academia Cearense de Letras.

⁷⁹ No Cariri a palavra “samba”, além de um ritmo específico, é associada a determinado evento social e não ao gênero musical reconhecido nacionalmente por estruturas musicais, instrumentação e outros. A Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto usam tanto o termo “samba” como o termo *latada* para se referir aos antigos eventos regidos pelas bandas cabaçais ou sanfoneiros. Mais adiante, a narração da história de Severino Brabo abarca um destes eventos.

⁸⁰ Veremos adiante que os próprios Irmãos Aniceto reconhecem sua herança como indígena. A adaptação dos índios à colonização na música cabaçal quando afirmam que, anteriormente, os índios usavam os tambores de cabaça e, posteriormente, foram introduzidos os pífanos.

da *feira de renovação do Sagrado Coração de Jesus*⁸¹. Isto é, fez com que o flagelado adaptasse seus conhecimentos e habilidades artísticas para a conduta e prática religiosa⁸². A esse exemplo, tem-se o depoimento de Mestre Miguel, se não o mais, um dos *pifeiros* mais prestigiados e influentes de Juazeiro do Norte:

Meu avô mais meu pai, a chamado do meu ‘Padim Ciço’ [Padre Cícero], que era prefeito, vieram de Caruaru pra Juazeiro [...]. Meu bisavô tinha banda, mas era de fora, de Caruaru, aí meu pai começou tocando [...].

O Padim Ciço chamou a banda pra tocar na *renovação* da festa de Nossa Senhora do Rosário e batizou a banda de Banda Cabaçal Padre Cícero. A partir daquele dia a banda cabaçal ia tocar nas *renovação*, o meu avô e meu pai, mais a família deles. Meu bisavô também tocava no estilo do Caruaru, bonito, eles tocava sete macho tocando, era o triângulo, o tambor, o bumbo, a mão de prato e o tarol [e o par de pífanos].

Nesses tempo, humildade e religião era misturado com a sociedade, as veis o cabra não sabia nem assinar o nome, mas ele tinha memória, que nem Patativa do Assaré, e era um matuto que tinha um dom que Deus deu a ele e ele fazia a matutage, fazia poesia e aquilo foi subindo, foi subindo, foi subindo e ficou no que era de ser. Eu nasci com o Dom que Deus deu a mim e estou nesse mesmo dom (MESTRE MIGUEL, 2008).

Figura 3: Integrantes da Banda Cabaçal Padre Cícero



Fonte: Banda Cabaçal Padre Cícero (2008) - Encarte

Contudo, no Crato, parece prevalecer que a eugenia tenha culpado a miscigenação pelo fanatismo, desvios de conduta e conflitos violentos entre Juazeiro e Crato. Sem a mesma força de poder exercida pelo Padre Cícero em Juazeiro, essa conjuntura afetou a maneira com que as manifestações folclóricas (chamadas assim a partir dos anos de 1950) eram vistas pela

⁸¹ Festa essa fundamental na estrutura do catolicismo popular local quanto nos processos de prática, ensino e aprendizagem da banda cabaçal no Cariri Cearense. Para mais detalhes das relações entre a *Renovação* e a banda cabaçal, ver Mendes (2012).

⁸² Da mesma forma, estimulou as habilidades pré-existentes de manufatura e artesanato para gerar trabalho e movimentar o comércio.

sociedade cratense. Após o acirramento dos embates políticos entre Crato e Juazeiro e a ascensão da eugenia, a igreja acabou cedendo e José Alves de Figueiredo, enquanto prefeito do Crato, proibiu as manifestações folclóricas de serem praticadas no centro urbano do município. A partir de então, cessaram-se oficialmente as manifestações de grupos como as bandas cabaçais nas ruas em datas comemorativas cívicas ou religiosas como a festa da padroeira. Segundo informantes locais, os grupos se dissiparam sendo que alguns prosseguiram com sua prática nos “pés-de-serra”, isto é, sítios afastados do centro urbano.

Assim, a sucessão de fatos que levaram à guinada do pensamento ideológico e o apreço pela hegemonia local mostram, neste recorte histórico, que o “sumiço” das bandas cabaçais do Crato na primeira metade do século XX passa por motivos muito mais profundos do que agradar ou não o visitante da capital em nome do progresso, como afirmaria Figueiredo Filho (1955; 1962) quando houve uma revalorização do que passou a se chamar folclore pelos próprios grupos. As consequências sofridas pelos remanescentes indígenas, caboclos e negros vão além da desvalorização de sua arte. Essa parcela da sociedade foi estigmatizada e segregada, tida como portadora de doença congênita, sendo “curável” ou não.

A amizade entre o Monsenhor Francisco de Assis Feitosa e José Alves de Figueiredo, o Zuza da Botica (que teriam divergido sobre a proibição das cabaçais conforme citação acima) pode até ter reatado conforme menciona Figueiredo Filho, mas nem os esforços do Instituto Cultural do Cariri fizeram com que se tivesse novamente “uma trintena” de cabaçais na praça central do Crato.

2.4 “O progresso é tradicional”: A estratégia política do Instituto Cultural do Cariri e o ressurgimento do cabaçal.

“Fazer conhecido o folclore, nascido no anonimato do povo humilde, não é obra de diletantismo literário e sim, contribuição segura para o enriquecimento da própria cultura superior” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 112). A frase acima, usada para fechar o livro “O Folclore no Cariri” sintetiza as intenções do Instituto Cultural do Cariri. Do ponto de vista das relações entre elite e demais camadas da população, é possível notar (sob o viés do “enriquecimento da própria cultura superior”) o interesse hegemônico que acompanha a linha histórica traçada até aqui, ressaltada por indícios presentes em discursos e documentos levantados nesta pesquisa. Por outro lado, no que concerne ao “fazer conhecido o folclore, no anonimato do povo humilde” vale ressaltar o grande valor dos esforços do instituto no processo

de valorização e recolocação do folclore no cenário cultural cratense a partir de meados do século XX, sendo fonte fundamental para esta pesquisa e outras obras na qual esta se apoia. Além disso, e mais importante, reconhecemos que o ICC realizou um trabalho reparador das ações cometidas no curso da história do Cariri, revitalizando, dentro de suas possibilidades, os folguedos, sujeitos e práticas do folclore do Crato⁸³.

O ICC foi criado em 4 de outubro de 1953, teve em sua fundação, presidência, vice-presidência e demais cadeiras, a elite intelectual do Crato. Manteve intercâmbio com academias existentes em Fortaleza e outras partes do Brasil. Tem como principal finalidade, segundo seu estatuto “o estudo das ciências, letras e artes em geral e, especialmente, da História e da Geografia Política do Cariri” (CORTEZ, 2000, p.112)⁸⁴.

Sabe-se que a maior glória do Crato e da região repousa na sua maior parte na história de seu amor à liberdade e à cultura intelectual. Pois este patrimônio de grandeza inigualável encontra no ICC o seu maior sustentáculo, merecendo, portanto, o irrestrito e merecido apoio do povo e das autoridades cratenses (REVISTA ITAYTERA p. 11-13, 1999 *apud* CORTEZ, 2000, p. 109).

As realizações do Instituto Cultural do Cariri, a narrativa histórica construída por seus integrantes aparece em publicações na Revista Itaytera. As publicações eram anuais de 1955 até 2001, passando por algumas poucas publicações bienais (1963-4 e 1965-6). Por vezes, artigos já publicados em jornais ganhavam corpo maior nos textos da Itaytera. Em outros casos, fragmentos de textos já publicados na Itaytera circulavam nos jornais. Há também casos em que publicações da revista se somavam a outros textos para ser publicados em livro – como exemplo temos “O Folclore no Cariri” de Figueiredo Filho (1962). Dentre outros tópicos, a Revista Itaytera compilava artigos de jornais referentes aos feitos do ICC publicados durante o ano em artigos de jornais do próprio Crato ou de Recife, Fortaleza e Rio de Janeiro. Assim, as publicações anuais do ICC se fizeram alinhadas com as publicações dos jornais em constante circulação, influenciados ou escritos, muitas vezes, pelos próprios membros do instituto.

⁸³ Além dos folguedos, a cultura popular como um todo no Cariri recebeu maior apoio de diversas formas. Como exemplo, tem-se o impulso dado à obra do poeta Patativa do Assaré através do livro “Novos Poemas Comentados”, de Figueiredo Filho em 1970 (CARVALHO, 2017, p. 41).

⁸⁴ Note-se que, em sua criação, o ICC não visa a valorização da cultura popular, o folclore ou o que fosse nessa direção, mas sim, uma construção política e histórica do passado local.

Figura 4: Exemplo de compilação de artigos de jornal dentro da revista Itaytera.

O 1º. número de ITAYTERA constitui prova exuberante do potencial intelectual da Princesa do Cariri. Na verdade, Crato já congrega um número crescido de intelectuais que estão dando o maior brilho às letras cearenses. Incontestavelmente, ITAYTERA assinala um ponto alto no desenvolvimento cultural do Crato. A heróica cidade sul cearense reafirma a sua capacidade de liderança através do vigor mental de seus filhos. — «Correio do Ceará», 31-3-55).

Fonte: REVISTA ITAYTERA, nº 2, 1956, p. 269.

Tendo seu fundador e presidente (de 1953 a 1973) José Figueiredo Filho, o ICC, em conjunto com a imprensa, incentivou a produção artística cratense de acordo com o modelo ideológico supracitado. A exaltação do Crato como terra privilegiada ganha destaque na composição de Correinha. Assinada por Figueiredo Filho como presidente do ICC, o texto que segue aparece no jornal “A Ação” bem como na contracapa do então recém lançado álbum:

Fascinado com os múltiplos encantos dos brejos do Itaytera, dos pés de Serra do Araripe com suas fontes jorantes e intensa paisagem humana, CORREINHA inspirou-se para cantar o Crato. É ele inato artista cratense, possuidor de uma bagagem artística no total de 130 composições, todas de sua autoria tornando-se assim o orgulho, não só para o Crato e o Ceará mas também para a música popular brasileira. O TROVADOR DO CARIRI ouviu a toada nostálgica dos tangedores de boi, percorreu os verdejantes canaviais, sentiu o cheirinho bom dos engenhos, provando, algumas vezes, a cachacinha boa dos brejos. Conhece a afoiteza dos cambiteiros, tão áspero como os burros cheios de manhas e cabeça dura em que montam. Ouviu os zabumbas de couro pelas estradas a fora e nas casas de farinha prosou com as rapadeiras de mandioca, ou com o cabra puxador de roda que aciona o caititu. Impregnou-se da alma caririense, sentiu também o progresso industrial, que domina hoje o CRATO, querendo arrancá-lo de uma vez deste subdesenvolvimento Nordeste que tanto nos avilta. Embevecido com essa sinfonia de coisas pitorescas e díspares, passou a decanta-las.

Correinha, como é conhecido Francisco Correia Lima, radialista, cantor e compositor, com bastante talento, jovem que tem direito ao seu lugar ao sol, está aí neste compacto duplo, ouçam-no CRATO que tanto pugnou no passado pela liberdade, continua no seu posto, no centro geográfico do Nordeste, a lutar, com toda pujança, pela independência econômica e cultural da região (FIGUEIREDO FILHO, 1965b [caixa alta do autor]).

Note-se que o autor exalta as belezas naturais através da nostalgia, enquanto mencionando o desenvolvimento industrial e o “progresso” como fonte de inspiração do artista. O Jornal “A Ação” de 27 de fev de 1967 cita as vantagens de ser cratense. Lindenberg de Aquino, em sua viagem a São Paulo e Rio de Janeiro, relembra a presença do Crato através de

produtos como óleo e mel bem como as qualidades da medicina cratense. Afirma que “o Crato é uma das cidades brasileiras mais conhecidas do sul do Brasil”⁸⁵ e que “todos subestimam o Nordeste e o que aqui se faz, mas o Crato já está ficando uma exceção dentro do Nordeste” (p. 4). Aquino também menciona a presença da música *Correinha* como fruto do Crato presente em programas de radiodifusão do “Sul”. Em seu texto, é o próprio Figueiredo Filho quem acusa o “subdesenvolvimento” do Nordeste contraposto ao “progresso” e o desenvolvimento industrial. A letra de *Correinha*, no entanto, concilia o desenvolvimento industrial e a cultura popular. O “progresso” em seu sentido prático e ideológico convive com a nostalgia das belezas naturais e da cultura rural, transpondo o heroísmo, antes de figuras do passado, agora ao homem rural, ao trabalhador humilde que luta junto às elites pelo ideal do progresso⁸⁶. Veremos abaixo que esse é o alvitre que permeia as ações do ICC ao longo de sua trajetória na segunda metade do século XX⁸⁷. Veremos, mais adiante, como a canção foi incorporada ao repertório dos Irmãos Aniceto enquanto o mesmo representa o município.

Venham ver as belezas do Crato / Venham ver, tudo é natural
Minha terra é um paraíso / Seu progresso é tradicional

Andei todo Brasil e voltei / Para ver suas cores cristais
Nos encantos do Itaytera / Os seus brejos, seus canaviais
Nos encantos do Itaytera / Os seus brejos, seus canaviais

Vim ouvir o aboio sentido / Do vaqueiro herói do sertão
Os *pifeiros* nas festas da igreja / Violeiros fazendo canção
Os *pifeiros* nas festas da igreja / Violeiros fazendo canção

⁸⁵ Por vezes, a linguagem local ainda usa as subdivisões do território nacional do início do século XX. Considera-se a divisão do Brasil em Norte e Sul, sendo que o Norte comporta as regiões Norte e Nordeste e Sul considera-se o Centro-Oeste, Sudeste e Sul.

⁸⁶ A exemplo do heroísmo transposto ao trabalhador, cabe observar o artigo de Otacílio Ancelmo (REVISTA ITAYTERA, n° 9, 1964, p. 28-9) onde o mesmo critica o que seriam as fantasiosas histórias de heróis de quadrinhos para ressaltar feitos de trabalhadores caririenses: “Enquanto isso, na cidade de Brejo Santo, até então a salvo da praga dos gibis e da invasão dos heróis forjados à base do “faz de conta”, morria no anonimato um humilde camponês a quem caberia o título de super-homem, pois suas marcas, em qualquer ramo de suas atividades profissionais, nunca seriam atingidas pelo próprio John Weissmuller, o campeão de natação que se tornaria o melhor intérprete de Tarzan nos filmes de longa-metragem”.

⁸⁷ *Correinha* participa, a convite do ICC, do evento em que houve a controversa entrega da jangada simbólica ao *mestre* João Bernardo.

Ver a indústria arrancando da terra / A riqueza para nosso povo
 Faculdades, colégios, escolas / O meu Crato tem progresso novo
 Faculdades, colégio, escolas / O meu Crato tem progresso novo

Venha ver meu irmão brasileiro / Vem o mundo ver nossa cidade
 Nessa terra tem sempre lugar / Para os homens de boa vontade
 Nessa terra tem sempre um lugar / Para os homens de boa vontade

Nossa indústria já vai bem distante / No que o homem pode imaginar
 Venha ver o meu Crato querido / O orgulho do meu Ceará
 Venha ver o meu Crato querido / O orgulho do meu Ceará

Bezerra (2017) apresenta as relações entre o Instituto Cultural do Cariri e a Comissão Nacional de Folclore/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que passava a desenvolver um diálogo no sentido de estabelecer a valorização do folclore regional. Desta forma, o município de Crato exerceria sua hegemonia cultural (agora pela cultura popular) como centro folclórico do Cariri, com a nova “vitrine” em âmbito nacional⁸⁸. Assim, os folguedos populares, bem como o baião (já disseminado por Luiz Gonzaga), é usado como instrumento de intensificação da força política do regionalismo⁸⁹. Se por um lado o ICC intenta fortalecer o Cariri como região, por outro, se coloca em posição hegemônica perante a mesma. O sucesso da região seria atribuído à “pérola do Cariri” - o Crato - e aos feitos do ICC e seus integrantes cratenses, sendo sua força intelectual peça fundamental para o desenvolvimento local⁹⁰.

⁸⁸ “Uma questão importante que precisa ser evidenciada aqui é que a representação das Bandas Cabaçais enquanto folguedos tipicamente caririenses, se tornou um aspecto importante para entendemos como o movimento folclórico brasileiro foi responsável por ampliar a compreensão desse espaço. A quantidade de enunciados que se utilizam de tal denominação também exemplifica como os correspondentes de todo o Brasil (assim como fez Figueiredo Filho) irão se apropriar desse espaço para se fazerem visíveis. [...] ao atravessarmos as primeiras correspondências trocadas entre as comissões nacional e cearense de folclore e os membros do Instituto Cultural do Cariri, chegamos ao convite e a ausência de uma determinada Banda Cabaçal cratense durante o I Congresso Internacional de Folclore, que fazia parte das festividades ao IV centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Essa ausência poderia não nos gerar nenhum interesse a priori, no entanto, isso se modifica quando conseguimos costurar esse acontecimento a uma série de outros surgidos posteriormente, e que vão se entremear pela visibilidade que décadas depois um grupo específico terá enquanto patrimônio cearense: os **Irmãos Aniceto**. Pensando nessa dinâmica, faz sentido tentar elaborar uma “arqueologia” das políticas preservacionistas que giraram em torno desse elemento cultural e que vão proporcionar grande visibilidade ao Cariri cearense com o decorrer do tempo”. (BEZERRA, 2017 p. 19 [negrito nosso]).

⁸⁹ Regionalismo esse, citado acima por Della Cava, que teve seu embrião no início do século XX e começa a ganhar força política em obras de estudiosos do folclore.

⁹⁰ Ver Figueiredo Filho (1956). Segundo a análise de Bezerra (2017), no discurso dos folcloristas do ICC, a negação e discurso que sistematicamente exclui Juazeiro toma Crato como sinônimo de Cariri. Ainda sobre as

Entre meados dos anos de 1950 e de 1960, a visibilidade almejada pelo interesse do ICC através dos festivais e congressos de folclore se fazia cada vez mais promissora. De acordo com Bezerra (2017) tais eventos “contavam com a participação de figuras políticas importantes, como o presidente da república Getúlio Vargas e intelectuais como Oswald de Andrade Filho e Cecília Meireles, por exemplo” (p. 68). Assim, a visibilidade política pretendida na segunda metade do século XIX e século XX adentro, sustentada pelo ideal de progresso (e sua conjuntura ideológica já mencionada) migra - com a eugenia fora de contexto após os estragos causados pela Segunda Guerra Mundial - suas ações por influência do movimento folclórico nacional e cearense. Através do Instituto Cultural do Cariri, Figueiredo Filho e demais membros se apropriam das manifestações folclóricas. A intenção é colocar o Crato em posição hegemônica nesse campo frente à região do Cariri, inclusive ao município vizinho Juazeiro do Norte quando ainda vista como rival não apenas nesse campo, mas também na economia, educação e religião.

Apesar da carta do Dr. Antônio Alencar Araripe a João Nogueira em 1940 (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 89) mencionar a presença das bandas cabaçais em *festas de renovação*, festa da Padroeira, novenas dos “matos” e festas juninas, bem como a menção de Róseo (1961) ao virtuoso *pifeiro* Pedro Carminha, a tradição da banda cabaçal diminuiu consideravelmente sua frequência mesmo após a revogação da proibição de J. Figueiredo. Assim como outros grupos folclóricos, a banda cabaçal ainda era estigmatizada quando dados os primeiros passos do ICC, conforme relata o autor:

Desde outubro de 1953, por ocasião das empolgantes festividades, em comemoração ao centenário de elevação do Crato à categoria de cidade, que o folclore caririense apareceu, com toda sua punjança. Para figurar daqueles festejos, foi preciso muito esforço do grupo intelectual, que depois fundou o Instituto Cultural do Cariri. **Ainda existia certo ranço de prevenção contra os folguedos** que nasceram da vida anônima do povo simples, dos brejos e pés-de-Serra. Mas, foi tudo contornado e vencido pela gente que lia e escrevia, na tradicional e progressiva cidade do Crato (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 7)⁹¹.

O desafio a que o ICC se propõe, portanto, passa pela tentativa de superar a dispersão ocasionada nos anos de 1920 pelas razões supracitadas. No ano de sua fundação, a tentativa de

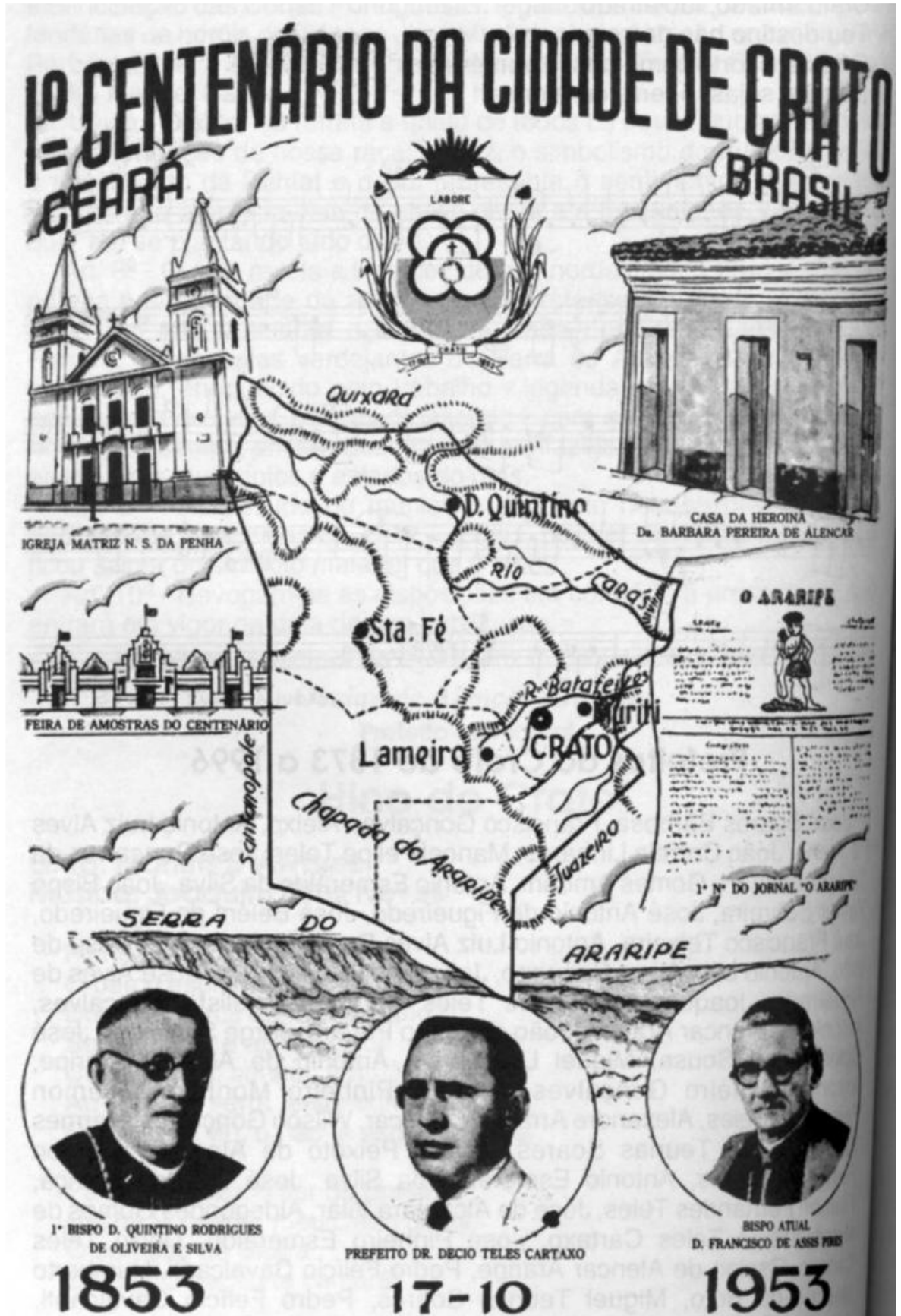
relações da elite cratense e a superioridade sobre Juazeiro e o Cariri, Cortez afirma: “À luz de Pierre Bourdieu, percebemos que a dimensão materializada daquela construção cultural, era argamassada, isto é, tinha como estruturante uma dimensão simbólica, ao mesmo tempo em que era também estruturada pelos suportes materiais. Esses elementos permitiram aos sujeitos daquela construção demarcar a diferença do Crato em relação ao Juazeiro do Norte nos termos de uma superioridade ‘cultural’ do Crato na região do Cariri, permitindo-a exercer, destarte, um poder simbólico sobre as demais cidades da região” (CORTEZ, 2000, p. 10).

⁹¹ Neste mesmo sentido, Huberto Cabral, radialista e jornalista vinculado ao ICC desde os anos de 1960, ao ser questionado a respeito da proibição de J. de Figueiredo, responde em poucas palavras: “Diz a história desse acontecimento. Mas depois foi contornado e normalizou” (CABRAL, 2011).

reunir bandas cabaçais para, agora sim, mostrar sua arte ao “visitante do litoral”, traz de volta às ruas cinco ou seis bandas cabaçais entre outros folguedos⁹². Apesar de Figueiredo Filho defender o sucesso dos mesmos, cinco ou seis grupos seria um número pequeno se comparado ao período antecedente aos conflitos com Juazeiro do Norte, quando se reuniam cerca de trinta bandas cabaçais em eventos comemorativos. No entanto, as comemorações do centenário do Crato se fizeram marco inicial para a nova estrutura ideológica onde as manifestações folclóricas reforçavam o patriotismo e o orgulho de ser cratense. (...) “vista pelos seus fomentadores como fonte de inspiração para a identidade que se queria forjar e cristalizar no âmbito do primeiro centenário do Crato” (VIANA, 2011, p. 120), as manifestações populares integrariam o povo dentro do ideal das elites. Seria, portanto, conveniente que se houvesse um grupo do povo a exaltar o Crato em eventos pelo Brasil e noticiado nas mídias cratenses.

⁹² “Nas festas comemorativas do Centenário de elevação de Crato à categoria de cidade, a 17 de Outubro de 1953, foi a cabaçal o principal atrativo dos folguedos folclóricos. Cinco ou seis bandas desfilaram pelas ruas, a tocarem baião, sambas, marchas e valsinhas dolentes. Dentro de pouco tempo, cada conjunto se fazia acompanhar de numerosas pessoas de fóra, que nunca tinham visto nem ouvido semelhante e original banda de música, em qualquer outra paragem” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 78).

Figura 5: Cartaz das comemorações do primeiro centenário da elevação do Crato à categoria de cidade



Fonte: Viana (2011, p. 127).

A primeira oportunidade de representar o Cariri através de seu folclore aconteceria em 1954 no primeiro congresso Internacional de Folclore mediante convite às comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo⁹³. Consta nos registros da primeira edição da revista *Itaytera* (1954) que uma banda cabaçal seria eleita a representa-lo. Contudo, o convite foi desfeito devido a cortes orçamentários que inviabilizaram a presença do grupo. Bezerra (2017) estima que este grupo seria os Irmãos Aniceto, mas que, no caso do trabalho da autora, não é uma “preocupação” comprovar tal fato (BEZERRA, 2017, p. 76). Isto é, não seria interessante investir nessa investigação por não ser o foco da pesquisa e tampouco alteraria nos resultados da mesma.

Em nossas investigações, não foram encontrados registros a respeito do nome deste grupo. De fato, nomes de bandas cabaçais ou grupos folclóricos não recebiam importância cuidada pelo ICC ou seus intelectuais. Naquele contexto, era muito comum os grupos serem chamados apenas de banda cabaçal⁹⁴. Quando os grupos começam a se apresentar em outras localidades, recebem o nome do local de origem. No jornal da capital, Fortaleza, em edição de 01 de junho de 1957, tem-se matéria sobre uma visita da Orquestra Cabaçal do Crato. O grupo se apresentou, a convite do prof. Filgueira Sampaio⁹⁵ e levados em viagem por Luís da Livraria⁹⁶, para autoridades municipais e estaduais bem como para a redação do jornal. Segundo a matéria, o cabaçal é composto por Antônio Vicente, Abel Vicente, Miguel de Brito⁹⁷ e Antônio Carneiro. Assim, poderíamos concluir que tal Orquestra Cabaçal do Crato seriam os Irmãos Aniceto (pelo indício dos folcloristas citados serem os mesmos que promoveram os Irmãos Aniceto) não fossem as menções aos nomes completos dos integrantes na matéria. Definitivamente os nomes citados não deixam dúvida em não se tratar dos Irmãos Aniceto, à

⁹³ Para maiores detalhes sobre este acontecimento, ver Bezerra (2017).

⁹⁴ Ainda hoje, é comum os integrantes darem o nome a seu grupo apenas de “Banda Cabaçal” ou simplesmente “Cabaçal”. Ao perguntar ao Sr. Lourival do Pife em Exu-PE, sobre o nome de sua banda, o mesmo disse: “o nome da minha banda é ‘Banda Cabaçal’”. O mesmo ocorreu com um grupo de Barbalha ao participar da *feira de renovação* na casa de D. Maria em Juazeiro do Norte. Já o nome da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto começa a aparecer com o nome que conhecemos hoje em números da revista *Itaytera* datados dos anos de 1970 em diante.

⁹⁵ Filgueira Sampaio (também grafado como “Filgueiras Sampaio”) ainda aparecerá neste trabalho em matérias sobre os pífanos do Cariri e o elo entre os grupos do Crato e o V Congresso Brasileiro de Folclore em 1963. Primeiro anfitrião de Patativa do Assaré em Fortaleza (CARVALHO, 2017), é citado por Raimundo Aniceto (nov. 2011) entre aqueles que incentivaram e promoveram a alavancada do trabalho artístico dos Irmãos Aniceto nos anos de 1960.

⁹⁶ Antônio Aniceto comentou o apoio de Luís da Livraria entre aqueles que deram apoio às viagens dos Irmãos Aniceto.

⁹⁷ Não se trata do *mestre* Miguel Francisco da Rocha, da Banda Cabaçal Padre Cícero, nascido em 1942. O sobrenome Brito também não tem relação com o nome de Britinho, integrante dos Aniceto nos anos de 1980.

época liderados por José Lourenço da Silva, tendo seus filhos Vicente João, Francisco, Raimundo e Antônio, ou seus irmãos Zé Paulo, Curi e Camilo entre seus tocadores (todos com nome Silva)⁹⁸. Esse caso demonstra exceção à regra de que o anonimato dos grupos cabaçais se fez constante, principalmente até a década de 1970. Uma vez que a informação provavelmente não chegou aos brincantes em questão, talvez seria confortável e interessante aos intelectuais cratenses afirmar que seriam os Aniceto após a consagração dos mesmos. Assim, seria leviano afirmar qual foi a banda cabaçal selecionada em 1953 para ir a São Paulo sem maiores evidências. O artigo mostra que, naquele período, não havia predileção a um grupo específico dentro dos agentes que mediavam as apresentações folclóricas entre o Cariri e a capital do estado. Além da dificuldade de se mapear a trajetória dos Irmãos Aniceto sem o apoio da memória dos mesmos, os Aniceto representavam somente mais uma banda cabaçal dentre as demais que havia na época até o ano de 1963.

Ainda sem o nome de Irmãos Aniceto nos meios de divulgação, o grupo já havia se apresentado em alguns lugares fora do Cariri. Mas foi na viagem a Fortaleza em julho de 1963 que os Irmãos Aniceto começam a ganhar a predileção dos intelectuais do ICC. Embarcaram entre muitos grupos folclóricos do Cariri, como descreve o *mestre* de reisado Aldenir Aguiar:

[...] não tinha folclore, era reisado, maneiro-pau, dança do coco [...] aí pelos anos de 1960, 61, 62 nós tava brincando na Praça da Sé e um caba de Juazeiro, o professor Walter Barbosa, tinha um projeto pra levar um reisado pra Fortaleza, [...] e nós fomos, [...] ele levou meu reisado, o de Zé Matias do Cipó, a banda cabaçal dos Aniceto, a banda cabaçal de Miguel de Clemente, a do finado Berto, o maneiro-pau de João Bernardo [...] eu sei que foi umas 64 pessoa. [...] fomos tudo de trem. Agora o trem com as cadeiras de pau, foi um vagão completo. [...] Brincamos na Concha Acústica, a primeira vez [Universidade Federal do Ceará]. Quando chegamos lá tinha um homem chamando... não sei o que Cascudo. [...] depois que nós brincamos em cima, quando a gente desceu, esse homem veio, ele não morava em Fortaleza não, morava fora de Fortaleza, bom, aí ele disse – nós vamos batizar isso aqui, isso aqui é folclore, aí ficou. (MESTRE ALDENIR AGUIAR, dez. 2005 *apud* BRITO, 2007).

De fato, se tratava do V Congresso Brasileiro de Folclore. O evento contou com a presença dos folcloristas Renato Almeida, Édison Carneiro, Joaquim Ribeiro e Câmara Cascudo, sendo este último apresentado o nome de folclore aos brincantes.

Nesta ocasião, os Irmãos Aniceto teriam destaque ao vencer o prêmio de melhor conjunto do festival folclórico realizado na concha acústica da Universidade. De acordo com

⁹⁸ Não se sabe ao certo as datas de falecimento e/ou troca de integrantes dos irmãos de José Lourenço para seus filhos.

Vasconcellos (1967), em agosto do mesmo ano, a banda já estava se apresentando na semana do folclore no Rio de Janeiro (VASCONCELLOS, 1967, p. 72).

Em artigos de jornais que coletei em campo na Cúria Diocesana do Crato, a Banda Cabaçal Do Crato é apresentada como grupo que se destacou no V Congresso Brasileiro de Folclore realizado em Fortaleza em 1963⁹⁹. Na matéria, não são citados os nomes dos integrantes. A conclusão da matéria direciona-se ao Crato como distinto vencedor do prêmio:

A Banda Cabaçal do Crato, que arrebatou os maiores aplausos no 1º Festival Folclórico do Ceará, considerado o melhor conjunto da promoção juntamente com o grupo do Maneiro Pau foi a única representação municipal a se exibir na TV-Ceará, dado o sucesso que obteve na Concha Acústica, da Universidade¹⁰⁰. A prova disso, a TV Ceará condecorou-a com uma Jangada, tradicional comenda do programa ‘SETE DIAS EM DESTAQUE’. A propósito, o escritor J. Figueiredo Filho recebeu o seguinte telegrama do professor Filgueiras Sampaio: APRAZ-ME COMUNICAR DISTINTO AMIGO HOJE TELEVISÃO MAESTRO LUIZ ROSEO RECEBEU JANGADA SIMBÓLICA GRANDE PRÊMIO DESTINADO BANDA CABAÇAL CRATO SUA MAGNÍFICA ATUAÇÃO PRIMEIRO FESTIVAL FOLCLÓRICO DO CEARÁ CORDIALMENTE FILGUEIRAS SAMPAIO’. Como se pode notar, Crato foi o único município a receber esse brilhante prêmio concluindo-se da sua classificação honrosa do referido festival (JORNAL A AÇÃO, 26/12/1965 [caixa alta do autor])¹⁰¹.

Ao me deparar com tal notícia, fiquei a indagar qual seria esse grupo denominado Banda Cabaçal Crato. Meu contato com a Banda Cabaçal Irmãos Aniceto me traziam o conhecimento de que o nome do grupo vinha do apelido de Anicete¹⁰² dado a José Lourenço da Silva ainda jovem¹⁰³. Pensei em um primeiro momento que seria um grupo já extinto, mas, posteriormente, *mestre* Raimundo me explicou que aquele grupo era de fato os Irmãos Aniceto, e que a Jangada prateada era guardada na casa do *mestre* João (*mestre* da banda antes de Raimundo e Antônio)

⁹⁹ “O ‘V Congresso Brasileiro de Folclore’ e ‘Primeiro Festival Folclórico do Ceará’, realizado entre 21 e 26 de julho de 1963 em Fortaleza, contou com a participação de Édison Carneiro, Joaquim Ribeiro, Renato Almeida e Câmara Cascudo entre outros folcloristas” (MENDES, 2012, p. 77-78).

¹⁰⁰ O artigo explica que, apesar de a apresentação da banda cabaçal ser acompanhada do grupo de maneiro pau, a premiação é dada, na TV Ceará à banda cabaçal. Ainda em apresentação de 2020, é possível conferir na apresentação dos Irmãos Aniceto como o grupo de maneiro pau (de *mestre* Cirilo) acompanha a banda cabaçal. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8PuV25PRNfc&list=PL89k2JkO5FrkTpBLWr3epYuMmGBS7a5rj&index=3&t=0s> acesso em: 29/07/2020.

¹⁰¹ Ver fac-símile em anexo.

¹⁰² Anicete ou Aniceto são variações usadas para a mesma denominação sendo que Aniceto é o nome oficial do grupo (sendo talvez empregado pelos representantes, radialistas e outros.) enquanto Anicete é mais usado pelos próprios integrantes do grupo.

¹⁰³ Falecido com 104 anos em 31 de maio de 1979, José Lourenço da Silva é tido como o fundador da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. Para mais informações ver Mendes (2012).

e havia sido perdida em um incêndio na residência do mesmo. Neste artigo, o jornal ainda dá prestígio à figura pública de J. Figueiredo e ao município de Crato pelo desempenho do grupo.

O telegrama de Filgueira Sampaio¹⁰⁴ comunicava que, assim como entregue à Banda Cabaçal do Crato, o Maestro Luiz Róseo, também carirense, havia recebido o troféu em forma de jangada. Contudo, embora na data do telegrama, Filgueira Sampaio mencione a entrega do prêmio à Banda Cabaçal do Crato (em 1963), a jangada esteve em posse de Figueiredo Filho até 1967, sendo entregue em maio daquele ano, não ao *mestre* João Aniceto (João José da Silva), mas sim ao *mestre* João Bernardo, *mestre* de reisado e maneiro pau da comunidade Batateira.

Na noite de 7 de Maio, realizou-se animado festival folclórico, promoção do Instituto Cultural do Cariri e o cargo do CONJUNTO FOLCLÓRICO DO BATATEIRA, futuro ITAYTERA, com a coadjuvação do REISADO DE SÃO JOSÉ. O festival juntou, naquele próspero bairro cratense, população incalculável. Naquela ocasião no salão da amplificadora A VOZ DO POVO se deu a cerimônia da entrega do troféu da T. V. do Ceará, ganho pela ótima atuação do CONJUNTO ITAYTERA no Festival de Folclore Cearense. Usou da palavra o presidente do I. C. C. - J. de Figueiredo Filho, portador do troféu, tecendo hino de exaltação daquele grupo, já conhecido e elogiado em todo o Brasil. Foi o Prefeito Municipal Dr. Humberto Macário de Brito quem fez entrega, com palavras de elogio, a JANGADINHA ao vitorioso conjunto cratense, que cada vez mais, em sintonia com outros grupos caririenses, tanto tem sabido elevar o nome do Cariri, no folclore nacional.

[...] a ‘jangada’ ficou em mãos do Maestro João Bernardo. (REVISTA ITAYTERA, 1967, p. 59 [grifo nosso] [caixa alta do autor])¹⁰⁵.

Em edição de 23/12/1965 do jornal Folha do Cariri, em matéria intitulada “O Vitorioso Conjunto ‘Itaytera’ do Crato”, Figueiredo Filho descreve:

O selecionado grupo que Crato enviou para o primeiro festival folclórico do Ceará, inferior em número a muitos outros, obteve o grande prêmio daquele certame que empolgou Fortaleza. Recebeu a JANGADA SIMBÓLICA pela sua magnífica atuação conforme se expressou em telegrama ao ICC o prof. Filgueiras Sampaio. Aliás já é conhecido em todo Brasil onde tem demonstrado suas múltiplas habilidades [...]. Aquele grupo folclórico de agricultores, reside agora no distrito rural do Batateiras,

¹⁰⁴ Romão Nogueira Filgueira Sampaio, nasceu no Crato e foi folclorista, fundador e presidente da Associação Cearense de Folclore em Fortaleza. Segundo Oliveira (2015), o folclorista defendia o “folclore legítimo” sendo que o verdadeiro folclore cearense estava concentrado no Cariri e nas áreas de praia” (p. 178), enquanto o “folclore estilizado” seria manipulado pelos fins lucrativos e eventos sociais. Talvez, o nome de Filgueira Sampaio tenha contribuído consideravelmente para a participação dos Aniceto em inúmeros festivais de folclore a partir do prêmio recebido e sua repercussão em 1963.

¹⁰⁵ Apesar de não mencionar o ano, conclui-se ser 1967 por ser o ano de lançamento da revista e o primeiro ano de vigência daquele prefeito. O evento contou também com a participação do já citado músico Correinha, autor da canção “venham ver (as belezas do Crato). É importante frisar que neste mesmo evento deu-se início ao Clube de Amigos do Folclore do Crato que, posteriormente, se torna Fundação Casa do Folclore Mestre Elói Teles de Moraes.

perto de Crato, tem o nome de ITAYTERA que é a antiga denominação daquele riacho que batizou o povoado, atualmente a crescer bastante (p. 05 [caixa alta do autor])¹⁰⁶.

A declarada entrega, entretanto, da jangada às mãos de *mestre* João Bernardo, líder do Conjunto Itaytera, ao invés dos Irmãos Aniceto, vencedor do prêmio, parece sintomática. O evento talvez incorra no intuito de unificar os grupos do Crato em uma espécie de companhia de folclore, colocando o folclore cratense em posição privilegiada. A premiação ao conjunto fortaleceria o folclore cratense como um todo ao passo que poderia manter em destaque alguns grupos como o Maneiro Pau de João Bernardo e Irmãos Aniceto. No entanto, o conjunto não perdurou como legado de Figueiredo Filho. No período de campo de três meses entre os Aniceto, artistas locais e outros informantes, não ouvi falar do que se chamou Conjunto Itaytera nos anos de 1960 e 1970.

Ainda no artigo “O Vitorioso ‘Conjunto Itaytera’ do Crato”, Figueiredo Filho ressalta as palavras de Câmara Cascudo:

Luís Câmara Cascudo, dos maiores folcloristas da América Latina, ao vê-los dançando e tocando no ZABUMBA, e SAPO CURURU, por ocasião do QUINTO CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, realizado em julho de 1963, em Fortaleza, disse-me entusiasmado, - é um motivo inteiramente indígena sem qualquer aculturação (FIGUEIREDO FILHO, 1965, p. 5).

Não é o caso endossarmos Cascudo na visão de um elemento indígena sem qualquer aculturação. Contudo, fica claro para Figueiredo Filho que o elemento indígena se apresenta como fator diferencial. O índio romantizado carrega em si a pureza, o herói da luta pela sobrevivência e ancestralidade. O nome de ‘Banda Cabaçal do Crato’, por sua vez, leva a público a ideia de que um grupo digno de virtudes, conquistas e vitórias é fruto de uma terra abençoada e de um povo também digno das mesmas, corroborando com a intensão de ter tais qualidades no imaginário do cidadão cratense¹⁰⁷. Por outro lado, penso ter sido conveniente

¹⁰⁶ O artigo não cita os nomes de integrantes, mas a banda cabaçal é descrita por ser composta de quatro irmãos de sangue como peça integrante do Conjunto Itaytera. Ao que tudo indica, se trata da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. Já nas homenagens póstumas a Figueiredo Filho, em edição de 1974, é esclarecida a concretização da intenção de Figueiredo Filho: “Muito obrigado mestre Figueiredo Filho, pelo que o senhor fez pelo Crato, pelas suas letras, pelo seu folclore. O Conjunto Folclórico ITAYTERA, criado pelo senhor, e que agrupa maneiro pau, reizado, cabaçal, coco e tantas outras coisas belas, terá uma casa brevemente” (REVISTA ITAYTERA, p. 67 [grifo nosso]). A nota de pesar do Conjunto Folclórico Itaytera é assinada por Eloy Teles, Pedro Teles e Francisco Aniceto: “O Conjunto Folclórico Itaytera, que congrega a totalidade dos grupos folclóricos do município de Crato, sente-se no dever de externar seu mais profundo pesar, pelo desaparecimento do inolvidável Prof. José de Figueiredo Filho, sem favor a maior expressão da cultura cratense, nas últimas décadas (...)” (p. 24).

¹⁰⁷ A exemplo de tal imaginário, Lima & Barreto (1974) afirma: “Encravada em rincões sertanejos do sertão do Nordeste, a Banda Cabaçal é bem a expressão da mais profunda alegoria humana, no seu enquadramento de homem

para os Aniceto passar a responder pela Banda Cabaçal do Crato. Sob prestígio do poder público e um troféu frente a tantos grupos da região, levar o nome da cidade parece tomar para si a predileção de todo o município, colocando-o um nível acima dos demais grupos da cidade. Portanto, o nome do grupo coloca os Aniceto um nível acima dos demais grupos do Crato enquanto seu troféu, um nível acima dos grupos da região. Assim, a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto torna-se parte do plano hegemônico da elite cratense ao passo em que ganha prestígio no meio folclórico e diante das demais bandas cabaçais. Em relação mútua, quanto maior a Banda do Crato, maior ficará o Crato. Quanto maior o Crato, maior a banda dos Aniceto. Por sua singularidade, os Irmãos Aniceto fizeram com que o termo Banda Cabaçal do Crato deixasse de significar qualquer banda do Crato para ser apenas uma.

Ao dirigir-se ao secretário estadual do Ceará sob solicitação de recursos, o ICC afirma: “Em Crato, os conjuntos folclóricos IRMÃOS ANICETO e ITAYTERA, em pleno vigor, apresentando-se em diversas festas cívicas, para autoridades e visitantes, são o resultante do nosso trabalho” (REVISTA ITAYTERA, 1974, p. 161 [caixa alta do autor]). Note-se, portanto que, segundo seus próprios relatos o ICC fomentou a participação ativa de folguedos da região, trazendo-os mais para o centro das comemorações cívicas. A carta ao secretário estadual é ainda exemplo de que o conjunto folclórico Itaytera compõe o grupo seletivo de folguedos e considera, entre os quais, a banda cabaçal como marca maior e singular do sertão do Cariri. Os Irmãos Aniceto, portanto, são colocados em posição central do folclore no Cariri.

Note-se que já na década de 1970 os Irmãos Aniceto passam a ser reconhecidos pelo nome que conhecemos hoje. Após o falecimento de Figueiredo Filho, em agosto de 1973, outros nomes seguem intermediando as culturas populares os folguedos populares e os governos. De acordo com mestre Antônio Aniceto, o legado de Figueiredo Filho teve continuidade através de intelectuais ligados ao ICC ou, como nos casos mais recentes de Paulo Fuísca e Dane de Jade, por secretários de cultura do Crato:

Figueiredo filho foi nosso representante, o primeiro: J. de Figueiredo Filho. Depois, nós tivemos um empresário chamado Luís Lutini, nós chamava ele de Lutin da livraria porque ele tinha uma livraria aqui no Crato – Livraria São Vicente Ferré. Depois dele, quando ele faleceu, entrou o Pedro Telles, depois entrou o Padre Elói Telles de Moraes. Todos eles já faleceram, né? Aí hoje nós ficamos com os filhos do padre Elói: Totta, Calcudo. Também um rapaz que é muito chegado com nós, que a gente se dá muito bem: o nome dele é Paulo [...]. Dani também... Qualquer um desses pode

como produto da terra, de homem como desbravador da natureza nas suas forças agitantes desencadeadas, de homem como potência de criação e transcendência em suas peculiares formas” (LIMA & BRITO, 1974, p. 180).

ficar pra nós como empresário (ANTÔNIO ANICETO, 07/02/2011 *apud* MENDES, 2012, p. 77).

Atualmente, os Aniceto são hegemônicos na predileção das secretarias municipal e estadual. É o único a firmar com a prefeitura uma parceria para receber um valor mensal em troca de doze apresentações por ano. Em um levantamento das divulgações de apresentações de bandas cabaçais promovida pela Secretaria do Estado do Ceará – Secult -, catorze resultados divulgam apresentações dos Irmãos Aniceto, enquanto seis divulgações são atribuídas a outros grupos. Ou seja, os Aniceto aparecem em divulgações de eventos da Secult em número maior que o dobro de todas as outras cabaçais somadas¹⁰⁸. Os Irmãos Aniceto são também procurados por agentes culturais e outras bandas para parcerias. Contemplado pelo edital Rumos Itaú Cultural 2017-2018, o projeto Epifania Kariri, em parceria com o conjunto Marimbanda e Carlos Malta, a banda dos Aniceto circulou por palcos de Fortaleza, São Paulo e Rio de Janeiro.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/> Acesso em: 24/07/2020.

3. História oral, documental e discurso da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto

A história da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto atravessa diversos períodos da história do Brasil. Sua narrativa remonta o período colonial e o sistema patriarcal dos engenhos desde a Vila de Crato. Sua história passa pelo desprezo das autoridades, eugenia, valorização folclórica, reconhecimento de virtuosos instrumentistas e contemplação em editais de fomento à cultura. Independente das políticas em relação ao seu trabalho artístico, seu desenvolvimento se deu dentro de eventos sociais e do catolicismo popular no convívio de sua comunidade de trabalho, familiar ou religiosa. Conforme explica Antônio Aniceto, o grupo se desenvolveu pela diversão e entretenimento nos finais de semana ou momentos após o trabalho, bem como no intuito de se dedicar religiosamente e brincar dentro da *feira de renovação do sagrado coração de Jesus*. Sua história antecede a memória dos antigos integrantes do grupo e tenta ser reconstruída a partir da história oral com apoio de alguns documentos que situam datas e confirmam sua narrativa.

3.1 Ancestralidade indígena e a base bibliográfica dos Irmãos Aniceto

Um texto citado com certa frequência nos estudos sobre música de pífanos comporta menções datadas de 1838/1839, na então Vila do Crato, feitas pelo botânico George Gardner¹⁰⁹. Talvez seja o documento histórico mais antigo na região do Cariri a mencionar a formação instrumental de pífanos e percussão, próximo ao que se chama hoje de banda cabaçal em um contexto cívico-religioso praticado, segundo o autor, por índios e caboclos¹¹⁰.

¹⁰⁹ “[...] é George Gardner (1812 - 1849), que se instalou em Crato em setembro de 1838. O escocês chegou ao Brasil em 1836 e a partir de 1837 percorreu as províncias do ‘norte’ do extenso território brasileiro. No sul do Ceará, o estudioso chegou jovem, com 26 anos de idade, residindo durante cinco meses na cidade de Crato. Nesse período se voltou para estudos geológicos e botânicos, principalmente. A maior parte de suas anotações e as notícias de suas descobertas foram feitas no ano de 1839” (QUEIROZ e CUNHA, 2014, p. 153). As citações referente aos pífanos aparece em dissertação de Menegatti (2012), Silva (2008), Monteiro Jr. (2015), Pedrasse (2002), Braga (2009). É citado também por Siqueira (1978) e por Figueiredo Filho (1953; 1962) para citar alguns.

¹¹⁰ Aquela época “a população da Vila orça por dois mil habitantes, quase todos índios, puros ou mestiçados” (GARDNER, 1942, p. 152).

Durante minha estada em Crato celebrou-se o festival de Nossa Senhora da Conceição, precedido de nove dias de regozijo a expensas de vários indivíduos nomeados festeiros. Em todo o período da novena, como lhe chamam, o pequeno destacamento de soldados da Vila sustentou um fogo nutrido de dia e de noite. Com estas descargas, com as procissões e luminarias, com o estouro de fogos de artifício e os disparos de um pequeno canhão em frente da igreja, a Vila reboava incessantemente. Como me diziam que a última noite era a mais bela de todas, encaminhei-me pelas sete horas para a igreja diante da qual grande número de bandeirolas flutuavam em mastros e duas grandes fogueiras crepitavam. No terraço em frente do templo, ondulava grande massa humana e meia-duzia de soldados disparavam, a espaços, seus mosquetes. A pouca distância tocava uma banda de música, dois pífanos e dois tambores, música da peor categoria, a correr parelhas com os fogos de artifício então exibidos. A igreja, por dentro, estava fartamente iluminada, e apinhada de gente, que me surpreendeu verificar que eram, quase todas, mulheres. Vestiam-se todas de branco ou pelo menos traziam à cabeça, e aos ombros uma mantilha branca. No dia seguinte, quasi ao crepúsculo, uma grande procissão - esta só de homens - percorreu as várias ruas, carregando com grande pompa imagens da Virgem e seu filho. Os tres sacerdotes da Vila, juntamente com o visitador ou deputado do Bispo, então em sua visita trienal às Vilas e cidades de província, caminhavam sob o pálio. Pôs-se termo a tudo, na tarde seguinte, de domingo, com uma dança de mascarados em frente à Igreja e exhibições no pau de sebo (GARDNER, 1942, p. 161[grifo nosso]).

Dentre a importância do registro reside a confirmação de que, no início do século XIX, naquela localidade, a música de pífanos estava já vinculada aos festejos e comemorações de datas religiosas. Aspecto simbólico da citação acima reside na proximidade (porém sob algum distanciamento) entre brincantes e soldados que ocupavam o terraço em frente ao templo, mostrando as relações socioculturais refletidas na gama de ritmos (*marcha, dobrado, marcha rebatida, marcha religiosa, hinos, benditos*), que marcam a música cabaçal no Cariri, sobretudo a partir da alvorada do século XX sob as bênçãos do Padre Cícero, no ritual religioso de *Renovação do Sagrado Coração de Jesus*¹¹¹. Neste sentido, é possível inferir que tal relação com a música militar resulte também no uso da farda que Figueiredo Filho (1962) expõe a partir de suas memórias do início do século XX¹¹².

¹¹¹ Curiosamente, a descrição da formação de dois pífanos e dois tambores descrita por Gardner se assemelha àquela encontrada por Magalhães (2009) na região de Conceição do Mato Dentro e Minas Novas (MG). O pesquisador apresenta uma série de documentos, desde o século XVIII que mostram a presença do pífano em infantarias militares na Bahia, Pernambuco - de onde Figueiredo Filho (1962) afirma ter recebido influência cultural no Cariri pela migração e colonização -, Mato Grosso e Minas Gerais, incluindo a localidade estudada pelo autor - Conceição do Mato dentro - onde se formaria o folguedo denominado *feira de Nossa Senhora do Rosário*, também chamada de *feira de reinado*. Assim, o mesmo apresenta a hipótese de, sobretudo a partir do século XVIII, “a migração do uso de instrumentos milicianos para contextos civis e religioso (MAGALHÃES, 2009, p. 40). Vale destacar que outras formações também são encontradas pelo autor em Minas Gerais como um pífano e dois tambores, dois pífanos e um tambor. São diversas as razões que fizeram com que houvesse essas variações, assim como observei em meu próprio período de campo. Desde acordos com produtores musicais até a própria falta de músico pode influenciar na formação da cabaçal.

¹¹² O uso da farda é citado por *mestre* Raimundo Aniceto em conversa em sua casa quando o mesmo me mostrou, na parede de casa, o retrato de seu pai, fardado. O documentário “Zabumba, Orquestra Popular do Nordeste” de 1974, mostra os Irmãos Aniceto uniformizados usando o casquete que Raimundo afirmou deixar de usar por razão

Quanto aos comentários a respeito da qualidade da música, o etnomusicólogo leva em consideração o contexto onde se insere o fenômeno musical realizado, bem como a diversidade de concepções musicais existentes sem sobrepor ou comparar em juízo de valor a música e a cultura observada. Portanto, penso ser justo considerar também o contexto de um botânico europeu do início do século XIX e suas concepções diante de um encontro de culturas. Se para os dias atuais se faz, frente à visão da etnomusicologia, um comentário completamente descabido, é válido como registro, referência e ponto de partida bem como situar o contexto histórico da atuação das bandas cabaçais na região.

O registro de Gardner recebe importância por sua influência sobre a valorização da música cabaçal enquanto tradição folclórica no Cariri, ao passo que valoriza também a ancestralidade dos Irmãos Aniceto. O elemento indígena e a longevidade aparecem tanto no discurso da banda quanto daqueles que implementaram a defesa das tradições culturais no Cariri como capital político¹¹³.

Mendes (2012) identificou relações entre a contagem da idade do grupo por parte de seus integrantes com o período em que Gardner passou pela então Vila de Crato:

No início de 2011, o mestre Antônio me informava que a banda tinha completos 174 anos, o que remetia ao ano de 1836. Contudo, em novembro de 2011, o mestre Raimundo corrigiu a informação de que na verdade o grupo completou, em maio de 2011, 176 anos. A idade de 176 remete-nos ao ano de 1835, que é exatamente o ano em que Gardner (1975) registou por escrito em seu diário a manifestação de uma banda cabaçal. Não só os Aniceto como diversos outros informantes confirmam que a banda mencionada por Gardner (1975) se trata dos ancestrais de José Lourenço, o ‘Véi Anicete’ (MENDES, 2012, p. 71-72).

Para ser mais justo, a chegada de Gardner ao Brasil se deu em 1835 e, conforme já mencionado, sua passagem pela região ocorreu entre 1838 e 1839. Entretanto, vejo como válido ressaltar a “coincidência” da proximidade das datas¹¹⁴. Embora José Lourenço tenha nascido

de sua semelhança com o uniforme da polícia. Figueiredo Filho (1962) aponta o uso da farda no início do século XX. É importante frisar que, na linguagem local, farda e uniforme, são frequentemente usadas como sinônimos. Ainda hoje é comum encontrar, não só no Cariri, grupos uniformizados, sendo alguns assemelhados às fardas militares. O documentário encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJic-uKKSu0&list=PL89k2JkO5FrkTpBLWr3epYuMmGBS7a5rj&index=8&t=22s> acesso em: 01/07/2020.

¹¹³ A este exemplo, o já supracitado comentário de Câmara Cascudo citado por Figueiredo Filho (1965, p. 05).

¹¹⁴ Os Irmãos Aniceto não são tão fiéis à precisão desta data. Mestre Antônio Aniceto frisou repetidas vezes, enquanto estive com ele, no início de 2011 em Crato, que a banda havia completado 174 anos. Quando estive em novembro de 2011 com mestre Raimundo ele afirmava ter 176. Já em maio de 2015 evento era divulgado em comemoração aos 200 anos do grupo. A partir de então os meios de comunicação passaram a divulgá-lo como um grupo bicentenário. Em 2018, conversando com integrantes e seus familiares, soube que o evento realizado teve iniciativa de amigos no intuito de reerguer os ânimos do grupo, abalado com o falecimento de mestre Antônio em janeiro de 2015.

em 1874 ou início de 1875¹¹⁵ e quase toda a história oral do grupo seja narrada a partir de seus feitos, a data da idade do grupo é colocada 40 anos antes, muito próxima aos registros de Gardner.

Assim, nas relações entre a elite e o grupo, informações bibliográficas perpassam ao discurso dos Aniceto. É plausível afirmar que a convivência com Figueiredo Filho e outros intelectuais do Instituto Cultural do Cariri os tenha influenciado nesse aspecto. Publicações do autor na primeira edição da Revista Itaytera (1955) e no livro “O Folclore no Cariri” (1962), por exemplo, trazem citações da menção de Gardner sobre a música realizada pelos caboclos na novena da praça central da Vila de Crato. Figueiredo Filho (1955) afirma que os *pifeiros* do Cariri “saracoteiam o baião tal qual se dança há mais de cem anos. Já vi tocador de zabumba dançar com um pé só, pulando vara deitada, a tocar no seu volumoso instrumento, sem perder o compasso da música e da dança. Há trejeitos diversos, muitas vezes exigindo verdadeiras proezas acrobáticas”, e que os mesmos “não têm medo de munir-se de duas afiadas facas de pontas e saírem incólumes depois de saracotear passos diversos e arriscados” (p. 111)¹¹⁶.

Atualmente, há uma espécie de “concorrência” no Cariri acerca dessa data. Nos registros de Crisótomo (2019), a Banda Cabaçal São José, de Missão Velha – CE, ao falar sobre a seu trabalho afirma:

Ela foi fundada pelo meu bisavô e passa pra meus filho. Já tá na quinta geração com eles. Inclusivamente, a banda foi fundada em 1834, na idade do pessoal mais velho, né... que o bisavô de papai, ele faleceu com 98 anos. Agora eu vou tocar aqui uma música do pai dele, porque o avô dele eu não sei porque não foi do meu tempo. Mas eu vou tocar uma música do pai dele (CRISÓTOMO, 2019).

Contudo, em minha estadia no Crato, com contato com informantes envolvidos com a cultura popular como professores, agentes culturais, secretários de cultura, intelectuais, entre outros, não houve quem contrariasse a informação de que aqueles músicos descritos por Gardner eram os ancestrais dos Irmãos Aniceto. A este exemplo, pode-se notar a afirmação de Alembert Quindins: “você vê que o George Gardner já citava eles aqui, a família deles [...] e vai levando de família pra família, você vê, mil oitocentos e quanto? [...] 1836, mantendo dentro

¹¹⁵ Cálculo realizado a partir da informação dada por *mestre* Raimundo (nov. 2011) de que José Lourenço faleceu em 31 de maio de 1979 com 104 anos.

¹¹⁶ Pelas fotos do encarte do álbum da Banda Cabaçal Padre Cícero (ver acima), é provável que o grupo teve também um número com facas. Veremos adiante que há uma influência direta dos Aniceto sobre a prática da Banda Cabaçal Padre Cícero. Em minhas pesquisas, identifiquei grupos que, assim como os Irmãos Aniceto, dançam o trancelim, colocam o zabumba nas costas, pulam vara deitada, fazem coreografias e acrobacias. Os Irmãos Aniceto são famosos pelo uso de facas na coreografia que chamam Severino Brabo.

uma tradição” (ALEMBERG QUINDINS, jan. 2011). Outro fator que favorece esse discurso reside na observação de Gardner (1975) ao afirmar que dentre, aproximadamente, dois mil habitantes da Vila, a maior parte era de índios e mestiços. Sendo os Aniceto vistos como únicos representantes da descendência indígena na música cabaçal no Crato, fortalece-se o argumento local de que se tratava dos Irmãos Aniceto¹¹⁷. Relatos e opiniões de informantes direcionam para o entendimento de que, se por um lado não há uma prova cabal de que aquele grupo específico descrito por George Gardner é a própria geração anterior aos Irmãos Aniceto, por outro, tal família é a única que traz em seus corpos traços indígenas e a continuidade ininterrupta de um tempo em que já se praticava, em evento cívico-religioso, a música de pífanos e as danças características deste grupo. Ficam então a questão: deveria haver mais remanescentes indígenas tocadores de pífanos? por que é tão consolidada a crença de que a família dos Aniceto está associada àquele evento descrito por Gardner sendo que o que se tem são apenas aquelas linhas? Creio que a história trazida na parte I desta tese pode responder. Fato é que não é possível afirmar se são ou não da família Aniceto, contudo, cabe refletir sobre o porquê da argumentação de parte da elite cratense e da ausência de “candidatos” a essa herança.

No dia 6 de janeiro de 2011, após sua apresentação no SESC Juazeiro, abordei *mestre* Raimundo Aniceto para conversar e me apresentar como pesquisador. Nesse momento, o mesmo me mostrou o pife e disse: “isso aqui foi o índio que plantou, foi o índio que deixou pra nós” (RAIMUNDO ANICETO, jan. 2011). Em uma conversa em novembro de 2011, ao perguntar-lhe qual é o significado do pífano pra ele, o *mestre* dos Aniceto ratifica:

O *pife* é o seguinte: pra começar, aqui pra nós o *pife* é a *taboca boio*. Ela foi plantada pelos índios. É uma origem mais grande do mundo a nossa taboquinha daqui. Foi meu pai que plantou mais os camarada dele. Meu pai era dos índios Kariri. Aí fizeram esse plantio, aqui nesses pé de serra [...] hoje os *pife* nosso é a *taboca boio*. A original da parte de folclore é a *taboca boio*. [...] Zabumba era feito de cabaça, por isso tem a origem. Banda cabaçal é porque a zabumba era feita de cabaça. O primeiro zabumba que meu pai fez foi feito de cabaça. Depois passou pra madeira Timbaúba [...] (RAIMUNDO ANICETO, nov. 2011).

Note que o significado do *pife* para *mestre* Raimundo está diretamente ligado à história do grupo e à ancestralidade indígena. Além da herança do pife em si, a importância da ênfase na *taboca boio* liga os Aniceto aos antepassados indígenas pois, sendo estes únicos

¹¹⁷ Em publicação da revista Itaytera (TEMÓTEO, 2000, p. 109) a arqueóloga Rosiane Limaverde atribui aos Irmãos Aniceto a maior expressão do remanescente indígena na cultura popular: “A Cultura Popular do Cariri está assentada em três fases e delas é o resultado do que a gente tem hoje. Na primeira fase, forte componente indígena tendo sua maior expressão na banda cabaçal dos irmãos Aniceto. Eles representam todo esse remanescente, toda essa dança essa musicalidade indígena do Cariri”.

representantes indígenas tocadores de pífanos, são também os únicos que ainda usam a taboca como matéria prima da construção dos pífanos. A *taboca boio* é uma variação de taboca encontrada nos arredores da Serra do Araripe. Seu material se difere não somente daqueles sintéticos como o PVC, mas também de outras tabocas quais tenho conhecimento. Sua especificidade de espessura, diâmetro, densidade do material e limite de comprimento proporcionam um timbre único. Além disso, tais parâmetros influenciam também as medidas chamadas de *meia régua*, *três quartos* e *régua inteira* influenciam os tamanhos e as tessituras, sua projeção sonora e a relação com os demais instrumentos da banda cabaçal¹¹⁸. Contudo, como já descrito, é relatado por alguns e pelos próprios Aniceto que a prática musical do grupo antecede a geração de José Lourenço, atribuindo a sua banda cabaçal a continuidade musical dos índios Kariri:

Hoje tem muito tocador de zabumba, banda cabaçal, porque essa banda cabaçal dá o nome de banda cabaçal, porque os índio fazia os instrumento, o zabumba, de cabaça na roça, que tem umas cabaça grande assim que chama moringo, ele abria, e fazia, montava os couro, e todo sem *pife*, sem ritmo... por isso que dá o nome da banda cabaçal, que já vem dos índio¹¹⁹. Agora o nosso é que nós botemo os instrumento: pife, prato, e tudo muito pra crescer mais. Mas os índios só tocavam só isso mesmo: as caixa e o bumbo feito de cabaça (ANTÔNIO ANICETO, 2011).

Ao perguntar ao *mestre* Antônio a respeito de sua mãe, ele diz:

Era índia também... esse pessoal aqui, é dos índios Kariri. Que aqui no Crato, nesse pé de Serra era coberto de índio. E essa padroeira aqui de Nossa Senhora da Penha é dos índio. Uma pequenininha que tá em cima do toco, a pessoa só pode ver ela se se confessar e comungar, e pedir ao padre pra ver se ele aceita, que ela tá indo no toco e ao redor cheio d'água, diz... eu não vi ainda não, mas ouvi dizer que é. Aí tem a Padroeira que se vê imagem, de nossa senhora da Penha. A Padroeira aqui do Crato é a Nossa Senhora da Penha. E aqui era coberto de índio, e meu pai era índio. Nós somos dos índios Kariri. Aí depois que começaram a explorar eles se afastaram, mas aqui era cheio de índio. O nome dele era José Lourenço da Silva, aí uma pessoa ali da [...], um véio... botou o apelido de pai de Aniceto, e nós fiquemo com nome de Anicete (ANTÔNIO ANICETO, jan. 2011).

¹¹⁸ De acordo com Crook (1991) e Pedrasse (2002), tocadores de outras localidades que usam outro tipo de taboca ou taquara usam a mesma nomenclatura (*régua* ou *regra*) porém as medidas são bem diferentes dessas apresentadas pelos Irmãos Aniceto. Todos os demais *pifeiros* do Cariri que tive contato ou ouvi falar usam PVC ou metal como matéria prima para construção de seus pífanos. Quando estive na Missa do Vaqueiro da Baixa Rasa (MENDES, 2012), que acontece dentro da floresta do Araripe, conversei com alguns integrantes da polícia ambiental que me confirmaram a proibição da extração de qualquer planta nativa, inclusive a *taboca boio*. No entanto, ouvi de alguns informantes e dos próprios Irmãos Aniceto que somente eles têm autorização para a coleta do material.

¹¹⁹ Quanto à atribuição do nome, a explicação de Antônio Aniceto faz sentido principalmente ao observar que em outras regiões (como já descrito anteriormente) prevalecem outros nomes para a formação (banda de pífanos, terno de pífanos, esquentamuié, entre outros.), sendo a “banda cabaçal” um termo mais usado, principalmente, no Cariri.

Aqui é legitimada ao índio o pertencimento da terra e a vida anterior à colonização. Tendo a Nossa Senhora da Penha como padroeira do Crato e dos índios, demonstra a catequização e sua adaptação, tendo na padroeira o lugar comum entre os índios e a cidade. Subentende-se nessa fala (que pode ser corroborada por outras) o heroísmo que reside nos ancestrais familiares (sendo a família maior representante indígena de Crato) e na sobrevivência do indígena como um todo através dessa família.

3.2 Passado e presente na banda dos Aniceto: aproximações e distanciamentos da música que permeia o cabaçal

Ao contar a história dos Irmãos Aniceto, *mestre* Raimundo afirma que “antigamente a banda era local”, ou seja, atuava em sua localidade de origem em *festas de renovação*, casamentos, aniversários, entre outros eventos indo, no máximo, para cidades vizinhas dentro do Cariri. Os Irmãos Aniceto, portanto, estavam entre outras que se chamava de Banda Cabaçal do Crato fora daquela cidade. A exemplo, tem-se, o já citado caso da Orquestra Cabaçal do Crato registrada em Fortaleza em 1957¹²⁰.

Outro exemplo, se dá através dos relatos do Maestro Luiz Róseo que, entre novembro e dezembro de 1961 publicou em nove partes a série “Ressurgimento das Bandas de Couro (Cabaçais) no Cariri” pelo jornal Correio do Ceará (Fortaleza). Róseo não se preocupou em datar com precisão suas memórias, contudo, as datas aparecem, por vezes, entre os anos de 1910 e 1920 em seus relatos.

Apesar de Róseo relatar que “esses conjuntos assim completos são raros” (RÓSEO, 1961a, p. 5), alguns conjuntos podiam ser encontrados nos sítios ou festas de padroeiro como *mestre* Pinel, do município de Porteiras e o conjunto de Félix,

[...] inegavelmente um talento perfeito executor de pífano. Descobriu ele no pífano um recurso para dar a escala cromática. Bastava para isso a compressão de metade do orifício, facilitando a execução de qualquer música de caráter tonal ou atonal. Com esse processo, Félix desprezou as músicas rudimentais próprias do conjunto cabaçal vindo a executar músicas das orquestras e bandas musicais. O povo, entretanto, não aceitou de bom grado a inovação pois a expressão melódica da cabaçal estava fadada a desaparecer (RÓSEO, 1961a, p. 5).

¹²⁰ Ver capítulo 2.3.

Independentemente de ser realmente uma “descoberta” de Félix, chama atenção o fato da escolha pela aproximação musical dos pifeiros às bandas de música¹²¹. Ao conjunto de Félix também é atribuída a inserção dos pratos que, até aquele momento, não havia vingado entre as cabaçais. Contudo, nota-se também na instrumentação a tentativa de se aproximar das bandas de música. Róseo relata também (1961a, p. 05) que realizava participações em cabaçais que, por sua vez, se interessavam em incorporar aquela prática à sua maneira de tocar¹²². Relato que indicia uma abertura dos músicos das cabaçais para novas possibilidades na década de 1910.

Em outro acontecimento narrado por Róseo (1961b, p. 05), as relações entre a música cabaçal e outros gêneros e concepções que circulava em seu contexto aparece novamente:

Na cidade de Crato um pifeiro tornou-se figura principal nas reuniões de caráter festivo, como solista consciente, possuidor de um sopro admirável, associado a uma técnica de perfeito instrumentista.

Seu nome: PEDRO CARMINHA. Pedro revelou-se grande executor tendo, naturalmente sua origem musical nos conjuntos cabaçais. Possuidor de um sopro mavioso imitando o som de uma flauta, cedo, conquistou a estima de seus amigos e admiradores através das serenatas quase sempre de improviso pelas noites enluaradas [...] o progresso do pifeiro foi notável. Passou então a frequentar os cinemas da cidade, (cassinos, etc). Ouvindo as orquestras que então tocavam naquelas casas de diversões as músicas da época e, louvando-se em seu apurado ouvido, com excepcional facilidade transpunha para o seu rude instrumento (o pífano) as melodias que executava (RÓSEO, 1961b, p. 05 [caixa alta do autor]).

Ao relatar determinado acontecimento com Pedro Carminha quando o mesmo participava, em data anterior a 1921, de uma festa de casamento no conjunto do sanfoneiro Zé Neguinho, comenta: “O conjunto executava o maior sucesso atual que era o choro ‘Ciscaria’ música bastante apreciada que era solicitada por todos. ‘Ciscaria’, é uma música difícil de execução exigindo do instrumentista uma técnica segura, e devida atenção na divisão métrica (RÓSEO, 1961c, p. 05).

¹²¹ Assim chamadas as formações instrumentais formais de corporações (polícia, bombeiro), instituições ou poder público. Geralmente formada de instrumentos de sopro e percussão.

¹²² O relato de Luiz Róseo diz: “Na cidade de Bodocó onde passei um ano e seis meses, fui despertado certa madrugada pela ressonância de instrumentos de couros, os quais vim a verificar que era um conjunto cabaçal. Ao me aproximar dos tocadores dos instrumentos, tive a curiosidade de pedir ao tarolista o seu instrumento e executei no mesmo um ruflado, despertando no Mestre dirigente do conjunto o interesse de fazer conhecido e executado por seus companheiros aquela divisão métrica” (RÓSEO, 1961a, p. 5). Posteriormente, Róseo afirma ser ainda criança nos tempos dessa vivência, o que não deslegitima o ponto de vista da abertura dos músicos das cabaçais para troca de musicalidades no início do século XX.

Note-se, portanto, que o recorte que Luiz Róseo apresenta de suas memórias se dá pelas relações entre a banda cabaçal e o contexto de convivência com outros gêneros musicais. Talvez isso se dê porque Luiz Róseo é músico e atuou como tal no Cariri apreciando, paralelamente, as cabaçais. Por outro lado, essa abordagem possa se dar pelo momento de valorização do folclore (1961), quando se usava colocá-lo frente a outros gêneros, músicos e técnicas para dar-lhe credibilidade¹²³. Fato é que, quase um século depois, o choro é visto como gênero que valoriza o pifeiro, que por sua vez, o utiliza para atestar seu virtuosismo.

Neste sentido, mestre Antônio Aniceto comentou que o choro esquentamulher, que compõe o primeiro álbum da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto (1999) bem como seu DVD com a orquestra Eleazar de Carvalho (2008), é uma das músicas mais difíceis de serem tocadas e que ele demorou muito a aprender. Aqui aparece mais um elemento que, possivelmente, é um braço que sustenta o prestígio dos Irmãos Aniceto: o virtuosismo. Dentre outros aspectos, os Aniceto relatam que alguns *piferos* “correm” deles, ou seja, recusam-se a tocar com eles por suas habilidades. Antônio Aniceto, enquanto falava das dificuldades técnicas dos choros, de seu virtuosismo e dos Irmãos Aniceto, menciona João do Pife: “Eu fui tocar em Vitória, no Espírito Santo, João do Pife tava lá... de Caruaru. Ele disse: ‘pra tocar com os Aniceto não tem nenhum, é só vocês mesmo’” (ANICETO, 2011)¹²⁴. Em outro momento, Antônio Aniceto fala de seu virtuosismo instrumental sobre outros músicos: “uma vez nós fomos pra Roraima e eu toquei dez choros de saxofone dentro do avião que desbancou a sanfona. Ele não queria tocar [...]. Aí ele disse que não ia tocar” (ANTÔNIO ANICETO, 17/01/2011).

O depoimento de Luiz Róseo ainda demonstra o trânsito do pifeiro cratense entre as “casas de diversão”, a música naquele âmbito e sua adaptação à prática do pífano¹²⁵. A

¹²³ A exemplo deste tipo de comparação tem-se também a afirmação de Figueiredo Filho de que as cabaçais eram até mais interessantes que “as bandas de verdade”.

¹²⁴ Do repertório dos Irmãos Aniceto, já se tem coletado melodias de Saxofone, Por que Choras?, Brasileirinho e Espinha de Bacalhau, sendo esta última considerada por alguns como virtuosísticas dentro do universo do Choro e, nas palavras de *mestre* Antônio, o “Choro mais difícil do mundo”. Além disso, foi coletado em visita já em 2018, o choro “Pinicadinho do Azul”, de autoria de um dos sucessores dos *mestres* Antônio e Raimundo nos pifanos, José Vicente.

¹²⁵ A adaptação para a linguagem dos pifanos é assunto relevante para pifeiros bem como para os estudiosos desta arte. Neste sentido, Erivan Silva (2008) estrutura sua dissertação nos “processos de *pifanização* da Banda Cabaçal São Sebastião do Sertão Paraibano”. Ou seja: “Quando se trata da inserção de um repertório popular midiático, ocorre o proeminente processo de *repifanização*, que é justamente a capacidade de estilizar o repertório midiático ao gênero de música de cabaçal, quando incidem sobre este as características identitárias musicais e extra-musicais – a fisiologia dos instrumentos, escalas, nuances melódicas, ritmos e a forma singular de tocar [...]. Tais características se apresentam como um escopo temporal que está num fluxo perene de ressignificação, sempre instável (SILVA, 2008, p. 62). Nesse sentido, Seu Lourival do Pife (Exu-PE) explica que gêneros adaptados ao repertório do pífano para atender festejos (*xotes*, *valsas*, *boleros*) são chamados de *bagaceiras*, enquanto a música cabaçal atuante em eventos religiosos são chamadas *caririzeiras*. No vídeo a seguir, o músico explica e dá

habilidade do músico, neste caso, fortalece seu capital simbólico na medida em que recebe prestígio por seus pares e músicos de outras camadas sociais. Capital simbólico este que aparece na nota de pesar referente ao falecimento do *mestre* Antônio Aniceto, onde a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (2015) se vale do depoimento de Fernando Piancó¹²⁶: “Sempre que as pessoas pediam uma música assim mais conhecida, ele tocava no pife” (SeCult-CE, 2015). Contudo, mesmo com seu repertório repleto de *marchas* e *dobrados*, e seu singular *segundo pife* contando com contrapontos que arpejam, muitas vezes, caminhando em harmonia tonal (MENDES, 2012), há um firme discurso de *mestre* Raimundo que separa a cabaçal das bandas de música. Assim, reafirma sua identidade, sua ascendência indígena e sua cultura. Em entrevista de novembro de 2011, Raimundo ratifica sua fala:

Aquele pife feito de plástico, aquilo não faz parte do folclore não. Aquilo lá é mineral. A parte cultural é essa aí que é do mato... que foi criado no mato. Esse instrumento, o casal de prato: não tinha casal de prato antes não. Nós botemo porque toda banda tem um casal de prato, é bonito o chiado e dá um ritmo muito bom, né. Mas o casal de prato não faz parte do folclore não. Porque é mineral. Banda de música? Banda de música de metal não faz parte do nosso folclore não. É mineral. Nem essas corda de nylon pintada, não pode colocar. Fica até bonito, mas não pode. Uma vez colocamos e reclamaram (ANICETO, nov. 2011).

É interessante notar, no final dessa fala, que existe um interlocutor que dá retorno aos Aniceto a respeito do que é aceito ou não como cultural, folclórico. Além das cordas de nylon, perguntei se eles já tentaram usar os pífanos de PVC. A resposta foi afirmativa e que também reclamaram do uso dos mesmos, e os Aniceto se mantêm com o pife de *taboca boio*. Nessa conversa, não foi dito quando nem quem se opôs às transformações relatadas. Entretanto, seja pelo poder público, por seu meio ou pelo público em geral, os Aniceto optam por manter o discurso e a instrumentação que remete à ancestralidade e ao pioneirismo, usando de símbolos que atestam a singularidade do grupo. Nesse sentido, mestre Raimundo segue explicando:

Os nossos instrumentos tudo é manual. As nossas roupas, tudo tem a moda. Esse aqui trabalha pra nós nas roupas. Não é comum assim não [apontando para as próprias roupas]. Tudo é no tempo antigo. Nesse tempo de meu pai aí [apontando para o quadro] a gente usava até casquete. Que a polícia tinha esse casquete aí na cabeça, né!? Mas não aceitamos mais usar devido à polícia, né...

demonstração de um *bolero* no pife. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qgrchb1ZKWw> acesso em: 30/07/2011.

¹²⁶ Piancó foi coordenador de ação da Secretaria do Estado do Ceará. Nascido no Crato, conviveu com os Irmãos Aniceto a partir dos anos de 1980 quando, enquanto secretário de cultura, agenciou as viagens à Capital. Nos anos 2000, acompanhou o grupo em viagens para o exterior.

Quando fui conversar com mestre Raimundo Aniceto e pedi para tocarmos alguma coisa, ele pegou um par de pífanos de metal. Então indaguei sobre as diferenças no material do instrumento. Então, mestre Raimundo diz:

É... não... foi cano, tudo dá pife, viu? Agora, esse material aqui... nós num usa ele. Só em renovação, assim, local, né? Mas pra show, nós não usa não esse aqui porque ele é esterilizado. É metal. Nosso pife é de taboca. Taboca ou taquara. A taquara só tem no sul. A taboca é essa nossa aqui... esse aqui é provisório, né? A gente pode fazer uma festa com isso aqui, mas o povo não acha direito não porque é mineral. Eles querem é alguma que venha da terra, né. Isso aqui é bonitinho... é que nem uma banda de música você vai numa tocada, chega lá os instrumento tudo enfeitado com metal, com tarraxa. Aquilo é tudo esterilizado, não faz o nosso trabalho, não. O nosso trabalho é regional, é coisa da terra (RAIMUNDO ANICETO, jan. 2011).

Assim, Raimundo explica que o material de seus instrumentos pode variar quando se trata da música informal, ou até mesmo em apresentações locais de festas religiosas sem compromissos com cachês ou shows do grupo. Mas quando se trata de espetáculos remunerados, é exigido que se use a vestimenta e materiais tradicionais dos instrumentos que remetam ao “tempo antigo”, isto é, deve representar-se por referências às gerações anteriores e ao elemento indígena que legitime o pioneirismo e a ancestralidade do grupo. Desde os tempos em que se usava casquete e farda para as apresentações no início do século XX até o período colonial quando o “índio plantou” a taboca usada para os pífanos¹²⁷.

As fronteiras estabelecidas por *mestre* Raimundo não se restringem à instrumentação ou musicalidade. Questões conceituais também fazem contraponto entre, como diria Patativa do Assaré, “o doutor e o matuto”¹²⁸. *Mestre* Raimundo me perguntou, certa ocasião, se eu sabia o que significa folclore. Eu lhe respondi: “conhecimento do povo”. D. Raimunda, companheira de Raimundo confirmou minha resposta como correto, contudo, o *mestre* disse: “até que não tá ruim não”, em seguida explica: “A palavra é *fok-loro*. O *fók* é o *fók* da cidade e o *loro* é o *loré* do povo quando você tá num palco e canta aquela coisa boa e o povo ‘aeeeeeee’” (ANICETO, nov. 2011). Ou seja, o *fók* é o local da cidade onde acontece a “brincadeira” folclórica e o *loré* é a interação com o público. O entendimento do *mestre* Aniceto, portando, considera o folclore como a interação entre os brincantes, o espaço e o público, elementos essenciais para que aconteça a manifestação folclórica. Aqui cabe inferir que a adaptação musical e discursiva aos

¹²⁷ Segundo Figueiredo Filho (1962) o casquete (pequeno chapéu militar como aparece na foto de José Lourenço da Silva) e a farda são implementados pelo Major Antônio Gonçalves no início do século XX no apogeu das “bandas-de-couro” como já mencionado anteriormente.

¹²⁸ Grosso modo, o termo “matuto” representa o trabalhador roceiro sertanejo nordestino. Ou seja, ao sujeito pertencente a uma cultura ligada ao âmbito rural, a determinado cotidiano e linguajar. Para um estudo mais aprofundado do termo, ver Souza (2009).

agrados do poder público está diretamente ligada à reconquista do espaço público (o *fók*) como manutenção das atividades quais os Irmãos Aniceto e outros agrupamentos consolidaram os alicerces de sua identidade e capital simbólico. Nessa conversa, é possível observar a relação de convívio, proximidade e distanciamento do conhecimento matuto e o conhecimento de outras camadas sociais (nesse caso, acadêmico) quando Raimundo Aniceto relata:

Essa palestra eu fiz com um professor em Santa Catarina. Um morenã queria ser o galo cego, sabe? Aí eu tampei ele. Nessa palavra eu tampei ele. Ele não soube nem pra onde ia (risos). Aí eu ganhei uma salva de palma mais grande do mundo. Porque a gente entende né!? A gente entende de onde vem e de onde criou-se, né!? (ANICETO, nov. 2011).

3.3 “De pai pra nós”: hereditariedade e a expansão da visibilidade dos Irmãos Aniceto

Conforme já mencionado, há um patriarca no discurso dos Irmãos Aniceto: José Lourenço. Neste nome são depositadas as raízes e o pilar estrutural da banda. Mesmo nomeado *fundador*, é consenso que haja gerações anteriores que lhe passaram os conhecimentos sobre os pífanos¹²⁹. São diversos os depoimentos encontrados em trabalhos manuscritos, documentários em plataformas e redes sociais digitais que trazem o discurso do patriarca como figura central. Em tais depoimentos os Irmãos Aniceto estabelecem passado e presente, herança indígena, saber cultural e musical, geralmente amalgamados em uma mesma fala. Na primeira apresentação da banda que assisti, realizada no SESC Juazeiro, nas festividades de dia de Reis em 06 de janeiro de 2011, *mestre* Raimundo afirma:

Gente! Essa é a Banda Cabaçal dos Irmãos Anicete, de Crato. E do nosso Brasil todo! Não é só de Crato e nem daqui de Juazeiro não. Nós somos do Brasil inteiro, do mundo geral. Gente! Essa banda foi meu pai quem fundou, meu pai faleceu com 104 anos. Deixou seis filho. Seis filho tudo tocador nessa banda. Aí antes dele morrer ele pediu que a gente segurasse a banda, que ainda ia ser uma maravilha do nosso Brasil [...] e a gente vem trabalhando em prol da cultura, do trabalhador de roça, de meu pai, e até hoje a gente vem continuando com a banda que meu pai deixou. Essa banda é cultural. Essa banda é da roça. Essa banda já tivemos no Brasil todo. Já saímos do Brasil duas vez. Já tivemos em Portugal, já tivemos na França, representando a nossa cultura e o

¹²⁹ Segundo Mendes (2012), a categoria nativa *fundar* se refere à consolidação enquanto grupo. (...) “‘fundador’ é aquele que ensinou, desenvolveu, difundiu e insistiu para que aquilo não se acabasse (MENDES, 2012, p. 71). É interessante notar que tal categoria nativa é análoga ao procedimento institucional, dialogando, portanto, com outros setores da sociedade. Assim como Figueiredo Filho é fundador do ICC, José Lourenço é posto como *fundador* por seus filhos.

nosso Cariri. Isso é o que vale, é isso. Gente! Vamo trabalhar pela nossa cultura, gente. É porque a pessoa que é de menor. Quase nunca faz nada. Mas se eu fosse uma autoridade eu dava presente a cultura... com os cabra aqui de Juazeiro, de Barbalha, do Crato, da Missão Velha. Eu não deixava morrer não. Se eu fosse uma autoridade. Porque vale! Muito obrigado (ANICETO, 2011)¹³⁰.

Tendo o seu pai como “raiz” e cerne do desenvolvimento do grupo, *mestre* Raimundo estabelece relações entre a representatividade cultural do grupo, ancestralidade, experiência nacional e internacional e autoridades públicas na mesma fala¹³¹. Antônio Aniceto também atribui o sucesso do grupo à iniciativa de José Lourenço:

Boa tarde pessoal, nós estamos aqui com o *mestre* Antônio Anicete, dos Irmãos Anicete, da banda cabaçal de pífero aqui do Crato-CE. Nós somos filho natural aqui de Crato-CE e essa banda foi meu pai que fundou. Essa banda é cultural. Nós aprendemos a tocar trabalhando na roça. Aí nós trabalhava na semana e quando era do sábado pro domingo nós dava um ensaio. E por isso nós fomos chegando, chegando até que chegamos lá. Hoje nós somo campeão no mundo geral. A maior banda cabaçal que tem em todo canto do Brasil é a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. Meu pai foi *fundador* dessa banda e onde pai começou ensinar nós, essa banda já existia, e no ‘quando’ nós não alcançemo. Nós tamo alcançando de pai pra nós. E depois dele ela aniversariou agora no mês ‘trasado’ com 174 anos. Essa banda já tem muita raiz, tem muita raiz. Aí nós tamo também ajeitando a bandinha mirim, que é a quarta raiz, pra não deixar morrer essa tradição. E nós dissemos assim: enquanto existir os irmãos Aniceto o folcloro não se acaba no Brasil. Muito obrigado (ANTÔNIO ANICETO, fev. 2011)¹³².

O discurso, neste caso, envolve os mesmos aspectos do que diz *mestre* Raimundo na apresentação do SESC Juazeiro. A hereditariedade do grupo é enfatizada com a atribuição a seu pai, reforçada pela história ao longo do tempo que, segundo Antônio, parece incontável, quando diz “no quando, nós não alcançemo”. Esta contextualização da história da banda é colocada após afirmação: “Hoje nós somo campeão no mundo geral. A maior banda cabaçal que tem em todo canto do Brasil é a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto” (ANTÔNIO ANICETO, fev. 2011). Em outra ocasião, *mestre* Raimundo explica que quando dizem “tamo alcançando de pai pra nós” significa que, apesar de saberem que a banda já existia, só podem contar daquilo que viram, ou algumas coisas que seu pai explicava bem. Isto é, o verbo *alcançar*, em ambas as falas, indica a capacidade ou não de esclarecer com propriedade sua narrativa.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oad9ec-6dNI> acesso em: 13/07/2020.

¹³¹ Além disso, seu discurso busca unificar as relações entre os municípios, brincantes e autoridades, buscando distanciar, cada vez mais, os momentos vividos, ainda em sua infância, que antecederam a reintegração do folclore em seu município. Período aquele de maior marginalização e discriminação das bandas cabaçais.

¹³² Disponível em: <http://youtu.be/L5Xwvy2t73o>. Acesso em: 13/07/2020.

Assim, os relatos da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto contam com poucas referências àquilo que não foi presenciado pelos mesmos. Em entrevistas, conversas e documentos levantados é possível compreender a hereditariedade, hierarquia e sucessão de lideranças dentro do grupo. A ex-secretária de cultura, Dane de Jade, descreve:

O mestre José Lourenço da Silva fez sua passagem em 31 de maio de 1979 aos 104 anos. De acordo com o filho Raimundo, José Lourenço teria nascido em 1875 no Crato [...] ele formou a banda com os irmãos Curi, Camilo e Zé Paulo. Dois pifes, zabumba e o tarol, pois naquele tempo o prato ainda não era tocado, pois feito de mineral, contrário à tradição sonora dos instrumentos de cabaça e couro. José Lourenço casou-se com Prima Maria da Conceição, com quem teve os filhos Vicente, Francisco (poeta), João (mestre de reisado), Maria, Luis, Expedita, Elisa, Antônio e Raimundo. Com cinco anos seus filhos já tocavam o pife de taboca e com a morte do pai, continuaram a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto: Antonio o primeiro pife, Raimundo no segundo pife, João na zabumba, Chico, Vicente e Luis na percussão. Depois que Chico faleceu entrou Britinho na caixa [...] (DE JADE, 2017, p. 73).

Não foi possível saber exatamente as datas das sucessões das entradas dos filhos de José Lourenço no lugar de seus Irmãos e de seus netos no lugar de seus filhos. Contudo, alguns registros, principalmente fichas técnicas de eventos e gravações realizadas pelo grupo trazem algum esclarecimento sobre a linha sucessória. O que se sabe é que José Lourenço foi o último, entre seus irmãos, a falecer, seguindo-se por seus filhos. Apesar de seu óbito em 1979, o mesmo já estava sendo representado na banda por seus filhos ao longo dos anos de 1970. Dentre os integrantes cativos da segunda geração, Raimundo foi o último a entrar no grupo. Luís se mudou para Caxias, no Rio de Janeiro. Vicente e Maria eram integrantes eventuais, não tendo seus nomes em registros de gravação, mas contados como tocadores herdeiros da musicalidade de José Lourenço.

No registro da produção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro chamado Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, de 1978, traz em sua ficha técnica, na contracapa do álbum os nomes de Raimundo, Antônio, Francisco (Chico) João e Joaquim¹³³. Não foi encontrado outro registro com o nome de Joaquim. Segundo Joval Aniceto, Joaquim é filho do *mestre* Chico Aniceto, permaneceu por pouco tempo como integrante da banda. Com a saída de Joaquim, Vicente e Luís, e o falecimento de Chico, provavelmente entre final dos anos de 1970 e início dos 1980, a banda passa a ser composta por João (zabumba), Britinho¹³⁴ (caixa), Cícero (pratos), Raimundo (segundo pife) e Antônio (primeiro pife) conforme aparece (da esquerda para a direita) na imagem abaixo.

¹³³ Ver anexo a ficha técnica na contracapa do disco.

¹³⁴ Benedito Gomes da Silva é o nome de Britinho Aniceto.

Figura 6: Irmãos Aniceto - componentes da banda nos anos de 1980 e 1990.



fonte 1: <https://penochaoinformativo.com.br/2016/07/dois-jovens-da-secular-banda-cabaca/>

Essa mesma formação aparece nos arquivos do evento Massafeira, realizado entre 1979 e 1980¹³⁵ e perdura até pelo menos 2000 quando registra participação da coleção “Música do Brasil”¹³⁶.

Segundo material do acervo da secretaria de cultura do município do Crato, já em 2003, a banda era formada por Raimundo e Antônio (*pife*), da segunda geração, Cícero (caixa), Joval (pratos) e Adriano (zabumba), da terceira geração¹³⁷. Ou seja, Cícero passa para a caixa no lugar de Britinho, enquanto Joval (filho de João) entra na banda para tocar os pratos. Adriano (filho de Antônio) entra em seguida para tocar a zabumba no lugar de João.

¹³⁵ O evento ainda mostra o nome de Joval Aniceto que acompanhou o grupo na ocasião. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/masspart.php> acesso em: 05/05/2020.

¹³⁶ Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03599 Acesso em: 13/07/2020.

Nesse período, além de inúmeras apresentações regionais, o grupo participa, em 1998, de uma temporada do espetáculo “Ciranda dos Homens, Carnaval dos Animais”, adaptado por Achille Picchi, no SESC Pompeia em São Paulo - SP. Neste mesmo ano, se apresentam no programa de Inesita Barroso, e recebeu o primeiro prêmio Dragão do Mar de Arte e Cultura. No ano seguinte (1999) o álbum “Irmãos Aniceto”, gravado em 1995 com produção de Calé Alencar e Rosemberg Cariry foi lançado.

¹³⁷ O material foi gentilmente cedido pelo então secretário de cultura do município, Paulo Fuísca.

Figura 7: Foto Irmãos Aniceto. Formação que perdurou pelo menos desde 2003 até 2005. Da esquerda para a direita tem-se: *mestre* Raimundo, *mestre* Antônio, Joval, Cícero, Adriano e, de camisa preta, José Vicente, que seria o próximo a integrar o grupo.



Fonte: Secretaria de Cultura do Crato-CE.

Quando estive em campo em 2011, o grupo era formado por 6 integrantes, sendo acrescentado José Vicente (filho de João Aniceto) na caixa junto com Cícero¹³⁸. Em 12 de janeiro de 2015, se dá nova configuração após o falecimento do *mestre* Antônio. Não há novo integrante. A banda volta a ter um só caixeiro, José Vicente assume o pífano no lugar de Antônio. Em fevereiro de 2016, após um AVC, Raimundo encerra suas atividades como brincante, permanecendo como *mestre* do grupo. Entra então Cícero dos Santos Silva (apelidado de Cícero II por seus Irmãos e primos) nos pratos. A partir de 2016, portanto, a formação da banda é composta inteiramente por integrantes da terceira geração, ou terceira *raiz*, como prefere dizer *mestre* Antônio.

¹³⁸ Ao questionar porque só os Irmãos Aniceto se apresentavam com duas caixas, foi respondido que era uma medida por conta de desavenças com um *empresário*. Posteriormente, o próprio *empresário* me disse, em conversa informal que, colocou um sexto integrante pois, caso seu desafeto desistisse de tocar em alguma viagem, ou às vésperas da apresentação, o grupo não ficaria “desfalcado” de nenhum instrumento, apenas seria remanejado um caixeiro para a função do mesmo.

Segundo Raimundo Aniceto (nov. 2011), “antigamente a banda era local, aí quando a gente foi a Porto Alegre, aí a banda começou a girar o mundo”. O grupo se apresentava em municípios do Cariri como Barbalha, Crato, Juazeiro do Norte e Missão Velha. Contudo, sua singularidade proporcionou que o grupo “ganhasse o mundo” tendo visibilidade regional, estadual, nacional e internacional. Ao longo do tempo, a banda ganha cada vez mais prestígio e visibilidade. A tabela abaixo busca ilustrar a sucessão de acontecimentos que levaram os Aniceto a ganhar tal projeção.

Tabela 1: Alguns dos principais eventos que marcaram a trajetória artística da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

Ano	Evento
1963	Apresentação e premiação (Jangada simbólica) no V Congresso Brasileiro de Folclore e I Festival de Folclore do Ceará
1974	Protagonismo no filme documentário: Zabumba, Orquestra popular do Nordeste
1974	Apresentação na reabertura do teatro José de Alencar
1975	Apresentação em Porto Alegre (primeira apresentação fora do Ceará) ¹³⁹
1976	Participação no Disco instrumentos Populares do Nordeste
1978	Gravação do compacto Documentário sonoro do Folclore brasileiro
1998	Participa do espetáculo Ciranda dos Homens, Carnaval dos Animais de 02/09 a 22/09/1998 em São Paulo.
1998	Participação no Progrma de Inesita Barroso
1999	Lançamento do CD Irmãos Aniceto
2000	Participação no CD Música do Brasil
2004	Raimundo Aniceto é reconhecido como mestre de cultura pelo estado do Ceará.
2004	Os Aniceto se apresentam em Portugal
2005	Lançamento do álbum Forró no Cariri.
2005	Os Irmãos Aniceto se apresentam em Paris.

¹³⁹ Raimundo Aniceto não soube precisar a data exata da viagem a Porto Alegre. Assumpção (2000) afirma que teria sido em 1962, para a inauguração da TV Guaíba, contudo, tal emissora teria sido inaugurada somente em 1979. O autor não traz comprovações ou relatos da data. Estimo a data de 1975 a partir do relato de *mestre* Raimundo que afirma que seu pai foi com 100 anos ao Rio Grande do Sul e teria falecido em 31 de maio de 1979 com 104 anos.

2007	Recebe do governo federal “Ordem do Mérito Cultural” ¹⁴⁰
2007	Solenidade de abertura do evento Teia 2007 na presença do então Ministro da Cultura – Gilberto Gil e do Então Presidente da República – Luiz Inácio Lula da Silva.
2008	Show, gravação e lançamento do DVD Irmãos Aniceto & Orquestra Eleazar de Carvalho.
2011	Lançamento do CD Sou tronco, Sou Raiz
2019	Participa da turnê Epifania Kariri em parceria com o músico Carlos Malta e o Grupo Marimbanda se apresentando no teatro Ibirapuera em São Paulo, entre outros.

¹⁴⁰ Prêmio estabelecido pela Lei 8313/1991 que concede honra conferida pelo Ministério da Cultura a personalidades, órgãos e entidades públicas e privadas, nacionais e estrangeiras, como reconhecimento por suas contribuições à cultura brasileira. Foi concedida em 2006 à Banda de Pífanos de Caruaru.

Figura 8: Material de Divulgação de show em parceria com a Orquestra Eleazar de Carvalho

Sabe o que acontece quando uma banda de agricultores do interior do Ceará encontra uma orquestra? Descubra dia 03 de Abril, às 18:30, no Theatro José de Alencar.

LANÇAMENTO DO DVD DOS IRMÃOS ANICETO E ORQUESTRA DE CÂMARA ELEAZAR DE CARVALHO, DO DIRETOR SÉRGIO REZENDE. DIA 03 DE ABRIL, NO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR. ENTRADA FRANCA. Entrada sujeita à lotação do Theatro José de Alencar. Capacidade: 850 assentos.

iACC Instituto de Arte e Cultura do Ceará

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ
Secretaria da Cultura

Fonte: Blog prato do dia: <http://pra-tododia.blogspot.com/2009/04/0304-19h-musica-irmaos-aniceto-lanca.html>

Figura 9: Irmãos Aniceto se apresentando com Carlos Malta e Marimbanda. Espetáculo Epifania Kariri selecionado pelo edital Rumos Itaú Cultural.



Fonte: <https://images.app.goo.gl/vYkv8i5hvWk3SGQV8>

3.4 Virtuosismo musical

A descrição do domínio dos folgedos praticados defende o virtuosismo como capital simbólico assim como, dentro da prática cabaçal, o domínio de todos os instrumentos coloca o artista em posição de liderança ocupando o lugar de *mestre* do grupo. Atrelado às origens da formação cabaçal, há a detenção do conhecimento sobre a mesma. *Mestre Antônio* afirma: “Aí esse folclore é de ritmo mesmo nosso. Aí muita gente, depois de meu pai, tem banda cabaçal por todo canto, mas é discípulo da gente, o verdadeiro é o nosso” (ANTÔNIO ANICETO, 2011)¹⁴¹. Neste aspecto, *mestre Raimundo* também defende o pioneirismo do grupo e a superioridade do conhecimento:

Muita gente já tem nossa inspiração com o CD. A gente já deu uma porção de aula de pife, né... Aí muitas mocinha, assim da idade dessa menina, daí quando a gente chega

¹⁴¹ A adoção do uso da palavra folclore a partir do V Congresso de Folclore de 1963 foi confirmado por mestre Raimundo em entrevista. Frases ditas por mestre Antônio como “enquanto existir os Irmãos Aniceto, o folclore não se acaba no Brasil” demonstram a adaptação das palavras e do discurso em sua relação com o público adotado a partir do movimento folclorista no Brasil implementado, paulatinamente, no Crato a partir das comemorações de seu centenário em 1953.

lá: Ave! Não querem nem saber. Se for possível, pode deixar que as meninas fazem a festa. Tudo tocando pife, tocando zabumba, dançando, nós demos aula, umas aula bonita. Aqui no Juazeiro também tem as filhas do mestre Miguel. Aqui no sertão tem uma menina que se chama Zabé da Loca. Nós já tivemos tocando mais ela. Toca como o diabo. Ela é boa de pife que é danada, viu!?! Aí ela agradeceu a gente (RAIMUNDO ANICETO, nov. 2011).

Já na fala de Antônio Aniceto, o pioneirismo aparece imbricado ao virtuosismo nas múltiplas habilidades dos brincantes Aniceto:

Aí esse folclore é de ritmo mesmo nosso. Aí muita gente, depois de meu pai, tem banda cabaçal por todo canto, mas é discípulo da gente, o verdadeiro é o nosso. E de maneiro pau, reisado, nós brinquemo seis anos reisado, coco de pé de serra, fazer poesia, tudo é com nós (ANTÔNIO ANICETO, fev. 2011).

Neste momento da conversa, mestre Antônio defende, explicitamente, o pioneirismo e a originalidade da prática da música cabaçal. Essa fala corrobora com a que ouviria posteriormente de mestre Raimundo de que a Banda Cabaçal Padre Cícero se formou através de seus ensinamentos. As relações entre o Crato e o Cariri, o pioneirismo e a herança indígena também aparecem na citação abaixo:

O meu pai foi dos índios Cariri. Aqui do Crato. Foi ele aí. Ele tá aí na foto. Aí você pode até bater uma foto de meu pai pra apresentar quem foi o *fundador* da primeira banda cabaçal aqui do Crato. Porque hoje tem a origem de bandas cabaçal. Porque o primeiro zabumba que meu pai fez aqui no Cariri foi de cabaça da roça (RAIMUNDO ANICETO, nov. 2011).

Figura 10: Foto de José Lourenço da Silva



Fonte: Acervo pessoal

Raimundo atribui também aos Irmãos Aniceto os méritos de ensinarem outros *mestres* dos pífanos como o *mestre* Clemente da Banda Cabaçal Padre Cícero:

Aí tem umas bandinha aí que é boa também, não é ruim não, é boa. Tem uma bandinha aí em Juazeiro, que os menino toca bem que é o diabo e brinca também, né? Eles são bons, são bons... Mas tudo já inspiração... tudo... o pai de *mestre* Miguel, aqui do Juazeiro, tocava mais nós¹⁴². Nós desse tamainho, ele vinha buscar a gente aqui pra tocar mais ele nas festas, porque ele não tinha família nesse tempo não, sabe? Aí ele vinha buscar nós, eu e o Antônio era os tocador dele. [Risos] O finado Clemente. Ele foi um pifero que nós é que fizemo ele, né. Ele não sabia tocar não. Ele tocava embolado, né tucutumtucutum... não limpava o tom do pife. Daí a gente deu umas aulas pra ele. Aí ele foi limpando... (RAIMUNDO ANICETO, fev. 2011).

Quanto ao pioneirismo e originalidade do grupo, me chamou atenção o seguinte fato: Ao levar os Irmãos Aniceto a Ribeirão Preto-SP para uma série de eventos e apresentações com o grupo no SESC da cidade, houve um período de descanso entre uma atividade e outra, ocasião em que perguntei o que eles gostariam de conhecer na cidade. Eles então perguntaram se havia um zoológico. Eu disse que sim. Eles então disseram que queriam conhece-lo. Ao passear pelo zoológico, notei certo apreço por uma espécie de urso nunca vista pelo grupo: o urso de óculos. O animal fazia certos movimentos característicos de um lado para o outro e com a cabeça, ao mudar de direção, ficando de pé e voltando a colocar a patas da frente no chão. Um chamou o outro para olhar o urso até que todos o contemplaram.

Ao terminar todos os compromissos com o SESC, fizemos uma festa em minha casa. Tocávamos e apreciávamos a presença do grupo. Em certo momento, José Vicente disse: “olha o urso de óculos”, e começou uma dança que imitava os movimentos do urso.

Esse acontecimento fez-me refletir sobre a arte dos Irmãos Aniceto. Ao priorizar o zoológico a qualquer outro local mostra que o contato com a natureza e conhecimento dos animais é a prioridade e o lazer do grupo. É fonte de inspiração para sua arte e significado. Além disso, pensar a inventividade dos Irmãos Aniceto é pensar a constante reinvenção que há em uma tradição transmitida de geração em geração. Além disso, é pensar a reinvenção da

¹⁴² Esse é o exemplo de que, embora o grupo tenha em seus integrantes uma formação estruturalmente familiar, é comum que o grupo toque com outros músicos nas mais diversas ocasiões. Nas últimas aulas com o *mestre* Antônio, quando já havia aprendido algumas *tocadas* de seu repertório, o mesmo dizia: “agora quando tiver alguma *representação* (apresentação) nossa ou uma *festa de renovação* você já pode tocar mais nós”. De fato, quando levei o grupo para fazer um show no SESC Ribeirão Preto em 2013, fui chamado ao palco para tocar algumas músicas. Na concepção do grupo, tocar junto com os Aniceto, seja a Orquestra Eleazar de Carvalho, Carlos Malta ou brincantes em festas locais, nada tem a ver com as sucessões como membro do grupo.

*diversão dos índios*¹⁴³ como a manutenção da autoridade do grupo em relação à dança. Sete anos depois, em entrevista, o pesquisador Daniel Magalhães relatou-me uma fala dos Irmãos Aniceto que explica que, antes dos demais grupos aprenderem sua dança, o grupo já deveria ter uma nova, para estarem sempre na frente. Neste sentido, o virtuosismo do grupo reside na capacidade criativa e no elo entre a arte, a natureza e seu entorno. Talvez por isso, *tocadas* como O Cachorro, o Caçador e a Onça e Coruja Caburé sejam temas tão presentes nos repertórios dos *pifeiros*. Cabe refletir, portanto, em que medida a criatividade, reinvenção e variações vistas e relatadas nas danças, estão presentes no toque dos pífanos.

3.5 A manutenção do prestígio e predileção do grupo no Cariri

Após a construção do prestígio dos Irmãos Aniceto a partir de 1963, a predileção pela banda e suas habilidades musicais e cênicas no palco fizeram com que o “currículo” do grupo aumentasse cada vez mais ao longo das décadas. Histórico esse que é usado por alguns como argumento para a superioridade local dos mesmos. Dentro do discurso de superioridade dos Irmãos Aniceto sobre outros grupos cabaçais do Cariri que circula no Crato, os argumentos que procuram manter o *status* do grupo giram em torno de dois eixos (além do pioneirismo e originalidade que, de certa forma, tem a superioridade como pano de fundo): o currículo e participações com grandes nomes e as habilidades e singularidades técnicas dos Aniceto (virtuosismo).

Nascido em 1936, Huberto Cabral é, segundo o mesmo, há 60 anos, editor do rádio e jornal do Cariri. Foi entrevistado por indicação de Ulisses Rolim. Conta de sua infância, quando, desde os 6 anos de idade, acompanhou a cultura popular do Crato e a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto desde suas primeiras apresentações como representantes do ICC¹⁴⁴. Ao se referir aos Irmãos Aniceto, Cabral afirma que o grupo “é um ícone do nosso folclore, a banda cabaçal é a maior e mais importante do Brasil como foi considerada pelo MEC, em Brasília”. (CABRAL, 2011). Conta dos feitos da banda, desde apresentações ao Presidente da República nos anos de 1970 (Ernesto Geisel) até o DVD gravado nos dias 29/02, 01 e 02/03/2008 em

¹⁴³ brincadeiras, gestos e passos de dança diversificados realizados em grupo ou individuais que remetem à atual identidade e, considerados como herança dos índios, liga-os à ancestralidade indígena. O termo *diversão dos índios* é aplicado também aos passos não nomeados que seguem durante a performance.

¹⁴⁴ Huberto Cabral é da geração dos momentos de maior atividade do ICC, sendo citado, assinando artigos e participando do editorial da Revista Itaytera desde 1961 até os dias atuais.

Fortaleza no Teatro José de Alencar. Cabral ressalta, assim como Ulisses Rolim, a participação com Hermeto Pascoal:

Se apresentou juntamente com Hermeto Pascoal, né, que andou por aqui num festival da Canção e fez questão de chamar os Irmãos Aniceto ao palco pra tocar com ele, Sivuca... Então a banda cabaçal não se restringe somente às suas apresentações individuais. Além de levar o folclore do Crato aos ecoes mais distantes do país, até do exterior, a banda hoje é considerada um patrimônio nacional (CABRAL, 2011).

Quanto ao tocar com nomes importantes da música nacional, os Irmãos Aniceto detêm não apenas a importância e historicidade, como também a autoridade prática musical. Neste sentido, alguns discursos buscam demonstrar superação entre conhecidos *pifeiros* do Brasil. Ao se colocar diante de outros pifeiros renomados no universo dos pífanos, além das já descritas acima, Raimundo Aniceto narra acontecimento de sua relação com João do Pife.

Agora mesmo nós tivemos na festa de Recife. Aí o João do Pife bateu lá onde nós tava, né? Fizemos uma festa à noite, muito linda a festa. Daí ele disse: ‘você são bons, você tocam mesmo, sabe? **Vocês podem dizer que vocês são do Crato**’¹⁴⁵. [...] Aí nós fomos pra escala de pife, né. Pra fazer uma aula de fazer instrumento, né. Aí eu fiz umas quatro pareia de pife com umas taboca deles lá. Todos na minha escala¹⁴⁶. Mas até ele ficou com uma lá e falou, “essa aqui é minha”. [Risos] aí não ficou nenhuma... os camarada pegaram... Aí ficaram com as pareia de pife que eu fiz, as do João do Pife não quiseram não... [Risos] (RAIMUNDO ANICETO, 2011)¹⁴⁷.

Ao falar de *mestre* Antônio, Raimundo diz:

Antônio é o primeiro pife do Brasil. Antônio toca mais do que eu. Agora não porque ele já tá ficando véio já né... mas o trem toca muito. Tem pifeiro que tem medo dele. Quando ele ta numa festa tem pifeiro que não quer tocar com ele não, porque o homem toca mesmo. Eu e Antônio somos iguais, aprendemos juntos, mas ele faz primeira e eu faço segunda, ele faz segunda e eu faço primeira e assim nós vamos pro meio do mundo. Nós tudo é limpinho, tudo direitinho... mais Antônio toca bem (RAIMUNDO ANICETO, Fev. 2011).

Aqui aparece mais uma vez a influência hegemônica das elites do Crato no discurso dos Irmãos Aniceto bem como a associação dos mesmos com a Cidade do Crato. Nesse sentido, pode-se perceber o discurso de superioridade da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, seja por

¹⁴⁵ Aqui aparece imbricado, no discurso dos Irmãos Aniceto, a influência do discurso hegemônico da elite cratense sobre os Aniceto transposto às suas relações com outras bandas cabaçais e os demais pifeiros bem como a associação das habilidades musicais dos mesmos com o fato de ser do Crato.

¹⁴⁶ Nessa fala tem-se a escala dada a partir dos processos de construção do instrumento como fator de diferenciação existente no discurso dos Irmãos Aniceto. Veremos adiante como o processo de construção do instrumento e sua respectiva morfologia influem na digitação e outros recursos musicais ligados à identidade e diferenciação do grupo.

¹⁴⁷ Penso que, as comparações e auto comparações com outras bandas de pífanos e pifeiros de fora do Cariri tenham efeito, principalmente, dentro desta localidade uma vez que outros grupos caririenses não têm, sequer, as mesmas oportunidades de encontros com seus pares espalhados pelo Brasil.

seus próprios integrantes, cidadãos comuns, entusiastas ou aqueles que se apropriaram das habilidades dos Irmãos Aniceto para afirmar a superioridade do próprio Crato através das virtudes artísticas do grupo¹⁴⁸.

¹⁴⁸ É possível perceber a sobreposição ideológica de superioridade do município de Crato com uma suposta superioridade do grupo na arte do cabaçal. Em certa medida, os discursos encontram-se em um ponto de intersecção entre o discurso hegemônico político das elites e o dos Irmãos Aniceto sobre as demais bandas cabaçais.

3.6 “Todo o mundo é cultura”: cultura e cotidiano em forma de música cabaçal.

Durante meu período de campo foi possível observar grande interesse por parte da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto de demonstrar seu conhecimento, sendo este o conhecimento popular - mais especificamente o conhecimento do trabalhador rural, conhecedor da natureza - adquirido em sua vivência prática no campo, na mata, na caça, no uso dos recursos naturais disponíveis para a sobrevivência. Não raro, a observação dos pássaros, seu comportamento diante o clima, acasalamento, caça ou sobrevivência, ganha a forma humana na reprodução de seus cantos realizados pelos pífanos e acompanhados, por vezes, de performances cênicas. Tal interação com o não-humano pode trazer entendimento, não apenas das relações com o próprio meio como também as relações sociais e musicais dentro do universo dos pífanos. De acordo com Silvers (2020) diversas perspectivas podem ser abordadas sob o prisma etnomusicológico.

A abordagem etnomusicológica das aves tem estado em constante diálogo com afirmações etnomusicológicas bem estabelecidas sobre o comportamento humano e a produção musical. Isso inclui ideias sobre a problematização da tradição e da autenticidade, sobre o papel constitutivo da música no mundo social e conceitual, sobre a música como uma forma de expressão comunicativa e sobre o próprio conceito de música. Ainda assim, em todos esses casos, vemos a música como um comportamento humano que frequentemente envolve pássaros; a música pode ser um som organizado de forma humana, mas existe em contextos nos quais os não-humanos são fatores significativos - não apenas para a produção de significado musical, mas também para a produção de som musical¹⁴⁹. (SILVERS, 2020, p. 206).

De acordo com Mendes (2012) o cotidiano na lavoura, nas saídas para a caça e o convívio social trazem aos Irmãos Aniceto inspiração para retratar de forma musical, mimética e cênica o imaginário cotidiano. Pode-se citar, neste seguimento, A Coruja Caburé¹⁵⁰ a Dança

¹⁴⁹ I found references to birds and birdsong in articles that span the theoretical and topical breadth of the discipline, from the origins of music, to organology, to the significance of the human voice and the construction of social identity via popular music. My survey included not just works that focus on birds or birdsong but also those that mention birds merely in passing. Ethnomusicologists have always, since before the founding of the Society for Ethnomusicology, looked beyond the human, typically not to better understand the nonhuman world but because it has helped us have a fuller picture of human behavior, systems of meaning, and the complex contexts in which we live. The ethnomusicological approach to birds has consistently been in dialogue with well-established ethnomusicological claims about human behavior and music-making. These include ideas about the problematization of tradition and authenticity, about music’s constitutive role in the social and conceptual world, about music as a form of communicative expression, and about the music concept itself. Yet in all of these cases, we see music as a human behavior that often entails birds; music may be humanly organized sound, but it exists in contexts in which nonhumans are significant factors—not just for the production of musical meaning but for the production of musical sound as well.

¹⁵⁰ *Glaucidium brasilianum* (<https://www.wikiaves.com.br/wiki/cabure>).

do Marimbondo, Severino Brabo, O Casamento da Acauã Com o Gavião, A Dança dos Sapos, A Briga do Galo, O Cachorro, o Caçador e a Onça¹⁵¹.

Os Aniceto retiram dos animais observados, durante o trabalho no campo, a matéria-prima para a narrativa musicada. Transformam em elementos artísticos os sons característicos da roça, combinados com a descrição do bestiário local, que compõe o cenário do campo e o retrata com aspectos da encenação (VERÍSSIMO, 2003, p. 136).

A Coruja Caboré (como diz mestre Antônio Aniceto), também chamado Baião Caboré quando Figueiredo Filho esboça uma transcrição¹⁵² (1962, p. 17), A Coruja Caboré como no encarte do disco gravado pelos Irmãos Aniceto em 1999, Cantiga da Coruja Caboré como na participação dos Irmãos Aniceto no disco Música do Brasil¹⁵³, ou simplesmente Caboré como no registro em disco de 1978¹⁵⁴ são algumas variações dadas a uma mesma *tocada*. Tema comum na cultura das bandas cabaçais, o Caboré se constitui em uma mimese do canto monocromático de uma espécie de Coruja que canta no início do período de chuvas do sertão nordestino¹⁵⁵. É provável que, por essa razão, este tema seja tão popular e festivo entre as bandas de pífano. Enquanto um dos pífanos repete a mesma nota em colcheias simulando o canto da coruja, outro realiza melodia que representa seu movimento corporal. Na dança, os Irmãos Aniceto colocam uma vareta, galho, cabo de vassoura ou mesmo um pífano no chão, próximo à banda e realizam uma dança onde a brincadeira é dançar em torno do objeto (que talvez represente o galho onde a coruja pousa em seu habitat) sem tocar no mesmo. A “brincadeira” está atualmente dentro do repertório do grupo, apresentando a tradicional dança em espetáculos em suas turnês¹⁵⁶.

A dança do Marimbondo é um atrativo da representação cênica do grupo também pode ser vista em seus espetáculos. Lembro-me que foi um momento em que o público se viu

¹⁵¹ Além de Veríssimo (2003) ter compilado tais músicas, presenciei as mesmas seja pela performance ao vivo, por aprender nas aulas ou nos discos gravados pelo grupo.

¹⁵² No entanto, a transcrição de Figueiredo Filho não indica instrumentação. É escrita com melodias contrapontísticas em duas linhas melódicas em dois pentagramas de clave de Sol e Fá. O autor também não comenta as razões da inserção da transcrição no trecho do livro que versa sobre o ritmo do baião como uma das manifestações folclóricas do Cariri.

¹⁵³ Música do Brasil - CD 04 – música das coisas, dos bichos e dos vegetais (2000).

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EbJC6WDy2U0>

¹⁵⁵ A Banda de Pífanos de Caruaru gravou em 1976 (PEDRASSE, 2002; VELHA, 2008), Zabé da Loca gravou em 2007 (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AWSH5wVa4MM&t=27s>), Silva (2008) apresenta transcrição da performance da Banda Cabaçal São Sebastião, no município de São José de Piranhas, assim como Menegatti (2012) transcreve a versão de caboré de bandas de pífanos de Canudos-BA. É também mencionada em Braga (2009) pela Banda Cabaçal Os Inácios, de Cajazeiras-PB.

¹⁵⁶ https://www.youtube.com/watch?v=J1M0_yR0wbo

surpreso com a performance no SESC Ribeirão Preto-SP¹⁵⁷. A cena ora dançada, ora representada pela expressão facial e corporal do agora pifeiro José Vicente¹⁵⁸, simula o encontro inesperado de um trabalhador roceiro com um cacho de marimbondo em local inesperado. A encenação sob o som da banda cabaçal culmina na retirada do cacho após cômicas tentativas¹⁵⁹.

Severino Brabo é também brincadeira que faz parte da representação cênica dos Aniceto. Foi o zabumbeiro Adriano Aniceto quem narrou o acontecimento que inspirou a performance de Severino Brabo na turnê Epifania Kariri em 2019. A descrição abaixo trata da apresentação do dia 25 de janeiro de 2019, no teatro José de Alencar, em Fortaleza - CE:

‘Severino Brabo’ era muito valente, demais, home. O home era perigoso, né!? Então lá na nossa região no pé da serra tinha o ‘Sivirino Brabo’, né? Aquelas festa no pé da serra, os casamento... no tempo de ‘Sivirino Brabo’ chamava samba. Tinha aqueles samba no sítio... casava uma pessoa... então tinha aquele samba a noite todinha na casa da noiva. E o ‘Sivirino Brabo’ morava lá no pé da serra. Tinha a fama já de valentão. Ele só andava com duas peixeira de lado¹⁶⁰, né!? Já pro povo não intimidar ele. Então ele ganhou a fama de valentão e ninguém tinha coragem de se topar com ‘Sivirino Brabo’ pra brigar. Então quando ele chegava no Samba, lá pra meia noite, ele chegava por ali caladinho, aí começava a tomar uma cachacinha na barraca, o sanfoneiro tocando, a festa zuando e quando o povo via ele dizia: ‘Ave Maria! Agora o samba não vai presta mais não, Severino Brabo acabou de chegar. Então o povo já ficava tudo com medo, já assustado, pois ele acabava o samba. Porque ele já tinha a fama de valentão de acabar todo o samba. Então como era que ele fazia? Começava impinjar um e outro e ninguém tinha coragem de brigar mais ele. Então naquele meio que ele já tava meio alto de ter tomado umas cachaça, ele se revoltava, batia demais duas faca aí pulava no meio da *latada*. Espalhava gente pra todo canto, gente correndo, gente se enganchando nos arame e até o sanfoneiro corria. O que era que ele fazia? Ficava brigando sozinho! Amanhecia o dia brigando sozinho no meio da *latada* com as duas faca. Então, o Cícero vai representar agora pra vocês a briga do ‘Sivirino Brabo’, vocês vão ver como era a luta do ‘Sivirino Brabo’¹⁶¹.

A partir de então começam a tocar um característico baião das cabaçais e Cícero aparece com duas facas e inicia a dança. Por Cícero ser o *pifeiro* do grupo, a *tocada* é executada com José Vicente no *pífano*¹⁶².

¹⁵⁷ Através de minha mediação, em 2013 os Irmãos Aniceto ministraram uma oficina onde falavam da cultura, toque dos instrumentos e dança e fizeram o show mencionado acima, enquanto eu fui responsável por uma palestra sobre pifanos, oficina de construção e curso de como tocar os pifanos. A performance da dança do marimbondo no SESC Ribeirão Preto está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=meyPICeq8Tg> acesso em 30/07/2020.

¹⁵⁸ Digo agora pois, no período de campo em 2011 ele era *caixeiro* e agora ocupa o lugar de *pifeiro* da banda.

¹⁵⁹ Veríssimo afirma que “Os marimbondos amarelos, na *representação* do Marimbondo, travam conflito com o agricultor valente [...]. Esse aspecto ilustra a luta pela sobrevivência no mundo da roça, em que o homem aprende a defender-se de intempéries, de pragas da lavoura, de insetos como gafanhotos e marimbondos” (VERÍSSIMO, 2003, p. 133).

¹⁶⁰ Peixeira é uma faca de tamanho grande.

¹⁶¹ É interessante notar que algumas estruturas motívicas e melódicas se assemelham às usadas também em O Cachorro, o Caçador e a Onça assim como na “dança do Marimbondo”. A história e dança de Severino Brabo pode ser apreciado em <https://www.youtube.com/watch?v=mjrz73PJX00>. Acesso em: 31/07/2020.

¹⁶² *Tocada* é categoria nativa que se reporta à música de seu repertório. Em 2013 no SESC Ribeirão Preto, *mestre* Raimundo faria a dança enquanto *mestre* Antônio tocava o pífano, mas ela não foi realizada pois Raimundo se

A Dança dos Sapos, como Veríssimo (2003) sugere, também remete ao período de início das chuvas, chamado de *invernada*¹⁶³. Segundo a autora a Dança dos Sapos une teatralidade, dança e música em agachamentos e saltos. Ocasionalmente os integrantes do grupo fazem um enfileiramento nesta coreografia¹⁶⁴. A observação da natureza no cotidiano da comunidade da Batateira, região urbana onde reside maior parte dos integrantes da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto não é exclusividade do grupo, nem ao menos daqueles que trabalham com o campo. Lembro que quando esperava pelos Irmãos Aniceto na casa de D. Xixica do Coco para a festa de Renovação no início de janeiro de 2011, um convidado observava um aglomerado de formigas na parede da garagem da casa da anfitriã. Quando me aproximei o convidado disse: “é sinal de que vai chover”. A partir do dia seguinte deu-se início às chuvas da *invernada*, chovendo diariamente na cidade do Crato. O conhecimento revelado através das formigas na casa de D. Xixica do Coco me fez pensar (principalmente quando me abrigava das chuvas de fim de tarde) nas relações entre o conhecimento cultural e o conhecimento artístico, assim como na importância da correção que Merriam (1964) fez ao próprio trabalho quando passou a ver a música “como cultura” e não mais “na cultura”. Poucos dias depois, em visita à casa de *mestre* Chico, da Banda Cabaçal Santo Antônio, ao perguntar a respeito da ligação entre as tradições artísticas no Cariri, o *mestre* relata:

Porque a cultura, é o seguinte: a cultura, ela movimenta muita tradição. Ela é muito tradicional... com muitas tradição... porque não é só a banda cabaçal que faz a tradição da cultura. Porque existe a banda cabaçal, existe o reisado, existe maneiro pau, existe o coco, existe a lapinha, existe a quadrilha, existe a ciranda, existe o boi bumbá (boi bumbá que mais é no Maranhão), todo esse tipo de coisa existe na cultura, né? E tem muita que parte da cultura que é tradicional. Porque qualquer coisa que você vai fazer, que você vai trabalhar, é preciso da cultura. **Todo o mundo é cultura:** se vai pra roça, é cultura. Se você vai pegar um boi no mato é cultura. Se você vai tirar um leite d’uma cabra é cultura. Tudo que você vai fazer hoje, precisa da cultura. A cultura, ela faz a tradição e tudo por essa passa, ela faz a tradição em tudo, tudo e por tudo (MESTRE CHICO, jan. 2011[negrito nosso]).

Compreendi assim que a relação entre arte e cotidiano não é tão tácita como imaginava. Neste ponto a questão passa a ser se é consciente a manifestação do conhecimento matuto como capital simbólico na disputa hegemônica entre as bandas cabaçais. Após este relato, ficou mais clara a compreensão nativa de que o cotidiano e a cultura são inerentes, assim como o cotidiano

dizia não estar tão bem. Mestre Raimundo explicou que “somente quando está 100%” é que executava a dança devido ao perigo das facas.

¹⁶³ No Cariri, é chamado de *invernada* o tempo de chuvas entre os meses de dezembro e março.

¹⁶⁴ Neste link é possível identificar passos inspirados nos sapos durante a performance do marimbondo. Na segunda parte do vídeo pode-se conferir o enfileiramento mencionado acima. <https://www.youtube.com/watch?v=kJDImepZ-x8>

e a prática artística de sua banda cabaçal. *Mestre Chico* expõe a concepção de cultura como sinônimo do conhecimento prático dos fazeres laborais no dia-a-dia e no trabalho. Portanto, o conhecimento cultural é colocado em primeiro plano na transformação do capital simbólico em capital econômico, pois, “qualquer coisa que você vai fazer, que você vai trabalhar, é preciso da cultura”. Portanto, o conhecimento dos fenômenos da natureza, a leitura, convivência e desfrute da mesma são vistos como o “conhecimento matuto” ou “ciência matuta”. Nesse contexto, as bandas cabaçais retratam de forma musical, cênica e coreográfica seu cotidiano e a natureza que os cerca (inclusive a natureza humana) exibindo seu conhecimento em relação à mesma. É possível compreender, portanto, que a representação do conhecimento e domínio da natureza e da vida cotidiana através da prática cabaçal seja a forma de demonstração do capital simbólico na disputa hegemônica das bandas cabaçais¹⁶⁵.

O Casamento da Acauã Com o Gavião¹⁶⁶ narra a história sugerida por seu próprio título com as imitações vocais da acauã e tema característico nos pífanos¹⁶⁷. Na gravação do disco *Irmãos Aniceto* (1999), é uma música que alterna entre trechos instrumentais e cantados. Há uma introdução com o tema melódico seguido de um breque¹⁶⁸ que segue com a parte vocal cantada por *mestre João Aniceto* repetindo o tema melódico com a seguinte letra¹⁶⁹:

Gavião mandou pedir
 Acauã pra se casar
 Gavião mandou pedir
 Acauã pra se casar
 Acauã lhe respondeu: Gavião
 Não tem casa pra eu morar
 Acauã lhe respondeu: Gavião
 Não tem casa pra eu morar

¹⁶⁵

¹⁶⁶ É possível ver imagens e ouvir o canto da acauã em [https://www.wikiaves.com.br/wiki/acaua?s\[\]=%2Aacau%C3%A3%2A](https://www.wikiaves.com.br/wiki/acaua?s[]=%2Aacau%C3%A3%2A)

¹⁶⁷ São muitas as versões dessa música no universo dos pífanos. Dentro do Cariri os Aniceto e a Banda Cabaçal Santo Antônio apresentam versões com semelhanças e diferenças. Já segundo a transcrição de Menegatti (2012, p. 95), não há semelhança alguma entre as melodias coletadas no Cariri e no Sertão de Canudos.

¹⁶⁸ Na linguagem musical, é chamado de “breque” a parada repentina em uma música.

¹⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FbC8ENJu3e4&feature=youtu.be> acesso em: 01/08/2020.



Partitura 1: O Casamento da Acauã com o Gavião: parte cantada por M. João Aniceto

Em seguida, a música volta ao tema da acauã e com o *mestre* João dizendo: “vai chover”. Em seguida a imitação do canto da acauã feito por Antônio Aniceto é realizada durante o toque da banda cabaçal. Neste momento apenas *mestre* Raimundo toca o pífano. No segundo breque, *mestre* João diz: “gavião respondeu pra acauã”. E canta com a mesma melodia acima transcrita:

De baixo das minhas asa
 Tem casa pra nós morar
 De baixo das minhas asa
 Tem casa pra nós morar
 Tem sala e tem cama aí, acauã
 Tem rede de balançar
 Tem sala e tem cama aí, acauã
 Tem rede de balançar

Então a instrumentação retorna com repetição das imitações e fraseados da primeira vez. Esta estrutura se sucede e a cada “breque” um novo capítulo da história é contada em versos cantados na estrutura melódica exposta acima:

Terceira parte:

Casamento da acauã
 Casamento ta flagelado
 Casamento da acauã
 Casamento ta flagelado

Uma taiada de jerimum, minha gente

Uma espiga de milho assado

Uma taiada de jerimum, minha gente

Uma espiga de milho assado

A quarta parte, após o breque, ao invés de cantada, a falada de forma apressada:

E assim casou-se a acauã com o gavião. Ói foi uma festa. Houve um banquete. Foi tanta comida! Eu tava lá também, viu! Eu participei também. Não sei se eu lembro nem da metade dos convidados que vieram. Porque veio bicudo banza, Curiatá do coqueiro, tucano, catu-ferreira, jumião, jaçanã, socó-pinga, rolinha fogo-pagô, asa branca, furadô, macuca, maracanã, sangue-de-boi, tucurata, alma de gato, caboré, rato-do-mato, gavião carcará, paca-rajada, iacupé, bem-te-vi, quebra-besouro e asa-branca-furadô, e pavãozinho-do-Pará. E tinha um jumento véio quando viu o rebuliço, o jumento deu grito que estourou o couro da testa.

Figura 11: Mestre Antônio no céu com passarinhos



Fonte: Arte de Rafael Limaverde. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=872960922726432&set=pb.100000375976678.-2207520000.&type=3>

É possível notar que *Mestre João Aniceto*, neste caso, demonstra conhecimento das aves da região bem como virtuosismo para falar o nome das aves com rimas e em um andamento que torna sua fala uma espécie de trava-língua. A história narrada pelos Irmãos Aniceto humaniza as aves que passam a representar a vida cotidiana. As festas de renovação que

presenciei eram realizadas em casas simples onde não há fartura de bens materiais, no entanto a comida se faz atrativo essencial sendo farta aos convidados. Em Juazeiro do Norte, a Banda Cabaçal Santo Antônio também compreende o Canto da Acauã como peça importante da cultura cabaçal. *Mestre Chico* afirma que a acauã está entre as principais *tocadas* que retratam a cultura da banda, juntamente com O Cachorro na Peia e o Paturi das Alagoas¹⁷⁰, e explica:

O canto da acauã foi o seguinte: tinha um parente meu que fazia essa mesma tradição. O canto da acauã, lá no sítio onde morava, era a única pessoa que fazia. Ele era tocador de pife. Aí então ele foi... fez... [...] aí me embati um bocado pra ver se aprendia. Me embati, me embati até que cheguei lá. Agora: deu muito trabalho pra mim chegar lá. Mas aí cheguei e hoje to fazendo. Esse canto da acauã, ele fazia o seguinte: ele ia pra roça, e quando acabava, ele trabalhando na roça lá no sítio, aí tinha aquelas matas, aí ele via aquela passarinha cantando, fazendo aquele canto, cantando, cantando... aí ele foi, e botou na cabeça e aí fez aquela introdução, né. Fez aquela introdução no pife. Aí ele foi e passou pra mim. Aí eu lutei, lutei, lutei até que cheguei a fazer. Isso veio da cultura, isso veio da roça – essa parte da tradição. E nós temo no trabalho da banda cabaçal o canto da acauã que é da cultura que é da roça. Tem o baião do cachorro... o Cachorro na Peia. Também é da cultura da roça. Tem o canto do caboré também [...] (*Mestre Chico*, jan. 2011).

Na fala de *mestre Chico*, percebe-se o apreço pela música e a busca pela autenticidade. Embora em um primeiro momento pareceu-me que o parente de Chico seria, segundo ele, o autor da *tocada* (criada a partir da audição do canto da ave na mata), não compreendi exatamente se a “introdução” mencionada se refere ao tema da acauã, ou seja, a melodia cantada por João Aniceto e tocada por Raimundo Aniceto e Antônio Aniceto ou à primeira parte da música, ou seja, a parte diferenciada, tocada pela Banda Cabaçal Santo Antônio em forma de marcha, denominada o canto da acauã macho¹⁷¹.

¹⁷⁰ Paturi das Alagoas pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/mestres-navegantes/01-paturi-das-alagoas>.

¹⁷¹ Mais adiante veremos as posições correspondentes às notas colocadas no pentagrama. Embora não apareça na performance dos Irmãos Aniceto, o canto da acauã macho também faz parte do repertório da Banda Cabaçal Padre Cícero (MONTEIRO JR, 2014, p. 137).

Acauã Macho

Mestre Chico (cabaçal Santo Antônio)

♩ = 100

Pifano em A

Flt.

Partitura 2: Demonstração do tema da acauã macho por mestre Chico.

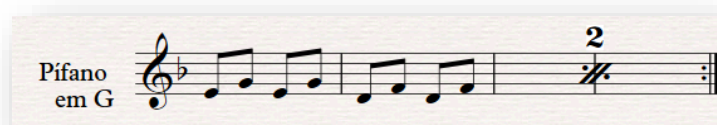
A briga do cachorro com a onça¹⁷² é uma das músicas mais conhecidas no universo dos pifanos. Campos (2006) apresenta relatos de Hermeto Pascoal (2005) confirmando que esta se faz “um ponto de encontro”, o “lugar comum” dos *pifeiros*, ou seja, que tocadores de diferentes regiões ou que estão tocando juntos pela primeira vez¹⁷³: “Lá em São Paulo tem a Banda de Caruaru, uma vez fui a uma festa que eles estavam tocando, foi no Brás, [...] me pediu pra dar uma canja, tocou a que eu conhecia mais que era a do cachorro com a onça, foi bonito, eu toquei, parecia que tinha ensaiado com eles...” (PASCOAL, 2005 *apud* CAMPOS, 2006 p. 78). Ao realizar um show em Crato-CE no evento Expocrato em 1997, Hermeto Pascoal chamou os Irmãos Aniceto ao palco e disse: “toque o que vocês quiserem”. Então os Aniceto escolheram

¹⁷² Ao observar a romaria de Nossa Senhora das Candeias, no dia 02/02/2011 em Juazeiro do Norte, esta música fez parte da encenação do reisado dos discípulos de *mestre* Pedro – Reisado dos Irmãos. A música é tocada enquanto o grupo encena a captura e decapitação de reis inimigos. Pode ser encontrada em diversos repertórios e estudos dos pifanos. Segundo Velha (2008) João Bianco teria presenciado a cena que descreve um cachorro em torno de uma jaula onde a onça está presa. Provavelmente o acontecimento que reside no imaginário do intérprete pode influenciar diretamente na performance desta música. É analisada por Velha (2008) que atribui a autoria a João Bianco, que liderou a Banda de Pifanos de Caruaru. Na gravação da Banda de Pifanos de Caruaru no disco intitulado “Banda de Pifanos de Caruaru” (1979) assim como no disco Pifonia – a música do começo do mundo, de 2005. Em Guerra-Peixe (1970) é realizada transcrição e análise coletada no grupo de Vicente Zumbenero, em Caruaru no ano de 1951. Campos (2006) a considera uma das principais influências à característica de Hermeto Pascoal de fazer imitações de animais em suas músicas. Silva (2008) aponta-a no repertório da Banda Cabaçal São Sebastião no município de São José dos Pinhais no Alto Sertão Paraibano.

¹⁷³ O *standard*, como é chamado no jazz, são temas comuns usados em determinado universo musical. Onde no jazz temos *take five*, na bossa nova *Chega de Saudade*, no choro *Carinhoso* e no Forró *Asa Branca*, *A briga do cachorro com a onça* está talvez entre as mais tocadas entre os *pifeiros* do Nordeste. Contudo, no Sudeste, ou ao menos em São Paulo, as mais tocadas passam a ser *Tupyzinho* e *O canto da ema* (do disco Carlos Malta e Pife Moderno), e *forró de dois amigos* (conhecida pelas gravações de Edmilson do Pifano, Caraviana e outros).

o cachorro, o caçador e onça que, segundo Pascoal é o “Hino Nacional do zabumbeiro”, ou seja, das bandas de pífano (Pascoal 2005 *apud* CAMPOS, 2006, p. 78).

É nela que o *pifeiro* usa de uma das características mais marcantes dos pifanos: a facilidade em utilizar portamentos e glissandos. É por esse recurso que o *pifeiro* imita sons do cachorro brigando com a onça. Obviamente apanhando por brigar com a onça, o primeiro pife imitará o choro do cachorro enquanto o segundo pife realiza um ostinato que dá a base melódica e o clima da batalha entre os animais. Este ostinato foi-me ensinado pelo mestre Antônio Aniceto em nossa terceira aula. Apesar das variações melódicas, essa estrutura pode servir de base para a tocada onde o *pifeiro* mais avançado realiza outras variações e a imitação do cachorro em si.



Partitura 3: ostinato base de O Cachorro, o Caçador e a Onça.

Há diversos relatos, versões e formas do uso dessa música bem como divergentes versões para o acontecimento que deu origem à *tocada*¹⁷⁴. Segue abaixo a versão de Cícero para o acontecimento que inspirou a criação da música:

[...] Pois é Murilo, [...] a história do cachorro e o caçador e a onça era dois cumpadre véio da serra que só caçava junto os dois. Só que um desses cumpadre era mais mole do que outro. Aí nesse dia da caça toparam com uma onça, o cumpadre mais mole correu subiu num pé de pau. E o mais valente ficou embaixo brigando com onça e o cachorro acuando a onça. Aí o mais mole que tava trepado no pé de pau ficava: ‘briga, vai em riba dela cumpadre. Vai em riba da onça cumpadre, não deixa ela lhe comer não’. Aí o cumpadre que tava embaixo brigando com a onça dizia: ‘enquanto eu brigo com a onça, cumpadre, tu tá trepado no pé de pau! Atira nela! Atira na onça, cumpadre!’ Aí ele fazia era dizer: ‘se tu matar o couro é meu. Se tu matar o couro é meu’. Aí nisso ficou: a história do caçador e a onça (CÍCERO ANICETO, out 2019).

A *Briga do Galo* remete ao evento que o próprio título sugere, com algumas intervenções vocais que imitam o canto do galo e outras que remetem às falas dos donos dos galos durante a briga. Da mesma forma, o *Baião do Bode* tem suas melodias entremeadas pela imitação do animal que traz no título. Atualmente, com os integrantes morando na parte urbana

¹⁷⁴ Na linguagem usada nas bandas de pífano no Cariri Cearense, *tocada* é a denominação que se dá a uma música.

de Crato e exercendo profissões também dentro da cidade (pedreiro, pintor, moto-táxi, mor exemplo.) o grupo mantém a inspiração na observação da natureza. Em breve visita a campo em junho 2018 foi-me apresentada a *tocada* Gavião Branco, Toada do Sertão, composta em 2017, como descreve Adriano Aniceto:

Bom, Murilo, nós vamo tocar agora o Gavião Branco, Toada do Sertão. Chama o galope. O gavião, ele bateu asa e foi pro sertão atrás de toada nova. E quando viu uma galinha cheia de pinto ele se penera todinho no ar pra pegar os pintinho, a galinha com medo corre e as galinhas se escondem debaixo da asa dela e fica tudo só piando e ela escondendo, né!? Aí nós vendo aquilo, pesquisando aquele gavião que come pinto, aí fizemo Gavião Branco, Toada do Sertão (ADRIANO ANICETO, 2018).

**PARTE II - ANÁLISE MUSICAL: IDENTIDADE,
DISCURSO E OS PÍFANOS DOS IRMÃOS ANICETO.**

Neste capítulo adentro às análises do material musical para se cumprir com o objetivo proposto. Tais análises serão concebidas a partir do material musical dos Irmãos Aniceto. Entretanto, deve-se levar em conta contextos e práticas dos pífanos quais os Aniceto, de alguma forma, se relacionam. Se busco examinar se há alguma singularidade ou especificidade com que os Aniceto exercem sua música, é necessário que, de forma dialógica, outras práticas sirvam como pontos de referência para que se discorra sobre tais aspectos. Portanto, é preciso situar a construção do instrumento e as respectivas formas de tocar o pífano temperado e tradicional afim de compreender melhor a construção e a maneira de tocar dos pífanos dos Aniceto. Para analisar a forma de tocar o pífano temperado, lanço mão do meu próprio conhecimento e as referências que me apoiem. Já para os pífanos tradicionais, me debruço sobre o material coletado durante a viagem ao Cariri entre janeiro e março de 2011. Fonogramas, vivências e gravações de campo envolvem Sr. Louro do Pife (Exu-PE), *mestre* Chico da Banda Cabaçal Santo Antônio (Juazeiro do Norte), Banda Cabaçal Padre Cícero (Juazeiro do Norte). Além disso, áudios coletados em campo com Ulisses Germano Rolim e uma gravação de Correinha disponível em plataforma virtual realizada pelo produtor Calé Alencar também são usadas.

A aplicabilidade do método de inserção nos processos de ensino e aprendizagem e a vivência no contexto cultural onde tal música atua puderam me aproximar melhor do conteúdo ideológico presente no material musical. Além disso, o estudo dos acontecimentos históricos que permearam a prática do pife na cidade e região em questão, dão base para a compreensão de alguns porquês na lida com essa música. Assim, a aprendizagem do instrumento musical permite que possamos encontrar elos entre a história local, a história de vida dos praticantes e a música como meio de expressão do cotidiano e da cultura dos mesmos. Valho-me, portanto, para essas análises, da metodologia de John Baily (1977, 1985, 1992, 2001, 2006, 2008, 2009) que relata sua inserção em determinada cultura e nos processos de ensino e aprendizagem de instrumentos de corda (*rabab* e *dutar*) no intuito de compreender como a morfologia do instrumento e os padrões mecânicos humanos aplicados aos mesmos são convencionados dentro de processos históricos de uma cultura musical. No presente trabalho, dirijo-me às morfologias dos pífanos estabelecidas a partir de seus processos de construção, sua respectiva ergonomia¹⁷⁵ e possíveis razões para as diferentes formas de se conceber tal instrumento, à digitação exercida sobre os mesmos e os padrões do movimento humano convencionados de acordo com cada músico, grupo ou meio cultural. Veremos nas análises que há uma relação

¹⁷⁵ Pelo uso do termo por Baily (2001; 2006) e Aho (2016) podemos tomar a ergonomia como a compatibilidade entre a morfologia do instrumento e o sistema sensório-motor, viabilizando assim a interação humano/instrumento.

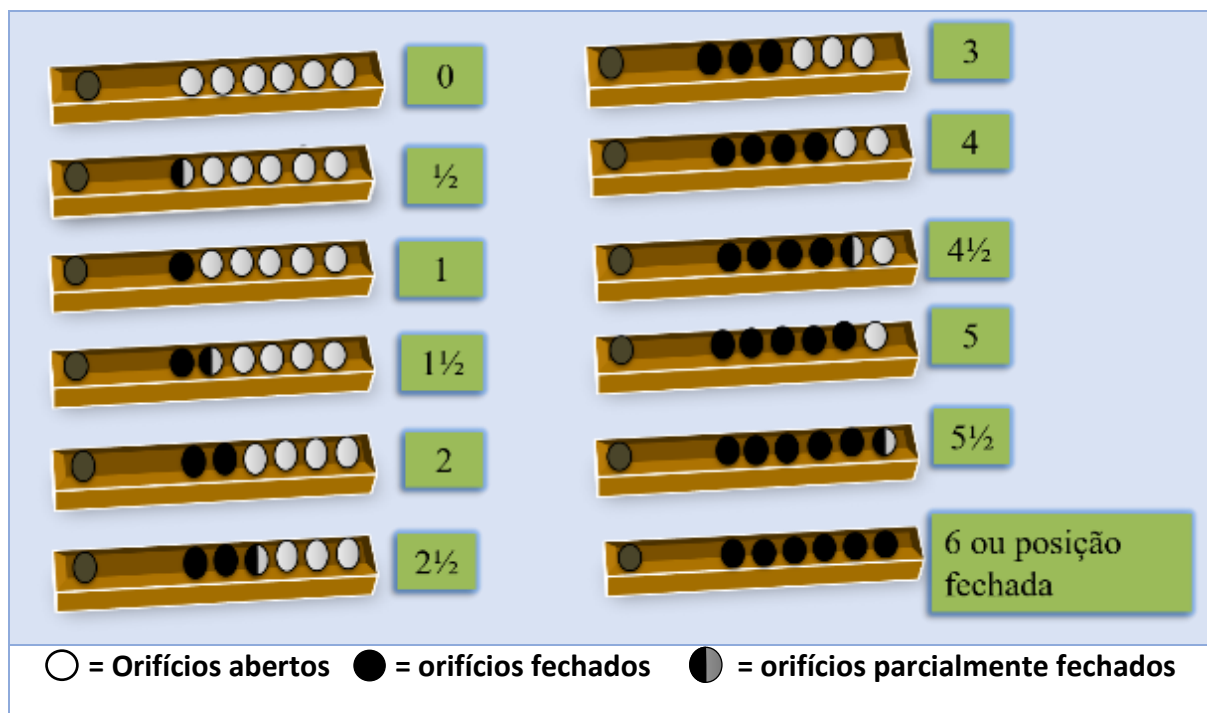
diferenciada entre posições, alturas e padrões de movimento no uso dos pífanos de acordo com cada intenção e identidade musical. Assim, pode-se investigar a identidade e o discurso na expressão dos pífanos da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

Para sistematizar a música estudada, foi preciso lançar mão de alguns conceitos, convencionar alguns termos e levar em conta as categorias nativas. Por **posição**, entendo ser a combinação de orifícios abertos e fechados (integral ou parcialmente) no intuito de emitir determinada altura. Considerada como *escala* pelos Irmãos Aniceto, tem-se a progressiva abertura – dedo a dedo – dos orifícios caminhando em grau conjunto. E chamarei de **digitação** a combinação de posições que, com auxílio da embocadura e pressão da coluna de ar (que permite variar as oitavas com a mesma posição), forma a melodia. As explicações aqui dadas por meio das posições (ao invés de nomes de notas ou graus da escala, por exemplo) se dão pela seguinte razão: os sujeitos da pesquisa compreendem sua produção musical pelo efeito direto de sua ação sobre o instrumento, sem que haja qualquer nomenclatura, conceito ou convenção que defina alturas das notas ou realize mediação de sua prática. Assim, convenções sonoras, frases, melodias, entre outras, são estruturadas pela digitação, independente das alturas ou nomes de notas. As posições então são convencionadas por números que fazem referência à quantidade de dedos usados para fechar os orifícios do pífano. A tabela abaixo mostra a relação posição-número da primeira e segunda oitava. Ao longo do trabalho, encontraremos variações sobre as últimas notas da segunda e daquelas possíveis de se realizar na terceira oitava, pois nessas notas, a digitação varia conforme cada pífano e/ou sua respectiva técnica de construção.

Tabela 2: Posições nos pífanos e sua respectiva numeração¹⁷⁶.

Posições no pífano e suas respectivas numerações
--

¹⁷⁶ Utilizei essa numeração como uma espécie de tablatura ainda em 2013 em curso ministrado no SESC Ribeirão Preto-SP. Atualmente, o Bloco de Pífanos de São Paulo também segue esse modelo para grafar seu repertório àqueles que ainda não possuem leitura de partitura. Neste trabalho, servirá para a fluência das explicações bem como à ênfase nos padrões de movimento.



Através de uma convenção prévia, cada nota da **partitura** corresponderá a uma posição - na configuração dos movimentos sobre o instrumento - e não necessariamente uma altura. Em alguns casos essa adaptação se justifica pela razão de que nem sempre as posições tocadas em grau conjunto, como no caso dos pífanos dos Irmãos Aniceto, correspondem às alturas pré-estabelecidas pela tradição ocidental. Ainda assim, tomo a partitura como a mais inteligível grafia musical convencionada para os esclarecimentos que este trabalho se propõe a realizar. Neste caso são convenções, pois, se tratando deste trabalho como registro escrito não há categorias nativas que deem suporte aos recursos técnicos desse fazer musical. Não pretendo em qualquer momento traçar uma comparação ou superioridade entre as tradições musicais acadêmica e nativa. A forma é adotada, como mencionado, afim de compreender e analisar o contexto musical estudado. Veremos 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. Reforço, portanto, que não pretendo negligenciar o pensamento nativo e sim sistematizar suas práticas em busca de um entendimento e reflexão mais profundos. Da mesma forma, é a título de compreensão que coloco as subdivisões e seu sistema de afinação em diálogo com a afinação temperada¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Adotarei a medição de um centésimo de semitom, conhecido no meio acadêmico como *cent* para os cálculos destas subdivisões mencionadas.

Quanto à altura de notas, percebi que, em relação à categoria nativa *rogança*¹⁷⁸, as alturas de algumas frases sobem alguns *cents* devido à pressão da coluna de ar e a intenção do *pifeiro*. Para tratar deste fenômeno, dentro das análises, usarei o termo **suspensão de alturas**.

Além da digitação e os padrões de movimento que geram estruturas melódicas, pretendo analisar desde o **envelope** da nota, frases e variações da melodia, articulações e ornamentos, até a análise espectral que revela características específicas individuais de notas¹⁷⁹. Veremos que, em determinadas posições (em geral, relativamente longas), há decaimentos, por exemplo, de cerca de 50 *cents* (um quarto de tom) do momento logo após o ataque da nota até imediatamente antes do corte. Esta oscilação, gerada especificamente pela maneira com que se trabalha a coluna de ar, chamarei de **oscilação de mesma posição**. Ou seja, não se configura com esta nomenclatura se houver troca de posição ou qualquer interferência dada pelo movimento dos dedos. Também serão analisadas como as alturas se dão em determinadas frases; ascendentes, descendentes, lineares.

A análise de frequência das notas foi realizada através do programa *Adobe Audition* onde se pode visualizar cada nota em gráficos e medições em alturas com nomes de notas, *cents*, e frequência em Hertz (Hz). Através do isolamento de trechos específicos e sua repetição em *loop* através do programa *Audacity*, foi possível reconhecer “de ouvido” alturas específicas. Essas alturas foram sistematizadas para a produção de réplicas dos pífanos usados pelos Aniceto em gravações afim de facilitar a análise e reprodução do repertório que não constasse naquele coletado em campo – como no caso de gravações do primeiro CD do grupo. Uma vez concebido o sistema de alturas, parte-se para análises fraseológicas e estruturais realizadas através de transcrição em partituras com o aplicativo *Sibelius 8.2*.

Outro aspecto a ser analisado na técnica musical dos pífanos dos Irmãos Aniceto é o posicionamento da flauta, embocadura e articulação. Seriam estes aspectos combinados no intuito de refletir algo presente no discurso dos Irmãos Aniceto? Enfim, através do aprofundamento da técnica do instrumento, buscou-se analisar o máximo de aspectos da

¹⁷⁸ Para os Irmãos Aniceto, *rogança* é o nome dado à intensificação da coluna de ar na intenção de dar mais expressividade à música. Veremos adiante maiores detalhes sobre sua importância, resultados sonoros, técnica e momentos da música onde se aplica.

¹⁷⁹ A importância do envelope, neste caso, é focada, entre outros aspectos, nas oscilações de altura e intensidade do decorrer da emissão de uma nota. “Miletto (2004) explica que o envelope (ou envolvente) de um som é a combinação entre altura, timbre e volume em um transcurso de tempo. Em uma nota musical dada por algum instrumento acústico, a análise do envelope constitui-se por quatro segmentos representados pela sigla ADSR (ataque, decaimento, sustentação e relaxamento). Em seu início, o ataque constitui o impulso inicial do som, o decaimento realiza a transição entre o ataque e a sustentação. A sustentação mantém a duração do som e o relaxamento constitui a redução do som até seu fim por completo” (MILETTO, et al. 2004 *apud* MENDES, 2012, p. 130).

musicalidade dos Irmãos Aniceto, em diálogo com seus pares, além da própria digitação que gera melodias que aparecem em primeiro plano na escuta da música deste grupo.

4. CONSTRUÇÃO E DIGITAÇÃO NO PIFE

Para compreender o pensamento acústico-mocional nos pífanos, seus usos e as significações atribuídas aos mesmos, é preciso analisar as formas de digitação que os pífanos oferecem de acordo com a tonalidade usada e a nota fundamental da escala. A construção dos pífanos tem participação ativa na decisão que o *pifeiro* irá tomar para executar seu repertório, pois o mesmo visa favorecer uma mecânica fluida, e para isso é preciso não usar muitas posições de *meio furo*¹⁸⁰. Em todos os casos vistos por mim, a digitação dos pífanos, independente de construção, é realizada pelos dedos indicador médio e anelar de cada mão, e posicionado conforme a imagem abaixo¹⁸¹:

Figura 12: Demonstração dos dedos usados no pífano.



182

¹⁸⁰ Posições de *meio furo* (tomada aqui como categoria nativa) são aquelas dadas quando se usa uma posição que possui algum orifício parcialmente fechado. Veremos adiante como isso se dá na ergonomia do instrumento e como se aproveita estas posições para os efeitos que marcam a sonoridade dos pífanos.

¹⁸¹ Sabe-se que há casos como orifício para o polegar na mão esquerda ou dedo mínimo da mão direita como sétimo orifício da digitação, mas estes não fazem parte do recorte deste trabalho.

¹⁸² Veremos adiante como essa variação se dá, na prática.

Apresentarei, nos próximos subcapítulos, as formas de construção de pífanos usadas em diversos contextos e localidades, mostrando a maneira como o construo em meu contexto cultural e como os Irmãos Aniceto e outros *pifeiros* constroem seus pífanos. A partir disso, veremos até que ponto este processo de construção determina as alturas dos pífanos e sua digitação. Isto é, como a construção do pife pode influenciar a musicalidade exercida.

4.1 Temperamento e padronização das flautas de pífano: alguns casos do eixo urbano do sul e sudeste brasileiro.


Quando decidi, em 2009, que tocaria pífanos no repertório de música nordestina no extinto grupo Fole da Ribeira no município de Ribeirão Preto – SP, fiz uma busca na *internet* e adquiri meu primeiro pífano pela marca Caviúna, confeccionado em Belo Horizonte - MG. Aprendi de maneira autodidata apenas através de uma tabela de posições que davam também opções alternativas para notas de *meio furo*. Na época não havia na *internet*, sites, vídeos ou redes sociais ao meu alcance onde pudesse interagir em benefício de meu aprendizado. O que havia eram comunidades virtuais, sites ou blogs de compartilhamento de músicas regionais e álbuns de músicos que usavam pífanos como Banda de Pífanos de Caruaru, Zabé da Loca, Carlos Malta e Pife Muderno, João do Pife, entre outros. Ao ingressar no mestrado e me mudar para Florianópolis-SC em 2010, conheci grupos como Pife na Manga e Banda de Pífanos da Armação que usam o mesmo padrão de furação¹⁸³ e temperamento da escala dos pífanos Caviúna. Ali, notei um padrão de construção que se baseia em uma escala maior temperada a partir de uma nota dada inicial. Frequentemente, esta primeira nota é Sol (392 Hz), Lá (440 Hz) ou Dó (523 Hz) quando se dá a nota inicial da escala, ou seja, com todos os orifícios fechados. Os pífanos usados pelos grupos florianopolitanos e pelo artesão da marca Caviúna, até então, eram feitos de bambu, tanto em Florianópolis quanto em Belo Horizonte, com alguma variação na espécie de bambu taquara. Posteriormente, em 2018, ao conhecer o Bloco de Pífanos de São Paulo, notei o mesmo padrão de construção e temperamento, porém as flautas são padronizadas

¹⁸³ O termo **furação** corresponde à sequência de orifícios e suas respectivas distâncias e tamanhos feitos em um tubo para que se origine o pife.

sendo Dó sua nota mais grave¹⁸⁴. A maioria dos tocadores deste grupo usam cano eletroduto de PVC por ser mais acessível, mais barato e ter boa sonoridade¹⁸⁵. Entretanto, algumas pessoas compram pífanos de bambu ou madeira de construtores de diversos lugares do Brasil.

No processo de construção deste modelo de instrumento, o construtor busca, primeiramente, um tamanho de corpo de instrumento e de abertura do bocal que emita, em sua nota mais grave, a nota da *tonalidade* que será denominada ao pífano¹⁸⁶. A tonalidade do pífano é usada em sua construção para definir uma escala maior a partir da nota emitida pela posição de todos os orifícios fechados, chamarei esta posição de **posição fechada**. A partir disso, a escala se dará abrindo-se os orifícios um a um, até que todos os orifícios estejam abertos, configurando uma escala maior¹⁸⁷. A posição fechada, porém, com uma intensidade maior da coluna de ar, completa a oitava da escala (tabela abaixo) e inicia a segunda oitava do pífano. Assim, a escala maior é emitida sem que haja o uso de nota emitida por posição de meio furo. A construção do pífano é realizada por meio de afinador eletrônico desde a abertura do bocal, passando pela redução da distância entre o bocal e o final da flauta, definindo seu tamanho, até a abertura de cada orifício. Neste caso, as mesmas posições servem para a primeira e segunda oitavas conforme a intensidade do sopro.

Tabela 3: Posições das notas e sua nomenclatura a partir da escala dada pela nota inicial - Sol.







<p>Posição Fechada – Início da escala: SOL</p> 	<p>Lá</p> 
---	---

¹⁸⁴ O pífano afinado em Dó possui notas mais agudas que em Sol e Lá, e possui uma projeção sonora mais intensa, propícia para alcance mais amplo em lugares abertos e públicos como o cortejo que participei na avenida Paulista junto ao Bloco de Pífanos de São Paulo na data de 04/11/2018.

¹⁸⁵ Eletrodutos são responsáveis pela proteção da fiação elétrica de uma construção, São tubos que abrigam os condutores – fios e cabos elétricos – e ficam escondidos dentro das paredes ou pisos, podendo ficar visíveis em alguns casos como os postes nas calçadas das cidades. É geralmente do cor preta nas medidas $\frac{1}{2}$ ” e $\frac{3}{4}$ ” sendo esta última medida a mais utilizada para a confecção dos pífanos supracitados.





¹⁸⁶ A “*tonalidade*” (em itálico) aparece aqui, portanto, como categoria nativa. Quando se tem um pífano com a nota mais grave sendo Sol, diz-se que o pífano “está em Sol”, por exemplo. Isso não impede de se usar esse instrumento para tocar, por exemplo, em Dó maior (a partir da posição 3) ou em Ré (a partir da posição 2), sendo essas as posições da nota fundamental, ou seja, que indicam a “tonalidade” (sem itálico) da música.

¹⁸⁷ Se um pífano for construído com um tamanho em que a posição fechada emite o som de Dó - como é o pífano convencionado para se tocar no Bloco de Pífanos de São Paulo – as posições seguem a mesma lógica mas soarão uma quarta acima. Portanto, nas transcrições em partitura que seguem neste trabalho, deve-se estar atento à indicação de *tonalidade* do pífano indicado nas transcrições para que se acompanhe a digitação correspondente.

<p>Si</p> 	<p>Dó</p> 
<p>Ré</p> 	<p>Mi</p> 
<p>Fa#</p> 	<p>Sol</p> 

As notas de meio furo darão, neste caso, os acidentes ocorrentes da escala em questão, conforme tabela abaixo:

Tabela 4: Notas de acidente ocorrente na escala de posição fechada em Sol.

<p>Lá bemol</p> 		<p>Si bemol</p> 	
<p>Ré bemol</p> 		<p>Mi bemol</p> 	

Fá



Embora esteja dizendo aqui a respeito de uma escala de construção, outras escalas podem ser emitidas com uma fluência mais ergonômica por este tipo de pífano. No caso dos pífanos em Sol, é usual que se toque, por exemplo, no tom de Ré maior, ou seja, compondo a escala a partir da posição 2. Esta escala não faz uso de *meio furo* quando se toca o modo mixolídio (recorrente no repertório dos pífanos), pois a sétima menor é dada pela posição onde se fecham os três orifícios da mão esquerda. Outro tom recorrente é aquele iniciado ao se abrir os três primeiros orifícios, ou seja, Dó maior na flauta em Sol. Esta tonalidade fará uso de *meio furo* para o quarto e sétimo graus, em caso de uso do modo mixolídio. Portanto, proporciona boa fluência mecânica para o modo Lídio.

Estes tons maiores são os mais usuais e usados, assim como suas relativas menores - quando se quer reproduzir uma melodia em modo menor, ou seja, Lá menor, Ré menor e Mi menor na flauta em Sol. Menos usual, mas também usado é o tom de Fá Maior nesta flauta. Neste caso, o tom de Dm menor é mais usado do que sua relativa maior - talvez por sua estabilidade na fundamental, pois o tom de Fá maior no pife em Sol seria realizada pela posição de *meio furo* do dedo indicador da mão esquerda. Estas tonalidades são transpostas, portanto de acordo com a posição fechada de cada flauta¹⁸⁸.

Embora um número alto de posições de *meio furo* possa exigir maiores habilidades técnicas para a fluência da digitação, a presença de algumas posições de *meio furo* se faz importante para a realização de *bends*, glissando e notas neutras, ou seja, o uso desse tipo de posição tem papel fundamental para se exercer o som característico que dá identidade à linguagem deste instrumento. Veremos mais adiante como estas posições são relevantes e como cada uma se articula em suas funções.

Pífanos com posição fechada em Sol e em Dó são mais comuns que tenho visto nos contextos sulistas aqui citados. Pífanos em Lá também têm boa recorrência. Estes tons são

¹⁸⁸ Reforço que aqui exponho as tonalidades mais fluidas, o que não impede que *pifeiros* mais virtuosos como Carlos Malta e Alexandre Rodrigues usem muitas outras escalas e combinações de *furo* e *meio furo*.

facilitadores aos encontros com instrumentos de convivência mais comuns como o violão. Se as tonalidades mais usuais do violão são aquelas reproduzidas por notas soltas (Mi maior ou Lá maior, por exemplo) usa-se o pífano em Lá para acompanhar essas tonalidades.

Para seguir o padrão do temperamento ocidental com a escala maior a partir da posição fechada, o segundo orifício (dedo 2 da mão direita) é colocado mais próximo do terceiro, ou seja, diminuindo a simetria do espaço entre os orifícios, aproximando-o do bocal no intuito de subir a afinação até se alinhar com a altura padrão de tal temperamento¹⁸⁹ (ver fig. abaixo). Já o terceiro orifício, por sua vez, (dedo 1 da mão direita) deverá soar um intervalo de meio tom. Com esta finalidade, sua construção apresenta-se em tamanho reduzido. Não pretendo aqui afirmar que não há, no eixo sul-sudeste brasileiro, o uso de outros padrões de construção/afinação para se trabalhar com a sonoridade dos pífanos, mas foi a popularização deste padrão de construção, afinação e digitação que acompanhei em minha trajetória. A imagem abaixo ilustra o padrão dos pífanos encontrados em Belo Horizonte, Florianópolis e São Paulo:

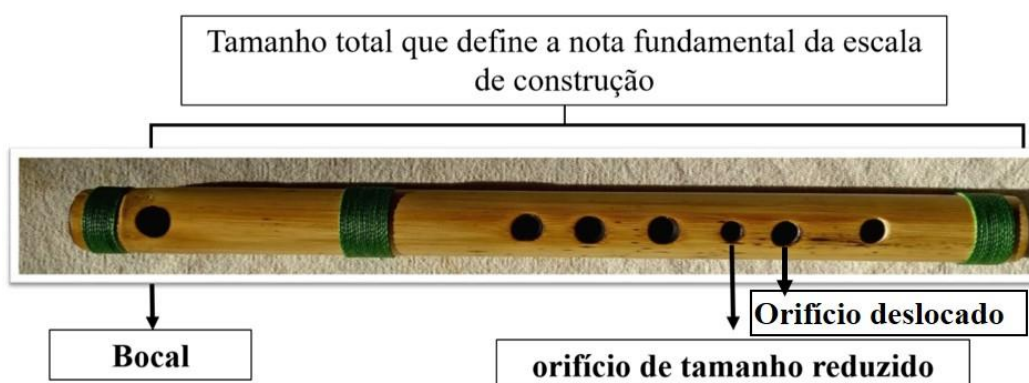


Figura 13 Modelo de construção buscando afinação temperada.

Assim, a construção do pífano propõe, de antemão, uma afinação dentro dos padrões da escala temperada, cabendo ao *pifeiro* manter-se ou não dentro deste padrão através do sopro e digitação no instrumento. A Figura abaixo mostra a afinação temperada das escalas maior e menor em sua divisão em *cents* para que se possa, posteriormente, analisar as diferenças entre este e outros tipos de pífano¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Pelo menos no meu caso, e em alguns outros que tenho visto, construo o segundo orifício, além de deslocado, um pouco maior que os demais para que a distância para o primeiro não seja tão grande e para que a posição $4\frac{1}{2}$ seja mais fácil de se realizar neste orifício, pois tal posição é, relativamente, bastante usada.

¹⁹⁰ Uma vez que cem *cents* correspondem a um semitom (e um tom inteiro, portanto, vale 200 *cents*), cada *cent* equivale a 1% de um semitom. Supondo que uma nota de 446,6578 Hz se enquadre no âmbito da nota lá (por se

Tabela 5: intervalos em cents da escala temperada

Escala temperada Maior Mixolídio	0	200	400	500	700	900	1.100
Graus	I	II	III	IV	V	VI	VII
Escala temperada Menor natural	0	200	300	500	700	800	1.000
Graus	I	II	bIII	IV	V	bVI	bVII

4.2 O pife “tradicional” do Nordeste

A Chamada *furação tradicional*, é aquela que, à primeira vista, traz em si uma simetria nos tamanhos dos orifícios e nas distâncias entre cada orifício. Ou seja, todos os orifícios têm o mesmo diâmetro¹⁹¹. Os seis orifícios do dedilhado são equidistantes entre si. Por sua vez, a distância entre o bocal e aquele mais próximo ao bocal, traz a mesma ou maior distância entre o primeiro e o último orifício do dedilhado. O diâmetro dos sete orifícios geralmente é o mesmo, furado com o mesmo ferro de vergalhão (aquecido a fogo em brasa) ou broca, conforme a preferência do construtor¹⁹². De fato, essa simetria proporciona uma afinação específica. Tal furação, gera maior conforto para a mão direita, em relação ao pife temperado, por seguir a ergonomia dos dedos.

aproximar de 440 Hz), calcularemos que esta nota seria um Lá (440 Hz) mais vinte e cinco cents (da diferença restante de aproximadamente 16 Hertz).

¹⁹¹ Diferente do pífano *diatônico* ou *temperado* que possui um tamanho diferenciado no bocal e reduzido no terceiro orifício como já demonstrado anteriormente.

¹⁹² Por vezes, as medidas do vergalhão determinam o diâmetro (6, 8 ou 10 mm). São medidas usada em construção civil, mas há de se considerar também o desgaste dos ferros pelo tempo de uso e sua consequente diminuição de medida ou outras eventuais escolhas dos construtores.



Figura 14: Pífano temperado (abaixo) e pífano “tradicional” (acima).

Enquanto o *pífano temperado* tem o segundo orifício deslocado para subir a afinação e alcançar uma terça maior em relação à posição fechada, o *pífano tradicional*, sob certo consenso no estudo do universo dos pifanos traz o segundo orifício centralizado entre o primeiro e terceiro gerando uma altura entre a terça maior e a terça menor, - ou seja, um intervalo inexistente no sistema temperado da tradição ocidental - uma espécie de trunfo, uma “carta na manga” dos pifeiros. Tem-se, assim, o intervalo chamado “terça neutra”¹⁹³.

Contudo, não apenas, e nem sempre, o intervalo entre as posições 6 e 4 são responsáveis pela presença da terça neutra. Veremos que algumas amostras analisadas não necessariamente apresentam características exatamente como apresentadas acima. Por vezes, as inflexões nas alturas das notas vão, intencionalmente, além ou aquém da distância equidistante, localizando-se 25 ou 75 cents de uma nota ou outra. Embora a bibliografia consultada apresente, com frequência, o termo terça neutra, este não se faz suficiente para definir e analisar todos os intervalos. Assim, considero que as expressões “notas neutras” (“*neutral tones*”) usada por Boswell (1970) ou intervalos neutros sejam também considerados. Além dos intervalos neutros citados acima, inflexões sobre quaisquer notas dessa escala podem aparecer de acordo com as intenções do *pifeiro* no decorrer da *tocada*. Assim, chamo de intervalos neutros aqueles que se

¹⁹³ Oliveira Pinto (2001), ao analisar a sonoridade de uma série de pifanos de Pernambuco, Alagoas e Paraíba, chama atenção ao que denomina “terça neutra” como um recurso básico que transcende ao puramente estilístico, atribuindo esta característica como responsável por uma “paisagem sonora” especificamente nordestina bem como por representar algumas concepções de mundo. Figueiredo e Luhning (2018), definem a “terça neutra” como “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” por aquele que desconhece esse recurso musical (FIGUEIREDO & LUHNING, 2018, p. 104). O texto dos autores aponta, inclusive, a uma técnica apurada e precisão voluntária e consciente de uma estética específica que se diferencia e convive com o padrão ocidental de temperamento. Enquanto a terça maior estabelece um intervalo de 400 cents entre a fundamental e o terceiro grau, e a terça menor se dá por 300 cents entre os mesmos. Uma terça neutra estabelece o intervalo de 350 cents entre uma e outra nota. Para Velha (2009) a presença da terça neutra na música dos pifanos nordestinos remete a aspectos históricos ligados a períodos pré-coloniais e pré-modernos, tempos em que não havia a atual padronização da escala temperada. “Estes elementos musicais que observamos nos transportam para um mundo que não está baseado na tonalidade, próximo de culturas musicais anteriores ao processo de temperamento como as culturas musicais medievais e orientais” (VELHA, 2009, p. 77). Além disso, é pela “terça neutra” que Velha (2009) identifica laços históricos entre a banda de pifanos e influência árabe/ibérica.

situam no meio do caminho entre o que consideramos menor e maior nas medições dos intervalos, mas que não necessariamente são terças.

Dentro dos objetivos dessa pesquisa, a coleta de dados para análise do pífano tradicional, foi realizada pela oitiva de gravações coletadas em campo no Cariri Cearense e Cariri Pernambucano, pela participação na oficina de construção de pífanos com Júnior Caboclo (*pifeiro* da Banda de Pífanos de Caruaru), e fonogramas da Banda Cabaçal Padre Cícero. As análises levam em consideração a construção, digitação e inflexões (alteração intencional sobre a altura pré-estabelecida pela construção do instrumento) investigando as possibilidades criadas e não apenas a construção em si. Embora a cultura dos pífanos seja vasta e diversificada por todo o Nordeste, esse recorte se limita em apresentar ao leitor a estrutura básica deste tipo de pífano e fornecer um parâmetro para que essa sistematização possa trazer entendimento das concepções dos sujeitos da pesquisa, uma vez trabalhada a hipótese de que os Irmãos Aniceto antagonizam, musicalmente, não só o sistema de afinação temperado como também o próprio sistema dos chamados pífanos *tradicionais*.

Pelas alturas extraídas de cada posição no decorrer das peças, foi possível avaliar uma média intervalar e, a partir disso, deduzir o processo de construção dos pífanos tocados. Foi possível notar, também, inflexões sobre as alturas estabelecidas pelo instrumento, levando-se em consideração a intencionalidade do músico sobre as posições exercidas. Assim, organizo nas tabelas a escala por seus respectivos graus, digitação correspondente, os intervalos em grau conjunto medidos em *cents*. Em alguns casos, aparecem as distâncias a partir do primeiro grau e inflexões recorrentes.

É importante frisar que não há alturas absolutas e pré-definidas rígidas que padronize a afinação deste tipo de pífano¹⁹⁴. Contudo, considero realizar as medições das alturas usadas no intuito de identificar os modelos de construção do instrumento, escalas, configurações intervalares que variam a cada pífano e *pifeiro* aqui estudados.

O conjunto de posições que compõe a melodia recebe certa variação em suas alturas cada vez que são tocadas dentro de uma mesma construção melódica, a depender da intenção e preferência do *pifeiro*. Por outro lado, a constante proximidade em subdivisões de, no máximo,

¹⁹⁴ No caso da análise dos fonogramas da Banda Cabaçal Padre Cícero, mesmo se as flautas do casal de pífanos fossem idênticas, nos depararíamos com o fato de cada *pifeiro* ter seu padrão de intensidade sopro e variações. Somado a isso, cada flauta ocupa determinada tessitura sendo que, algumas notas não são tocadas pela *primeira* na região grave onde atua a *segunda*, enquanto esta não atua em algumas notas agudas como a *primeira*. Me concentrei também em não comparar alturas em trechos diversificados que pudessem alternar a dinâmica. Além disso, primei pelo máximo de intervalos realizados pelo mesmo *pifeiro*. Após análise em cada peça, foi possível chegar a uma sequência intervalar aproximada de construção da flauta.

$\frac{1}{4}$ de semitom (25 cents) facilitou sua sistematização. Portanto, para nosso melhor entendimento, as tabelas abaixo levam em conta a “menor diferença perceptível” para aproximar as alturas à fração de $\frac{1}{4}$ de semitom, expandindo essa diferença de 10 para, no máximo, 12 cents, mesmo sendo raros alcançar esses limites¹⁹⁵.

Júnior Caboclo (Pífanos de Caruaru)

Em fevereiro de 2019, fui ao SESC Itaquera-SP onde estava sendo realizada uma oficina de construção de pífanos “tradicionais” ministrada por Junior Caboclo. Alguns pífanos estavam sobre a mesa e serviriam de modelo. Eu deveria escolher um gomo de bambu com tamanho correspondente ao modelo escolhido, cortar a sobra do comprimento (caso houvesse) e marcar, com caneta/pincel marcador, as mesmas distâncias entre os orifícios de forma correspondente àquele pré-existente. Feito isso fui direcionado até o local onde havia ferros aquecidos em fogo em brasa. Ali, deveria usar a ponta do ferro quente para abrir os orifícios com o mesmo diâmetro desde o bocal ao último orifício da digitação. Por fim, um recurso até então desconhecido por mim. Júnior Caboclo inseriu uma rolha desde a extremidade da vazão de ar até o espaço entre o nó do bambu e o bocal, estabelecendo o que seria a distância entre o bocal e a vedação.

Embora conhecesse, em teoria, o processo de construção do pífano *tradicional*, essa vivência endossou as diferenças de afinação entre os pífanos *temperado*, *tradicional* e dos Aniceto. Primeiramente, a construção a partir de um modelo pré-existente mostra uma padronização que se distancia da maneira dos Irmãos Aniceto “fazer a olho” (ver adiante) mas que também não traz o rigor do pífano *temperado*¹⁹⁶. Outro procedimento nesse sentido está no fato de apenas quando concluído o processo de construção, colocando a rolha, é que se pode ouvir como realmente o pífano soará, pois, sabe-se que mesmo com a furação seguindo o espelhamento de outros, pode haver variações devido às medidas (diâmetro e espessura) e densidades dos bambus¹⁹⁷.

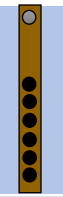
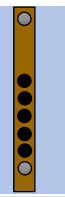
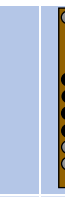

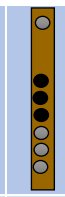


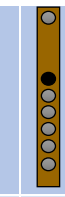
¹⁹⁵ Menor diferença perceptível ou JND (just-noticeable difference), neste caso, estabelece as margens de alterações de alturas que começam a ser notadas pela percepção humana. De acordo com Figueiredo e Lühning (2018) “a menor diferença perceptível em termos de altura musical é da ordem de 10 cents” (BURNS, 1999, p. 233 apud FIGUEIREDO E LUHNING, 2018).

¹⁹⁶ Além da experiência na oficina de construção de pífanos com Júnior Caboclo, Velha (2008) acompanhou o processo de construção de pífanos de Sebastião Bianco, onde o mesmo também usou um pífano já pronto como modelo.

¹⁹⁷ Já o processo de construção do pífano *temperado* exige que o bocal seja feito primeiro, seguido da vedação e a regulagem da distância entre vedação e bocal para acertar a afinação entre oitavas. Em seguida são feitos, um a um, os orifícios no sentido do movimento ascendente da escala, sendo que cada um deve ser aberto pouco a pouco e testado em afinador eletrônico.

Tem-se, portanto, na flauta confeccionada na oficina ministrada por Júnior Caboclo, uma distância de segunda maior, seguido de terça-neutra, observando-se também uma distância neutra do terceiro para o quarto e quarto para quinto grau. Os saltos em grau conjunto de 150 *cents* entre segundo, terceiro, quarto e quinto grau diluem as possibilidades de sistematização em modos maiores ou menores para essa escala. Além disso, os intervalos neutros e arpejos com utilização da terça neutra vertical e horizontalmente pode aparecer de diversas formas. Neste aspecto, há um ponto de encontro com o levantamento de Figueiredo e Lühning (2018) entre as alturas identificadas na Banda de Pífanos de Caruaru e na Banda De Geração em Geração (Japaratuba-SE). No trabalho em questão, os autores identificam intervalos harmônicos em diversas alturas/posições, o que se pode traduzir como os intervalos horizontais da escala e sua respectiva facilidade de inflexão sobre a mesma¹⁹⁸.

Tabela 5: Afinação do modelo de pífanos da Banda de Pífanos de Caruaru.

Digitação								
Posições	6	5	4	3	2	1	½	6
Graus da escala	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Flauta Oficina Jr Caboclo	0	200	150	150	150	200	150	225
Distâncias do primeiro grau	0	200	350	500	650	850	1000	1225

Banda cabaçal Padre Cícero

A Banda Cabaçal Padre Cícero é um dos grupos mencionados pelos Irmãos Aniceto em sua convivência direta no âmbito dos pífanos do Cariri. Para compreender a escala de

¹⁹⁸ As análises dos fonogramas da Banda Cabaçal Padre Cícero também mostram como é possível estabelecer intervalos neutros em diversos pontos da tessitura do pífano.

construção e as inflexões sobre a afinação implementadas por este grupo durante a performance, analisei quatro peças de mesma tonalidade contidas no álbum Banda Cabaçal Padre Cícero (2008): Xote, Cachorro na Peia, Vaquejada, e Bendito de Nossa Senhora das Candeias (Faixas 05, 10, 12 e 15, respectivamente). Apesar de uma ou outra faixa terem sido gravadas com *casais* de pífanos de tamanhos distintos, as estruturas intervalares seguem lógicas semelhantes. Tais peças têm suas tonalidades iniciadas na posição 3. Por essa razão, a sistematização da escala estudada parte da estrutura da construção da melodia e não da tonalidade do instrumento em posição fechada.

Tabela 6: Escala do pife e variações de acordo com cada música - Banda Cabaçal Padre Cícero.

Graus da escala	Posições	Escala do pífano (modelo de construção)	Vaquejada	Bendito N. S. das Candeias	Cachorro na Peia	Xote
I	3	0	0	0	0	0
II	2	150	150	150	150	150
III	1	200	200	200	200	200
IV	½	150	150	150	150	150
V	6	200	200	150	200	150
VI	5	200	150	175	125	200
VII	4	150	150	125	175	150
VIII	3	150	200	200	200	200

No modelo aproximado de construção do pífano da Banda Cabaçal Padre Cícero, temos a alternância entre intervalos em torno de 150 e 200 *cents*. Assim, na escala definida a partir da posição 3, boa parte dos intervalos de terça são construídos com saltos de 350 *cents*, ou seja, a terça neutra (I-III, II-IV, III-V, V-VII). Além disso, o arpejo I-III-V-VII se dá por sucessões de terças neutras, o que propõe uma interessante sonoridade e a presença marcante deste tipo de intervalo nas melodias.

Chama atenção também, o intervalo de 150 *cents* entre as posições 1 e ½. Embora a posição ½ seja determinada, principalmente, pelo *tocador*, estabeleci este intervalo como pertencente à escala pela recorrência do mesmo no decorrer do repertório, aparecendo desta forma em todas as músicas da tabela. Mais uma vez a simetria entre os orifícios é determinante

uma vez que, para o pífano *temperado* soar um tom entre as posições 1 e 0 (meio tom entre 1 e $\frac{1}{2}$) o sexto orifício é feito um pouco mais próximo do orifício anterior.

Os intervalos entre as posições 6, 5 e 4 recebem maiores variações durante a performance. Essas variações são estabelecidas pela coluna de ar, proximidade entre dedos e orifícios ou combinação de ambos. Ergonomicamente, é simples manter o dedo correspondente próximo ao orifício, reduzindo o intervalo entre as posições.

Pela simetria entre os orifícios, a posição 4 é abaixada, sofrendo compensação no intervalo subsequente (percebido como aumentado por quem tem o intervalo temperado como referência). A posição 3 pode apresentar inflexão conforme a pressão na coluna de ar durante a performance.

Ao tocar o repertório acima, notei que alguns intervalos são, não apenas intencionais, mas característicos de cada música, aparecendo alterados em relação à própria escala estabelecida pela construção do instrumento. Ao transcrever *A Peia do Cachorro*, do álbum *Banda Cabaçal Padre Cícero* (2008), fui buscar referências no mesmo álbum com o pensamento de que algumas estruturas melódicas viessem da influência da música praticada nos rituais de *renovação*. Ao ouvir o *Bendito de Nossa Senhora das Candeias*, notei que a flauta da gravação figuraria próxima ao tom de Lá bemol. Então peguei uma flauta nesse tom (porém temperada) que já tinha e toquei a frase inicial buscando fidelidade ao que ouvia. Ao tentar conferir no afinador eletrônico as notas, percebi que fazia, “automaticamente”, uma terça neutra na progressão $\frac{1}{2}_6_5$. Portanto, já envolvido com a sonoridade e mais familiarizado com esse tipo de intervalo acabei por reproduzir a terça neutra naturalmente, mostrando-me que intervalos fora do sistema temperado puderam ser incorporados por mim em minha percepção musical e prática desde que o instrumento permita realizar a nota e não necessariamente que o pífano tenha sido construído exatamente para este tipo de intervalo. Na flauta de afinação temperada é possível alcançar uma nota neutra através da combinação da moderação e do ângulo da coluna de ar combinado com a distância entre o dedo e seu respectivo orifício. Levo em consideração também que *Bendito de Nossa Senhora das Candeias* seja uma *tocada* com um andamento bem mais lento e de notas longas do que *A Peia do Cachorro* e *Forró no Cariri*, que trazem andamentos rápidos onde a construção do instrumento é mais determinante na realização de intervalos maiores, menores ou neutros como demonstrarei mais adiante na análise das interpretações de Ulisses Germano, Antônio Aniceto e Correinha.

No *Bendito de Nossa Senhora das Candeias*, a posição 5 aparece abaixada trazendo certa característica de lamento, devoção e reverência à santidade a que se reporta. Em harmonia com o *segundo* pife – posição $\frac{1}{2}$ – o intervalo que seria de 400 *cents* passa a ser de 350, formando

uma terça neutra¹⁹⁹. Em outros momentos, a mesma posição aparece sem alteração em relação à escala pré-estabelecida pela construção do instrumento. No trecho transcrito abaixo, os sinais de meio bemol representam a inflexão mencionada, embora nem sempre esse abaixamento seja de meio semitom²⁰⁰. O Pife em Lá bemol tem em sua representação em partitura o Ré bemol como posição 3 sua respectiva escala subindo gradativamente²⁰¹. Assim, encontramos, em um primeiro momento, a inflexão na posição 5 (representada pelo Si bemol) e, posteriormente, na posição $\frac{1}{2}$ (Sol bemol) uma inflexão composta pela combinação de diminuição na pressão da coluna de ar e moderação na abertura do orifício, formando um intervalo de menos de 100 *cents* em relação à posição 1.

¹⁹⁹ Note-se que, muitas vezes os intervalos neutros aparecem tanto vertical quanto horizontalmente. O intervalo **harmônico** dado nesta nota longa se dará entre Solb e Sib-50 configurando uma terça neutra. O que torna executável também uma progressão melódica utilizando as duas posições formando uma terça neutra horizontal (ou melódica) uma vez que as duas flautas são semelhantes.

²⁰⁰ Áudio disponível em: <https://youtu.be/UGRbrjNsnaU>. Acesso em: 13/07/2021.

Em outro vídeo, interpreto o tema no pífano temperado com as inflexões sugeridas pela performance da Banda Cabaçal Padre Cícero. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CKTsxmsHlmf/?utm_medium=copy_link acesso em: 16/07/2021.

²⁰¹ Friso que, para a compreensão da ergonomia do instrumento, digitação e outras possíveis explicações neste trabalho, convenciono notas da partitura às posições correspondentes dos pifanos em cada caso, mesmo que esta não corresponda exatamente à altura comumente convencionada pela grafia em partitura. Deste modo, as notas da partitura correspondem ao processo de construção, enquanto eventuais sinais representam as inflexões intencionais do *pifeiro*.

The image displays a musical score for two flutes in B-flat. It is divided into three systems, each with two staves. The first system covers measures 0 to 3, the second system covers measures 4 to 7, and the third system covers measures 8 to 10. The music is in 3/4 time and features a key signature of three flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The score illustrates examples of inflexões (bends) in the instrument's range.

Partitura 4 Exemplos de inflexões - Banda Cabaçal Padre Cícero.

Banda Cabaçal Santo Antônio

A Banda Cabaçal Santo Antônio, liderada por *mestre* Chico, tem em seus pífanos analisados a partir da entrevista realizada na casa do *mestre*. Ao pedir que mostrasse as músicas mais significativas para o grupo, foram tocadas melodias de três músicas: Paturi das Alagoas, Baião do Ceará e o Acauã Fêmea/Acauã Macho. As três melodias têm suas tonalidades estruturadas a partir da posição fechada e trazem sua extensão entre as posições 6 a $\frac{1}{2}$ da segunda oitava. Por essa razão a tabela que sistematiza a escala não se inicia pela posição 3, mas sim pela posição fechada. Os desenhos das posições estão inseridos na tabela para uma melhor elucidação. Nas três melodias, não foram notadas inflexões sobre o sistema estabelecido pela construção do instrumento.

Tabela 7: Escala do pífano da Banda Cabaçal Santo Antônio

Digitação							
Posições	6	5	4	3	2	1	½
Graus da escala	I	II	III	IV	V	VI	VII
Intervalos em grau conjunto	0	175	200	150	200	200	100
Intervalos em relação à posição fechada	0	175	375	525	725	925	1125

Neste caso, o segundo grau apresenta leve abaixamento enquanto há um salto de 1½ semitom entre o terceiro e quarto grau da escala. Note-se que, em certo ponto de vista, o intervalo de 175 *cents* entre o primeiro e segundo grau desencadeia toda uma sucessão de abaixamentos na escala. Contudo, ao considerarmos que a posição 6 da segunda oitava (primeiro grau no caso das digitações coletadas) encontra-se suspenso 25 *cents*, teremos a sequência da escala com números arredondados (+25, 200, 400, 550, etc.). É muito provável que este seja, de fato, a sistematização correta, pois, é comum nos processos de construção de pífanos, apresentar a posição 6 suspensa em 25 *cents* quando tocado na segunda oitava do instrumento. Isso se dá por razões como a distância entre a vedação e o bocal ou o diâmetro do tubo²⁰². A partir desse ponto de vista, e a afinação da flauta em suas duas oitavas, percebe-se a segunda oitava da seguinte forma:

Tabela 8: Valores intervalares em relação à nota fundamental no Pífano de Mestre Chico.

Posições	6	5	4	3	2	1	½
-----------------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

²⁰² Em meu trabalho com o sistema temperado, faço esse controle pelo distanciamento da rolha, ou usando uma massa para cobrir parte da vazão de ar na extremidade do tubo.

Graus da escala	I	II	III	IV	V	VI	VII
Intervalos em relação à posição fechada	+25	200	400	550	750	950	1050

Note-se que entre o segundo e terceiro grau (posições 5 e 4), onde se ouve em outras flautas um intervalo neutro traz, no tocar do *mestre* Chico, o intervalo de um tom inteiro (200 *cents*). O intervalo neutro se apresentará a partir do quarto grau. Este fato mostra que, embora o pífano “tradicional” abarque, via de regra, intervalos neutros em seu processo de construção, não necessariamente esse intervalo encontra-se no terceiro grau a partir da posição fechada. Um ponto de intersecção entre o pife da Banda Cabaçal Santo Antônio e da Banda Cabaçal Padre Cícero está na terça neutra entre as posições 1 e 6, locais onde esta última comumente repousa, harmonicamente, em notas longas.

Seu Lourival do Pife

A análise do pífano de Seu Lourival, (ou Seu Louro, como também gosta de ser chamado), segue a mesma estrutura metodológica para elucidar a escala do pífano chamado *tradicional*. Após uma tarde na casa de Seu Louro, algumas músicas foram gravadas e, posteriormente, analisadas. Por exemplo, a música Baião de Lourival, de sua autoria, apresenta notas sem muitos ornamentos ou variações em uma mesma posição. A flauta possui seus orifícios em distâncias simétricas em uma altura próxima a Si bemol em posição fechada apresentando, em sua construção, um intervalo abaixado (125 *cents*, aproximadamente) entre as posições 5 e 4. Ou seja, em uma escala com a posição 3 como fundamental resultará nas distâncias de 125 *cents* do sexto para o sétimo e do sétimo grau e 175 *cents* do sétimo para o primeiro grau. Assim, o pife do Seu Louro não traz a terça neutra em como altura previamente estabelecida em seu processo de construção. O intervalo está entre a terça neutra e a terça menor em relação à posição fechada. Contudo, é recorrente o recurso que usa a aproximação do dedo correspondente ao orifício para alcançar o intervalo menor. Ou seja, uma distância curta entre dedo e orifício que interfira diretamente na altura da nota emitida, mas sem tocar a superfície da flauta. Quanto mais próximo, mais baixa a altura. Neste caso, pode-se fazer uso da nota

neutra ou menor conforme a intensidade da coluna de ar, mas o mais comum é o uso da técnica de aproximação ou simplesmente altura previamente estabelecida.

De uma forma ou de outra, é interessante notar como a afinação do pífano, e a maneira de tocar, de Seu Louro se difere das amostras encontradas em Juazeiro do Norte e Crato. Em princípio, é notável o uso moderado de ornamentos, ausência de glissandos e aparição de *bends* somente quando este é inevitável - nas notas de *meio furo* que compõem a escala. Para mim, naquele momento de pouco familiaridade e com um ouvido muito mais ligado aos padrões de temperamento, as melodias e caminhos da digitação no instrumento sugeridos pelas mesmas eram mais inteligíveis. Enquanto a Banda Cabaçal Padre Cícero apresenta um padrão de construção que estabelece uma escala que alterna entre saltos de $1\frac{1}{2}$ e 2 semitons, Seu Louro segue, via de regra, a escala temperada mixolídia alterando, por vezes, o quarto e sétimo grau (notas de *meio furo*) de forma suave – não mais que 25 cents²⁰³.

Tabela 9: Escala do pife e inflexões de acordo com a técnica – Seu Louro do Pife.

Graus da escala	I	II	III	IV	V	VI	VII
Posições	3	2	1	$\frac{1}{2}$	6	5	4
Alturas	Eb-25	F-25	G - 25	Ab	Bb-25	C-25	Db
padrão de construção	0	200	200	100	175	200	125
inflexões recorrentes	0	200	200	125	150	200	100

Algumas considerações a respeito do pífano *tradicional*.

Para compreender e praticar os caminhos melódicos assertivos para essa sonoridade é preciso desenvolver uma percepção musical que não se estrutura sob o temperamento²⁰⁴. As amostras analisadas mostram que o pífano *tradicional* tem por característica uma escala que se difere do sistema de tom e semitom da escala temperada. Se na escala temperada temos divisões

²⁰³ Como exemplo da sonoridade da música de Seu Louro, assista ao registro em vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/KoGyPA41r3U> Acesso em: 16/07/2021.

²⁰⁴ A percepção musical vai além da adaptação do ouvido aos intervalos não convencionais. O caminho melódico, ou seja, as combinações de alturas, notas de repouso e ornamentos, por exemplo, são também importantes na prática dos pífanos e na percepção como um todo. Veremos adiante como os Aniceto reconfiguram melodias conhecidas para uma boa sonoridade.

entre tons e semitons, o pífano tradicional configura os graus da escala em intervalos entre 200 e 150 *cents*²⁰⁵. Assim, as sensações de aproximação, tensão e repouso, a harmonia funcional implícita, são reconfiguradas e ressignificadas até mesmo em melodias concebidas naquele sistema e “repifanizadas”.

Embora algumas características sejam comuns, há variações nas estruturas intervalares. Nem sempre a alternância entre 200 ou 150 *cents* é a mesma de um pífano a outro. Por exemplo, a distância entre as posições 3 e 2 pode ser de 150 *cents* em um pífano e 200 *cents* em outro. Da mesma forma, em pífanos onde o intervalo entre as posições 5 e 4 é de 150 *cents* pode aparecer com 200 *cents* em outros. Enquanto os pífanos da oficina com Júnior Caboclo e da Banda Cabaçal padre Cícero é organizada apenas com intervalos de 150 e 200 *cents*, o pífano de Seu Lourival está bem mais próximo do diatonismo temperado²⁰⁶.

Por essas amostras, portanto, não considero que um orifício ou outro irá definir ou caracterizar este tipo de pífano, mas sim o conjunto e o sistema intervalar como um todo²⁰⁷. No exemplo da Banda Cabaçal Santo Antônio, os três primeiros graus da escala utilizada compõem sucessões de tons inteiros e, a partir do quarto grau, se apresentam intervalos neutros. No decorrer da extensão destas flautas podemos sim encontrar terças neutras, contudo, outros intervalos equidistantes entre o que consideramos menor ou maior podem aparecer tanto vertical quanto horizontalmente. Por essa razão, menciono como intervalos neutros tais distâncias características e identitárias deste instrumento.

4.3 O processo de construção do *pife* dos Irmãos Aniceto

É importante considerar que no Cariri foram encontrados pífanos que fogem ao temperamento ocidental, ou seja, além de não iniciar sua *escala* necessariamente com uma nota de altura pré-determinada (Lá 440 Hz, Sol 392 Hz, Dó 523 Hz, por exemplo) a própria *escala*

²⁰⁵ É certo que valem algumas ressalvas como a aparição do semitom em certos graus – um na escala de seu Louro e um na escala de *mestre* Chico – mesmo estes aparecendo em posições de *meio furo*, ou seja, vulneráveis às oscilações e inflexões. Além disso, inflexões intencionais podem se reportar a intervalos de um semitom ou menos que isso, mas o que ressalto aqui é que os intervalos neutros são predominantes na maior parte dos casos.

²⁰⁶ Acredito que tais variações sejam influenciadas por diversas razões desde uma consolidação regional rural ainda no período colonial, passando de geração em geração, até readaptações por exigências de forças que atuam sobre essa prática.

²⁰⁷ Além disso, a forma com que se toca também define uma tradição e um campo de atuação. Veremos adiante que a forma com que os Irmãos Aniceto constroem seu instrumento, por exemplo, influencia diretamente a digitação e musicalidade.

possui intervalos entre os graus que não seguem o padrão temperado. Além disso, há aumento e diminuição nas alturas das notas realizadas pela mesma posição. Os Irmãos Aniceto, bem como os *pifeiros* do Cariri, não carregam em sua musicalidade a priorização das frequências das alturas temperadas. Além disso, uma mesma posição pode soar mais grave ou agudo dependendo da construção da flauta, do momento da música em que é tocada e do fraseado onde está inserida²⁰⁸. Os pífanos são confeccionados tendo-se como matéria prima uma espécie de bambu chamada pelos mesmos de *taboca boio*. Os pifes dos Aniceto são feitos “a olho”, ou seja, sem a precisão de medidas exatamente pré-estabelecidas nem tampouco uso de afinadores eletrônicos ou diapásio²⁰⁹. As medidas dos pífanos são feitas por palmos e dedos, o que apresenta variação de pessoa para pessoa. Além disso, o mesmo *pifeiro* artesão também apresenta variações nesse modo de medir, pois dedos e palmos são apenas referências, e não medidas exatas para a confecção. Quanto ao método de construção dentro da cultura dos Aniceto, Mendes (2012) observa:

Assim como, mesas, cadeiras, escadas, cercados e outros utensílios do cotidiano cratense, os pífanos são confeccionados a mão, por uma pessoa que realiza o processo, desde a extração da matéria prima até o produto final.

Conversando com o mestre Raimundo Aniceto pude perceber que a palavra régua significa medida. Quando quis confirmar com ele a idade da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, errei por dois anos de diferença. O mestre disse qual seria a idade correta, mas consentiu com minhas contas: ‘você errou, mas num tem problema não, você botou numa régua boa’ (RAIMUNDO ANICETO, nov. 2011). Isso quer dizer que, na compreensão dos Aniceto há uma flexibilidade quanto aos números e medidas. Uma régua, portanto, é uma medida aproximada, ou seja, esta medida não traz em seu significado um valor preciso.

No trabalho, as medidas também não são precisas. Um pedaço de terreno a ser trabalhado na agricultura recebe o nome de *arefa*. Cada *arefa* é medida por vinte e cinco *braças* de profundidade e vinte e cinco *braças* de largura. Cada *braça*, por sua vez, é medida com dez palmos cada uma (COSTA, 1999, p. 74). Da mesma forma, tal tolerância a imprecisões transpõe-se à percepção de alturas das notas dadas no pífano (MENDES, 2012, p. 67-8).

Uma vez que o local da furação determina as alturas das notas do pífano, o uso de medidas individuais resulta em uma flexibilidade da escala do *pife*. Assim, a tolerância à imprecisão das medidas no mundo cotidiano é transposta à construção e ao som dos pífanos.

²⁰⁸ Veremos adiante como essa variação se dá, na prática.

²⁰⁹ Embora confeccionados dessa maneira, os mesmos afirmaram-me, com certa frequência, que seus pífanos possibilitam compatibilidade sonora com sanfona, violão, saxofone e outros. No projeto Epifania Kariri, os Irmãos Aniceto tocam em conjunto com contrabaixo, escaleta, saxofone.

Ou seja, cada pífano terá suas distâncias entre os orifícios que emitem as notas e cada medida proporcionará diferentes alturas de notas. No ouvido dos Aniceto, esta altura “irregular” resultará na tolerância quanto à percepção das alturas das notas dadas pelos diferentes pífanos que são constantemente construídos pelos Irmãos Aniceto. Contudo, sendo os pífanos confeccionados aos pares, o *pifeiro* busca construir o que se chama de *casal de pife*, ou seja, dois pífanos muito semelhantes que devem ser tocados um com o outro, impossibilitando, assim, que um pífano de um *casal* possa se “afinar” com pífanos de outros *casais*. A respeito destas medidas, quando perguntado a Antônio Aniceto se é usada alguma medida padronizada como uma régua²¹⁰, *mestre* Antônio responde:

Não. A gente mede é pela *escala*. Aí você não querendo fazer a escala, você já tendo a ideia, você mede aqui, dois dedos, e daqui pra aqui, ó... ó... ó... [...] a escala é o tamanho do pífano, que nós tem três *escala*: nós tem meia régua, três quartos e régua inteira. Agora, a pessoa toca no de três quartos, e toca no meia régua e toca no régua inteira²¹¹ (ANTÔNIO ANICETO, 2011).

Esta fala do *mestre* Antônio Aniceto mostra que o que chamam de *escala* é a própria furação dos pífanos. Portanto, de acordo com o tamanho (*régua*) do gomo de bambu é que se tem a noção aproximada de onde realizar a furação. Do lado oposto ao bocal, usa-se a medida de dois dedos paralelos e faz-se o primeiro orifício²¹². Na sequência, realiza-se mais cinco orifícios com espaço de um dedo de distância entre um e outro. A distância entre o primeiro e sexto orifício deve ser a mesma distância entre o sexto e o bocal. Por essa razão, faz-se primeiro os orifícios da digitação e, posteriormente, o bocal. Veremos adiante que a distância de dois dedos entre a extremidade e o primeiro orifício da digitação, com sua respectiva simetria entre a furação subsequente, proporciona características particulares na afinação e influencia diretamente a digitação. A imagem abaixo mostra um pífano dos Irmãos Aniceto (abaixo) junto com um pífano de afinação temperada, ilustrando este entre outros aspectos já mencionados.

²¹⁰ Sendo que os pífanos são chamados pelos tamanhos de meia régua, três quartos, e régua inteira. Além dessas três, tem-se também uma medida intermediária chamada *três quartos a régua inteira*, escolhida no início do contato com o grupo para realizar meus estudos, aulas e gravações.

²¹¹ Tocar nas três régua significa, portanto, realizar indistintamente a mesma digitação para uma *tocada* em diferentes tamanhos de flauta, o que resultará em alturas diversas (de acordo com a escolha das flautas) mas com as mesmas configurações e nuances da digitação.

²¹² Na grande maioria dos pífanos coletados ou manuseados junto ao grupo, essa medida é de dois dedos, contudo, vi também alguns com a distância de até 3 dedos.



Figura 15: Pífano temperado e pífano dos Irmãos Aniceto.

Após a furação e a vedação (próxima ao bocal), o *pife* é tocado e se experimenta sua sonoridade. Esse processo de construção diferencia-se não somente do *pífano* temperado²¹³, mas também do padrão de construção de outros pifeiros da região que partem de um modelo pré-estabelecido de construção. Os demais *pifeiros* que mantive contato fabricam seus pifanos de cano PVC com diâmetro padronizado. Além disso, são moldados a partir de um pífano que serve como modelo de referência. No caso dos Aniceto, o pífano que surge servirá de modelo apenas para seu *casal*, ou seja, aquele feito para ser tocado em par.

Sendo assim, o processo de construção dos pifanos dos Aniceto contribui para uma sonoridade que o faz diferenciar tanto do temperamento padrão ocidental quanto de outros pifanos da região. Além do timbre do material diferenciado, tamanho do diâmetro e dos orifícios (menores que aqueles em taquara ou PVC), me chama atenção dois fatores: 1) a distância de dois dedos para fazer o primeiro orifício determinará uma distância abaixada no intervalo entre 6 e 5. A simetria das distâncias e tamanhos dos orifícios seguem até o sexto orifício, culminando na distância aumentada do intervalo exercido entre as posições $\frac{1}{2}$ e 6 ou 1 e 6 (quando em movimento ascendente com a posição 6 na segunda oitava). 2) A ausência de um modelo padrão para a construção do pífano produz uma multiplicidade de variações nos intervalos entre os graus da escala ao se considerar a microtonalidade (distâncias menores que um semitom).

²¹³ Por **pífano temperado** compreendemos como aquele construído em uma altura pré-estabelecida pela tradição ocidental (Lá 440 ou 442 Hz, Sol 392 Hz, Dó 523, por exemplo) que, a partir da posição fechada, emite uma escala maior sem o uso de *meio furo*. Seu processo de construção se inicia a partir da vedação, seguido da furação do bocal, da experimentação do sopro e a respectiva definição da distância entre o bocal e o final da flauta (estabelecendo a *tonalidade*) para, posteriormente, abrir os orifícios, um a um, controlando sua abertura pelo resultado sonoro frente ao afinador eletrônico, começando-se do orifício mais longe do bocal.

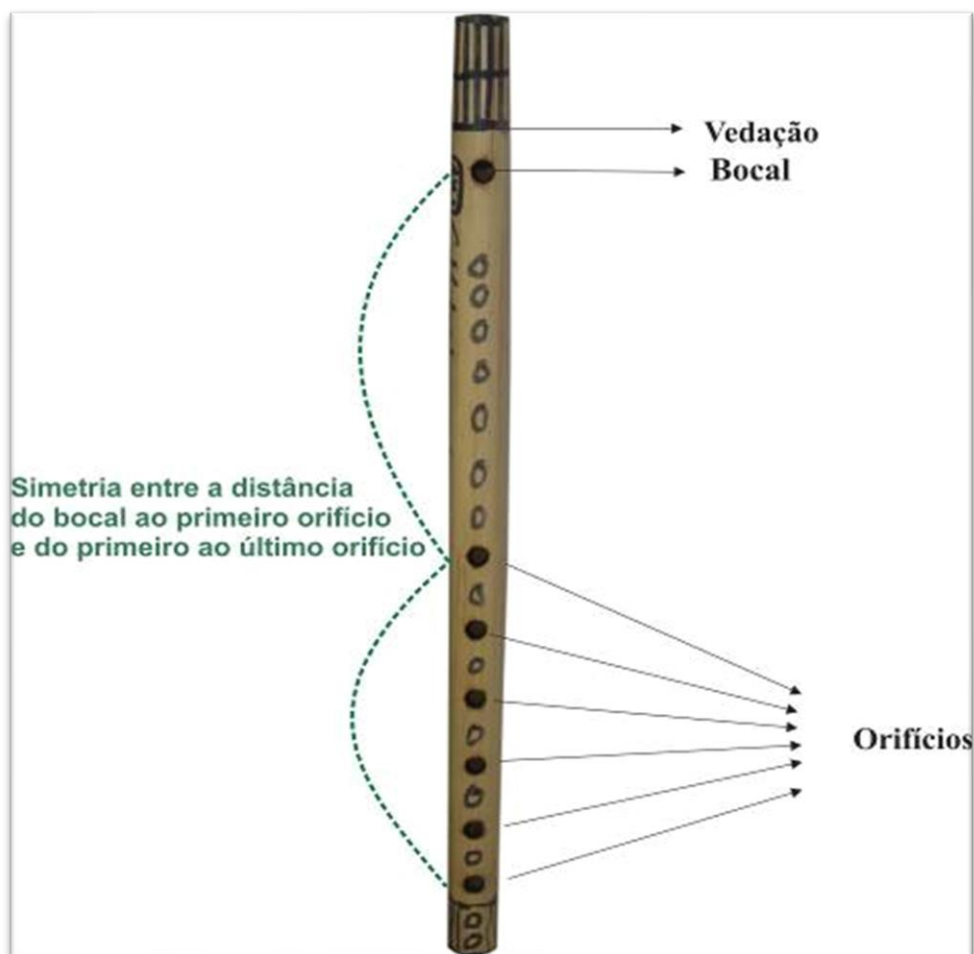


Figura 16: Imagem de um pífano dos Irmãos Aniceto e suas medidas de construção

Afim de compreender como se dá a estrutura da escala dos pífanos dos Aniceto, foi possível medir as alturas de algumas flautas coletadas. No vídeo documentário “Luthiers do Cariri Cearense”²¹⁴, o *mestre* Raimundo Aniceto mostra a *escala do pife* partindo da posição fechada até a posição $\frac{1}{2}$. A escala apresentada aparece na primeira linha da tabela abaixo. Na ocasião ele mostra como “testar” o pífano para avaliar se a escala está adequada a seus parâmetros. Seguindo o critério do próprio *mestre* Aniceto, realizei o mesmo teste em duas outras importantes flautas desta pesquisa. Na segunda linha da tabela o pífano analisado é aquele oferecido por Antônio Aniceto para aulas e gravações durante o período de campo, chamado por ele de “três quartos a régua inteira” por ter um tamanho intermediário entre as

²¹⁴ O vídeo, promovido pela Universidade Federal do Cariri – UFCA, sob a coordenação do prof. Dr. Márcio Mattos do Centro De Estudos Musicais Do Cariri – CEMUC, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFChXfIduao&t=64s>. Acesso em: 08/08/2020. O trecho analisado pode ser assistido a partir de cinco minutos e dez segundos.

duas medidas. O terceiro, é a réplica do pífano usado no primeiro álbum do grupo (1999), confeccionado por mim através da sistematização das alturas encontradas no CD. Busquei uma pressão na coluna de ar uniforme²¹⁵ no intuito de visualizar as distâncias entre os graus da escala. Friso, entretanto, que as medidas são demonstradas a título de ilustração pois, conforme mencionado, há variações em cada pífano, *pifeiro* e *performance*. Ou seja, não significa que todas as flautas deverão ter essas medidas. Pelo contrário, as análises mostram justamente a dimensão de como as variações ocorrem. Ao considerar as observações de Oliveira Pinto (2001) - de que o ouvido pode “corrigir” algumas alturas – e de Lühning e Oliveira (2018) - que considera uma variação de 10 *cents* imperceptíveis aos ouvidos (JND - menor diferença perceptível) – sigo com o mesmo critério de aproximação para $\frac{1}{4}$ de semitom²¹⁶.

Tabela 10: Medições de três amostras dos pífanos dos Irmãos Aniceto calculadas em *cents*.

Graus da escala	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Posições	6	5	4	3	2	1	$\frac{1}{2}$	6
Medida em <i>cents</i> : modelo de Raimundo Aniceto	0	150	150	150	200	200	125	
	0	150	300	450	650	850	975	
Medidas em <i>cents</i> : três quartos a régua inteira	0	125	150	175	175	225	100	250
	0	125	275	450	625	850	950	1200
Medida em <i>cents</i> : três quartos réplica CD 1	0	175	150	175	175	200	100	250
	0	175	325	500	675	875	975	1225

As maiores diferenças entre estes pífanos estão no intervalo entre as posições 6 e 5, onde tem-se intervalos de 125 a 175 *cents*. De qualquer forma, é um intervalo menor do que aqueles encontrados nos demais pífanos do Cariri. Essa distância diminui ainda mais quando tocado na segunda oitava chegando, em alguns casos, a uma distância menor que um semitom. Essa distância é compensada somente na quebra de registro, ou seja, quando se alcança a posição 6

²¹⁵ Ou seja, aumentando pouco a pouco conforme o instrumento exige para emissão de notas cada vez mais agudas.

²¹⁶ Esse critério é adotado para um melhor entendimento dos intervalos. Além disso, se o intervalo entre as posições 6 e 5, por exemplo, aparece com uma distância de 150 *cents*, o mesmo pode aparecer na *performance*, a depender de diversos fatores, com 140, 145, 160 *cents*, por exemplo. Ou seja, girando em torno dos 150 *cents*.

uma oitava acima. O intervalo entre $\frac{1}{2}$ e 6 não aparece na primeira linha da tabela pois não é tocada pelo *mestre*, mas é muito comum estar a uma distância 1200 a 1225 de sua primeira medição - oitava abaixo. Logo, a oitava tocada por *mestre* Raimundo acompanharia as demais medições estando de 225 a 250 *cents* de distância. Contudo, esse e outros intervalos dependem da forma como é trabalhada a abertura de *meio furo* da posição $\frac{1}{2}$.

Embora *mestre* Raimundo estabeleça um intervalo máximo de 125 *cents* entre 1 e $\frac{1}{2}$, é possível perceber que, ao testar a flauta e alcançar essa distância, o mesmo recua esse intervalo entre as duas alturas procurando pelo semitom. Nas gravações do repertório com *mestre* Antônio, o intervalo de semitom também está presente e é intencional uma vez que é realizado pela posição de *meio furo* - ou seja, com grande margem de flexibilidade -, ficando a critério do *tocador*. Considero este um ponto notável da escala pois demonstra, não somente a microtonalidade na percepção musical dos Irmãos Aniceto como também a flexibilidade modal. Essas características, como outras que veremos adiante, tomam maior importância ao estabelecer a posição $\frac{1}{2}$ como primeiro grau da escala.

A tonalidade mais usual não possui sua fundamental na nota mais grave (posição fechada) ou na posição 3, mas sim na nota dada pela posição $\frac{1}{2}$ ²¹⁷. Essa posição mudará a relação entre os intervalos que compõem os graus da escala. Por que razão os Irmãos Aniceto usam a posição $\frac{1}{2}$ como fundamental de sua escala? A construção do instrumento o leva a este padrão ou o repertório usado leva a construir a flauta desta forma?²¹⁸

Nas *tocadas* que possuem a posição $\frac{1}{2}$ como primeiro grau, a distância estabelecida entre 1 e $\frac{1}{2}$ definirá seu caráter modal/tonal. Quando a distância é de 100 *cents*, pode compor uma terça maior entre o primeiro e o terceiro grau e um semitom entre o sétimo e o primeiro²¹⁹. Desta forma, as sensações tonais se fazem presentes na percepção do ouvinte na medida em que tais intervalos formam modos maiores, trítomos e resoluções sensível-fundamental.

Por outro lado, a posição $\frac{1}{2}$ como fundamental pode fazer com que a configuração intervalar da escala se altere na medida em que se abre mais o orifício ao fazer a posição de *meio furo*. Se estiver 50 *cents* mais alta, pode-se estabelecer, por exemplo, a terça neutra e evitar

²¹⁷ Os Irmãos Aniceto fazem esta posição, além do *meio furo* do indicador da mão esquerda, tapando também os três orifícios correspondentes à mão direita. Esta opção de posição interfere diretamente na sonoridade da nota quando emitida na segunda oitava. Veremos adiante que esse recurso é importante também para efetuar algumas digitações com mais velocidade e precisão em um padrão de movimento característico do grupo.

²¹⁸ No extensivo levantamento de Crook (1991) sobre os pífanos na cidade de Caruaru-PE, a tonalidade a partir da posição $\frac{1}{2}$ aparece em 2,5% das amostras, enquanto essa tonalidade se sobressai entre Irmãos Aniceto.

²¹⁹ Me refiro aqui à sétima maior que se porta como nota sensível na tonalidade e não como sétima menor característica do modo mixolídio e outras derivações como apresentado nos casos anteriores.

a sensível diluindo os aspectos tonais citados acima²²⁰. Desta forma, esta escala os permite transitar entre os intervalos característicos dos pífanos bem como trazer menções à escala temperada. Me refiro aqui a fragmentos do sistema temperado uma vez que estes recursos não configuram tal sistema como um todo, mas trazem elementos para uma digitação específica que atende determinado repertório e intersecções culturais sem abrir mão de características que consideram essenciais no toque dos pífanos.

Em suma, o método de construção usado pelos Irmãos Aniceto apresenta sua furação com início mais próximo da extremidade de sua taboca *boio* – material com comprimento e espessura variada que influenciará, em certa medida, a sonoridade do pífano²²¹. Essa furação não segue um modelo fixo para um método de construção por espelhamento, sendo mais livre o distanciamento entre os orifícios e, por consequência, os intervalos na composição da *escala*. O grupo encontra nessa furação uma escala onde a posição $\frac{1}{2}$ exerce o primeiro grau gerando a flexibilidade e a dubiedade em intervalos que dialogam, não apenas com o sistema temperado, mas com outros padrões usados no Cariri e em outras regiões do Nordeste. Assim, essa forma de construir o instrumento pode manter proximidade ou distanciamento tanto com comunidades de prática dos pífanos ou em *repifanizações* e interações com os meios culturais que os cercam²²². Cabe investigar como os Aniceto exploram a sonoridade pré-estabelecida pela construção do instrumento e como as escolhas da digitação e as possíveis afinações e outros recursos exercidos sobre a mesma reafirma ou não o discurso, o lugar social e a história do grupo.

²²⁰ Veremos adiante que, de fato, os Irmãos Aniceto compreendem, naquilo que chamam de *relativo do pife*, a possibilidade de ir além dos intervalos estabelecidos pelo sistema temperado ou pelo próprio sistema do pífano tradicional ao considerarem “muitas notas” existentes entre “um dedo e outro” ou seja, uma posição e outra.

²²¹ Veremos adiante como o manuseio, padrões de movimento e embocadura também corrobora com a sonoridade

²²² Comunidade de prática (Wenger, 1998) pode ser entendida como um grupo de indivíduos que se reúne periodicamente pela causa de um interesse comum, com foco na aprendizagem e na aplicação do que foi aprendido. No caso da música cabaçal no Cariri Cearense, a *feira de renovação* se faz, talvez, o principal ponto de encontro de ensino, aprendizagem e prática (MENDES, 2012). É nesse, além de outros ambientes, que *mestres* dos pífanos se reúnem, aprendem e trocam conhecimento.

5. Pensamento acústico-mocional (PAM) no pife dos Aniceto

A partir de meus primeiros contatos com o pífono em 2009, percebi que a mecânica usada nesse instrumento contaria muito para uma performance de qualidade. Procurava encontrar, para as primeiras melodias que me interessava, a *tonalidade* com menor número possível de posições de *meio furo* para uma digitação mais fluida e um som mais afinado, ao passo que buscava também uma tessitura mais confortável para um iniciante. Optava por músicas sem grandes modulações e que abarcassem uma extensão razoavelmente curta. Além disso, as tentativas de improvisar, tendiam aos padrões melódicos pré-existentes ou relacionados ao repertório se moldava conforme as facilidades do instrumento. Naquele momento, me perguntava: Seria vantajoso desenvolver habilidades para superar os problemas gerados ao tocar frases com muitas posições *meio furo*? Quais vantagens poderiam ser tiradas deste instrumento para compensar as dificuldades e as “limitações” estabelecidas pela morfologia do instrumento? Na medida em que adquiria domínio do instrumento, algumas respostas foram aparecendo, sobretudo após a permanência e convívio por quase três meses em 2011 no Crato, junto aos Irmãos Aniceto. Percebi que a possibilidade de realizar inflexões (sair e voltar) em pontos específicos do sistema temperado se fazia um poderoso recurso dos pífanos, e que este, assim como as articulações, *bends*, mordentes e outros eram, não apenas recursos musicais favoráveis pela ergonomia, como também símbolos identitários dentro da cultura onde se pratica o pife.

Dentro deste cenário, é muito interessante notar que os Irmãos Aniceto quase não usam terminologia para definir a maneira de tocar que marca sua identidade nos pífanos, sendo a experiência dentro da própria performance - isto é, os próprios padrões de movimento estabelecidos pela musicalidade - a única forma de discorrer sobre a mesma²²³. Portanto, só foi possível compreender a música dos Irmãos Aniceto através de “dentro”, pela prática. Por essa razão, se faz pertinente a abordagem de John Baily, pois sua metodologia propõe a vivência prática artística específica de um instrumento, em determinada localidade, para então sistematizar e refletir sobre a mesma.

²²³ Durante as aulas eu perguntava como tocar uma melodia, e o mestre respondia: “é assim” [e tocava a melodia]. Da mesma forma, quando havia alguma categoria nativa, a mesma era explicada com o próprio gesto, o próprio movimento corporal ou a explicação do movimento.

O processo metodológico de Baily (2006) consistiu em inserir-se na cultura afegã como aprendiz e, através dos processos de ensino e aprendizagem, adquirir conhecimento musical suficiente para o objetivo de analisar as habilidades motoras que geram o som do *rubab* e do *dutar*, instrumentos de cordas da cultura afegã, e o surgimento de um novo instrumento: o *dutar* de 14 cordas. A partir de então, Baily buscou sistematizar o funcionamento da mecânica destes instrumentos de modo a definir movimentos padronizados que geram sons específicos e definem características da cultura musical²²⁴.

No pressuposto central do autor, há a relação racional ou intuitiva entre a ação humana e as possibilidades morfológicas do instrumento, gerando padrões de movimentos (recorrentes) e suas respectivas resultantes sonoras. Esses padrões são gerados a partir dos limites, possibilidades e facilidades estabelecidos pela interação do corpo humano e a morfologia do instrumento. O resultado dessa interação é chamado por Baily (1977; 1992; 2006) de *spatio-motor thinking*, traduzido por Oliveira Pinto (2001) como “pensamento acústico-mocional”²²⁵.

A conclusão da pesquisa de Blacking (1961) sobre a música para kalimba nsenga, assim como pontuam Baily (2006) e Velichkina (1996) é que as estruturas melódicas da kalimba são determinadas por padrões de movimento dos polegares e não pelas estruturas puramente musicais. Aqui os possíveis padrões de movimento, perante a disposição morfológica oferecida pelo instrumento musical direcionaram a base estrutural dessa música:

[...] os fatores comuns mais significativos das músicas de kalimba não são suas estruturas melódicas, mas os padrões recorrentes do 'dedilhado' que, combinados com diferentes padrões de polirritmia entre os dois polegares, produzem uma variedade de

²²⁴ O autor estuda a adaptação do instrumento *dutar*, pertencente à família de alaúdes de braço longo de 2 ou 3 cordas e o posterior surgimento do *dutar* de 14 cordas, bem como a influência da ergonomia do *rubab*. Estes três instrumentos apontam um processo transformações na morfologia do instrumento. Em sua análise, Baily (1977) compara a performance técnica dos três instrumentos em seus vieses anatômico, fisiológico e psicológico, descrevendo tais morfologias e como uma ou outra facilita os modos (frígio por exemplo). Nas análises da mecânica praticada nos instrumentos e suas ergonomias, Baily (1977) observa que o *rubab* possui sobreposição de cordas fazendo determinadas posições enquanto o *dutar* possui uma estrutura de corda única que faz com que a mão corra mais pelo braço do instrumento. Quando se quer um salto de oitava, por exemplo, a mecânica do *rubab* o torna muito mais simples devido à sua morfologia. Por essa razão a música do *dutar* é estruturada mais com tetracordes que oitavas e sua performance requer mais sequências ao invés de passagens de escala (BAILY, 2006, p. 119). Assim, o *dutar* de 14 cordas foi criado para atender a demanda do repertório urbano que se consolidava nos anos de 1950 na cidade de Herati (Afeganistão). Em suma, as transformações na estrutura morfológica do instrumento seguiram, no caso do *dutar*, uma série de transformações na estrutura social e musical em Herat.

²²⁵ Acredito que o uso da palavra *thinking* refira-se à forma de agir musicalmente através de padrões incorporados e automatizados. Apesar de muitas vezes os padrões de movimento sobre o instrumento não passar pelo plano racional, em algum momento a estrutura desses padrões foram pensadas, adotadas e, após sua incorporação e automatização, se desloca do plano racional para ser um “padrão-motor”. Ou seja, de forma análoga, é o pensar musicalmente através da relação movimento-som.

melodias. Tais melodias [...] são variações de um tema, mas o tema é físico e não puramente musical²²⁶ (BLACKING, 1961, p. 29).

Este e outros trabalhos sobre a influência da motricidade e da ergonomia sobre a música inspiraram Baily a canalizar suas análises a partir dos movimentos que geram o som, ao invés do foco nas estruturas sonoras em si. Para tal, a sistematização deste viés passa por um aparato conceitual que embasará sua tese. Baily (2006) define “campo de habilidades”²²⁷ como a área do comportamento humano que corresponde ao rico e complexo conjunto de habilidades motoras manuais conquistado em sua evolução física e mental. O autor segue a organização da análise do campo de habilidades em dois níveis: no primeiro nível, estão as habilidades comuns, ou seja, ações cotidianas básicas com a ergonomia e funcionalidade corporal comum aos indivíduos. Desta forma, habilidades específicas trabalhadas dentro de uma ação será determinada por uma gama de “restrições” ou “limites estruturais”²²⁸ (BAILY, 2006). Assim, restrições estruturais são compreendidas como a estrutura fisiológica, anatômica e ergonômica que condiciona/limita o movimento a ser padronizado²²⁹. Padrões motores característicos de um campo de habilidades são gerados através destas restrições estruturais²³⁰.

O segundo nível na análise de um “campo de habilidades” está na influência dos fatores sociais e culturais sobre o movimento. Ou seja, visa analisar um “campo de habilidades” onde há variações sociais e culturais incidindo sobre a performance. Desta forma o estudo de um campo de habilidades não pode ser considerado sem levar em conta as influências sociais e culturais (BAILY, 1973; BAILY, 2006). “Eles podem ter um efeito profundo na formação dos

²²⁶ The most significant common factors of the kalimba tunes are not their melodic structures, but the recurring patterns of ‘fingering’ which, combined with different patterns of polyrhythm between the two thumbs, produce a variety of melodies. Tunes (...) are variations on a theme, but the theme is physical and not purely musical.

²²⁷ *Field skills*.

²²⁸ Embora Baily (2006) nos traga o termo como *Structural rules*, penso ser a palavra “restrições” ou “limites” (*constraint*) o mais inteligível para uma tradução, até mesmo porque esta palavra é frequentemente usada nesse sentido por Baily (1977; 1985; 2006; 2009), Clarke (1993), e Souza (2017).

²²⁹ Embora Baily (2006, p. 111) afirme que o isolamento e definição das restrições estruturais deva ser o principal objetivo na análise de um campo de habilidades, trabalharemos com este conceito como recurso metodológico para alcançar o “pensamento” e a prática musical dos Irmãos Aniceto para compreender sua arte e sua razão de ser.

²³⁰ Neste sentido, Souza (2017) trabalha com o conceito de *affordance* (possibilidades). Ele explica que a “possibilidade” está diretamente ligada à interação corpo e meio ambiente. Ou seja, as possibilidades de uma estrutura física e o corpo daquele que irá interagir com ela. Souza (2017) dá o exemplo de uma cadeira e as possibilidades de inteiração com a mesma. “A cadeira permite-me sentar por causa de minhas habilidades e porque seu formato adequam-se ao meu corpo” (“The chair affords sitting for me because of my abilities and because of its size and shape relative to my body”) (SOUZA, 2017, p. 12). De fato, a capacidade de sentar-se cabe ao humano assim como as inúmeras possibilidades de utilizar uma cadeira. Contudo, destaco aqui a ressalva de Baily (2006) quando o mesmo pressupõe que existem níveis de superação das limitações ou restrições (*constraints*). Neste caso, um artista circense seria capaz de interagir com uma cadeira de forma muito mais elaborada do que pessoas que se limitam ao uso comum da cadeira, ampliando assim as possibilidades (*affordances*) e superando limitações (*constraints*).

padrões motores que podem ser observados no nível comportamental”²³¹ (BAILY, 2006, p. 112). São fatores que determinam não apenas onde e quando, mas como essa performance será realizada, condicionando as configurações dos padrões motores. Se, por um lado, até mesmo ações básicas como levantar, caminhar e sentar, bem como expressões faciais e gestos de comunicação são influenciadas por aspectos socioculturais, por outro, fica difícil distinguir de imediato qual, exatamente, seria a fronteira entre o “natural” e o cultural desta ação (BAILY, 1973; BAILY, 2006, p. 112). Portanto, só podemos inferir a influência sociocultural sob um profundo estudo de um campo de habilidades. O grupo de restrições estruturais que subjazem um campo de habilidades determinará limitações para a anatomia, transmissões neurológicas do sistema sensorio-motor e os processos psicológicos implícitos.

A morfologia do instrumento oferece condições à maneira com que o instrumento é tocado, favorecendo certos padrões pela “facilidade intrínseca do movimento” (BAILY, 1985) ou seja, movimentos que por razões ergonômicas, são facilmente organizados sobre a configuração espacial do instrumento. Por outro lado, as limitações impostas pela morfologia do mesmo e sua relação com o sistema sensorio-motor humano pode ser superado em diversas camadas. “Portanto, a interação entre o corpo humano e a morfologia do instrumento pode moldar a estrutura da música, canalizando a criatividade humana em direções previsíveis”²³² (BAILY, 1977, p. 275).

Pode-se, portanto, relacionar o entendimento por “direções previsíveis” com, não apenas a ergonomia, mas a padrões de movimento que se consolidam por razões culturais e contextuais dentro dos limites e possibilidades do instrumento. Contudo, é possível ampliar as possibilidades e trabalhar com a ergonomia direcionando a criação/execução de melodias uma vez que o sistema sensorio-motor humano adquire facilidade pela repetição do movimento. Ou seja, quanto mais repetidos os movimentos em padrões estruturados, mais facilidade o performer terá para executá-lo e emprega-lo em improvisos, composições ou arranjos²³³. Assim, pode classificar diferentes tipos de pensamento acústico-mocional: “alguns movimentos são mais fáceis do que outros porque se enquadram no repertório de movimentos inatos ou porque fazem

²³¹ “They may have a profound effect in shaping the motor patterns which may be observed at the behavioural level”.

²³² “Thus, the interaction between the human body and the morphology of the instrument may shape the structure of the music, channeling human creativity in predictable directions”.

²³³ Para Ribeiro (2019) automatizar movimentos através da repetição leva ao domínio técnico e artístico do instrumento. “O objetivo primordial do domínio dessas ações neuromusculares é alcançar a realização imediata de desejos musicais, ou seja, poder pensar numa determinada ação musical, e realizá-la sem necessitar concentrar-se nos procedimentos de sua realização” (RIBEIRO, 2019, p. 23).

parte do repertório cultural de movimentos utilitários, comunicativos ou outros” (BAILY, 1977, p. 326)²³⁴. Ou seja, o repertório de movimentos inatos refere-se ao repertório de pensamentos acústico-mocionais oferecidos pela facilidade intrínseca da ergonomia, enquanto o repertório cultural de movimentos se refere àqueles incorporados pelo performer por razões histórico-culturais. Em Mendes (2012) foi possível apreender padrões incorporados que se tornaram base da musicalidade da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e seus respectivos significados. A repetição de ambos os tipos de padrão influenciou novas composições e arranjos através do PAM²³⁵. É difícil mensurar em que ponto da trajetória do grupo os padrões se consolidaram, mas a análise pelo método de Baily possibilitou identificar, em algum nível, aspectos que representam a ascendência indígena dos Irmãos Aniceto e outros que apontam para as influências de outras musicalidades como as bandas de música (MENDES, 2012).

É certo que o movimento humano é elemento crucial no fazer musical e os padrões de movimento são traduzidos em padrões sonoros. Contudo, é cabível analisar, em cada caso, em que nível as projeções sonoras e as concepções mentais são determinadas pelo movimento - como observa Baily (1977), Blacking (1961) e Kubik (1979) entre outros - ou pela busca de um resultado sonoro, buscando-se superar ou se deixando levar pela facilidade intrínseca da ergonomia²³⁶. Por outro lado, um instrumento pode até ser dimensionado para atender certo resultado auditivo:

As características físicas de um instrumento influenciam, em certa medida, a estrutura da música tocada nele, de maneira que se possa dizer que esses aspectos da música são gerados a partir do instrumento. Ou um instrumento pode ser construído para se adequar a padrões motores específicos, a fim de atender a certos requisitos musicais (BAILY, 1985, p. 242)²³⁷.

Portanto, uma vez que temos o tocar pífanos como um campo de habilidades, é importante observar as restrições estruturais e sua relação de causalidade. Por um lado, as diferenças entre estruturas sonoras podem ser independentes de restrições estruturais. Se a estrutura geral das características físicas do pífano do eixo Sul/Sudeste é muito semelhante ou,

²³⁴ “Some movements are easier than others because they fall within the repertoire of innate movements or because they are part of the cultural repertoire of utilitarian, communicative or other movements”.

²³⁵ Pensamento acústico-mocional.

²³⁶ Velitchkina (1996) cita alguns dos principais nomes da trajetória dos estudos dos “aspectos físicos da performance musical” desde Hornbolstel (1928), passando por Merriam (1964) Blacking (1955a, b 1961, 1977), Kubik (1979, 1985), Baily (1985) Baily e Driver (1992) Kawaguchi (1982), Yung (1984), Stone (1994) para citar alguns. No Brasil, encontra-se alguns nomes como o já citado Oliveira Pinto (2001), Bonilla (2013), Castro (2016) e Vidilli (2018).

²³⁷ The physical characteristics of an instrument influence, to a varying extent, the structure of the music played on it in such a way that those aspects of the music may be said to be generated from the instrument. Or an instrument may be constructed to suit particular motor patterns in order to fulfil certain musical requirements.

em alguns casos, idênticas às do *bansuri*²³⁸, e ambos apresentam estruturas sonoras bem diferentes, tem-se um exemplo da forte influência cultural sobre o instrumento²³⁹. Existe uma grande complexidade a ser analisada em cada caso quando se trata da dicotomia entre o padrão sonoro pensado para um instrumento ou o instrumento pensado para um padrão sonoro. No caso das diferenças entre a sonoridade do *bansuri* e do pífano, nota-se que as diferenças de sonoridade residem muito mais na ação humana do que no instrumento em si.

Por outro lado, tem-se, nos pífanos já mencionados, variações em detalhes da construção do instrumento como o tamanho do orifício e a respectiva distância de cada um em relação ao bocal. Tais restrições estruturais, além de aproximá-lo ou distanciá-lo do sistema temperado, levam o *pifeiro* a lançar mão de uma ou outra digitação conforme a escala desejada como já explicado. Mestre Antônio Aniceto sempre tomava como referência de qualidade de um pífano construído a partir de determinada posição para a emissão de uma nota da terceira oitava. Se essa nota soasse, então o instrumento estaria bem feito. Essa posição é recorrente em um pensamento acústico-mocional característico para finais de frase, finais de música e outros recursos que atestam destreza, fôlego, e singularidade na linguagem musical dos Irmãos Aniceto. Mestre Antônio apoia-se, portanto, nos resultados estruturais de seus métodos de construção para exercer autoridade em sua performance, uma vez que o **PAM-final** usado é tido como uma marca dos Irmãos Aniceto²⁴⁰.

²³⁸ Flauta de bambu com seis ou sete orifícios para os dedos, o *bansuri* é um instrumento da tradição indiana. Contudo, a ação humana sobre o mesmo, mediante seu contexto cultural, faz com que a musicalidade exercida nesse instrumento seja bem diferente dessa exercida sobre pelo pífano.

²³⁹ São inúmeros os exemplos de instrumentos tocados de formas diversas de acordo com períodos, culturas e localidades como é o caso do violão. Se no violão ou outro instrumento de cordas as notas invariavelmente vão ficando agudas na medida em que os dedos se posicionam no sentido do encurtamento da corda (quando não pela emissão de harmônicos), por outro, cada cultura e contexto determinará a afinação, posicionamento dos trastes, ausência de trastes, disposição das cordas. Além disso, cada técnica trabalhada neste instrumento é estabelecida de acordo com cada intenção gerando possibilidades e superação dos limites morfológicos ao passo que gera uma musicalidade específica.

²⁴⁰ Ver cap. 2.3.3 para uma análise detalhada desse PAM.

Figura 17: Posição da terceira oitava que atesta a qualidade do pífano segundo Antônio Aniceto.



Antes de saber dos fatos históricos que influenciaram a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e o repertório incorporado para atender à demanda dos interesses das elites, iniciei as aulas no intuito de compor o repertório que me trouxe alguma noção da musicalidade dos Irmãos Aniceto. Naquele momento, comecei a perceber que as músicas que aprendia tinham algo em comum; melodias e seus ritmos melódicos que, pela digitação no instrumento, formavam estruturas da harmonia tonal, direcionando minha memória às bandas de música (conhecidas também por bandas filarmônicas ou bandas marciais), seus arranjos e contrapontos. Contudo, percebia também algo de fora das sonoridades filarmônicas que caracterizavam a identidade da música cabaçal. O que seria?

5.1 Pensamento acústico-mocional e a técnica dos Irmãos Aniceto

Para compreender melhor a singularidade da música dos Irmãos Aniceto, exponho aqui um padrão de movimento comum no âmbito dos pifanos que tenho frequentado durante minha trajetória. O pífano temperado e tradicional com escala usual a partir da posição fechada usa, com alguma frequência, um padrão de movimento que remete à identidade musical de uma ou

mais comunidades praticantes deste instrumento²⁴¹. Portanto, é um pensamento acústico-mocional importante na cultura dos pífanos e que, sintomaticamente, os Aniceto não realizam²⁴².

O movimento consiste em realizar um arpejo com as posições 6, 4 e 2 e um glissando da posição 1 passando para a posição $\frac{1}{2}$ na segunda oitava do instrumento. Isto é, fechando o sexto furo com o dedo indicador da mão esquerda e, com o mesmo golpe de língua²⁴³. O *bend*, no pífano, se dá pelo caminho de uma nota a outra sem que haja interrupção do som, dando ênfase e destaque à sonoridade do caminho entre uma altura e outra até que se chegue à altura e posição desejadas. No pífano, é possível realizar o *bend* a partir de diversas posições, porém, é mais recorrente em algumas posições. Na digitação, é feito pela abertura gradativa dos orifícios, ou seja, em movimento ascendente. Há de se ter também controle da coluna de ar.

Este recurso do pífano está em um movimento naturalizado, ou seja, já incorporado e realizado automaticamente quando se quer realizar o arpejo com sétima $6_4_2_{\frac{1}{2}}$, caracterizando assim o PAM $6_4_2_1^{\wedge\frac{1}{2}}$ ²⁴⁴. Destaco a importância deste pensamento acústico-mocional pelos seguintes fatores:

A posição $\frac{1}{2}$, feita pelo indicador esquerdo acompanha o movimento de abertura gradual dos orifícios culminando na posição $\frac{1}{2}$. O ataque do sopro na posição 1, seguido de abertura do mesmo, torna o alcance da altura desejada (afinação) mais precisa do que um ataque diretamente na posição $\frac{1}{2}$. A região do instrumento é a de maior brilho em sua tessitura, pois, apesar de um relativo esforço para a pressão da coluna de ar, as notas soam com maior fluidez do que na terceira oitava. Portanto é um recurso confortável ao instrumentista e efetivo ao ouvinte. Assim, este padrão legitima a linguagem de muitos pifeiros que fazem deste recurso símbolo de sua identidade. Além de destacar o arpejo mixolídio presente na música nordestina, o glissando é colocado como característica própria da música dos pífanos. Assim, esse pensamento acústico-mocional é incorporada ao repertório de movimentos culturalmente utilitários e comunicativos²⁴⁵.

²⁴¹ Uma ou mais pois, é possível encontrar o padrão no Nordeste, na música do carioca Carlos Malta e sua rede de influência no eixo Sul/Sudeste.

²⁴² Ao menos no repertório coletado por mim, CDs, DVDs e todo o material disponível na web a que tive contato não identifiquei esse padrão sonoro.

²⁴³ Ou seja, uma ligadura de expressão, uma não interrupção da coluna de ar.

²⁴⁴ Tomemos o sinal “ \wedge ” como o sinal de *bend* para o corpo do texto. Nas transcrições, sinal semelhante mostrará este recurso entre uma nota e outra. O símbolo $1^{\wedge\frac{1}{2}}$ se dá, portanto, pelo padrão de movimento construído em 3 momentos: ataque da nota na posição 1, *bend* e posição $\frac{1}{2}$. Considero que, além do pensamento acústico-mocional $6_4_2_1^{\wedge\frac{1}{2}}$, o padrão $1^{\wedge\frac{1}{2}}$ também tenha considerável relevância mesmo dentro outras combinações.

²⁴⁵ Assim, embora Baily (1977) tenha analisado pensamentos acústico-mocionais pela “facilidade intrínseca de movimento” e “repertório cultural de movimentos utilitários, comunicativos ou outros”, é possível notar que,

Um bom exemplo da presença deste PAM é a frase inicial da interpretação de Carlos Malta para O Canto da Ema²⁴⁶. Sua interpretação figura no *mainstream* da música de pífanos.

Partitura 5: O canto da Ema - Introdução - Carlos Malta

Nos compassos 1 e 5 pode-se perceber a presença do PAM em questão. Optamos por grafar a nota de início do “*bend*” (representado pelo sinal “^”) sem haste, pois, cabe a cada *pifeiro* determinar sua duração de acordo com sua interpretação. A posição 1 age como uma apojatura no movimento $1^{1/2}$. Comum nessa tonalidade também é o movimento 5^4 (compassos 4 e 8). Como nesse caso, a tonalidade usada a partir da posição fechada no pífano temperado ou “tradicional”, esse padrão desestabiliza a sensação harmônica ao abaixar a terça tornando-a neutra ou menor²⁴⁷. Quanto ao uso dos recursos de *bend* e suas formas de uso, Carlos Malta explica:

De acordo com a tonalidade, você tem as sétimas, né!? [demonstração no pífano] né, que você dá aquela escorregada [continua demonstração]. Isso, esse *bend*, essa coisa meio *bluesy*, né, que o pífano emite... é meio como a gaita também, como o violino, a rabeca, né... essa coisa que fere a nota assim dessa forma, isso é um negócio que cada tocador, ele usa esse recurso de acordo com a tonalidade que ele tá e justamente pra poder alcançar aquela nota que não tá na natural, entendeu - a nota aberta - e ele sabe que tem que ser no *meio furo*, entendeu? No pífano tem as notas exatas, né, aquele [demonstração no pífano]. Então uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra coisa, né, esse som [demonstração no pífano] é um recurso [demonstração do pífano] esse é outro recurso... da mesma nota. Desse som pra aquele outro você tem duas formas já, completamente diferentes de emitir a mesma nota com dois sons diferentes, né?! (MALTA, fev. 2020)²⁴⁸.

apesar de suas possíveis origens, os mesmos podem transitar entre si, ou seja, um padrão gerado pela facilidade intrínseca do instrumento pode tanto fazer parte do repertório cultural de movimentos (como nesse caso e outros que aparecerão ao longo deste trabalho).

²⁴⁶ “O Canto da Ema” é composição de João do Vale / Alventino Cavalcante / Ayres Viana (conhecida também na interpretação de Jackson do Pandeiro) A audição do trecho citado, encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHxOL2ySnWI> acesso em: 12/08/2020.

²⁴⁷ Especificamente nesta passagem o recurso é trabalhado de maneira rápida, ainda assim é possível perceber esse movimento. Em outros casos, esse recurso pode ser mais marcado. Veremos adiante que tal recurso será denominado por *mestre* Raimundo Aniceto como *relativo do pife*.

²⁴⁸ A explicação com as demonstrações no pífano pode ser ouvida em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nkbzmPI6pVc>

Para Malta (2020), o *bend* (recurso possibilitado pelas restrições estruturais do pife) é exercido pelas notas de *meio furo* e não nas notas dadas pelo orifício aberto, o que chama de “natural” ou “nota aberta”. São diversas as possibilidades de se realizar tal recurso de acordo com a escala usada ou com notas que fogem do padrão temperado. Assim, de acordo com a tonalidade usada para a digitação no instrumento, é possível encontrar pontos estratégicos onde as notas de *meio furo* surtirão um ou outro efeito por sua localização dentro da melodia e no grau da escala.

Portanto, quando os Irmãos Aniceto usam a posição $\frac{1}{2}$ como fundamental e a posição $1\frac{1}{2}$ * como sétima, o mesmo abre mão de padrões acústico-mocionais realizados comumente sobre a sétima para empregar outros recursos idiomáticos em sua interpretação. Embora *mestre* Raimundo e Antônio demonstrem grande domínio sobre a digitação, a escolha de uma posição de *meio furo* para nota fundamental amplia as possibilidades e formas de trabalhar a afinação ao passo que pode também aumentar a instabilidade da sensação melódica.

O *bend* a que Malta se refere é mencionado por *mestre* Raimundo através de outra categoria nativa: *relativo do pife*. Quando conversava com o *mestre* Raimundo Aniceto, sobre os resultados da pesquisa e a própria simultaneidade da ancestralidade indígena e a música das bandas cívicas dentro do repertório do grupo, toquei a ele a música Asa Branca, que havia aprendido com *mestre* Antônio. Quando fiz um glissando de uma posição e outra (5^4), ele disse: “Isso é um *relativo do pife*. Nesse *relativo*, você não dá nem só uma nota não, você dá é muita. O *relativo* lá precisa, num dedo ou no outro, precisa o *relativo* pra fechar a nota” (RAIMUNDO ANICETO, nov. 2011). Portanto, se por um lado, o *relativo do pife* se fez naquele momento por uma apojatura ascendente em grau conjunto através de um glissando, aqui Raimundo Aniceto demonstra sua concepção de que o *relativo do pife* é um recurso que proporciona a realização de notas que transcendem as limitações da furação realizada no processo de construção da flauta, permitindo que o *pifeiro* escolha a altura desejada e possibilitando subdivisões do próprio semitom. *Mestre* Raimundo também confirmou que os Irmãos Aniceto se mantêm, através destes recursos, alinhados ao discurso defendido sobre as origens indígenas. Isto é, pelo distanciamento de padrões de afinação e ornamentos característicos da construção e dos padrões de movimento exercidos em suas flautas.

É importante destacar que o *relativo do pife* abarca também o que entendemos como glissandos. Vale mencionar a relação desta categoria nativa com o movimento sobre o instrumento. No caso da posição $\frac{1}{2}$, enquanto Carlos Malta e outros pifeiros usam *meio furo* abrindo a parte de baixo (oposta ao bocal) do orifício, deslizando o dedo sobre o mesmo, os Irmãos Aniceto realizam *meio furo* suspendendo a falange do dedo ou, por vezes, girando o

dedo lateralmente, sendo esse um movimento e resultado sonoro diferentes. Essa maneira de exercer a nota é possível devido à postura das mãos, posicionadas com os dedos relativamente estendido, com o polegar apoiando-se na parte de fora do instrumento.

Figura 18: Posicionamento da mão esquerda – Mestre Antônio Aniceto.



Figura 19: Mestre José Vicente Aniceto fazendo, respectivamente, posição 1 e posição ½.



Figura 20: José Vicente Aniceto fazendo a posição $\frac{1}{2}$.



Já nas posições 5 e 4 (mão direita) o movimento aparece tanto deslizando o dedo lateralmente quanto usando a proximidade do dedo no orifício (sem encostar no instrumento). Atentando-se a este movimento, é mais compreensível a explicação de que o *relativo do pife* “fecha a nota”, ou seja, quando o dedo desencosta do instrumento e mantém certa proximidade subindo a afinação, não ao limite da abertura do orifício, mas dentro da intenção do pifeiro. Enquanto o *bend* mencionado por Malta (2020) transcende ao temperamento, o *relativo do pife* permite que, por vezes, os Aniceto transcendam a própria estrutura gerada pela construção de seus instrumentos, podendo-se relacionar com instrumentos temperados como nas recentes apresentações no espetáculo Epifania Kariri. Desta forma, o *relativo do pife* pode aparecer tanto em um movimento rápido - como um mordente - quanto num movimento mais lento como um final de frase. O *relativo do pife*, sua definição e uso por parte do *mestre* Raimundo comprova que sua percepção musical vai além dos limites do temperamento ocidental, pois, “nesse *relativo*, você não dá nem só uma nota não, você dá é muita” (RAIMUNDO ANICETO, 2011). Ou seja, apesar da construção de seu instrumento romper com os padrões de afinação do temperamento e da tradição comum aos pífanos e haver maiores variações entre um pífano e outro, o grupo traz, em sua percepção musical, o controle de onde caminha a afinação.

Dentre as formas de trabalhar a afinação, as análises das estruturas intervalares de músicas como Hino de São José e o Hino do Crato demonstram a posição $\frac{1}{2}$ (fundamental) com pouca abertura do orifício, ou seja, com altura mais baixa do que o *meio furo* comumente usado pelos *pifeiros*. Esse recurso aparece, por exemplo, na primeira frase que se inicia com movimento ascendente da melodia estabelecendo um intervalo de terça maior entre as posições $\frac{1}{2}$ e 5. A conclusão da primeira parte de ambas as melodias estabelece um semitom na digitação $1 - \frac{1}{2}$. Assim, a flexibilidade que se tem em trabalhar a altura da posição $\frac{1}{2}$ enquanto

fundamental permite, em alguns pontos, aproximações da percepção musical ao sistema temperado e à música tonal. Neste sentido, *Venha Ver* (as Belezas do Crato) apresenta relações de semitom entre as posições $2\frac{1}{2}$ ²⁴⁹ e 2 e 1 e $\frac{1}{2}$, usando alturas do modo menor harmônico. Portanto, com o recurso da fundamental na posição $\frac{1}{2}$ (ou terça menor como em alguns casos) e suas possibilidades de combinar intervalos, os Aniceto podem transitar entre diferentes afinações presentes na harmonia tonal e dialogar com outros Campos (como a elite cratense) enquanto outras alturas da morfologia do instrumento seguem com características de intervalos que se diferem do sistema temperado. Por outro lado, músicas da tradição dos pífanos como *O Cachorro*, *O Caçador* e *a Onça*, tem a altura da posição $\frac{1}{2}$ realizada normalmente, formando uma distância de 125 a 150 *cents*. Fato este que mostra a intencionalidade dos Irmãos Aniceto ao trabalhar a afinação. Por outro lado, os Aniceto utilizam de recursos que alteram a afinação e o envelope das notas de forma mais acentuada do que visto em outros *pifeiros*.

De acordo com Ribeiro (2019) há estudos que comprovam que, quando se trata da energia despendida para extrair a sonoridade da flauta transversal, há uma variação conforme a maneira com que o flautista a posiciona. A mesma “se comporta de maneira diferente a depender da relação entre a distância da extremidade do bocal com os lábios do flautista (ponto de contato do lábio inferior com o porta-lábio) e a vazão de ar que é direcionada a ele” (p. 50). Ou seja, o posicionamento flauta frente à embocadura. O autor explica que:

Ao posicionar o bocal da flauta um pouco mais virado para fora, aumenta-se a resistência acústica do instrumento, sendo necessário mais pressão de ar, a fim de que o tubo possa vibrar e a flauta possa soar. Da mesma forma, posicionar o bocal virado mais para dentro, acarreta na diminuição da resistência e a pressão necessária para que o ar dentro do tubo vibre é menor. Nesse sentido, é ‘mais fácil’ emitir as notas com o bocal virado para dentro, tendo em vista que se precisa de menos ar para tal. No entanto, diferentes espectros sonoros são resultantes entre as duas práticas, da mesma forma que diferentes ações e coordenações corporais serão exigidas para que a flauta seja controlada sob tais condições. Entende-se, então, que a opção por um ou outro ‘estilo’ ou forma de tocar, está também associada a posições e a preferências estéticas do instrumentista, tradições pedagógicas, entre vários outros fatores (RIBEIRO, 2019, p. 52).

Assim, há uma relação direta entre a pressão de ar, a posição da flauta e a abertura da embocadura. Chamarei essa relação de **posicionamento/embocadura**. Ribeiro (2019) menciona duas fortes “escolas” da flauta transversal na tradição ocidental com “excelentes músicos em ambas”. Em uma usa-se o bocal mais distante do lábio superior, embocadura mais

²⁴⁹ Cobrindo-se dois orifícios correspondentes aos dedos da mão esquerda (indicador e médio) e *meio furo* do dedo anelar.

aberta e a flauta levemente virada para fora. Na segunda tem-se o bocal mais próximo, embocadura mais fechada e flauta virada para dentro. A resistência acústica mencionada pelo autor refere-se à pressão de ar necessária para alcançar o resultado sonoro desejado. O estilo de embocadura para fora e mais distante encontrará maior resistência acústica, por outro lado, quanto maior a resistência, maior será a ressonância da flauta, ou seja, maior amplitude sonora. Cabe ao flautista, portanto, a escolha e/ou o equilíbrio entre estas.

Já na técnica do *mestre* Antônio Aniceto, meus registros de campo mostram a flauta mais direcionada para fora e seu ponto de contato mais elevado, ou seja, mais próximo aos lábios superiores, fazendo com que o sopro seja direcionado muito mais para frente do que para baixo. Imagens de embocaduras coletadas de outros *pifeiros* (Edival do Pife, Lourival do Pife, *Mestre Chico*) mostram uma diversidade de maneiras de embocaduras e posições da flauta²⁵⁰. Contudo, nenhum dos pesquisados apresentou a embocadura da mesma forma que Antônio Aniceto.

Figura 21: Embocadura - Mestre Antônio Aniceto.

²⁵⁰ Uma vez que a técnica se dá através da interação corpo-instrumento pela repetição e incorporação da motricidade necessária, pode-se considerar que aspectos técnicos fazem parte da gama de movimentos que compõe o pensamento acústico-mocional. Quanto às definições de técnica, Ribeiro (2019, p. 27) afirma: “Técnica, de uma maneira geral, refere-se às habilidades e/ou conjunto de procedimentos que são requeridos para realizar algo (...) Em música, técnica refere-se à ‘habilidade mecânica, que é a base do domínio de um instrumento ou, em outras palavras, a completa coordenação de todos os movimentos requeridos do corpo’ (APEL, 1950, p. 733). Nesse sentido, a técnica para domínio da flauta corresponde à coordenação de ações neuromusculares do nosso corpo, que aplicadas ao instrumento, fazem com que responda da maneira desejada. Dominar um instrumento, significa antes de tudo ter domínio do próprio corpo. (...) O estudo de técnica representa uma abstração do contexto musical, trabalhando o desenvolvimento de aspectos isolados a partir de parâmetros bem definidos, com o objetivo de automatizar movimentos e tornar rotineiras as ações necessárias para o funcionamento adequado do instrumento”.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KFChXfIduao&t=359s>

Figura 22: Comparação entre o sistema posicionamento/embocadura de mestre Antônio (à esquerda) e Edival do Pife.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 23: Comparação da relação posicionamento/embocadura: à esquerda mestre Chico (Banda Cabaçal Santo Antônio), Sr. Lourival do Pife e Antônio Aniceto à direita.



Ao experimentar sua maneira de realizar a embocadura e posição da flauta, percebi imediatamente um timbre muito mais próximo à gravação do álbum Irmãos Aniceto (1999)²⁵¹. Alterando a posição da flauta conforme a técnica de Antônio Aniceto, notei que, para alcançar o timbre desejado, *Mestre* Antônio, com a embocadura mais fechada, coloca o bocal o mais alto possível, ou seja, o mais próximo do lábio superior, no limite da emissão do som, com o bocal reto (sem virar o pífono para dentro ou para fora) como na imagem acima.

No entanto, não é apenas no timbre que esse posicionamento/embocadura interfere. Quando percebi essa forma de Antônio Aniceto tocar, iniciei as tentativas para reproduzir à sua maneira. Para alcançar a sonoridade de acordo com a técnica do *mestre*, foi necessário um fluxo de ar muito mais intenso fazendo com que inspirasse mais vezes, inserindo mais respirações. Assim, em diversas ocasiões não era possível completar a frase musical pretendida. O esforço abdominal para realizar o apoio foi muito mais exigido. Consequentemente o envelope da nota teve alterações, tornando a altura de cada posição muito mais instável. Ficou evidente que diversas características da expressão musical de Antônio Aniceto provêm do posicionamento/embocadura e sua consequente influência sobre o apoio e ressonância²⁵².

Durante esse processo de aprendizagem, fui percebendo que essa técnica fez com que as variações de mesma posição se tornassem semelhantes às de *Mestre* Antônio, pois o fluxo de ar varia ao atingir com rapidez os extremos da reserva de ar nos pulmões²⁵³. Quando se adota essa técnica, usa-se grande pressão de ar, o que faz com que os pulmões se esvaziem com rapidez. Outro aspecto a se destacar é que muitas notas emitidas devam ser interrompidas, mas não normalmente como faço através da língua, garganta ou lábios, mas sim pelo esvaziamento dos pulmões e a impossibilidade de manter a coluna de ar. Essa diferença no corte das notas é, ao meu ver, parte da complexidade de elementos que caracteriza a sonoridade dos pífonos da

²⁵¹ O leitor pode ouvir o timbre mencionado neste exemplo de áudio:

https://www.youtube.com/watch?v=shgHp2oLw_0

²⁵² Veremos adiante que Antônio Aniceto insere um maior número de respirações em cada frase, sendo essas, por vezes, realizadas com notas mais curtas quando comparada à performance de outro grupo ou pifeiro.

²⁵³ Quanto às contribuições dos processos de aprendizagem, Baily (2001, p. 94) afirma: “Os problemas técnicos que surgem no aprendizado da execução também podem ser muito reveladores sobre a ‘ergonomia’ da música, mostrando como ela se encaixa no sistema sensório-motor humano e na morfologia do instrumento. Meus esforços para aprender o *dutar* e o *rubab* indicaram como certas características do repertório tradicional de cada instrumento foram adaptadas à morfologia em questão”. “The technical problems that arise in learning to perform may also be very revealing about the ‘ergonomics’ of the music, showing how it fits the human sensori-motor system and the instrument’s morphology. My efforts to learn the *dutar* and *rubab* indicated how certain characteristics of the traditional repertoire for each instrument were adapted to the morphology in question”.

Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. Meu processo de aprendizagem dessa técnica exigiu algum tempo para adquirir um *fôlego* muito maior do que estava acostumado. Aos poucos, ficou mais claro que a maneira “truncha” que o pifeiro local Ulisses Germano dizia não saber como definir e nem o porquê de soar daquela forma²⁵⁴. Essa técnica e sua respectiva resultante sonora atesta aos Irmãos Aniceto a legitimidade da preservação da sonoridade da Banda Cabaçal em si – como elemento símbolo da história e tradição do Crato e do Cariri Cearense – bem como da herança indígena antecessora à colonização. A citação abaixo é exemplo da associação da musicalidade cabaçal e do vigor físico a ela associada por aqueles que colaboravam com a Revista Itaytera (1973):

Encravada em rincões sertanejos do sertão do Nordeste, a Banda Cabaçal é bem a expressão da mais profunda alegoria humana, no seu enquadramento de homem como produto da terra, de homem como desbravador da natureza nas suas forças agitantes desencadeadas, de homem como potência de criação e transcendência em suas peculiares formas.

A Banda Cabaçal ‘Irmãos Aniceto’ — do Crato-Ceará — é o exemplo e protótipo do que podemos compreender como autêntico e rico no gênero: uma Banda biotipologicamente tradicional típica, da mais completa riqueza de motivos e, principalmente, dona do fôlego e da aspreza que a faz salvar-se e remanescer (LIMA & BRITO, 1973, p. 180 [grifo nosso]).

Note-se que o autor associa a prática cabaçal não apenas ao âmbito rural, mas ao aspecto e vigor físico adquirido em sua prática cotidiana. Na sequência do texto, associa a cabaçal ao elemento indígena e à religiosidade exercida pelo grupo.

Dos pífanos, do zabumba, da caixa, retine e reboa o som primitivo e primovo, algo que permite ser enxergado [sic] a recompor as atmosferas que a mordada do tempo resolveu (sob caprichos e progressos) enterrar para (quase) sempre na sua memória finada. [...] A singela religiosidade do índio, do negro, do camponês alvo e moreno, deixaram [sic] em testamento, aí, o elemento descarnado e sangrento, ao mesmo tempo sentimental, totêmico e ingênuo. [...] O chefe e pai da Banda é José Aniceto, ancião ou patriarca de tribo, senão feiticeiro ou regente de séculos. (LIMA & BRITO, 1973, p. 181).

Vale destacar que o vigor físico e a resistência do índio Kariri é representada não somente pelo sopro das flautas. Além de frisar, sempre que oportuno, a longevidade de 104

²⁵⁴ Ver adiante a citação completa.

anos de idade de José Lourenço da Silva, os Aniceto demonstram vigor físico em sua gama de passos de dança. Desde o primeiro momento me impressionou ao ver *mestre* Antônio levantar os pés à altura da cabeça repetidas vezes aos 79 anos de idade²⁵⁵. 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.

Portanto, o que era antes uma impressão indefinida de algum elemento indígena da sonoridade dos pífanos do grupo, passa a fazer sentido quando a prática me demonstra o vigor físico exigido. Em conjunto a outros elementos como a *diversão dos índios*, é nesta sonoridade que os Aniceto simbolizam sua ancestralidade indígena e seu trabalho braçal no cotidiano. Ao tratar das habilidades físicas de *Mestre* Antônio Aniceto com outros integrantes do grupo, os mesmos argumentam que o *mestre* foi um sobrevivente nascido em meio à seca de 1932 e que superou muitas dificuldades ao longo da vida.

Por outro lado, ao apresentar ao *mestre* Antônio Aniceto, ainda nos primeiros dias de pesquisa de campo, o que estava conseguindo aprender do Hino de São José, mantinha meus cuidados voltados ao que meus ouvidos ainda consideravam afinação, o que a experiência com o *mestre* mostrou mais tarde ser desnecessário. Em uma determinada melodia que se chegava a notas agudas do *pife*, fiquei tentando a buscar afiná-la com o temperamento ocidental. O *mestre* então advertiu-me: “[...] falta trazer o fôlego pra fazer a “*rogança*”. Questionei mais sobre o que escutava e o *mestre* respondeu: “A *rogança*”. O *mestre* respondeu soprando no pife e depois completou: “Você faz com força, com fôlego, que é pra fazer a *rogança* bem feita”. Em outro momento, tornou me chamar a atenção: “Melhorou, agora falta só a *rogança*. Você traz um talento bem bom que é pra fazer a *rogança* bem cheia [...]”. Este é um exemplo de categoria nativa que pude coletar durante as aulas. Para o *mestre* Antônio Aniceto, a *rogança* é associada ao talento do músico. *Pifeiro* talentoso é aquele que usa a *rogança*²⁵⁶. Naquele momento, pude

²⁵⁵ A performance a que me refiro está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AaAyJ-NAbIE>. Para uma descrição mais pormenorizada da dança dos Irmãos Aniceto, ver Mendes (2012).

²⁵⁶ Apesar da palavra *rogança* ser bem semelhante à arrogância, não há, para os Aniceto, associação do termo à orgulho, vaidade ou prepotência daquele que realiza a *rogança* na performance. Por outro lado, pode-se comparar *rogança* ao ato de “rogar”, entrar em contato com Deus no intuito de realizar pedidos, ou seja, tocar com ímpeto,

também inferir que os músicos em questão estão interessados na intencionalidade, no efeito e na projeção sonora da flauta, fazendo com que se altere a afinação pré-estabelecida.

A *rogança* é um forte elemento da música dos Aniceto pois, carrega em si a ancestralidade indígena, o cotidiano do trabalho rural, o fôlego a que se refere Lima & Brito (1973), a religiosidade, o rompimento com padrões de afinação, o distanciamento da musicalidade de outros *pifeiros* e a singularidade de sua música.

Portanto, considero que os distanciamentos e aproximações destas afinações sejam intencionais. Se a terça neutra, na tradição dos pífanos, rompe com a dicotomia maior/menor e remete a períodos pré-coloniais e pré-modernos, momentos que antecedem à padronização da escala temperada (OLIVEIRA PINTO, 2001; VELHA, 2009), faz-se coerente afirmar que a afinação dos pífanos dos Irmãos Aniceto corrobora com seu discurso, transita entre padrões tonais e remete a suas origens indígenas – rompendo, não somente com a tradição branca ocidental, mas com a própria tradição dos pífanos. Até mesmo dentro de uma mesma *tocada*, os Irmãos Aniceto podem trazer consigo o discurso da ancestralidade e aproximação aos padrões ocidentais - pela quantidade de inflexões sobre as afinações supracitadas e pelos recursos gerados pelo *relativo do pife*, *rogança* e posicionamento/embocadura.

Nos processos de ensino e aprendizagem junto ao *mestre* Antônio Aniceto e a posterior análise dos vídeos gravados, foi possível perceber, além do posicionamento/embocadura, a forma de articular as melodias pelo sopro e digitação. Notei uma embocadura com bastante relaxamento ao observar o toque de *mestre* Antônio. Foi possível perceber suas bochechas vibrando junto com o fluxo de ar. Ao tentar reproduzir à maneira do *mestre*, percebi uma dificuldade em articular com a sílaba “tu”, que praticava a partir de meus estudos acadêmicos. Por outro lado, notei que a forma de articular os dedos é realizada com vigor, não apenas fechando os orifícios, mas batendo os dedos nos mesmos. Não posso afirmar que *mestre* Antônio nunca faz uso da articulação “tu” com a língua, mas ficou claro que, em muitos casos, a articulação das notas é transposta aos dedos com o gesto de “percutir” sobre os orifícios. Frequentemente, as primeiras notas das frases são dadas sem golpe de língua, controladas pelo diafragma, enquanto as notas que seguem são articuladas nos dedos em uma coluna de ar contínua.

intensidade e emoção como forma de expressão da fé. Mendes (2012) descreve a mútua relação entre performance musical e momentos de devoção religiosa. No momento da *rogança* há uma suspensão de $\frac{1}{4}$ de tom na altura da melodia do Hino de São José. O esforço nas notas segue até a conclusão da melodia, quando a música é finalizada na nota fundamental, exatamente 49 *cents* - $\frac{1}{4}$ de tom) acima daquela medida anteriormente.

Assim, as transcrições que seguem nas análises indicam a digitação, ritmo, escala, melodia e outros elementos. Contudo, a técnica empregada nesses elementos é fator essencial na expressão das intenções, significados, cotidiano, história e, sobretudo, a sobrevivência e vitórias do conjunto atribuído à força do índio Kariri. Portanto, consideremos que, na técnica dos *mestres* Aniceto, a forma de soprar, o posicionamento/embocadura, a maneira de digitar e articular e a afinação são compostos por pensamentos acústico-mocionais fugidios à partitura transcrita, devendo-se assim, sempre considera-los ao ler as transcrições. Afim de compreender os elementos sonoros mencionados e seus respectivos significados, recomendo ainda que o leitor faça uso dos *links* dos áudios que acompanham as transcrições.

5.2 Começando do começo: a digitação e o pensamento acústico-mocional em Asa Branca

Desde a primeira música ensinada por *mestre* Antônio - Asa Branca -, percebi alterações em relação à gravação de Luiz Gonzaga. A partitura abaixo traz suas notas como respectivas representações das posições baseadas em um pife em Sol. A ilustração abaixo mostra a posição, seu número correspondente e representação na partitura²⁵⁷. Na transcrição, a tonalidade é Fá, ou seja, sua fundamental encontra-se na posição $\frac{1}{2}$. Note-se que a posição $\frac{1}{2}$ é feita de forma alternativa na segunda oitava. A posição $1\frac{1}{2}^*$ (marcada com o sinal “*”), quando feita na segunda oitava, usa apenas o orifício correspondente ao dedo anelar da mão esquerda aberto. Essa posição, assim como a tonalidade trabalhada por *mestre* Antônio receberá atenção nessa análise quando se fazem relevantes as restrições estruturais e a digitação em relação a outras formas de tonalidade e digitação. De antemão, é preciso frisar que, nessa demonstração, *mestre* Antônio suprime alguns tempos da música no intuito de priorizar as estruturas da digitação. O andamento não é regular e a métrica não segue como as performances com todo o grupo²⁵⁸.

²⁵⁷ Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LODLmIphuT0>.

²⁵⁸ O áudio da transcrição encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOLHKYnqpMU> acesso: 27/07/2021.

Figura 24: Representações da digitação em Asa Branca: Pife em Sol

Digitação: ● orifício fechado ◐ orifício semi-aberto ○ orifício aberto

The image displays two rows of flute fingering diagrams and their corresponding musical notation. Each diagram shows a flute with fingerings indicated by black (closed), half-black (semi-open), and white (open) circles. Below each diagram is a green box with a number representing the fingering. The musical notation is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat).

Row 1:

- Diagram 6: All holes closed.
- Diagram 5: All holes closed, thumb hole open.
- Diagram 4: All holes closed, thumb hole open, first key open.
- Diagram 3: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open.
- Diagram 2: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open.
- Diagram 1: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open, fourth key open.
- Diagram 1/2: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open, fourth key open, fifth key open.
- Diagram 0: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open, fourth key open, fifth key open, sixth key open.

Row 2:

- Diagram 6: All holes closed.
- Diagram 5: All holes closed, thumb hole open.
- Diagram 4: All holes closed, thumb hole open, first key open.
- Diagram 3: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open.
- Diagram 2: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open.
- Diagram 1 1/2*: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open, fourth key open, fifth key open, sixth key open, seventh key open.
- Diagram 1: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open, fourth key open, fifth key open, sixth key open, seventh key open, eighth key open.
- Diagram 1/2: All holes closed, thumb hole open, first key open, second key open, third key open, fourth key open, fifth key open, sixth key open, seventh key open, eighth key open, ninth key open.

Primeiro pife

Asa Branca 17/01/2011

Antônio Aniceto

Transcrição: Murilo Mendes

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 125. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into nine staves, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, and 41 indicated at the start of their respective staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff (starting at measure 41) shows a long, sustained note.

Normalmente, os *pifeiros* das cabaçais dos Irmãos Aniceto fazem uma espécie de “adaptação”, um “teste de sonoridade” ao pegar uma flauta ou se preparar para iniciar uma *tocada*. É quando o músico toca algo no instrumento. Chamarei esse momento de **preparação**. Acredito que isso ocorra pela intenção de uma breve adaptação às distâncias entre os orifícios, ao tamanho do bocal, à pressão da coluna de ar necessária, pois, sempre há alguma diferença entre os pífanos dos Aniceto²⁵⁹. Entretanto, chama a atenção o fraseado escolhido para a preparação: neste caso é realizado um arpejo na Tônica da tonalidade da música, o que preparara o *tocador*, não apenas às proporções do instrumento como também aos padrões de movimento realizados sobre o mesmo. O arpejo é um padrão de movimento presente tanto nas melodias como nos arranjos da *segunda*. Há nesse prévio tocar, portanto, a internalização dos padrões estruturais do instrumento bem como a internalização dos movimentos necessários para uma execução fluida. O mordente presente na posição 5 mostra também um padrão já incorporado pelas repetições. Acredito que esse padrão já não é pensado se será realizado ou não, simplesmente é feito ao realizar esse tipo de frase²⁶⁰. Outro aspecto relevante presente na preparação é demonstrada aqui pela ligadura de expressão. As ligaduras indicam notas soadas por uma mesmo golpe de língua. Essa articulação é parte da gama de padrões que definem a sonoridade dos pífanos dos Aniceto.



Partitura 7: Padrão acústico-mocional que antecede a performance.

A primeira nota usada na interpretação de Luiz Gonzaga de Asa Branca se dá pelo ataque no sétimo grau em uma frase descendente no modo mixolídio. Ao analisar a interpretação de Antônio Aniceto encontra-se uma posição pouco usual para uma posição (já indicado acima) de sétimo grau. Essa posição ($1\frac{1}{2}^*$) se faz como recurso diferencial na musicalidade dos Irmão Aniceto ao menos frente aos *pifeiros* de outra região, uma vez que se

²⁵⁹ Em apresentações onde uso diferentes pífanos, é possível sentir essas diferenças.

²⁶⁰ Contudo, seu uso pode não ocorrer de acordo com a frase e andamento, por exemplo.

mantém distante da sonoridade do PAM 6_4_2_1^{1/2}. A frase é concluída com uso de ligaduras e mordentes característicos da ergonomia.

Na frase seguinte, dois aspectos me chamam atenção: primeiramente, o início da frase é diferente da progressão de notas gravada por Luiz Gonzaga (GONZAGA, 1996)²⁶¹ como pode-se ver na comparação abaixo. *Mestre* Antônio inicia a frase através do padrão arpejado. Esse padrão, que aparece também no compasso 18, se dá pelo **pensamento acústico-mocional arpejado**²⁶² que, segundo *mestre* Raimundo, faz menção às bandas de música.

O segundo aspecto reside no subsequente mordente na posição 5 seguido da articulação que separa as notas por meio da respiração provocada pelo posicionamento/embocadura. Assim, tem-se nesse pequeno trecho uma amostra do amálgama entre a influência da banda de música e a técnica que remete ao trabalho rural e à tradição indígena.



Partitura 8 primeira frase da melodia de Asa Branca na versão do mestre Antônio Aniceto.



Partitura 9 demonstração de como são trabalhados os intervalos das primeiras notas da melodia de asa Branca à maneira de Luiz Gonzaga (1996).

Outro aspecto que me chamou atenção na interpretação de Asa Branca está na forma que mestre Antônio Aniceto usa cromatismos e notas que pareciam ter a função de ornamentos, aparentemente não integrando a parte “original” da melodia. A partitura abaixo demonstra o trecho da música Asa Branca que esse cromatismo aparece (compasso 24).

²⁶¹ Gravação disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=XI0Z7oLtBZI&list=PLIJbWB2wvckLAwocsk4XN0V1TekLO7YYPF&index=7>

²⁶² Acesso em: 09/09/2020.

²⁶² Ver adiante as definições do termo.



Partitura 10: trecho da 1ª voz da versão de Asa Branca dos Irmãos Aniceto – compassos – 18 a 24.

Na alteração de uma melodia tão conhecida como esta (principalmente pelo fato do Cariri Cearense ser vizinho à terra natal do autor Luiz Gonzaga), percebe-se que o que seria uma descida em grau conjunto (segundo grau para fundamental) entre as posições 6 e $\frac{1}{2}$ passa a ser uma aproximação cromática dada pela digitação 6_0_1/2²⁶³. Enquanto a posição 6 é realizada com todos os orifícios fechados (exceto indicador da mão esquerda), a posição $\frac{1}{2}$ é realizada com *meio furo*²⁶⁴ do dedo indicador da ME (mão esquerda). Para passar de uma posição à outra, os *pifeiros* da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto abrem os orifícios da mão esquerda para depois fechar a metade do sexto orifício e chegar à nota desejada²⁶⁵. Ao abrir tais orifícios é gerada a posição “0”, convencionada na partitura como Fá#. Note-se que, não fazendo parte da estrutura melódica original, a nota em questão se dá pela ergonomia proposta pelo instrumento²⁶⁶. O movimento é feito com as posições 6, 0 e $\frac{1}{2}$ alternativas, movimentando somente a mão esquerda, o que torna o recurso ainda mais ergonômico. Assim, esse PAM pode ser chamado **PAM-6_0_1/2**.

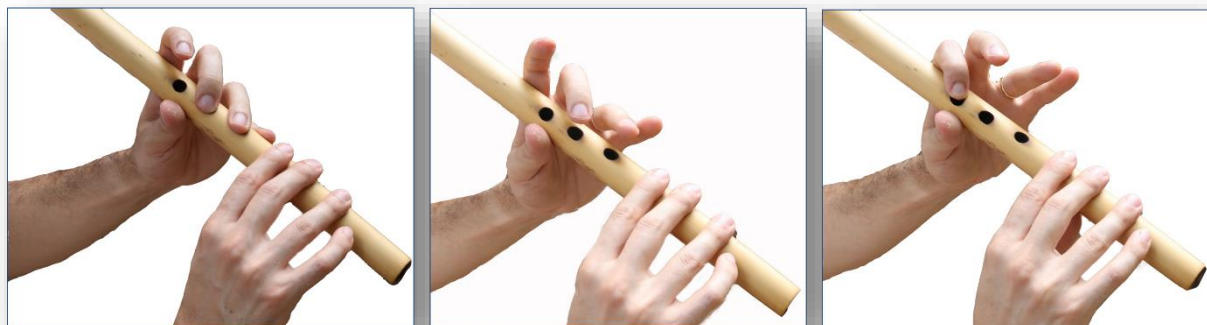
²⁶³ Convencionados na partitura como 6 = Sol, 0 = Fá# e $\frac{1}{2}$ = Fá.

²⁶⁴ Considerando-se o primeiro furo como aquele mais distante do bocal (orifício do sopra) e o sexto, o mais próximo do bocal.

²⁶⁵ Veremos adiante que esse pensamento acústico-mocional pode também ser feito com a sequência 6_0_1_1/2, sendo a posição 1 uma apojatura ou acciaccatura que, na mecânica do instrumento, serve como ponto de referência para se fazer a posição da nota fundamental ($\frac{1}{2}$). Já no resultado sonoro, serve como nota sensível, dando mais corpo ao ornamento ou melodia.

²⁶⁶ Seria como, ao tocar em um violão, o músico deixasse que, intencionalmente, soassem cordas soltas durante uma troca de posições.

Figura 25 Pensamento acústico-mocional ergonômico (6_0_½).



Entretanto, essa nota específica, dada neste ponto da melodia a partir da ergonomia do instrumento, é realizada quando Asa Branca é tocada na digitação usual do grupo (ou seja, a tonalidade com a escala a partir da posição ½), fazendo dela um recurso para dar personalidade e identidade à melodia na construção de sua singularidade²⁶⁷. Assim, os Irmãos Aniceto não somente lançam mão da facilidade deste padrão de movimento bem como o tornam um pensamento acústico-mocional marcante e recorrente. Com a frase se iniciando na posição 5, o intervalo pré-estabelecido pela construção do instrumento induzem a percepção de um cromatismo, uma vez que o intervalo entre as posições 5 e 6, é neutro ou compõe um semitom, dependendo do pífano usado e/ou da inflexão exercida pelo *pifeiro*.

Nos compassos 20 e 27 é possível perceber notas de passagem entre uma nota e outra, digamos, da melodia principal. Tais notas de passagem ocorrem quando se tem um intervalo descendente que não em grau conjunto. É necessário, portanto, um movimento de fechar mais de um orifício ao mesmo tempo, usando mais de um dedo. Neste caso, a ornamentação ocorre ao fechar os orifícios um a um, gerando mais notas pelo aproveitamento do movimento realizado. Esse efeito de intensificação é aplicado também na frase final dos compassos 32, 36 e 37, servindo como variação sobre a mesma frase tocada como introdução no início da música.

Já no Cariri Pernambucano, em Exu-PE, Lourival do Pife, conhecido também como Seu Louro, toca Asa Branca, bem como a Banda de Pífanos de Caruaru, com a posição 3 como fundamental²⁶⁸. Assim, os *bends* são aplicados sobre o quarto e sétimo grau, enquanto os

²⁶⁷ Embora Crook (1991) tenha identificado este padrão de digitação em alguns pifeiros de Caruaru, o autor destaca que este uso se dá como um cromatismo da fundamental à sétima menor, posto que a tonalidade em questão se inicia pela posição fechada.

²⁶⁸ Portanto, a posição 3 aparecerá, na partitura, representada pela nota Dó.

mordentes e floreios da mão esquerda figuram sobre o segundo e primeiro. É possível perceber maior proximidade do sistema temperado²⁶⁹.

²⁶⁹ O registro audiovisual está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZFkjBqs4os> acesso em: 29/09/2020.

Asa Branca

transcrição: Murilo Mendes

Lourival do Pife (Seu Louro)

$\bullet = 105$

8

7

15

24

32

39

48

57

Note-se que Seu Louro também tem o hábito de realizar a preparação antes de começar a tocar. O movimento se dá através do arpejo da tonalidade da música em questão. Na introdução chama a atenção um padrão acústico-mocional no final da frase: ocorrem, sobre as notas do último compasso, um mordente seguido de floreio e antecipação da nota²⁷⁰.

5.3 Recorrência dos PAM no repertório dos Irmãos Aniceto

Enquanto o padrão 6_0_½ ou 6_0_1^½ é aplicado sobre Asa Branca, o mesmo padrão é encontrado, por exemplo, nos compassos 6 e 14 do Hino de São José²⁷¹, melodia formada também com sua escala a partir da posição ½:



Partitura 11: Cromatismo do compasso 6 do Hino de São José.



Partitura 12: Cromatismo do compasso 14 do Hino de São José.

Assim, tanto em Asa Branca como no Hino de São José, o uso do cromatismo é oferecido pela ergonomia do instrumento e aproveitada pelos Irmãos Aniceto. É interessante notar que tal ergonomia ocorre nesses pontos da melodia quando se usa ½ como tônica. A

²⁷⁰ Embora esses ornamentos não apareçam da mesma forma na interpretação dos Irmãos Aniceto, provavelmente pela tonalidade da música, a antecipação das últimas notas é característica também na interpretação dos Aniceto como se pode notar em:

https://www.youtube.com/watch?v=Evvm_Ruh_I8&list=PL89k2JkO5FrkTpBLWr3epYuMmGBS7a5rj&index=5&t=0s acesso em: 19/09/2020.

²⁷¹ O Hino de São José (pai do menino Jesus) é uma homenagem ao Santo tido como responsável pelas chuvas do sertão nordestino. Minha interpretação com Antônio e Adriano Aniceto está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IT7ENFwAWow> acesso em: 07/08/2020. Conhecido também como Bendito de São José, integra a décima faixa do álbum Irmãos Aniceto (1999) e pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6vdLNMgbHE&feature=youtu.be> acesso em: 18/09/2020.

identificação desses padrões de movimento e da compreensão de sua aplicabilidade se fez útil para compreender melhor os arranjos, composições e improvisos do grupo estudado. Além disso, contribui também para minha própria musicalidade e recursos idiomáticos trabalhados no instrumento.

O Hino de São José, do repertório do catolicismo popular, tem sua estrutura melódica organizada em arpejos ascendentes e escalas descendentes e arpejos ascendentes e descendentes no que seria uma relação de pergunta e resposta com perceptível harmonia funcional²⁷². Esta estrutura arpejada aparecerá na composição da Marcha de Chegada, no improviso da segunda flauta em uma parte contrastante à interpretação da melodia de Parabéns pra Você feita pelo grupo, entre tantas outras composições e arranjos²⁷³. Assim, nota-se uma influência melódica no que diz respeito à performance e à composição exercidas pelo grupo. Tem-se como exemplo os primeiros compassos e o décimo primeiro compasso do Hino de São José. Este foi um dos primeiros indícios - que tive contato - de que suas melodias, adaptações e arranjos são têm o arpejo como característica e padrão de movimento. Ao analisar o arranjo de Parabéns Pra Você, Hinos e Benditos tocados em diversas ocasiões como festas religiosas populares e eventos promovidos pela prefeitura, notei a presença desta estrutura de arpejos ascendentes e descendentes que preenchem o arranjo como demonstrado abaixo.

²⁷² Embora o conceito arpejo siga o convencional, consideremos aqui as estruturas intervalares dos pífanos dos Aniceto já sistematizadas anteriormente.

²⁷³ Para uma melhor compreensão da importância e contexto em que é tocado Parabéns pra Você e sua transcrição completa, ver Mendes (2012).



Partitura 13: Hino de São José – compassos 1 a 4.

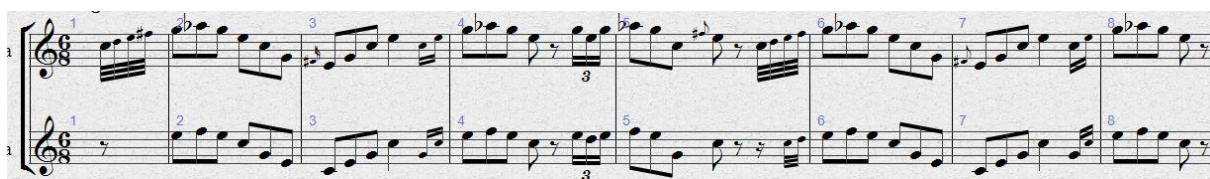


Partitura 14: Hino de São José – compasso 11.

Note-se que no compasso 11 não apenas a *primeira* (voz inferior) é estruturada em arpejos, mas também a *segunda* (voz superior) que recebe variações improvisadas em sua estrutura melódica²⁷⁴. Embora os Aniceto usem o intervalo de terça na relação harmônica do *casal* de pífanos - como muito visto em outras bandas de pífano - é comum que os mesmos realizem deslocamentos rítmicos e aumento de notas tendo o caminho em terças como estrutura latente. O valor dado pelos Irmãos Aniceto ao aumento de notas se deve não apenas pela intenção de se distanciar dos paralelismos, mas também ao desenvolvimento da habilidade técnica do *pifeiro*. É através deste aumento de notas que os Irmãos Aniceto desenvolvem seu pensamento acústico-mocional como recurso de improvisação e contraponto à melodia da *primeira*. É justamente neste desenvolvimento técnico que são criados os padrões de movimento que chamo de **pensamento acústico-mocional arpejado** e **pensamento acústico-mocional em grau conjunto**. Estes padrões, diferente dos anteriormente apresentados, não aparecem em um local específico da digitação, podendo ser aplicados de diversas maneiras e diferentes combinações. O PAM-grau conjunto liga uma nota a outra abrindo ou fechando os orifícios como já explicado anteriormente. Nos exemplos de partitura da Marcha de Chegada, é possível notar a estrutura da melodia e a digitação advinda do pensamento acústico-mocional arpejado bem como características recursos de aproximação grafados como *acciaccaturas* e *apojaturas*. Neste caso, a própria composição segue uma estrutura arpejada²⁷⁵:

²⁷⁴ Os Aniceto chamam de *primeira* a melodia original da música reproduzida e de *segunda* a voz da flauta que a acompanha.

²⁷⁵ Marcha de Chegada é a música tocada quando o grupo chega ao seu local de apresentação, levada das *festas de renovação* aos shows midiáticos. Para mais informações sobre o contexto, transcrição completa e análise da Marcha de Chegada, ver Mendes (2012). Vídeo original da performance transcrita disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rMSgzR9OXpc> acesso em: 10/08/2020.

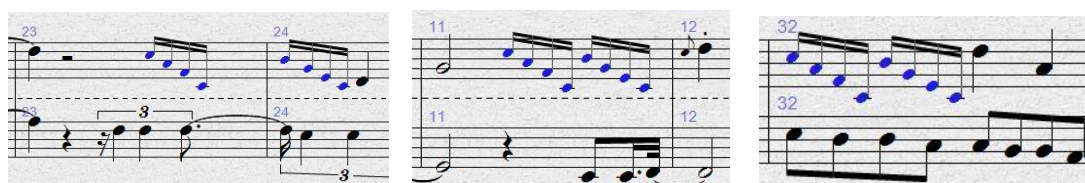


Partitura 15: Marcha de Chegada – compassos 1 a 8.



Partitura 16: Marcha de Chegada - compassos 10 a 16.

Na performance de *Parabéns pra Você*²⁷⁶, Raimundo Aniceto realiza diversas vezes o pensamento acústico-mocional arpejado que aparecerá na transcrição como arpejos de tônica e dominante. Se no compasso 4, a estrutura aparece no início do compasso, no compasso 11 aparece no terceiro tempo, no compasso 23-4 inicia-se no quarto tempo do compasso 23, enquanto no compasso 32 o pensamento acústico-mocional arpejado se inicia na cabeça do compasso. Este pensamento acústico-mocional é usado para dar movimento melódico tanto para inícios de frases (compasso 4) como para partes conclusivas (compasso 32).



Partitura 17: *Parabéns pra você* - compassos 11, 23-4 e 32.

No compasso 20 da *tocada* *Parabéns pra Você* é possível notar o PAM-arpejado bem como o PAM-grau conjunto. No segundo tempo do compasso é realizada uma escala descendente da posição indicada pela posição 3 até a posição 6. Segue-se a estrutura apresentada no primeiro compasso da *Marcha de Chegada*. Embora a escala realizada naquela música seja ascendente e em *Parabéns pra Você* ser descendente, o princípio do movimento é o mesmo - um caminhar de uma posição a outra usando o mesmo golpe de língua em quatro

²⁷⁶ *Parabéns pra Você* é tocada na cerimônia de *renovação* no momento de início da festa ou quando a reza é finalizada. *Parabéns pra Você*, embora não seja cantada, simboliza os votos que a banda cabaçal presta em homenagem aos anfitriões, fechando e iniciando o ciclo anual entre esta e a próxima festa de renovação. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Sa1Udgrv5c> acesso em 10/08/2020

momentos: ataque na posição 3; posição 4; posição 5; e posição 6. Nos compassos 21-2, pode-se notar o mesmo PAM em alturas diferentes, desta vez realizando o cromatismo demonstrado anteriormente (compassos 21-2).



Partitura 18: Parabéns pra Você: compassos 20 a 22.

Estes foram apenas alguns exemplos dos padrões de movimento realizados em, praticamente, todo o repertório do grupo - seja na estrutura composicional ou na forma da *segunda cobrir a primeira*. Por sua vez, os movimentos arpejados parecem ser estruturas mais ligadas às tradições cultural e historicamente construídas. É um dos recursos que permitem que os Aniceto exerçam a relação de aproximação e distanciamento de outras práticas musicais como as bandas de música. Por um lado, as estruturas arpejadas muitas vezes propõem, por exemplo, relações tonais, harmonia funcional, dominantes secundárias²⁷⁷. Por outro, imbricados a estes, realizam padrões de afinação, ornamentação e técnica própria, padrões de movimento ligados à facilidade intrínseca do instrumento, mantendo a tradição mencionada como indígena.

Ao praticar o repertório dos Irmãos Aniceto, suas técnicas e digitação, foi possível identificar aspectos que compõem sua singularidade. Não apenas a tonalidade aplicada às músicas forma intervalos e trabalham determinadas regiões do instrumento, mas o PAM aplicado a ela – ornamentação, posicionamento/embocadura, aproveitamento da facilidade intrínseca e do fraseado culturalmente construído e arranjos, por exemplo – ajudam a expressar a história e cotidiano do grupo, formando assim um estilo próprio dentro da música cabaçal²⁷⁸.

²⁷⁷ Tais recursos musicais têm, portanto, a influência direta das bandas de música, da música midiática e do repertório atrelado ao poder público conforme confirmação do mestre Raimundo Aniceto (ANICETO, nov. 2011).

²⁷⁸ “Baily (1985) também mostrou como um estudo dos movimentos envolvidos na música em um instrumento particular pode ajudar a explicar o modo com que um estilo musical se desenvolve”²⁷⁸ (CLARKE, 1993, p. 217).

6. Forró no Cariri: As interpretações de Ulisses Germano, Correinha e Antônio Aniceto.

Em busca de compreender melhor se há, e como, algum reflexo do discurso onde afirma originalidade, ancestralidade indígena e virtuosismo na música dos Irmãos Aniceto, busco analisar a mesma música (Forró no Cariri) interpretada em situações não formais em diferentes ocasiões realizadas por três *tocadores*: Correinha, Ulisses Germano e Antônio Aniceto. Naturalmente, encontraremos a execução de notas de uma mesma posição diversas vezes no decorrer da música. Conforme essas posições aparecem, as alturas dadas recebem variações de acordo com seu contexto: ascendência ou descendência da frase, localização dentro da música, movimento harmônico e variações ocasionadas pelo uso do *meio furo*. A estas variações denomino **variações de recorrência**. Veremos nas análises que até mesmo a posição fundamental²⁷⁹ recebe variações entre a frequência mais grave e mais aguda dentro de uma mesma música. Ou seja, a posição tocada em uma frase, frequentemente não apresentará a mesma altura quando tocada em outra frase. Nas análises das performances em questão, estas variações de alturas, por exemplo, na fundamental da escala, ocorrem até 41 *cents* (quase meio semitom), em um dos casos, e em outro, 88 *cents* (quase um semitom). Este fato torna ainda mais complexo o estabelecimento das relações intervalares dentro da melodia. Portanto, adoto o critério de analisar as relações intervalares por frases. Um dos motivos se dá pela posição da flauta e a intensidade do sopro ser mais homogênea. Veremos que a *rogança* determina o aumento da pressão da coluna de ar e a elevação nas alturas de frases específicas. Quanto à nota de referência irei, por exemplo, partir da fundamental tocada naquele momento, naquela frase, analisando assim, frase por frase. Ainda assim, penso ser possível encontrar frases onde suponho uma definição de harmonia, mas não há a reprodução da nota fundamental. Ou até mesmo não há harmonia definida.

A melodia da música analisada - Forró no Cariri²⁸⁰ - se dá por suas primeiras frases construídas em torno da digitação de arpejos de T e D (Tônica e Dominante). Em seguida é realizada uma [D]S (dominante individual do quarto grau). A partir de então, são realizadas melodias descendentes – também de estrutura arpejada – executando as notas mais agudas. Esta

²⁷⁹ Estou chamando de posição fundamental aquela que determinará a nota fundamental da escala, determinando as posições que sucedem na formação da melodia desejada.

²⁸⁰ É conveniente que leitor a ouça para melhor interpretação das análises. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=shgHp2oLw_0 acesso em: 11/08/2020.

parte termina com uma cadência S – D - T na harmonia enquanto a melodia realiza um salto de quarta justa da quinta para a fundamental²⁸¹. Contudo, veremos que, embora meus ouvidos reconheçam estes intervalos e os adaptem, assim como infere esta harmonização e funções tonais, cada *pifeiro* traz, em sua expressão melódica, a própria maneira de romper com estas estruturas tonais através do distanciamento do sistema temperado.

As monodias presentes neste trabalho são propícias para uma precisa transcrição e análise (inclusive computacional) no intuito de compreender as diferenças de musicalidades entre os *pifeiros* estudados neste trabalho, apresentando material relevante para o objetivo da pesquisa²⁸².

²⁸¹ Para melhor compreensão da harmonia funcional, ver Freitas (1995).

²⁸² Contudo, é preciso mencionar também que os Irmãos Aniceto compreendem a música cabaçal a partir da presença dos instrumentos que a compõem. Essa premissa vale para o *casal* de pífanos; podemos até tocar/ouvir a primeira e segunda voz separadamente, mas aquilo que os Aniceto têm como autêntico é a sonoridade resultante das vozes simultâneas. Contudo, a análise neste caso se dará sobre a melodia original do compositor, coletada entre os três intérpretes mencionados.

6.1 Forró no Cariri: Ulisses Germano

Meu contato com Ulisses Germano Rolim se deu em janeiro de 2011 quando procurava uma rede de informantes que dialogasse a respeito da cultura dos pífanos do Cariri.

Forró no Cariri
Versão de Ulisses Germano

Correinha

♩ = 120

Pífano em C

Partitura 19: Forró no Cariri interpretada por Ulisses Germano

Dentre os assuntos tratados nesta entrevista, pudemos conversar a respeito da afinação dos pífanos, sobre o músico e *pifeiro* Correinha, Irmãos Aniceto e as transformações na cultura musical que se instituía no Crato e em Juazeiro do Norte²⁸³. Então, Ulisses toca um trecho (parte A) de Forró no Cariri de Correinha em seu pífano construído em Dó. A tabela abaixo mostra a relação de posições correspondentes à transcrição, que por sua vez mostra a estrutura rítmica e melódica da primeira parte da música²⁸⁴.

²⁸³ Ver Mendes (2012).

²⁸⁴ Áudio disponível em: <https://youtu.be/YDdDnqXRI8c> acesso em: 21/09/2020.

Tabela 11: Digitação correspondente ao pife em Dó usados por Ulisses Germano e Correinha.

Digitação: ● orifício fechado ◐ orifício semi-aberto ○ orifício aberto

O diagrama ilustra as posições de digitação para o pife em Dó. A primeira linha mostra as posições 6, 5, 4, 3, 2, 1, 1/2 e 0. A segunda linha mostra as posições 6, 5, 4, 3, 2 1/2, 2, 1 1/2, 1, 1/2, 0 e 6. Cada posição é acompanhada por um diagrama do pife com os orifícios fechados (preto) ou abertos (branco) e uma nota musical correspondente em uma pauta de cinco linhas.

A variação da posição 3, que dá início à melodia, é de 12 *cents*. Não é uma variação considerável quando se leva em conta a menor diferença perceptível. A posição fechada, que considero aqui como centro tonal da música pela razão da escala usada, finais de frase e nota de repouso (inclusive no fim da música), aparece com uma variação de recorrência de 46 *cents*. Note-se que, assim como na Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, há uma intensificação na pressão da coluna de ar (aquilo que os Aniceto chamam de *rogança*) ao se aproximar e realizar as frases 7 e 8.

Pode-se observar, de maneira geral, nas alterações de alturas que há recorrência de abaixamentos em frases descendentes e suspensão de alturas nas notas das frases ascendentes, o que julgo uma característica que naturalmente se estabelece na relação corpo-instrumento, pois, as notas mais agudas exigem maior pressão da coluna de ar para serem emitidas. Assim, quando se toca notas rápidas em movimento ascendente, é natural soprar com mais intensidade em notas anteriores, o que eleva as alturas das mesmas. O mesmo ocorre inversamente quando no movimento descendente das notas.

Além da variação de altura padrão de final de frase, há também um lugar de tensão melódica que me leva a associar com uma mudança de T para D em uma eventual

harmonização. Contudo, por até aqui não ter ainda um número considerável de amostras neste sentido, não posso ainda determinar se há alguma relação do abaixamento com movimento harmônico, mesmo porque, veremos adiante, é notável um recorrente movimento descendente dentro de uma mesma nota em determinadas notas longas.

A posição 4, correspondente à terça da tonalidade utilizada soa, nesse contexto, uma terça neutra. Essa posição aparecerá no decorrer da música com uma variação de 30 *cents* entre a mais baixa e mais alta²⁸⁵. Tratando-se esta posição como uma terça da tonalidade em questão, e tendo-se como fundamental a posição fechada, teremos: na parte ascendente da primeira frase um intervalo de 351 *cents*, na parte descendente da primeira frase 359 *cents*. Na segunda frase temos um intervalo de 322 *cents*. Já na quarta frase, a relação intervalar estabelecida entre as mesmas posições é de 340 a 353 *cents*, devido à oscilação de mesma posição (de catorze *cents*) ocorrida na posição 6. Já a relação intervalar no arpejo com sétima menor que antecede as frases 7 e 8 – entre as posições 6 e 4 será de 353 *cents*. No trecho onde aparecem as notas mais agudas da melodia, é possível encontrar dois intervalos de 364 e 360 *cents*, respectivamente entre as mesmas posições. Portanto, embora haja pequenas oscilações entre as alturas emitidas pela mesma posição das notas em diferentes pontos no decorrer da melodia, percebe-se, entre as notas próximas, alguma estabilidade. Assim, tem-se a manutenção da terça neutra presente nos intervalos melódicos ascendentes e descendentes entre o primeiro e terceiro grau.

Pela velocidade em que em que é feita a digitação, pode-se considerar que o processo de construção do pífano analisado aqui oferece, em grande parte, a possibilidade de que a terça neutra seja reproduzida com facilidade.

Tabela 12: Arpejo - Tônica - Ulisses Germano.

Posições	2	6	4	2
Intervalos em <i>Cents</i>	-559	0	371	678

²⁸⁵ Nas frases iniciais, aparece entre Mib6+18 e Mib6+22. Já na frase 6 (dominante individual que prepara para novo material que aparecerá nas frases 7 e 8), ou seja, na intensificação da coluna de ar, ocorre uma elevação de altura que coloca a mesma posição entre Mib6+44 e Mib6+48.

As posições 0 aparecerá como segunda nota de um possível arpejo com sétima ascendente e descendente, consecutivamente, realizados nas frases 3 e 4, e na frase 6, apenas descendente. Analisando estes arpejos em suas relações intervalares teremos na segunda frase o arpejo ascendente conforme tabela abaixo:

Tabela 13: Arpejo V Grau com sétima.

Posições	2	0	5	3
Intervalos em Cents	0	391	709	991

O que temos aqui é, desconsiderando poucas oscilações entre notas vizinhas, um típico arpejo de quinto grau com sétima. As notas que determinam este acorde encontram-se ainda dentro da menor diferença perceptível.

Subsequentemente a este arpejo, encontra-se o arpejo descendente com a nota sol oitavada²⁸⁶. Considerando a nota base como referência auditiva para os intervalos também da descida do arpejo, a tabela abaixo demonstra as relações do movimento completo, ou seja, incluindo a subida e descida:

Tabela 14: Relações intervalares do acorde de Dominante com 7ª na interpretação de Ulisses Germano.

Posições	2	0	5	3	5	3	2	3	5	0
Intervalos em Cents	0	391	709	991	709	991	1173	1008	709	420
Graus do acorde	I	III	V	VII	V	VII	I	VII	V	III

²⁸⁶ Note-se que, a partir de uma nota dada em sua altura padrão mais ou menos cinquenta cents, encontra seu limite. Sendo assim, um cent a menos na nota G-50 passa a ser F#49 cents e não Sol-51. Por essa razão, a posição na flauta conhecida como Sol, é demonstrada na altura real convencional como F#6+33, por razão de alguns cents a menos.

T.N. = Terça Neutra
 = Arpejo de Dominante com 7
 = Notas de Floreio
 = Oscilação de altura na mesma nota

Forró no Cariri

Versão de Ulisses Germano

Correinha

Pífano em C $\text{♩} = 120$

Partitura 20: Análise da parte A da interpretação de Forró no Cariri de Ulisses Germano.

A Frase 6 que prepara apresenta a sétima menor tornando-se, a partir do pensamento acadêmico da harmonia funcional, uma dominante individual como preparação para um novo material musical. Nesta posição de sétima menor, talvez Ulisses Germano tenha optado por uma posição alternativa, dada pela abertura dos dois primeiros e do último orifício para a primeira oitava e do primeiro e último para a segunda oitava²⁸⁷. Acredito que tenha utilizado esta opção pelo ataque e baixa oscilação de mesma nota (15 cents). Além disso, há ainda uma nota em forma de arco, ou seja, após um ataque em determinada altura, ocorre um leve decaimento e retorna para a altura inicial. De qualquer forma, o intérprete não efetua um padrão de movimento como o meu, de Correinha e outros *pifeiros* que conheci no circuito Sul-Sudeste como Carlos Malta.

Nas frases sete e oito temos uma diferença quando relacionadas aos motivos da frase anterior, fazendo uso de arpejos descendentes a partir de notas mais agudas. Nestas frases, as notas mais longas recebem oscilações de mesma posição de 15 a 43 cents conforme a partitura analisada acima²⁸⁸.

²⁸⁷ Lembrando-se de que a segunda oitava sempre exige uma coluna de ar com maior pressão.

²⁸⁸ Veremos adiante se, na flauta de Correinha, e na interpretação do mesmo, é possível identificar características semelhantes ou não para que se possa definir uma musicalidade, dentro da cultura dos pífanos, que possa dialogar

6.2 Forró no Cariri: Correinha

Na mesma entrevista de Ulisses Germano ouvi, com maiores detalhes, a respeito de Correinha. Ulisses dá um breve panorama da trajetória de Correinha, na infância tocando desde os 6 anos de idade e sua relação de proximidade com Luiz Gonzaga.

Francisco Correinha Lima foi um grande folclorista, radialista, cordelista, agente penitenciário, e era um bocado de coisa, o Correinha, que era um pifeiro. Fundamentalmente um pifeiro. Francisco Correa Lima. Você pode ver a história de Correinha aqui. Ele representa, realmente, o Cariri, ele é de Farias Brito²⁸⁹, ele não é do Crato, mas ele vem desde menino aqui. E que me consta, ele foi um cara que tocou, pela primeira vez quando tinha 06 anos de idade, pífano para Luiz Gonzaga: botaram ele em cima duma mesa... tem toda uma historinha, já menino aí, pra Luiz Gonzaga, e ele ficou muito amigo de Luiz Gonzaga, o Correinha, ele foi um compositor muito bom. Luiz Gonzaga pediu quinze músicas a ele, e Correinha se recusou a dar essas quinze músicas. Ele pediu pra fazer parceria de quinze músicas que Correinha já tinha feito, mas isso é só um detalhe da história, eles eram muito amigos... A história de Correinha é exatamente isso, mas fundamentalmente era um virtuoso no pife. Ele tocava brasileirinho, tico-tico no fubá no pífano de uma forma muito bem... carac... muito afinado, muito bem executado. E eles eram diferente, no sopro dele, pra você ver, a flauta dele ele usava o nó, não usava cera, se recusava a usar cera, sempre usava o nó. Inclusive no último CD dos Aniceto tem uma música dele chamada Forró no Cariri, só que eles tocam de uma forma muito 'truncha'. O Correinha tocava assim, ó:

Conheci, então a primeira parte da música que, alguns dias depois, aprendi tocar à maneira dos Irmãos Aniceto. Já a gravação transcrita abaixo foi realizada pelo também músico Calé Alencar em momento informal, provavelmente com a intenção de um registro executado pelo próprio autor²⁹⁰. A partitura abaixo, portanto, trata da transcrição da performance de Forró no Cariri realizada por seu próprio autor, Correinha:

com a maneira tida como singular no toque dos pífanos dos Irmãos Aniceto. Também avaliaremos se a versão de Ulisses Germano apresenta uma melodia com alturas relativamente mais estáveis.

²⁸⁹ Farias Brito é um município do Estado do Ceará que fica a cerca de 47 quilômetros do município do Crato.

²⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KO4cdDTYBJc>. Acesso em: 21/09/2020.

Forró no Cariri

Vídeo coletado por Calé Alencar em 22/02/2008

Correinha

Pifano em C $\text{♩} = 100$

4

7

10

13

16

18

Partitura 21: Interpretação de Correinha - Forró no Cariri.

É possível notar que Correinha lança mão dos efeitos de mordentes, floreios, acciaccaturas e apojaturas. Ocorrem vinte e três vezes na primeira parte (parte A), sendo quinze vezes partindo-se de uma nota em grau conjunto ascendente e retornando à mesma nota, e oito vezes sendo uma aproximação simples chegando-se na nota desejada a partir da nota anterior da *escala*. É notável também a presença do pensamento acústico-mocional $6_4_2_1^{1/2}$, inclusive o *bend* na sexta frase, entre as posições 1 e $1/2$, ou seja, do sexto para o sétimo grau.

No que diz respeito aos intervalos, há um padrão que permeia a maioria das frases. Não há aumento na altura de frases como um todo como na frase 6 da performance de Ulisses Germano. Temos basicamente duas estruturas alternando-se entre as cinco primeiras frases. Uma delas consiste no arpejo que corresponde à digitação do acorde transcrito como Dó maior a partir do quinto grau (ver tabela abaixo)²⁹¹. E outra se dá pelos saltos de terças a partir do quinto grau, seguindo-se pela escala da tonalidade, fazendo uso, portanto, da sétima menor.

O primeiro intervalo da frase, naquilo que, pela digitação, seria um salto de quarta justa, soa uma terça maior ou quase isso. Para se ter uma nota na primeira oitava, é necessária uma coluna de ar mais amena. Contudo, ao exercer notas rápidas e adentrar as notas subsequentes da melodia pela segunda oitava da flauta, acredito que Correinha tenha exercido maior pressão na coluna de ar antes de adentrar a segunda oitava da flauta, o que ocasionou uma aproximação de altura em relação à próxima nota. Ainda assim, penso que a furação da flauta esteja com o quarto orifício um pouco mais alto, tendo influência tanto da forma de tocar quanto da construção do instrumento. Acredito que neste ponto resida também uma menor preocupação ou priorização da afinação tradicional, tendo maior prioridade a ressonância, a habilidade técnica, musicalidade e os recursos de digitação possíveis no instrumento.

A posição 2 exercida com um fluxo de ar mais forte para soar uma oitava acima estabelece uma relação de 750 *cents* em relação à posição 6 quando se tem como referência o temperamento de outros instrumentos²⁹².

O sexto grau é tocado em uma distância aproximada de 955 *cents* da nota fundamental do acorde mencionado, ou seja, um intervalo neutro. Se na performance de Ulisses essa nota aparece abaixada, na performance de Correinha aparece mais alta. Atribuo este fato à furação da flauta ter sido feita, em cada nota, mais próxima do bocal, enquanto a vedação é colocada mais distante do bocal, o que faz com que a oitava de cada posição, ou seja, a segunda oitava da flauta, não feche em uma distância de 1200 *cents* em relação à primeira.

Tabela 15: Arpejo frases 1, 2 e 5 de Forró no Cariri: Correinha.

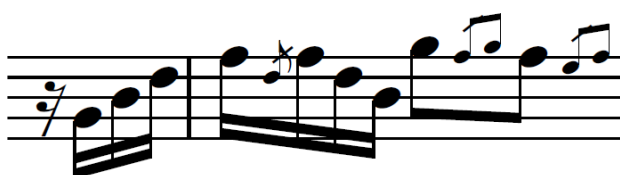
Posições	2	6	4	2
----------	---	---	---	---

²⁹¹ Este padrão intervalar recebe algumas variações no decorrer da música, mas não oferece variações significativas.

²⁹² Nota-se a presença desta relação quando ouvimos, ao fundo da gravação, que há alguém com um violão tentando acompanhar a performance de Correinha, e outra pessoa dizendo: “é dó maior”.

Intervalos em <i>Cents</i> : arpejos Frases 1,	-383	0	430	750
Intervalos em <i>Cents</i> : arpejos Frases 2	-407	0	421	747
Intervalos em <i>Cents</i> : arpejos Frases 5	-380	0	415	741
Graus	V	I	III	V (oitava acima)

A segunda estrutura intervalar, realizada entre as notas arpejadas em terças a partir da posição 2, propõe uma relação de acorde dominante, pois a melodia se estrutura a partir do quinto grau maior com sétima.



Partitura 22: Frase estruturada a partir do V grau com 7 menor.

Porém, note-se pela tabela abaixo que, embora nem sempre, as relações intervalares de Correinha podem desconstruir a proposta de acorde Dominante quando a relação intervalar entre primeiro e terceiro grau compõe uma terça neutra. Na relação entre fundamental e quinta, ocorre um abaixamento de até 92 *cents*, configurando um semitom²⁹³. Da mesma forma, a posição sétima menor do acorde, aparece abaixada até 53 *cents*.

Tabela 16: Digitação da Dominante com sétima (frases 3 e 4) de Correinha.

Posições	2	0	5	3
Intervalos em <i>Cents</i> Frase 3	0	339	608 (bV)	947
Intervalos em <i>Cents</i> Frase 4	0	383	626	979
Graus	I	III	V	bVII

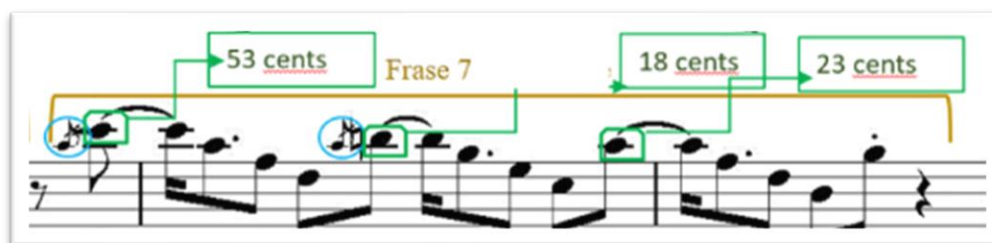
Já na sexta frase, o que seria a preparação para o quarto grau ocorre com a terça, quinta e sétima aumentadas progressivamente. A terça é suspensa apenas 12 *cents*, enquanto a quinta, 29 *cents* e a sétima 61 *cents*.

²⁹³ O que segue semelhante ao padrão de altura da posição 5 de acordo com a construção de outros pífanos como os de *Mestre Miguel* e dos próprios *Irmãos Aniceto*.

Tabela 17: Arpejo a partir da posição 6 usando sétima menor

Posições	6	4	2	½
Intervalos em <i>Cents</i> Frase 6	0	412	729	1061
Graus	I	III	V	bVII

As notas longas não recebem oscilação de mesma posição tão significativas, pois Correinha se concentra mais nas apojeturas e acciacaturas. A imagem abaixo mostra as oscilações de mesma posição e as apojeturas (circuladas).



Partitura 23: Indicações de oscilações de mesma posição e apojeturas na frase culminante

Através desta análise, pode-se apontar algumas características da musicalidade de Correinha. Em primeiro lugar, sua interpretação é calcada em constantes apojeturas e *acciacaturas*. Outra característica é a afinação da flauta; esta possui uma furação que proporciona notas espaçadas entre si, porém com as oitavas diminuídas por outro recurso – a vedação mais distante do bocal. A terça neutra como terceiro grau da tonalidade não caracteriza, necessariamente, esta interpretação devido à furação da flauta, mas aparece na terceira e quarta frase no arpejo sobre o quinto grau.

Correinha

Forró no Cariri
Vídeo coletado por Calé Alencar em 22/02/2008

Pífano em C $\text{♩} = 100$

T.N. = Terça Neutra
 T.M. = Terça Maior
 — = Arpejo de Dominante com 7
 ○ = Notas de Floreio
 □ = Oscilação de altura na mesma nota
 ○ (red) = bend de meio tom

Partitura 24: Análise da parte A da interpretação de Forró no Cariri de Correinha.

6.3 Forró no Cariri: Antônio Aniceto

O instrumento musical em si, determina uma diferença maior na interpretação do *mestre* Antônio Aniceto. Enquanto Correinha e Ulisses Germano interpretaram Forró no Cariri em um pífano que, em sua posição fechada, gira em torno da nota Dó, Antônio Aniceto usa um pífano que chama de “três quartos a régua inteira”²⁹⁴. Esta emite uma nota entre Sol e Sol# em sua posição fechada. A digitação dos Irmãos Aniceto não usa, como fundamental, a posição fechada. Neste caso, a posição da nota fundamental (Fá da partitura) será dada pela posição $\frac{1}{2}$. Uma vez que a posição $\frac{1}{2}$ emite a altura de Fá, tomarei Fá maior como tonalidade para a transcrição e digitação conforme tabela abaixo²⁹⁵.

²⁹⁴ Por ser um tamanho intermediário entre “três quartos” e “régua inteira”.

²⁹⁵ Reforço também, que não é necessário o uso de *meio furo* para o quarto grau (como feito nos pífanos temperados), pois a furação da flauta já determina tal altura pela posição 4 (que abre os dois primeiros orifícios, anelar e médio da mão direita) para este grau da escala.

Tabela 18: Posições usadas em Forró no Cariri por mestre Antônio Aniceto

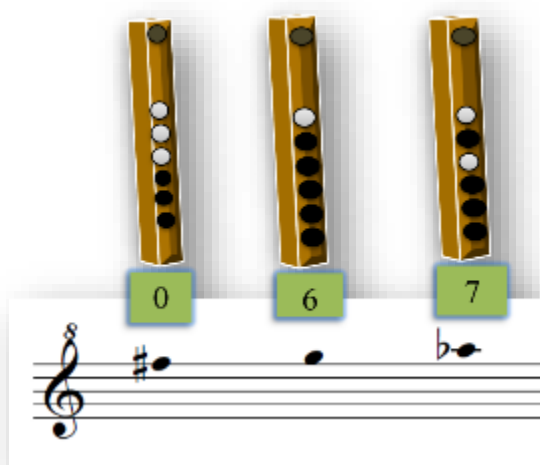
Digitação: ● orifício fechado ○ orifício semi-aberto ○ orifício aberto

The image displays two rows of flute fingerings. The top row shows positions 6, 5, 4, 3, 2, 1, 1/2, and 0. The bottom row shows positions 6, 5, 4, 3, 2, 1 1/2*, 1, and 1/2. Each position is illustrated with a flute and a corresponding musical note on a staff. The top row uses a treble clef and a key signature of one flat. The bottom row uses a treble clef and a key signature of two flats.

Devo aqui salientar que a posição de Fá, aparecerá, na segunda oitava, além da mesma posição da mão esquerda, com o fechamento dos três orifícios da mão direita (ver tabela). Esta mudança de posição facilita a emissão da nota na segunda oitava dando um timbre mais nítido. Os irmãos Aniceto usam essa posição na primeira oitava também, mas isso não interfere na altura e no timbre, tendo uma razão de facilidade mecânica. A sétima menor da escala, ou seja, a posição 1 1/2* (Mi bemol na partitura) é realizada como a posição fechada com a diferença da abertura apenas do dedo anelar da mão esquerda conforme desenho da tabela acima. É interessante notar o uso desta posição para a sétima menor, pois sendo essa uma tonalidade bastante usada, os Irmãos Aniceto não fazem nela o uso do PAM 1 1/2 com *bend* ou *relativo do*

pife para alcançar a sétima menor a partir do sexto Grau como visto em Correinha²⁹⁶. Além das posições relacionadas acima, se faz presente também o uso das seguintes posições na transição entre segunda e terceira oitava: 0 como posição alternativa ao fechar somente os orifícios da mão direita; 6 na terceira oitava – emitido com maior intensidade na coluna de ar; e a posição 7, abrindo os orifícios correspondes aos dedos anelar e indicador da mão esquerda. Veremos adiante que estas posições compõem digitações que marcam certas características da identidade sonora do grupo.

Tabela 19 Posições da terceira oitava da escala dos Irmãos Aniceto



²⁹⁶ Em minha experiência com o pífano vejo, em meu repertório, uma constante recorrência deste PAM com o *bend* a partir do sexto grau. Como já mencionado acima, uma das mais icônicas frases da cultura dos pífanos no eixo Sul-Sudeste do Brasil seja a introdução de “O Canto da Ema” na versão de Carlos Malta. Além disso, faço uso em muitas outras interpretações, adaptações e composições.

Forró no Cariri

áudio coletado 02/2011

Mestre Antônio Aniceto

Pífano
Aniceto: G

$\text{♩} = 130$

4

7

10

14

18

Rogança

To Coda

D.S. al Coda CODA

Partitura 25: Forró no Cariri - Interpretação de Antônio Aniceto²⁹⁷.

É notório que a posição da fundamental irá remontar toda a digitação, sendo assim o primeiro e, talvez, principal diferencial da interpretação de *mestre* Antônio Aniceto. A fundamental dada por uma posição de *meio furo*, oferece uma percepção de um centro tonal ainda mais diluído. A análise realizada no programa *Adobe Audition*, indica uma distância de 88 *cents* entre a projeção mais grave e mais aguda na fundamental. Enquanto em *Correinha* o mesmo fenômeno apresenta 41 *cents* de oscilação. Ainda assim, dentro destas posições

²⁹⁷ A gravação dessa transcrição encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h6i93daXmtI&feature=youtu.be> acesso em: 14/08/2020. Friso que essa é uma das amostras de como M. Antônio tocava. Podem ocorrer pequenas variações rítmicas e melódicas.

fundamentais ocorrem maiores oscilações de notas, pois, qualquer movimento do dedo usado para fazer a posição $\frac{1}{2}$ alterará sua altura.

Como já mencionado, a sétima menor é reproduzida por uma posição que não possui *meio furo*, não fazendo uso, portanto, do pensamento acústico-mocional $1^{\wedge}\frac{1}{2}$ como na interpretação de Correinha. Ressalto tal fato por considerar a sétima menor como símbolo da identidade nordestina difundido principalmente pela obra de Luiz Gonzaga²⁹⁸. A sétima menor aparece com frequência no repertório dos pífanos, tanto na cultura dos *pifeiros* do Sul-Sudeste quanto do Cariri realizado, frequentemente, com *bends* a partir do sexto grau. Contudo, os *bends* se fazem presentes como apontados na partitura acima.

O *mestre* Antônio Aniceto usa poucos golpes de língua (frequentemente em repetição de notas em uma mesma posição). Tal técnica, juntamente com *rogança* e posicionamento/embocadura determina um envelope diferenciado para a nota, altera oscilações de mesma posição (mesmo em notas mais curtas), causando assim, junto aos *bends*, uma característica específica de emissão de notas.

As ligaduras de expressão colocadas nas frases indicam notas realizadas com um único golpe de língua. Com uma coluna de ar ininterrupta e com apoio do diafragma, tal expressão se dá com notas quase em glissando. As notas ligadas são contrastadas por notas *staccato*. Desta forma, *mestre* Antônio Aniceto trabalha a articulação de forma mais incisiva que os demais intérpretes aqui analisados, interferindo até mesmo em minha percepção das frases²⁹⁹. Tomando como exemplo a primeira frase, é possível perceber uma cisão da mesma em três partes, sendo a primeira subdivisão dada pelas quatro primeiras notas ascendentes; a segunda sendo as duas notas subsequentes, sendo esta, uma descida de terça em relação à última nota da primeira frase, e um salto glissando de quarta; e a terceira sendo um glissando de terça descendente. O que divide estas subfrases são justamente as notas em *staccato*.

²⁹⁸ Mesmo o sétimo grau (mixolídio) aparecendo nas funções tônica e subdominante, por exemplo, o pensamento acústico-mocional aparece aqui, oportunamente, na função de dominante individual marcando uma característica peculiar à sonoridade dos pífanos. Também é interessante lembrar que o *pifeiro* Lourival do Pife, conterrâneo de Luiz Gonzaga, teria ouvido do próprio Gonzaga que o mesmo se inspirou na sonoridade dos pífanos para suas composições.

²⁹⁹ Coloco aqui como uma percepção subjetiva, pois, não foram encontradas bibliografias que me conduzam a conclusões específicas de uma cultura, ou gerais para dizer, neste caso, sobre a percepção das frases. É importante mencionar também que o *mestre* Antônio Aniceto não vivencia a música sob o conceito de forma musical e subdivisão em frases e partes, subdividindo suas *tocadas*, no máximo, pela ideia de *meia* e *inteira*, ainda assim convencionalizada somente partir de 2008 devido aos ensaios com a Orquestra Eleazar de Carvalho (MENDES, 2012). Não cheguei a entrar nesses detalhes com Ulisses Germano, mas acredito que ele conheça e pense musicalmente de acordo com a cultura tradicional ocidental.

Quanto às relações intervalares da interpretação de Antônio Aniceto, temos na primeira, segunda e quinta frases, intervalos quase equidistantes entre as posições 3, $\frac{1}{2}$ e 5. O intervalo de oitava do quinto grau oscila, nestas frases, entre 1172 e 1223 *cents*, e apesar das variações de recorrência, na média, fica em torno de uma oitava justa: 1200 *cents*. Já na posição 6, que aparece no segundo compasso, aparece a uma distância de 300 *cents* da fundamental, ou seja, o que se tem na escala como a posição referente ao segundo grau aparece com um intervalo considerado por nós como terça menor. Assim, ao tomar como ponto de partida os intervalos pré-estabelecidos pela construção do instrumento, há um aumento dos intervalos acima da fundamental e a diminuição daqueles abaixo da mesma. Poderia ser argumentado aqui que isso se dá pela velocidade ou pela rápida passagem pelo *meio furo*, comprometendo a precisão na altura desta posição. Contudo, ao praticar a frase, percebi que não faz diferença, no ponto de vista ergonômico e da facilidade intrínseca do instrumento, realizar o movimento com a posição $\frac{1}{2}$ mais alta ou mais baixa. Assim, acredito que essa estrutura intervalar esteja dentro das intenções e da percepção musical do *mestre* Antônio Aniceto.

Tabela 20: Relações intervalares na interpretação Forró no Cariri por Antônio Aniceto

Posições	3	$\frac{1}{2}$	5	3
Intervalos em <i>Cents</i> : arpejos Frases 1,	-436	0	446	763
Intervalos em <i>Cents</i> : arpejos Frases 2	-483	0	424	740
Intervalos em <i>Cents</i> : arpejos Frases 5	(nota omitida)	0	432	743
Graus	V	I	III	V (oitava acima)

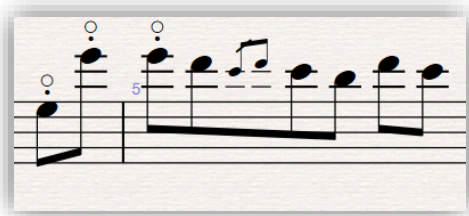
Na Frase 3, aquilo que seria um arpejo de posições do acorde de dominante, ou seja, saltos em terças a partir do quinto grau alcançando seu sétimo grau menor, é possível notar uma terça levemente suspensa (15 *cents*), próximo à “menor diferença perceptível”. Já o quinto grau se faz como nota neutra pois é elevado em 60 *cents*, enquanto a sétima menor aparece abaixada em 27 *cents*³⁰⁰.

³⁰⁰ Ressalto, mais uma vez, que essas medições não são, de forma alguma, estanques e definitivas, podendo variar a cada performance e a cada pífano usado. Esta análise busca conhecer noções do sistema de intervalos que cada pífano, pifeiro ou o resultado entre ambos apresentam. Portanto, não quero afirmar que o sétimo grau sempre aparecerá em 973 *cents* e assim por diante, mas sim constatar que o mesmo pode aparecer, na maioria dos casos, um pouco abaixo do que, via de regra, tenho como referência a partir do padrão temperado.

Tabela 21: Relações intervalares na terceira frase de Forró no Cariri interpretada por Antônio Aniceto

Posições	3	1	6	4
Intervalos em <i>Cents</i> : Frase 3	0	415	760	973
Graus	I	III	V	bVII

A quarta frase contrasta com a estrutura melódica apresentada anteriormente. Ao invés de arpejos em terças, a frase contém graus conjuntos descendentes que repousam no quinto grau da escala. O fragmento de partitura abaixo mostra sinais acima da posição 1 (Mi na partitura), sendo estes, círculos que indicam que se deve tocar com harmônicos abertos, ou seja, com um sopro que expõe alguns harmônicos, mas não saem definitivamente da nota.



Partitura 26: Frase 4 - Frase Forró no Cariri por Mestre Antônio Aniceto – Frase contrastante

Nas relações intervalares desta frase temos os seguintes intervalos em *cents*:

Tabela 22: intervalos da frase 4 medidos em *cents*.

Posições	1	1	1	2	3	4	2	3
Intervalos em <i>cents</i> em relação à nota de repouso	-764	427	400	194	24	-172	188	0

Nestas relações intervalares, pode-se perceber uma variação sobre a posição 1. Esta é soada na primeira oitava e, posteriormente na segunda, com um abaixamento de 25 *cents* da segunda para a terceira nota. Na posição 2 temos uma aproximação da distância padrão de um tom inteiro em grau conjunto enquanto a posição 4 apresenta uma distância de 172 *cents*. Porém, a pequena diferença entre 4 e 2 (representados por Si e Ré) compõe um intervalo de 361 *cents*, o que se dá, na prática, como um intervalo neutro.

A tabela abaixo mostra as relações intervalares da sexta frase. Note-se que a terça se apresenta $\frac{1}{4}$ de tom abaixada; a quinta, apenas 8 *cents* (portanto dentro da *menor diferença perceptível*) a sétima menor encontra-se suspensa em 33 *cents*. É compreensível que a frase esteja bem próxima de um acorde maior com sétima menor, o que em uma análise funcional seria a Dominante Individual do quarto grau. O que se pode notar aqui é o uso da *rogança* ocasionando a suspensão das alturas desta frase, aparecendo quase $\frac{1}{4}$ de tom acima das frases anteriores. A frase seguinte prossegue com também em suspensão de alturas, mas o ponto mais alto, nesse sentido, se dá na frase 6. Quanto às oscilações de mesma posição da sétima frase, *mestre* Antônio as executa em notas curtas, diferenciando-se dos outros dois *tocadores*. Apenas a posição 3 na segunda oitava, situada na conclusão da frase, recebe uma duração mais prolongada. Porém esta não apresenta oscilação considerável. Contudo, é possível notar oscilações de notas curtas muito mais presente do que nos demais intérpretes. Oscilações de mesma posição aparecem em notas curtas e em pontos variados como no segundo grau que aparece na última nota da segunda frase, com uma oscilação de 67 *cents*, enquanto em Correinha a mesma aparece com oscilação de 16 *cents*.

Partitura 27: Frase 6 – Forró no Cariri – Mestre Antônio Aniceto

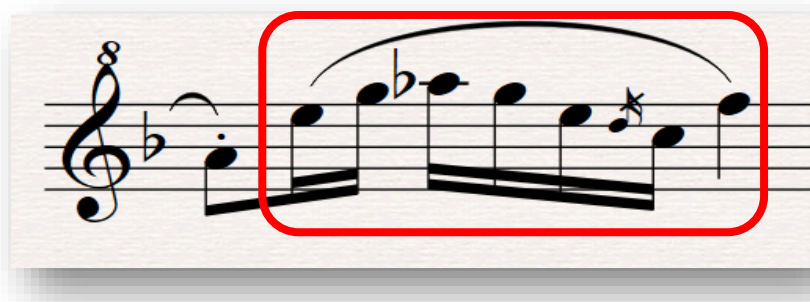


Tabela 23 : Relações intervalares da frase 6

Posições	$\frac{1}{2}$	5	3	$1\frac{1}{2}^*$
Intervalos em <i>Cents</i> Frase 6	0	376	708	1033
Graus	I	III	V	bVII

A parte B da interpretação de *mestre* Antônio segue ao estilo de sua interpretação diferenciando-se da interpretação de Correinha principalmente na conclusão da frase. O compositor finaliza com uma subida cromática (entre as posições 3 e 6) usada frequentemente

no gênero Choro. Já *mestre* Antônio utiliza um PAM recorrente, principalmente, em finais de músicas tocadas pelos Irmãos Aniceto, o PAM-final. Utilizando a terceira oitava do instrumento e a posição que Antônio afirma assegurar a qualidade do instrumento, o padrão 1_6_7_6_1_3_½ é aplicado nos compassos 15 e 19.



Partitura 28 Representação em partitura do PAM 1_6_7_6_1_3_½.

Variações como 6_0_6_7_6_1_3_½ ou 6_0_6_7_6_1_½ podem ser aplicados quando se tem a fundamental em ½, enquanto o padrão 6_0_6_7_6_½_6_1 aparecerá quando a fundamental da tonalidade é a posição 3. Esse padrão de movimento utiliza a mão esquerda enquanto a mão direita mantém seus orifícios fechados na maior parte do movimento. Pode-se compreender, portanto, que estas são variações do que chamo PAM-final. O padrão é utilizado, além desta música em: Forró Pesado (ANICETO, 2004); Marcha de Chegada; Galope; Baião Trancelim; O Cachorro, o Caçador e a Onça; Forró do Mestre Antônio; A Briga do Galo; Marcha Rebatida; Choro Esquentado Muié; Baião Velho; Baião Pescador; Liá; Marcha Saideira III (ANICETO, 1999); Marcha de Chegada; Marcha rebatida Pé de Serra; Marcha de Estrada; Alvorada; Galope; Quilombo (ANICETO, 2005); Paraíba eu Sou Ribeirão; Fortaleza é Terra Querida; Dança do Marimondo (ANICETO, 2013), apenas citando registros em álbuns. Alguns exemplos de variações deste PAM, presentes nessas músicas, estão transcritas abaixo.



Partitura 29: Variações do PAM-final.

6.4 As três interpretações de Forró no Cariri como expressão da identidade: Antônio Aniceto, Ulisses Germano e Correinha

É possível reconhecer em Correinha características de sua musicalidade. O mordente como pensamento acústico-mocional se faz presente em quase todas as vezes que se realiza descidas de grau conjunto na mão esquerda. Já os floreios nas duas primeiras frases da melodia tomam tempo das notas alterando-as e dando característica rítmica diferenciada. Ao realizar um floreio da posição 4 para a posição 2, Correinha mantém o dedo indicador da mão direita fechando seu respectivo orifício. Realiza, assim, um movimento do dedo anelar da mão esquerda como se fosse um mordente entre posições 3 e 2, mas mantendo o indicador, o que resulta no floreio 4-2. Este padrão de movimento é usado por alguns *pifeiros*, porém é mais comum o mordente ascendente ou descida de acciaccaturas entre as posições 2, 3 e 4³⁰¹. Assim, Correinha também busca sua identidade através de singularidades construídas por pensamento acústico-mocional.

³⁰¹ Essa maneira de realizar o floreio 4-2 é utilizado também por Edimilson do Pífano.

Correinha se distancia do sistema tonal pelo acorde formado a partir do quinto grau, encontrando-se nele uma terça entre menor e neutra e a quinta diminuta. Por sua vez, Ulisses Germano faz uso da terça neutra no próprio terceiro grau da escala a partir da posição fechada e segue com estruturas que buscam uma afinação mais dentro dos padrões temperados. Quanto aos floreios, oscilações e variações, Ulisses é o mais moderado entre estes intérpretes.

Já *mestre* Antônio Aniceto lança mão das maiores oscilações de mesma posição em notas curtas e variações de recorrência, principalmente na fundamental da escala usada aqui. Outro aspecto usado com maior evidência por *mestre* Antônio Aniceto foram suspensões de frequência, denominado pelos Irmãos Aniceto de *Rogaça*. O *relativo do pife* é usado, por vezes, na própria fundamental, sendo que neste momento o centro tonal se torna ainda mais *relativo*, ou instável. Além disso, os ataques das notas sem golpes de língua proporcionam uma articulação que, alternado em nota curtas, desconstrói a sensação de continuidade das frases, passando a impressão de pequenas frases fragmentadas.

Tabela 24: Comparações de aspectos musicais entre Ulisses Germano, Correinha e Antônio Aniceto

Aspectos técnicos	Ulisses Germano	Correinha	Antônio Aniceto
Varição de recorrência da posição fundamental em <i>cents</i>	40	41	88
Oscilação de mesma posição na última nota da segunda frase em <i>cents</i> .	23	16	67
Oscilação de mesma posição em notas mais longas (frase 7 e 8) em <i>cents</i>	15 a 53	18 a 53	não são feitas notas suficientemente longas
Presença de terças neutras	Alta	Baixa	Nenhuma
Outras notas neutras	nenhum	Sim	Sim
Pensamento acústico-mocional $1^{1/2}$.	Não	Sim	Não
<i>Rogaça</i> ou suspensão de alturas	Média	Baixa	Alta
Pensamento Acústico-Mocional Floreado	não	sim	não
Pensamento Acústico-Mocional mordente	médio	Alto	Médio

Das análises realizadas neste subcapítulo é possível identificar as características que definem cada intérprete, expressando sua cultura e seu meio social. Ulisses Germano, o mais “escolarizado” dos intérpretes e entusiasta dos pífanos mantém-se mais próximo do sistema temperado e da estrutura central da melodia. Correinha, considerado instrumentista “virtuoso”, faz maior uso de floreios e mordentes e frase de Choro. Antônio Aniceto, distancia-se não apenas do sistema temperado, mas da própria musicalidade dos demais *pifeiros* como a terça neutra, forma de articulação, fraseado, digitação e tonalidade, além da influência do posicionamento/emboadura que ocasiona maiores oscilações. Cada *pifeiro* toca usando aquilo que considera autêntico e demonstra suas habilidades, entretanto, buscam diferentes maneiras de expressar sua identidade. Assim, o virtuosismo incide na capacidade de fazer com que sua sonoridade expresse sua identidade. No caso de Antônio Aniceto, pode-se ter como mais um indício da expressão da adaptação do homem rural remanescente indígena que se adapta às normas sociais, mas mantém nessa prática a suas origens, preservando a essência de sua ancestralidade, sobrepondo passado e presente na vida cotidiana.

7. O cachorro, o caçador e a onça

“Ali dentro passa um ar que sai com ancestralidade”³⁰²

Carlos Malta

Ao identificar a recorrência dessa música em diversos trabalhos acadêmicos sobre pífanos bem como em minha viagem de campo, decidi transcrever a gravação de O Cachorro, o Caçador e a Onça, presente no álbum Irmãos Aniceto (1999) no intuito de investigar possíveis elementos que pudessem mostrar características de sua musicalidade que explicitem sua história e cotidiano. Como já tratado no primeiro capítulo, a música recebe diversos nomes e é tocada de variadas formas sob o mote do enfrentamento de um cachorro (ou mais) diante de uma onça. Por ser uma música comum no imaginário dos pífanos, é tida por *pifeiros* como uma oportunidade de demonstrar suas habilidades. Ao relatar suas pesquisas pelo Sertão do Pajeú (Pernambuco), Cacá Malaquias afirma:

A cerca de 20 km, na cidade de Iguaraci, encontramos o pifeiro Darcilo Coveiro e tratamos logo de pegar os instrumentos e fazer uma roda de pifes com o encontro entre dois dos grandes pifeiros do Estado de Pernambuco. *A briga do cachorro com a onça* é a música mais executada entre os grandes pifeiros. Ela testa o domínio do instrumento, com suas variações difíceis de executar, colocando em xeque a qualidade do executante (MALAQUIAS, 2016, p. 106).

Luiz Róseo relata que, em 1926, em uma novena em Serrita-PE, o *mestre* Antônio Zabumba aparecia como solista do primeiro pífano imitando o latido de um cachorro:

Ouvi, atentamente, após as novenas, uma exibição, verdadeiramente empolgante do conjunto cabaçal anteriormente mencionado na execução de uma melodia em ritmo de batuque indígena; O Mestre Antônio Zabumba, aparecia como solista do primeiro pífano, imitando o latido do cachorro vira-lata, quando recebe uma saraivada de chicote aplicada no caso pelo caboclo Chico Pedro, ou de José da Conceição, homens de compleição física invejável (RÓSEO, 1961a, p. 5).

O registro de Luiz Róseo mostra que a prática da imitação do cachorro pelos pífanos, no Cariri, atravessa gerações ao menos desde o início do século XX.

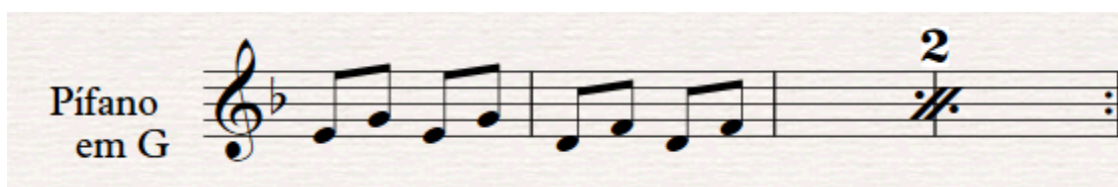
A imitação do cachorro se fez, de forma icônica, um símbolo da demonstração da qualidade do pífano para representar o cotidiano, as histórias e a natureza que envolve seu praticante enquanto este demonstra suas habilidades na imitação e outras partes da *tocada*. Neste sentido, busquei, na análise desta música interpretada pelos Irmãos Aniceto, evidenciar

³⁰² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=57&v=aAbDLF19C9U&feature=emb_title

as habilidades dos instrumentistas e sua capacidade de representar esta história através do pife. Entretanto, além da narrativa da história do cachorro, o caçador e a onça, revelou-se também a história do próprio grupo. A forma com que a dupla de pifeiros - Antônio e Raimundo – trabalham suas habilidades no instrumento trazem padrões acústico-mocionais que edificam sua singularidade ao longo da história do grupo. A habilidade técnica e domínio sobre o instrumento reside nas variações melódicas estruturadas a partir destes padrões.

7.1 O cachorro, o caçador e a onça no pife dos Irmãos Aniceto

Durante as aulas realizadas com *mestre* Antônio, tive uma breve experiência de como tocar o ostinato do segundo *pife* em sua estrutura básica e simplificada, enquanto o *mestre* Antônio Aniceto representava, pelo som do *pife*, o sofrimento do cachorro.



Partitura 30 Ostinato do segundo pife usado de base para a imitação do cachorro em *O Cachorro, o Caçador e a Onça*.

Em um primeiro momento precisei identificar as dimensões de construção da flauta usada na gravação, ou seja, as posições da digitação no instrumento e sua respectiva resultante sonora. A partir dessa digitação pude identificar as frequências emitidas e relacionar com a digitação na flauta. Percebi que as notas correspondentes à digitação eram compatíveis com meu pífano em Si bemol (Bb), desde que soprasse de forma que a afinação ficasse mais baixa³⁰³. Ou seja, aquilo que identifico como o tom da flauta usada está entre Bb e A. A partir do conhecimento de parte da digitação, pude isolar notas usadas na performance da gravação e estabelecer as aproximações entre posições, alturas e, posteriormente, relacionar estas a notas no pentagrama formando a tabela abaixo³⁰⁴:

³⁰³ Nos pifanos, pode-se controlar a afinação através do ângulo e a intensidade em que se sopra. Quanto mais forte e horizontal, mais agudo será o som emitido em determinada posição. Quanto mais suave e vertical, mais grave.

³⁰⁴ Algumas notas dentro do cromatismo dos pifanos foram suprimidas na tabela por não terem sido identificadas nas músicas analisadas. Contudo, podem ser facilmente deduzidas através das relações de *meio furo* já explicadas no capítulo anterior.

Tabela 25 Relações entre posições, alturas e representação em partitura da flauta usada no álbum Irmãos Aniceto (1999).

Posição	Altura (nota + cents)	Representação no pentagrama
	Sib-30	
	Si+40 (C-60)	
	Réb-20	
	Mib-50	
	Fa-50	
	Sol-50	
	Lab-35	
	La-20	
	Sib-5	
	C-25	
	Reb	
	Mib-15	
	Fa-25	
	Fa+35 (Gb-65)	
	Sol-25	
	Lab-10	
	La-25	
	Sib+30	
	B+30	

Digitação: ● orifício fechado ◐ orifício semi-aberto ○ orifício aberto

Temos assim, na construção da flauta usada no álbum Irmãos Aniceto (1999) uma escala que se aproxima da escala de Si bemol menor dórico, ou seja, com o sexto grau alterado em meio tom acima em relação à escala menor natural. Contudo, a escala usada nessa música se inicia pela posição 3, fazendo-se o Lá bemol com a posição $\frac{1}{2}$, estabelecendo-se assim uma escala mais próxima de um Mi bemol maior mixolídio. Note-se, porém, que as relações intervalares estabelecem alterações características específicas. Considerando a nota inicial da escala, teremos intervalos maiores entre os três primeiros graus da escala, um semitom um pouco mais alto (cerca de 15 *cents*) para o quarto grau e aproximadamente um tom inteiro do quarto para o quinto grau. No sexto grau observa-se o intervalo de 168 *cents* do quinto grau, o que configura um intervalo neutro entre quinto e sexto graus. Já em relação à posição fundamental da escala esse intervalo está próximo a uma sexta menor. O sétimo grau aparece com 175 *cents* abaixo da fundamental. Em suma, a escala utilizada nesta gravação possui os três primeiros graus simétricos, o quarto e o quinto levemente aumentados (não configurando notas neutras) o sexto grau entre neutro e menor e o sétimo entre neutro e menor.

Tabela 26 Relações intervalares da escala usada em O Cachorro, o Caçador e a Onça na gravação do álbum Irmãos Aniceto (1999).

Posições	3	2	1	$\frac{1}{2}$	6	5	4	3
Intervalos em grau conjunto	0	200	200	115	215	180	125	185
intervalos a partir da fundamental	0	200	400	515	730	910	1035	1220
Graus da escala	I	II	III	IV	V	VI	(bVII)	I

Há de se considerar também o intervalo entre o quarto e quinto grau efetuado na terceira oitava do pífano entre as posições $\frac{1}{2}$ e 6. O intervalo que, na primeira oitava é de um tom inteiro (200 *cents*) é acrescido de mais $\frac{1}{4}$ de tom, inteirando 250 *cents*. O próximo grau da escala – representado na partitura como Dó bemol – aparecerá meio tom acima de seu antecessor³⁰⁵.

A escala (extraída da própria performance e não da análise da construção do instrumento em si) mostra que, neste caso, os Irmãos Aniceto não utilizam a terça neutra como recurso, ao menos, pré-estabelecido. Embora algumas vezes apareça a terça neutra no repertório dos Aniceto, há toda uma gama de variações intervalares, neutros ou não (além da terça neutra), sendo esta, uma das características da complexidade e singularidade dos Irmãos Aniceto. Para

³⁰⁵ Assim como no subcapítulo anterior, chamarei essa de **posição 7**, sendo efetivada pela abertura do indicador e anelar da mão esquerda.

uma melhor agilidade da digitação, principalmente nas notas mais rápidas (semicolcheias) é preciso manter os dedos próximos aos orifícios para que se tenha a precisão necessária, o que também ocasiona oscilações nas recorrências das alturas das posições usadas. Este e outros aspectos alteram, no decorrer da música, intervalos harmônicos ou melódicos não apenas de terça, sendo estes hora maior, hora menor, hora neutro, diluindo o jugo dos modos maior e menor (bem como o neutro) impossibilitando o uso dessas concepções tradicionais ocidentais por parte do ouvinte ou, como no meu caso, o intérprete. Assim como os Irmãos Aniceto, a música pode ser percebida diretamente através das estruturas sonoras - sem o intermédio de conceitos e nomenclaturas mediadoras.

Por outro lado, será importante analisar a digitação e estruturas sonoras por diversos pontos de vista afim de clarear o entendimento sobre a obra e o processo histórico onde atua. Neste sentido, ao levar em conta os diversos relatos do contato musical dos pífanos com outras formas de música como a música fonográfica, instrumentos harmônicos, bandas de música, e demandas das elites, será possível reconhecer nesta música estruturas harmônicas que dão base para o uso de variações e improvisos nas melodias que compõem cada cena ali representada. Mesmo que tais estruturas harmônicas e a sensação tonal ou modal pareçam estar diluídas pelas configurações de afinação e articulação, a transcrição, análise e, sobretudo, a vivência dos padrões de movimento, levaram-me a identificar a harmonia incorporada pelas influências supracitadas, tornando, portanto, válidas as análises neste sentido, mesmo sabendo-se que essa harmonia é inerente à musicalidade dos sujeitos da pesquisa de forma intuitiva e livre de qualquer nomenclatura e sistematização teórica.

Deve-se considerar na transcrição abaixo, portanto, uma escala mixolídia iniciada pela posição 3 que, por sua vez, é representada pela nota Mi bemol na partitura. Sendo assim, segue-se a abertura gradual dos orifícios, havendo uso de *meio furo* no quarto grau – posição ½. Deve-se levar em conta também o sistema intervalar proposto pela construção do instrumento, bem como as inflexões ocasionadas pelo *tocador*, como já demonstrado acima³⁰⁶.

³⁰⁶ A transcrição completa da partitura encontra-se no apêndice. O áudio da gravação pode ser ouvido em: <https://www.youtube.com/watch?v=3eKoYkrovTA> Acesso em: 21/01/21.



No Filme “Zabumba, Orquestra Popular Nordestina” (1974) *mestre* Chico Aniceto explica como se dá a representação sonora de cada cena no embate entre o cachorro, o caçador, e a onça³⁰⁷. As falas de Chico Aniceto serão reportadas à versão de 1999 interpretada por Antônio e Raimundo transcrita aqui. Tendo as explicações de Chico Aniceto (1974) como base para as cenas da história. Aproveito também as falas existentes na gravação de 1999 e minhas próprias impressões³⁰⁸.

A explicação começa com Chico Aniceto dizendo: “A explicação do cachorro e a onça e o caçador: dois cachorro, uma onça e um caçador. Aqui é a posição do nosso caçador nordestino. Quando começa a caçar é desse jeito:” *Mestre* Chico Aniceto, então, toca o ostinato realizado em dupla ou quando a *primeira* imita o cachorro³⁰⁹. Este ostinato pode ser encontrado na gravação dos Irmãos Aniceto em três momentos: a partir do compasso 20, do compasso 80, do compasso 108, do compasso.

³⁰⁷ Pode-se assistir, aos cinco minutos e sete segundos, a demonstração de *mestre* Chico Aniceto em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rJic-uKKSu0&list=PL89k2JkO5FrkTpBLWr3epYuMmGBS7a5rj&index=7&t=6s> acesso em: 25/09/2020.

³⁰⁸ Há também a versão narrada por Cícero, já transcrita no capítulo 1.3

³⁰⁹ Devo lembrar aqui que, para os Irmãos Aniceto, *primeira* (grafada aqui em *itálico*) diz respeito à flauta que faz a melodia (voz superior nesta transcrição), enquanto a *segunda* é aquela que acompanha a primeira com paralelismos, adornos e contrapontos, por exemplo. Os Irmãos Aniceto usam o termo *cobrir* ao mencionar a função musical da *segunda*.

Partitura 31: Transcrição do ostinato a partir do compasso 20

Teoricamente, podemos visualizar um movimento harmônico entre Eb e Db (I – bVII). Assim, como demonstrado por Chico Aniceto, pode-se realizar uma variação do ostinato na *primeira* ainda sobre os acordes mencionados.

Partitura 32 Variação do ostinato.

Na segunda metade da *tocada* (compassos 126 a 139 e 178 a 186), o ostinato se reduz a semínimas fazendo as mesmas posições ao invés de colcheias. Esse recurso, ao meu ver, representa o fôlego do cachorro e a baixa energia devido aos ferimentos. Na primeira vez, a mudança no ostinato é acompanhada da fala: “corre, senão a onça mata o cachorro”. O cachorro ainda se recupera, e o material musical inicial é reapresentado. Na segunda, novamente sob esta mudança no ostinato, *mestre* Antônio diz: Rapaz, a onça! A onça pintada! E tá acabando de matar o cachorrinho...!” quando o PAM-final anuncia o fim da música.

Partitura 33: os últimos momentos do cachorrinho.

Em seguida, *mestre* Chico toca o tema que Raimundo e Antônio abrem a gravação (1999). Neste trecho específico, Chico não expõe, claramente uma cena específica. Por apresentá-lo como material musical que sucede o ostinato a que se refere “quando começa a caçar”, compreendo que esse material possa representar o próprio início da caçada, ou seja, o momento que antecede o encontro com a onça pintada. Talvez também represente o momento de encontro com a onça. De qualquer forma, me reportarei a esse material como tema inicial.

Nos dois primeiros sistemas, é possível identificar aspectos da identidade musical dos *mestres* Antônio – *primeira* (voz superior) - e Raimundo – *segunda* (voz inferior). Os inícios de frase são marcados pelas acciaccaturas (PAM-grau conjunto) aproveitando a facilidade intrínseca do instrumento (anacruse do 1º compasso, compassos 2 e 4). Nos compassos 3, 4 e 5, *mestre* Antônio dá maior movimento de notas através dos ornamentos.

Praticando e analisando a performance dos Mestres Antônio e Raimundo (IRMÃOS ANICETO, 1999), foi possível constatar o funcionamento de variações e/ou improvisos dentro do tema proposto, além de variações de alturas referentes à afinação. As variações são trabalhadas dentro da extensão melódica do fraseado em questão, levando suas variações ao uso do acréscimo de notas de passagem, mordentes, floreios e deslocamentos rítmicos. Afim de expor a maneira com que os *pifeiros* Aniceto trabalham essas variações, podemos analisar e comparar as três vezes em que essa primeira parte aparece. Para fins de análise, o tema aqui é subdividido em frases.

Seguindo a grafia da transcrição observa-se um início de frase (na *primeira*) estruturado no arpejo de Eb (em primeira inversão) sol-sib-mib (digitação 1-6-3). A partir de então, notas de passagem e variações rítmicas são empregadas tanto nas frases subsequentes quanto nas repetições quando o tema é retomado a partir dos compassos 93 e 145.

Partitura 34: os 4 primeiros compassos da primeira frase e suas respectivas reexposições

Tais variações se dão a partir do princípio da facilidade intrínseca do instrumento, trabalhada na mão direita, ligando as posições 3 e 1 em movimento descendente. A anacruse que introduz a frase inicial varia-se pelo uso de semicolcheia (compasso 0) colcheia (compasso 92) e tercina (compasso 144). Observando as diferenças entre os compassos 1, 93, e 145, nota-se o surgimento e a intensificação do PAM grau conjunto. No compasso 93 as durações são semelhantes, enquanto nos compassos 95 e 145 há um prolongamento na posição 3 e redução nas durações daquelas que compõem o PAM, tornando-as acciaccaturas e trazendo maior sensação de agilidade e domínio sobre o instrumento.

Já a *segunda* (voz inferior) trabalha variações e o uso de pausas, diversificando os momentos em que atua quando observadas as três aparições do tema no decorrer da música. Quando entrei em contato com o produtor da gravação em questão, Calé Alencar, o mesmo afirmou que não há cortes ou ajustes pós-gravação para a sincronização dos pífanos, e que a pausa é característica marcante da musicalidade de *mestre* Raimundo. Neste sentido, *mestre* Raimundo afirma que a *segunda* é quem acompanha a *primeira*. A *segunda* tem o dever de

saber o que a *primeira* faz para poder *cobrir*. Por outro lado, quem *puxa* a reexposição do tema é *mestre* Antônio, fazendo com que Raimundo pare o ostinato. É nesse momento que a *primeira* fica livre para demonstrar seu virtuosismo quanto às variações rítmicas e domínio do instrumento. Talvez por essa razão, essa frase apresente movimento paralelo apenas no terceiro compasso.

Os próximos 4 compassos (4 a 8) e suas respectivas repetições apresentam-se sem maiores variações, exceto alguns PAMs em grau conjunto na *primeira* e na *segunda*, pequenas variações rítmicas e a nota longa ao invés de alternância com a terça no compasso 149, conforme a imagem abaixo.

The image displays three systems of musical notation for two parts: 'Primeira - Pife em Bb' (top staff) and 'Segunda - Pife em Bb' (bottom staff). The first system covers measures 4 to 8, the second covers measures 96 to 100, and the third covers measures 148 to 152. Red annotations highlight specific musical features: in the first system, notes in measures 6, 7, and 8 of the 'Primeira' part are circled; in the second system, notes in measures 97 and 98 of the 'Segunda' part are circled; in the third system, a long note in measure 149 of the 'Primeira' part is enclosed in a red oval.

Partitura 35: Compassos 4 a 8 e suas respectivas variações assinaladas.

Nos próximos quatro compassos, destacam-se: a) o início da frase, com a construção melódica alternando entre colcheias e notas pontuadas (compassos 8 e 9), pontuadas síncronas (compassos 100 e 101) e pontuadas com articulações diferentes, alternando-se entre notas ligadas (*primeira*) e staccato (*segunda*). b) Há uma variação melódica na *primeira* nos

compassos 9 e 10 quando, ao uso de *bend*, desce um grau a partir da posição 5 e retorna ao ponto de partida, seguido de síncope com a digitação 3-6. Porém, nos compassos 102 e 154, o movimento é feito em tercinas com a digitação 3-1-3. A *segunda*, por sua vez, mantém-se padronizada em todas as repetições, deixando as variações a cargo da *primeira*³¹⁰.

Partitura 36 compassos 8 a 12 e suas respectivas variações assinaladas.

A partir dos compassos 10, 102 e 154 há alternância de movimento entre as vozes até que, nos compassos 14, 106 e 158, voltam a atuar em juntas³¹¹. Neste caso, o final de frase de uma voz é o ponto de início de outra. O ponto de repouso da *primeira* em semínima é, por exemplo, concomitante às semicolcheias de início de frase na *segunda*. Já movimentos de semínima na *primeira* e colcheia na *segunda* ocorrem nos compassos 6 e 7 e suas respectivas

³¹⁰ Não estou levando em conta aqui pequenos deslocamentos da *segunda* ocorridos na comparação dos compassos 11, 103 e 155, por não serem tão significativas no decorrer da música em audição contínua.

³¹¹ Somente na primeira exposição deste trecho é que há uma repetição de quatro compassos (16 a 20).

repetições, enquanto a pausa como recurso de contraposição entre *primeira* e *segunda* ocorre nos compassos 10, 12, 16, 102, 104, 154, e 156, quando não em PAM no uso de aproximações como na preparação para o compasso 97. Aqui é possível perceber uma das formas com que os Aniceto trabalham para o rompimento com o paralelismo característico das bandas de pífano³¹².

As variações mais evidentes desta frase ocorrem nos compassos 13, 17, 105 e 157.

The image displays three systems of musical notation for two flutes, labeled 'Primeira - Pife em Bb' and 'Segunda - Pife em Bb'. The first system shows measures 12 through 20, with measure 12 starting with a rest for the first flute. The second system shows measures 104 through 108, with measure 104 starting with a rest for the first flute. The third system shows measures 156 through 160, with measure 156 starting with a rest for the first flute. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets.

Partitura 37: compassos 12 a 16 e suas respectivas repetições

Nos compassos 13 e 17 o movimento entre as vozes é, praticamente, paralelo e composto por semicolcheias. No segundo tempo do compasso 105, o glissando se dá pela digitação 1-6-5-4-3-2-1, ou seja, abrindo gradativamente os orifícios em um movimento contínuo, sem interrupção da coluna de ar. Já no compasso 157, *mestre* Antônio Aniceto inicia o movimento melódico ascendente ainda no primeiro tempo do compasso e rompe com a abertura gradual para lançar mão do recurso de digitar as notas usando apenas movimentos na mão esquerda. Como explicado anteriormente (cap. 2.2.2), o PAM-6_0_½ mantém a mão direita fechando seus respectivos orifícios, enquanto o PAM-final também mantém os orifícios da mão direita sempre fechados. Desta vez, o movimento consiste em executar a sequência de posições

³¹² Isso não significa que no Cariri são encontradas apenas duplas de pífanos atuando em vozes paralelas. Contudo, veremos adiante como os Aniceto reafirmam suas características mesmo com melodias que, tradicionalmente no Cariri, são acompanhadas em vozes paralelas.

1_½_0_6_0_6 Ou seja, as seis primeiras notas do compasso 157. Movimento este executado somente com movimentos da mão esquerda, sendo, a posição zero realizada de forma alternativa abrindo-se somente os três orifícios da mão esquerda. A parte final do movimento é realizada com a abertura gradual em glissando entre as posições 4 e 1. Assim, *mestre* Antônio usa um padrão de movimento incorporado característico da musicalidade dos Aniceto para demonstrar seu virtuosismo. Ao passo que encontra maior facilidade pelo uso exclusivo da mão esquerda, o conjunto de PAMs semelhantes, contribui para a fluência dos mesmos.

Voltando às explicações dos trechos feitas por Mestre Chico, o mesmo explica: “aqui vai o cachorro atrás da onça”. É tocado, então, o equivalente aos compassos 20 a 51 da transcrição, até o momento que “a onça soltou o cachorro”. Subentende-se, portanto que os latidos estão representados na primeira parte, enquanto as oscilações contínuas de altura dadas em uma mesma posição, representa o choro do cachorro. Por sua vez, na gravação transcrita aqui, Mestre Antônio Aniceto deixa entender que sua interpretação suprime os latidos e expressa diretamente o choro do cachorro.

A parti do compasso 30 inicia-se a imitação do choro do cachorro. Na grafia, utilizo os sinais de *bend scoop* e *doit*.



Partitura 38: exemplo de sinais de articulação

O sinal de *bend*, como sabemos, é usado para passar de uma nota a outra sem interrupção do som ou novo ataque de nota. O sinal de *scoop* é usado aqui para representar esse *bend*, porém, sem uma altura inicial ou duração pré-estabelecidos, ao contrário da *acciacaturas*, que propõe realizar o *bend* com mais rapidez. Já o sinal *doit* indica a saída da nota através de uma intensificação da coluna de ar e abertura de todos os orifícios, fazendo que soe de forma abrupta e em direção ao agudo. É através destes recursos que a imitação do cachorro surte efeito. O *tocador* deve buscar um som cada vez mais parecido com um choro de cachorro ao mesmo tempo em que acompanha o ritmo. Nas repetições, *mestre* Antônio, por vezes, usa tempos e contratempos dando balanço e movimento para a representação do enfrentamento dos animais. É nesse momento que o *pifeiro* faz valer os dizeres do *mestre* Raimundo quando o mesmo

afirma que entre um dedo e outro há muitas notas. Ou seja, explora as subdivisões dos semitons existentes entre uma e outra posição, combinando coluna de ar, ângulo da coluna de ar, abertura de *meio furo* e proximidade dos dedos aos orifícios quando estes estão abertos.

Já no compasso 56 afirma: “aqui o dono chamou o cachorro”. O fraseado dos pífanos muda a tessitura e passa a atuar em suas notas mais agudas, o que lembra o assovio com que, normalmente, o dono caçador se comunica com seu cachorro. Na gravação dos Aniceto (1999), mestre João simula, ao iniciar o trecho, o chamado do dono e, mais adiante, na cena de perseguição, chama-o pelo nome: “Hou! Hou! Tubarão! Hou!” e imita mais uma vez o chamado do dono.

É neste trecho que os *relativos* e aproximações se fazem mais presentes pela busca da facilidade em realizar as notas mais agudas. As notas da terceira oitava variam de pífano para pífano conforme a construção. Muitos são os fatores que delimitam sua construção: tamanho do bocal, tamanho dos orifícios, diâmetro, distância entre vedação e bocal. Contudo, vale lembrar que o *mestre* Antônio Aniceto considera a legitimidade do pife a partir da posição 7³¹³. Note-se que a posição 7, na maior parte das vezes é antecedida pela nota anterior da escala, ou seja, a posição 6 na terceira oitava. A razão para este padrão encontra-se no fato de ser muito mais fácil passar pela posição 6 usando-o como apojatura, *acciaccatura* ou um *relativo do pife* para alcançar a posição 7. É possível observar também que as mudanças de posição que a envolvem se dão pela mão esquerda enquanto os dedos da mão direita fecham seus respectivos orifícios. O trinado entre as posições 6 e 7, presente nos compassos 65-66, evidenciam a ergonomia na mudança entre estas posições, pois, apenas o movimento do dedo anelar da ME realiza a mudança entre as mesmas.

Vale frisar que é no limite da tessitura do instrumento que os Irmãos Aniceto enfatizam sua destreza no instrumento, representam sua herança indígena associada ao vigor físico pelo fôlego e intensidade do sopro e agilidade nos dedos. Além disso, padrões acústico-motores, nessa tessitura, marcam uma das características sonoras do grupo, justamente, devido ao processo de construção que proporciona uma mecânica específica para a digitação, inclusive, das notas mais agudas utilizadas.

As frases são estruturadas em um ciclo de 4 frases, com duração de aproximadamente dois compassos cada uma. Estas se alternam em perguntas e respostas onde, sob a ótica da harmonia funcional, as perguntas se finalizam em I e as respostas alternam sua resolução entre

³¹³ Ou seja, a nota dada pela abertura dos dedos indicador e anelar, representada na partitura como Dó bemol 7.

V e I. Esta estrutura ocorre nos compassos 57 a 64 e se repete nos compassos 65 a 72. Nos compassos 73 a 76, a harmonia que subjaz as linhas melódicas do *casal* de pífanos pode ser compreendida como a progressão bVII – vi – V – bVII – I sendo um acorde para cada tempo até a resolução no primeiro grau. A progressão pode ser aplicada também nos compassos 77 a 79 mesmo embora a *primeira* altere a melodia com mordentes, aumento de notas, notas de passagem e deslocamento rítmico³¹⁴. A *segunda*, por sua vez, trabalha com pequenas alterações de notas (compasso 77, 78, 79), pausas (compasso 78) e deslocamento (compasso 79) em relação à digitação dos compassos 73 a 76³¹⁵.

³¹⁴ Friso aqui que essa harmonização se dá a título de exemplo, podendo ser realizada de outras formas como com o quinto grau menor. O que realmente importa aqui é evidenciar que os Irmãos Aniceto improvisam ou compõem variações sob uma configuração harmônica.

³¹⁵ O trecho específico qual me reporto pode ser escutado em: <https://youtu.be/sfb5moOImcg>. Enquanto a harmonização reproduzida pelo editor de partituras Sibelius pode ser escutada em: <https://youtu.be/9MQwJk8XQco>.

Partitura 39 O Cachorro, o Caçador e a Onça: Compassos 56 a 79 com indicações de harmonização.

Contudo, é fundamental destacar que, se por um lado, os Irmãos Aniceto seguem estruturas harmônicas, sendo este um amálgama que se deu em seu percurso histórico, por outro, vale considerar a digitação no instrumento. Embora siga padrões propostos pelo movimento harmônico, a digitação é realizada sobre o instrumento e a maneira de tocar que se mantém distante do sistema temperado (e de outros padrões de afinação de pifanos) deslocando alturas e criando relações intervalares que renegam o próprio sistema harmônico adotado.

Nesta gravação, não se apresenta o trecho em que Chico se mantém em uma mesma nota (posição $\frac{1}{2}$) representando o que define como “pega, mas não pega”. Parte essa que aparenta ser o cachorro latindo à distância na tentativa de acuar a onça ou perseguindo-a. Na gravação dos Irmãos Aniceto (1999), a sequência de partes que comporta o tema inicial, o

sofrimento do cachorro, a perseguição/enfrentamento dos animais e chamado do dono se alternam algumas vezes até o desfecho da *tocada* quando a morte do cachorro acontece com o PAM-final (demonstrado acima)³¹⁶.

Calix Bento e a incorporação dos PAMs dos Irmãos Aniceto

Penso que seja interessante realizar aqui uma breve digressão para relatar o processo de descoberta da inventividade dos Irmãos Aniceto sobre a música em questão. A prática da *tocada* do Cachorro, O Caçador e a Onça e sua respectiva análise permitiu-me inferir que há uma estrutura melódica e uma básica harmônica tácita incorporadas sob as quais os *tocadores* se permitem criar variações de forma organizada e inventiva. Contudo, não foi debruçando-me sob a partitura transcrita que descobri o sistema ali presente.

Ao ser convidado a participar de um evento intitulado Bandeira do Divino³¹⁷ no município de Campinas-SP, foi-me solicitado que acompanhasse, no pífano, um grupo com violão, rabeca e coro. A música Calix Bento fazia parte do repertório e a mim coube uma segunda voz entre as estrofes e a liberdade para dobrar ou abrir voz sobre o trecho que diz “onde Deus fez a morada, oiá, meu Deus” bem como este mesmo trecho melódico que se repete em outras estrofes com modificação na letra³¹⁸. Então, me dediquei a esse trabalho enquanto conciliava-o com a prática da música dos Aniceto, procurando alguma lógica que fizesse sentido para as análises.

Trabalhando sobre a parte cantada, estava apenas dobrando a voz quando comecei a realizar algumas alterações saindo da linha melódica original e tecendo contracantos que, por vezes, abordavam novamente a linha melódica cantada pelas vozes do coro. Conforme encontrava facilidade nos contracantos obtidos, comecei a improvisar sobre aquele próprio contracanto que havia criado inserindo, intuitivamente, os mesmos recursos que estudava na prática para as transcrições da música O Cachorro, o Caçador e a Onça. O caminho melódico

³¹⁶ É possível perceber as variações na história narrada até mesmo dentro dos próprios Irmãos Aniceto. Enquanto *mestre* Chico, no filme de 1974, e Antônio Aniceto, na gravação de 1999, descrevem a morte do cachorro ao final da *tocada*. É possível identificar o *mestre* João Aniceto falando ao mesmo tempo em que Antônio: “Eita briga danada, mas o cachorrinho matou a onça”.

³¹⁷ Tipo de cortejo onde se adentra a casa do anfitrião, cantando e tocando, portando uma bandeira com a sagrada família em mãos.

³¹⁸ Música do folclore brasileiro conhecida nas vozes de Milton Nascimento (1976) e Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho (2007), entre outras.

percorrido era feito com aumento de notas e *bends*, apojaturas, PAM-grau conjunto, mordentes, pausas e deslocamentos conforme exemplos abaixo.

$\text{♩} = 95$

Pífano em G

Voz

On de Deus fez a mo ra da oiá meu Deus

On de Deus fez a mo ra da oiá meu Deus

E a ós tia con sa gra da oiá meu Deus

E a ós tia con sa gra da oiá meu Deus

Da va ra nas ceu a flor oi á meu Deus

Partitura 40: Variações no contracanto em trecho de Calix Bento.

Percebi então que essa não era a maneira como exercia meu processo criativo ou formas de improvisar até então, mas sim, fruto da incorporação daquilo que praticava a partir da pesquisa com os Aniceto. Neste momento me dei conta de que as variações nas repetições dos Irmãos Aniceto partem de posições ou digitações fixas provenientes de uma estrutura melódica original para criar variações (improvisadas ou não). Ou seja, **posições de referência** por onde a digitação passa para manter bases reconhecíveis de uma melodia enquanto outros trechos recebem modificações. Além disso, essas as posições ou digitações funcionam como apoio para a fluência da digitação dentro de uma tessitura e de uma harmonia. Desta forma, gera novos movimentos de acordo com a facilidade intrínseca do instrumento e os padrões de movimento gerados a partir da melodia em questão, podendo-se inserir também outros PAMs de outras músicas. Identificados em meu próprio processo criativo (como demonstrado abaixo) pude identificar o mesmo procedimento nos fragmentos de transcrição demonstrados acima.

The image shows a musical score for piano in G major. The melody is written on a single staff. The lyrics are: "Da va ra nas ceu a flor oi á meu Deus". Red circles highlight specific notes and groups of notes: a circle around the first note of the first measure, a circle around the second note of the first measure, a circle around the third note of the first measure, a circle around the fourth note of the first measure, a circle around the fifth note of the first measure, a circle around the sixth note of the first measure, a circle around the seventh note of the first measure, a circle around the eighth note of the first measure, a circle around the ninth note of the first measure, a circle around the tenth note of the first measure, a circle around the eleventh note of the first measure, a circle around the twelfth note of the first measure, a circle around the thirteenth note of the first measure, a circle around the fourteenth note of the first measure, a circle around the fifteenth note of the first measure, a circle around the sixteenth note of the first measure, a circle around the seventeenth note of the first measure, a circle around the eighteenth note of the first measure, a circle around the nineteenth note of the first measure, a circle around the twentieth note of the first measure, a circle around the twenty-first note of the first measure, a circle around the twenty-second note of the first measure, a circle around the twenty-third note of the first measure, a circle around the twenty-fourth note of the first measure, a circle around the twenty-fifth note of the first measure, a circle around the twenty-sixth note of the first measure, a circle around the twenty-seventh note of the first measure, a circle around the twenty-eighth note of the first measure, a circle around the twenty-ninth note of the first measure, a circle around the thirtieth note of the first measure, a circle around the thirty-first note of the first measure, a circle around the thirty-second note of the first measure, a circle around the thirty-third note of the first measure, a circle around the thirty-fourth note of the first measure, a circle around the thirty-fifth note of the first measure, a circle around the thirty-sixth note of the first measure, a circle around the thirty-seventh note of the first measure, a circle around the thirty-eighth note of the first measure, a circle around the thirty-ninth note of the first measure, a circle around the fortieth note of the first measure, a circle around the forty-first note of the first measure, a circle around the forty-second note of the first measure, a circle around the forty-third note of the first measure, a circle around the forty-fourth note of the first measure, a circle around the forty-fifth note of the first measure, a circle around the forty-sixth note of the first measure, a circle around the forty-seventh note of the first measure, a circle around the forty-eighth note of the first measure, a circle around the forty-ninth note of the first measure, a circle around the fiftieth note of the first measure, a circle around the fifty-first note of the first measure, a circle around the fifty-second note of the first measure, a circle around the fifty-third note of the first measure, a circle around the fifty-fourth note of the first measure, a circle around the fifty-fifth note of the first measure, a circle around the fifty-sixth note of the first measure, a circle around the fifty-seventh note of the first measure, a circle around the fifty-eighth note of the first measure, a circle around the fifty-ninth note of the first measure, a circle around the sixtieth note of the first measure, a circle around the sixty-first note of the first measure, a circle around the sixty-second note of the first measure, a circle around the sixty-third note of the first measure, a circle around the sixty-fourth note of the first measure, a circle around the sixty-fifth note of the first measure, a circle around the sixty-sixth note of the first measure, a circle around the sixty-seventh note of the first measure, a circle around the sixty-eighth note of the first measure, a circle around the sixty-ninth note of the first measure, a circle around the seventieth note of the first measure, a circle around the seventy-first note of the first measure, a circle around the seventy-second note of the first measure, a circle around the seventy-third note of the first measure, a circle around the seventy-fourth note of the first measure, a circle around the seventy-fifth note of the first measure, a circle around the seventy-sixth note of the first measure, a circle around the seventy-seventh note of the first measure, a circle around the seventy-eighth note of the first measure, a circle around the seventy-ninth note of the first measure, a circle around the eightieth note of the first measure, a circle around the eighty-first note of the first measure, a circle around the eighty-second note of the first measure, a circle around the eighty-third note of the first measure, a circle around the eighty-fourth note of the first measure, a circle around the eighty-fifth note of the first measure, a circle around the eighty-sixth note of the first measure, a circle around the eighty-seventh note of the first measure, a circle around the eighty-eighth note of the first measure, a circle around the eighty-ninth note of the first measure, a circle around the ninetieth note of the first measure, a circle around the ninety-first note of the first measure, a circle around the ninety-second note of the first measure, a circle around the ninety-third note of the first measure, a circle around the ninety-fourth note of the first measure, a circle around the ninety-fifth note of the first measure, a circle around the ninety-sixth note of the first measure, a circle around the ninety-seventh note of the first measure, a circle around the ninety-eighth note of the first measure, a circle around the ninety-ninth note of the first measure, a circle around the hundredth note of the first measure.

Partitura 41: Exemplo de posição e digitação de referência no uso do pífano em Calix Bento.

Cachorro na Peia: Irmãos Aniceto e Banda Cabaçal Padre Cícero

A Banda Cabaçal Padre Cícero é referência por sua popularidade entre os grupos de pífanos e outros folguedos no eixo Crato-Juazeiro, bem como por ser um dos mais antigos grupos cabaçais de Juazeiro do Norte. Como afirmado anteriormente, o depoimento de *mestre* Miguel narra seu pai, ainda jovem, vindo de Caruaru a Juazeiro do Norte nos tempos do Padre

Cícero, recebendo deste os espaços para se apresentar assim como o próprio nome do grupo³¹⁹. Miguel Francisco da Rocha viveu de 1942 a 2008. Foi *mestre* da Banda Padre Cícero desde o falecimento de seu pai, *mestre* Clemente, até seu falecimento, em 2008. *Mestre* Miguel é reconhecido desde 2004, assim como *mestre* Raimundo Aniceto, como Mestre da Cultura Popular do Ceará. Sendo que, até pelo menos 2015, ambos são os únicos *mestres* de banda cabaçal a receber tal condecoração e benefício do governo do Estado do Ceará. Teve seu apogeu na década de 1960 (Monteiro Jr., 2015). Em 2008 lançou seu álbum intitulado Banda Cabaçal Padre Cícero, onde se encontram faixas como Bendito de Nossa Senhora das Candeias, Vaquejada, Cachorro na Peia, entre outras. O grupo atualmente segue se apresentando com a liderança de Domingos, filho de Miguel, dando continuidade à hereditariedade do grupo. Com Domingos, participou de cinco faixas na coleção *Mestres Navegantes – Edição Cariri*.

De uma maneira geral, a *tocada* do Cachorro, o Caçador e Onça, indicada como O Cachorro na Peia no álbum da Cabaçal Padre Cícero (2008), apresenta material musical semelhante em ambas as versões, com quatro estruturas bem marcadas: o tema inicial, o ostinato, a imitação do cachorro e o chamado do cachorro³²⁰. No entanto, quero destacar alguns aspectos que os diferenciam ao passo que marcam a identidade musical dessas bandas.

Frente à musicalidade de cada grupo, pode-se observar a articulação como um dos principais pontos. No tema inicial exposto nos primeiros compassos das duas interpretações, podemos observar a frase que se inicia no compasso 5 e se conclui no final do compasso 7. Em um primeiro momento, é possível notar um uso maior do *relativo do pife* por parte da Banda Cabaçal Padre Cícero, preenchendo todo o tempo de duração das notas enquanto os Irmãos Aniceto usam notas em *staccato*. O grupo também realiza floreios em conjunto com os *relativos* dando efeito diferente no fraseado. A frase, em suas relações intervalares, segue as diferenças entre as flautas em sua construção, sendo os intervalos dos Irmãos Aniceto mais neutros, principalmente no último intervalo de terça descendente, enquanto a Banda Cabaçal Padre Cícero segue intervalos mais temperados. Para efeito de comparação, igualei as tonalidades, ou seja, a performance dos Irmãos Aniceto transcrita foi transposta um tom abaixo, como se fosse

³¹⁹ Ver capítulo 1.1.5 para o depoimento de *mestre* Miguel sobre o nome dado ao grupo.

³²⁰ É provável, portanto, que os grupos tenham aprendido uns com os outros, corroborando com afirmações a respeito da proximidade entre os dois grupos desde a infância de Raimundo Aniceto e Antônio - embora não seja possível comprovar que Raimundo e Antônio tenham ensinado algumas técnicas a *mestre* Clemente como afirmou Raimundo Aniceto. De qualquer forma, a versão da Banda Cabaçal Padre Cícero serve como referência, ou seja, como parâmetro para investigar possíveis singularidades na música dos Irmãos Aniceto.

agora tocada em um pífano em A ao invés de Bb, mantendo-se a digitação. Assim, a nota Ré representa aqui a posição 3.



Partitura 42: Compasso 5, 6 e 7 de *Cachorro, caçador e a onça* - Irmãos Aniceto



Partitura 43: Compassos 5, 6 e 7 de *Cachorro na Peia* - Cabaçal Padre Cícero

As notas assinaladas acima apontam um relativo do pife diferenciado e um uso de floreios. O relativo, transcrito com a nota entre parênteses (*ghost note*) significa que o relativo é realizado de forma um pouco mais lenta, ou seja, com mais liberdade para o intérprete tomar mais tempo da nota de destino ao realizar o movimento. Já o floreio, ou seja, um ornamento que não acontece com notas em grau conjunto é constantemente usado pela Cabaçal Padre Cícero³²¹. Como no exemplo acima, esse recurso ocorre, muitas vezes, entre uma posição e outra quando feito o movimento de grau conjunto descendente. Por exemplo, na digitação 4_5, toca-se a posição 4 e, antes de fechar o próximo orifício, abre-se os orifícios da mão direita bem como alguns da mão esquerda a critério do tocador. Esse movimento é fácil e fluido para um praticante experiente.

Associada a essa articulação, está o segundo ponto que diferencia a maneira de tocar dos dois grupos: as durações das notas. No trecho que representa o dono chamando o cachorro, por exemplo, é possível encontrar finais de frase com notas longas, explorando o intervalo de terça neutra entre as posições 6 e 4. Diferente do que ocorre na interpretação dos Aniceto, essas notas em finais de frase podem ser encontradas constantemente no repertório do grupo. Além

³²¹ Usei os compassos 5 a 7 por julgar um trecho representativo nessa questão. Mais exemplos deste e outros aspectos podem ser verificados no apêndice deste trabalho onde trago a transcrição completa. Além da recorrência na própria *tocada* do Cachorro na Peia, pude identificar esse recurso no repertório do grupo em músicas como Bendito de Nossa Senhora das Candeias, Xote, Samba de Altamiro, entre outras.

disso, colcheias e semínimas preenchem mais o tempo na execução de cada nota, podendo-se realizar os *relativos do pife* de forma mais marcada. A transcrição abaixo mostra a forma com que a Cabaçal Padre Cícero trabalha os aspectos supracitados.

Partitura 44: Compassos 81 a 104 – Cachorro na Peia – Banda Cabaçal Padre Cícero

Portanto, embora as estruturas fraseológicas da música sejam semelhantes, a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto apresenta uma forma de tocar diferente da Banda Cabaçal Padre Cícero. Destaco principalmente as diferenças entre articulação, ornamentos e durações das notas durante e ao final das frases. Além da diversidade de afinação, a forma como se trabalha a coluna de ar faz com que os Aniceto usem as notas mais curtas. Em diálogo com a interpretação da Banda Cabaçal Padre Cícero, pude perceber, mais uma vez, a influência do posicionamento/embocadura e seus desdobramentos sobre outros parâmetros musicais da música dos Aniceto. Nesse sentido, teremos mais notas em *staccato* e pouco uso de notas longas (mais presentes nos finais das músicas). Assim, a maneira de tocar usando grande pressão na coluna de ar como demonstração de fôlego e força ligados ao caráter rural e indígena no imaginário da cultura do Crato durante o século XX influencia diretamente outros aspectos da

música dos Aniceto. A tabela abaixo mostra este e outros aspectos diferenciais entre os intérpretes.

Tabela 27: Aspectos das interpretações da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e Banda Cabaçal Padre Cícero

Diferenças entre as interpretações	
Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto	Banda Cabaçal Padre Cícero
Andamento em 130 bpm (aprox.)	Andamento em 130 bpm (aprox.)
Glissando	Glissando liso
Maior pressão na coluna de ar	Uso mais acentuado de <i>relativos do pife</i> e floreios
Menor uso de tercinas	Maior uso de tercinas
Maior uso de deslocamentos rítmicos	Uso de notas longas em terças neutras
Maior uso de variações	Menor uso de variações

Portanto, ao identificar contrastes entre as interpretações, noto que o que determina o virtuosismo de cada grupo não está na velocidade da execução ou no número de notas por compasso, mas sim em um conjunto de recursos e da forma de tocar que expressam a identidade e revela aspectos da história e cotidiano de cada grupo³²². A análise da gravação dos Irmãos Aniceto (1999) mostra variações sobre estruturas, sejam elas harmônicas ou melódicas. Tanto no tema inicial, quanto no chamado do cachorro, há uma estrutura a ser seguida como o arpejo a partir da posição 3 (tema inicial) e nas progressões harmônicas (no chamado do cachorro). Em ambos os casos, é possível observar variações apoiadas nos padrões de movimento oferecidos pela facilidade intrínseca do instrumento bem como em padrões incorporados pelas relações histórico-culturais dos executantes.

A base estrutural das variações do tema inicial é o arpejo a partir da posição 3. Como visto anteriormente, o pensamento acústico-mocional arpejado pode ser atribuído às influências como as bandas de música ou outras manifestações onde as práticas do pífano puderam permear ou trazer às suas manifestações³²³. As variações sobrepostas ao PAM-arpejado passaram, sobretudo, por deslocamentos rítmicos sobre o acréscimo de notas que fluem na facilidade em fechar os orifícios em sequência e sem realizar posições de *meio furo*³²⁴. Assim, PAM-arpejado

³²² Embora a música da Banda Cabaçal Padre Cícero exija uma investigação mais aprofundada, penso que seja possível localizar, nos pífanos do grupo, indícios de que a Matriz religiosa seja o pilar central na música da Banda Cabaçal Padre Cícero enquanto os Irmãos Aniceto possuem seu pilar central na ancestralidade indígena.

³²³ Ver Capítulo 2.2.3.

³²⁴ Ou descer as notas em sequência (sem passar por *meio furo*) quando passa-se da segunda para a primeira oitava do pífano.

e PAM-grau conjunto apresentam-se imbricados numa demonstração de domínio rítmico e inventividade melódica nos caminhos que o instrumento propõe e possibilita. Da mesma forma, a melodia do chamado do cachorro se configura em variações sobre uma base harmônica mais complexa e habilidades técnicas mais aprofundadas concebidas a partir da exploração das restrições ou limites estruturais do instrumento. Neste sentido, faz-se valer as palavras de Malaquias (2016, p. 106) quando o autor afirma que a briga do cachorro com a onça “testa o domínio do instrumento, com suas variações difíceis de executar, colocando em xeque a qualidade do executante”. Entretanto, a “qualidade do executante” reside na expressão de sua cultura, história e ancestralidade. As “variações difíceis de executar” se tornam fáceis quando produzidas a partir de padrões de movimento pré-existentes no repertório e de posições de referência que dão base para a dupla de pífanos seguir em harmonia diante de tais variações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelos estudos aqui realizados através da prática do instrumento, pode-se dizer que a música da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, ao mesmo tempo em que se aproxima, rompe com os padrões sonoros da elite social, da música midiática através de sua musicalidade. Além disso, foi possível notar também, distanciamentos e aproximações da música de pífanos exercida por outros tocadores. As análises das músicas da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, em diálogo com outras práticas de pífanos elucidaram-me onde, na musicalidade dos Aniceto, está presente a técnica que os faz diferenciar dentro das práticas dos pífanos bem como a maneira em que sua música está atrelada a fatores extramusicais e ao discurso do grupo.

Embora haja indícios que possam trazer inferências nesse sentido, nem sempre as associações entre aspectos musicais e extramusicais são, necessariamente, pertencentes ou exclusivas entre si. Alguns recursos técnico-musicais são consequências e desdobramentos de outros como no caso da construção do instrumento e sua respectiva digitação ou a articulação como consequência do posicionamento/embocadura. De uma forma ou de outra, irão formar a complexidade sonora que dá singularidade aos pífanos do grupo.

Ao passo que a *banda cabaçal* reproduz um repertório cívico como, por exemplo, o Hino do Crato, ou melodias populares como as de Luiz Gonzaga, seus *pifeiros* enfatizam aspectos da motricidade exigida pelo instrumento e reafirmam através deste diferencial sua própria *raiz*, ou seja, sua identidade e sua história presentes no cotidiano. Além disso, foi possível verificar como a reprodução deste repertório se articula e influencia improvisações e as próprias composições do grupo. Assim, pode-se estudar como o grupo trabalha, em sua música, o conflito entre a demanda musical no intuito de gerar renda ou até mesmo manter viva uma tradição ligada à ancestralidade e os fatores histórico-sociais que se deparou. Se por um lado são adquiridos novos padrões de movimento de acordo com o repertório a ser reproduzido para atender determinada categoria de público, por outro o grupo não abre mão de aspectos como a singularidade de sua escala e de determinados padrões de movimento que são tidos como marcas de uma identidade bem como pré-requisito para o valor musical do *pifeiro*. Ou seja, características musicais tão estruturais na música dos Aniceto que, para *mestre* Raimundo, sem elas o *tocador* estaria apenas “apontando as notas” e não realmente tocando o pife³²⁵.

³²⁵ Quando mostrei para *mestre* Raimundo as primeiras músicas que aprendi, ainda sem qualquer parâmetro ou técnica que caracteriza os pífanos dos Aniceto, ouvi como resposta: “daí você já sabe tocar Asa Branca... já sabe

Não seria possível mencionar relatos ou documentos que relacionem uma influência específica de um grupo, artista, banda, orquestra ou um ponto específico da história do grupo onde se deu tal amálgama, pois, foi justamente todo o processo histórico dos sessenta anos de parceria entre a dupla Antônio e Raimundo (sem contar seus antecessores) que formou a musicalidade dos pífanos dos Irmãos Aniceto. O relato de *mestre* Raimundo sobre a influência das bandas de música, as recorrentes falas de *mestre* Antônio sobre tocar com sanfona, banjo, violão, saxofone, entre outros, os relatos de Luiz Róseo (1961a, 1961b) sobre o trânsito do pífano no Cariri entre as chamadas bandas de música e a música popular e, sobretudo, a proximidade e constância de apresentações e execução do repertório ligados ao I.C.C. e aos órgãos governamentais do Crato, fazem-me crer que a performance do repertório analisado neste trabalho carregue um pensamento musical que abarca a adaptação necessária à sobrevivência do grupo enquanto manifestação artística. O uso de contrapontos, variações, improvisos, agilidade técnica, variações sob bases harmônicas, e as diversas formas de se trabalhar a afinação são alguns dos recursos que fizeram com que os Aniceto obtivessem êxito na representação do folclore cratense sob o viés político³²⁶. Por outro lado, o alcance do sucesso do grupo também dependeu do elemento indígena simbolizado através de sua música e dança. Desde as primeiras aparições, o grupo é visto como único representante artístico da reminiscência indígena do Cariri na tradição cabaçal. Enquanto alguns grupos defendem sua legitimidade pela religiosidade, os Irmãos Aniceto têm em seus familiares e no indígena o vínculo com tal prática. Por essa razão, não somente a maneira de tocar os pífanos foram preservados, mas também o material, forma e métodos de construção³²⁷.

Uma vez que os conceitos e valores forjados durante os séculos XIX e XX ganharam espaço nas camadas populares, os Aniceto souberam apropriar-se do discurso e da música para se representarem. Se a expressão “Só no Crato” foi absorvida e ressignificada pelas classes populares, sendo de forma irônica ou no sentido de igualar-se como indivíduo à ideia implementada de superioridade, é possível também encontrar reflexos entre o discurso hegemônico das elites - mesmo que adaptado à realidade do caboclo sertanejo - nas falas dos então líderes da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

apontar. Não sabe tocar ainda não, mas aponta, né? E o Hino de São José. você aponta, mas não sabe tocar ainda não, né” (RAIMUNDO ANICETO, fev. 2011).

³²⁶ Não descarto também a conveniência de se ter um grupo de cinco ou seis integrante ao invés de um cortejo de reisado ou grupo de maneiro-pau, grupos muito mais numerosos que não facilitariam a logística e custos de viagens, alimentação, hospedagens, etc.

³²⁷ Já não se faz, como antigamente o zabumba de tronco de Timbaúba por questões ambientais, mas guarda-se o discurso e, materialmente, o instrumento como relíquia.

Para a elite cratense voltada ao folclore a partir dos anos de 1950, as bandas cabaçais representavam a essência da autenticidade do sertão do Cariri. Contudo, considerava-se ainda a ideologia de “cidade da cultura” e o “ideal de progresso”, conciliando-se interesses das elites e o real apreço pelas manifestações folclóricas e sua respectiva valorização por parte dos integrantes do ICC. Seria viável, portanto, que o representante do folclore cratense concentrasse em si conceitos que pretendiam, desde o século XIX até aquele momento, definir o Crato perante as capitais: pioneirismo, heroísmo e erudição. Conceitos estes que visavam a superioridade e hegemonia do Crato no Cariri representada, neste caso, pelo folclore.

A longevidade da cabaçal como tradição no Crato estava respaldada pelas linhas de Gardner (1975), fator que garantiu o tão defendido discurso de pioneirismo. Dentre as cabaçais, os Irmãos Aniceto tinham suas raízes no indígena, na família e na figura do patriarca – José Lourenço, o “Véi Anicete”. Com um mesmo alicerce, seria atestado o pioneirismo, origens culturais e superioridade sobre sua concorrente Juazeiro do Norte. Como símbolo do purismo entre os folcloristas das capitais, o elemento indígena renova o heroísmo que, oportunamente, é transposto às mãos do “povo trabalhador cratense” representado pelos Irmãos Aniceto. Na maneira de tocar os pífanos, o posicionamento/embocadura, projeção da coluna de ar, afinação e ornamentos expressam a rotina braçal, o fôlego, a simplicidade e sabedoria característica do cotidiano rural, sendo associados à força indígena. Além disso, a *rogança* é parte indispensável, na visão de Antônio Aniceto, para expressar todo o fôlego e vigor físico presente na prática cabaçal dos Aniceto e no imaginário do Cariri - conforme Lima & Brito (1973) registraram na Revista Itaytera. Em sua narrativa, os sucessores de José Lourenço contam sua história transcendendo os registros de Gardner através do elemento indígena, ou seja, por uma ancestralidade ligada ao período pré-colonial em uma cultura que ainda se adaptaria à colonização com a inserção dos pífanos, dando razão ao nome cabaçal, como viria a ser chamado. Vale mencionar que, segundo *mestre* Raimundo, a taboca que faz o pife é herança indígena, pois “foi o índio que plantou” nos brejos e pés-de-serra da região. O elemento indígena aparece no som dos pífanos com o timbre da *taboca boio*, ressoando a ancestralidade por toda a sonoridade do pife através de seu timbre.

Isso me leva a crer que a sobreposição do timbre e a técnica - *rogança* e posicionamento/embocadura - faça com que a sonoridade dos Aniceto se distancie dos padrões, não apenas da escala temperada apreciada pelas elites intelectuais, mas também dos padrões de afinação da própria comunidade de pífanos do Cariri. Tal técnica, altera as alturas do pife como um todo bem como intervalos entre graus da escala, envelope, articulação e oscilações de mesma posição. Assim, produzem uma sonoridade que remete a um passado ainda mais

distante. Se Velha (2008, p. 75) compreende que a sonoridade dos pífanos tradicionais “remetem a culturas musicais anteriores à tonalidade, que se desenvolveram na tradição oral através das diversas interações culturais no processo de colonização”, a sonoridade do pífano dos Aniceto remete ao indígena kariri, que habitava, ainda antes do processo de colonização, o local onde hoje se encontra a igreja de Nossa Senhora da Penha, matriz do Crato. Além dessas características, foram identificadas diferenciações entre outras comunidades de pífano ou pifeiros do próprio Cariri.

A primeira característica notada reside na própria construção do instrumento e sua *escala*. O instrumento feito “a olho” - ao invés de seguir um modelo - e o deslocamento da furação para mais próximo do bocal ocasiona, respectivamente, maiores variações de afinação e alterações na digitação, deslocando a mesma para outra região, proporcionando recursos diferenciados e maior flexibilidade na afinação e estruturas intervalares. O posicionamento/embocadura – que envolve e influencia o fraseado, articulação, envelope e ressonância de harmônicos, são trabalhados sobre a escala estruturada a partir da posição $\frac{1}{2}$, trazendo algumas características específicas para os Aniceto. A transposição da escala iniciada em 3 para $\frac{1}{2}$, como visto em Asa Branca, ou de 6 para $\frac{1}{2}$, como em Forró no Cariri, trazem algumas alterações como os graus onde ocorrem ornamentos, a região de ressonância do instrumento e outros aspectos possíveis de se realizar nessa escala. A sétima menor feita com o *bend*, tão característico no universo dos pífanos, é dado com a posição $1\frac{1}{2}^*$. Portanto, o PAM $6_4_2_1^{\wedge\frac{1}{2}}$, com suas variações, dá lugar ao PAM $\frac{1}{2}_5_3_1\frac{1}{2}^*$ (ou seja, sem o uso do *bend*) distanciando-se de uma sonoridade característica e comum dos pífanos.

Outros PAMs marcam a sonoridade do grupo. O PAM-final é usado na maior parte do repertório, seja para anunciar os finais de *tocadas* ou como recurso de *repifanização* como visto em Forró no Cariri. Já o PAM $6_0_{\frac{1}{2}}$, com suas variações e posições alternativas é finalizado nota fundamental, diferente daquele relatado por Crook (1998) que tem a sétima menor como destino. Outros padrões motores que trabalham movimentos na mão esquerda, mantendo-se os orifícios da mão direita fechados, são desdobramentos do PAM-final e PAM $6_0_{\frac{1}{2}}$. Estes PAMs foram identificados como recursos para variações de melodias e agilidade no instrumento. Portanto, esses são os recursos musicais que a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto se vale para reafirmar, no som dos pífanos, um discurso hegemônico sobre as demais bandas cabaçais do Cariri. Para reafirmar a singularidade entre as bandas cabaçais, os Irmãos Aniceto lançam mão de um conjunto de recursos e técnicas que englobam, desde a matéria prima e construção do instrumento, passando pela forma de posicionamento, sopro, até o incorporar, desenvolver e aprimorar padrões de movimento próprios na digitação.

Assim, expressam pelo pife sua alusão ao indígena, o conhecimento matuto, originalidade e virtuosismo. Quanto a este último, é importante mencionar que a concepção de virtuosismo trabalhada na hipótese do trabalho não é a mesma revelada pela análise entre a história do grupo e sua música. Visto muitas vezes em campo, algumas habilidades são demonstradas, por exemplo, no repertório de Choro entre adaptações daqueles tidos como “difíceis” pelos sujeitos da pesquisa como Espinha de Bacalhau e Brasileirinho, além de composições como o Choro Esquentá-Muíé e Pinicadinho do Azul. No entanto, a agilidade no instrumento e o domínio rítmico demonstrados nessas músicas fazem parte de características compartilhadas entre os *tocadores*. Faz-se atuação comum no campo dos pífanos. Mesmo entrando no discurso como habilidades fundamentais de um bom *pifeiro*, não atesta a singularidade que o grupo afirma ter. Mais que a agilidade no instrumento e amplitude da gama de músicas, ritmos e estilos no repertório, o que mais vale - no contexto das relações hegemônicas onde o grupo está inserido - é a capacidade em diferenciar-se musicalmente através de uma linguagem própria que expressa suas concepções, história e cotidiano. Em O Cachorro, o Caçador e Onça, por exemplo, estão presentes: o cotidiano das caçadas, a ancestralidade indígena (pelos aspectos já mencionados) e conhecimento matuto, que mostra domínio sobre a “erudição” através das variações de temas sob estrutura harmônica. O virtuosismo dos Irmãos Aniceto reside também na capacidade de assimilação e adaptação ao contexto em que está inserido. Fazem parte da história do grupo: a resistência e a adaptação musical.

Tem-se, atualmente, no imaginário sobre o grupo, a história de sobrevivência do herói que superou a dizimação/dispersão dos índios na colonização e resistiu à eugenia instituída no início do século XX, preservando suas habilidades na música, dança e teatralidade que compõem sua arte. A prática ininterrupta por esse longo período, passando de geração em geração, favoreceu não apenas a narrativa, mas as virtudes artísticas que deram aos Aniceto, cada vez mais visibilidade e autonomia. Tendo na prática cabaçal as expressões de sua narrativa, tiveram autenticidade reconhecida através de uma jangada simbólica que concentrou, a partir do V Congresso Nacional de Folclore, em 1963, prioridades sobre a banda por parte das autoridades locais. Naquele evento, o folclorista Luís Câmara Cascudo teceu elogios no sentido da autenticidade da cultura indígena. A partir de então, intelectuais cratenses corroboraram com o imaginário popular no que concerne à associação entre história e música dos Irmãos Aniceto ao povo indígena kariri. Os comentários de Cascudo, ressaltados por Figueredo Filho, evidenciam os fatores extramusicais que contribuíram para a ascensão e visibilidade dos Aniceto. Dentro disso, temos como exemplo o empenho em associar os comentários de Gardner

à família Aniceto; a associação entre a maneira de soprar, o fôlego indígena e o vigor físico do caboclo. Fica claro que o I.C.C. traz os Aniceto para sua alçada buscando alinhar-se ao pensamento das capitais Fortaleza e Rio de Janeiro que prestigiava a figura indígena dentro do folclore. Diante de tal oportunidade, os Aniceto conciliaram sua demanda como representantes folclóricos do Crato de forma a conceber novo repertório mantendo-se alinhados aos princípios: familiar, religioso, indígena e ancestral. Na medida em que recebem oportunidades de se fazer presente em eventos cada vez mais distantes, cresce seu prestígio.

Assim, reforçou-se uma narrativa que associa a sonoridade dos Irmãos Aniceto aos indígenas que habitaram o Vale do Cariri. Reforço que meu argumento, neste trabalho, não é a presença da música indígena em si na música dos Aniceto. Não posso afirmar aqui que os recursos musicais utilizados pelos Aniceto, analisados nesse trabalho, se assemelham, reproduzem, mantêm ou sustentam a música feita pelos povos indígenas antecessores à colonização. O que se evidencia nesse trabalho é a construção de um discurso ou narrativa que os associa aos indígenas e, principalmente, o modo com que esse discurso ou narrativa é trabalhado no “som que dá no pife” ou seja, na musicalidade do grupo. O estudo entre a cultura e música indígena do Cariri e os Irmãos Aniceto pode ser estudada em trabalhos posteriores a esse, mas o que se verifica aqui é a incorporação de um discurso e os recursos musicais que corroboram com o mesmo no intuito de criar e sustentar a predileção das autoridades públicas locais. O próprio *mestre* Raimundo, por exemplo, revelou que mantêm o uso dos pífanos de *taboca boio* para atender a demanda do público, assim como outros aspectos também foram percebidos e expostos ao longo do texto.

Se há uma narrativa presente na sonoridade do grupo que os associa ao indígena, os Aniceto têm recursos para, no mesmo instrumento, se aproximar dos padrões de execução, afinação, arranjo, das bandas de música e das músicas de exaltação ao Crato. A escala iniciada na posição $\frac{1}{2}$ permite a proximidade de uma tonalidade maior - por exemplo no Hino de São José e Hino do Crato - ou menor - no caso de Venha Ver (As Belezas do Crato). Com menor abertura do orifício da posição $\frac{1}{2}$, tem-se o alinhamento da altura entre essa e o terceiro grau da escala formando uma terça maior (no Hino de São José e Hino do Crato), enquanto a mesma posição forma uma terça menor na escala iniciada na posição 2 (Venha Ver). Da mesma forma, a distância de um semitom entre as posições 1 e $\frac{1}{2}$ (Hino de São José), e entre $2\frac{1}{2}$ e 2 reforçam o caráter tonal da interpretação na relação entre fundamental e sensível. A proximidade do dedo ao respectivo orifício e o controle da coluna de ar altera as alturas pré-estabelecidas pela construção do instrumento permitindo, por exemplo, que se toque com outros instrumentos - o que faz lembrar das palavras de *mestre* Raimundo sobre o *relativo do pife* que permite que se

faça muitas notas entre um dedo e outro. Esses recursos não produzem um sistema temperado por completo, mas é possível perceber uma interpretação que, conscientemente faz menção a alguns aspectos do sistema tonal.

Outro recurso que pode ser considerado como uma aproximação com a cultura da classe dominante está nas variações exemplificadas em O cachorro, o Caçador e Onça. Foi constatado que as variações que partem do pensamento acústico-mocional gerado pela própria melodia segue junto com a segunda, uma progressão harmônica latente. Além disso, o pensamento acústico-mocional arpejado encontrados nos hinos, benditos e outras músicas realizadas por *mestre* Raimundo nas *segundas* rompe com o acompanhamento paralelo característicos dos pífanos para se aproximar da sonoridade das bandas de música e do caráter cívico.

Esses são alguns indícios das relações dos Aniceto com as bandas de música e outras práticas musicais além das cabaçais. Não é possível mensurar até que ponto a adaptação do repertório, a impressão do nome da cidade nos instrumentos e o discurso hegemônico foram, desde o princípio, manifestações espontâneas já incorporadas dentro do sistema ideológico local ou uma negociação tácita na medida em que a banda ganha visibilidade e a predileção dos folcloristas do ICC. Da mesma forma, não é possível mensurar se, ou até que ponto, os aspectos de aproximação mencionados acima foram adaptações após a predileção das autoridades políticas cratenses ou se as habilidades já praticadas proporcionaram essa predileção. De qualquer forma, a convivência com os sujeitos da pesquisa, o discurso, sua música e repertório, num cruzamento de dados levantados a partir do estudo de uma linha histórica relacionada ao assunto, levam a crer que há, de fato, alguma adaptação na música e discurso do grupo.

A musicalidade dos Irmãos Aniceto, aliados a fatores extramusicais, danças e encenações características, coloca-os em uma posição de destaque dentro do Cariri e no universo dos pífanos como um todo. Tais fatores extramusicais evidenciam-se na maneira de se portar no palco: a apresentação de frente ao invés da apresentação em roda; as explicações didáticas e histórias contadas sobre cada encenação; a corporalidade, expressão facial, desenvoltura corporal, o carisma dos integrantes. Embora não coube a esse trabalho, devido ao foco nas estruturas sonoras, estou certo de que estes aspectos contribuem também para a proeminência dos Aniceto no Cariri.

O ressurgimento da aceitação da cabaçal na cidade, o reconhecimento por parte das autoridades, a considerável diminuição da marginalização e da discriminação da prática cabaçal - principalmente quando consideramos as medidas sofridas a partir da década de 1920 - se fez

conveniente não apenas ao grupo, mas para o sistema cultural de que faz parte³²⁸. Com o “som que dá no pife” os Irmãos Aniceto remetem o ouvinte à resistência do grupo, não apenas a transformações musicais no decorrer de sua longa trajetória, mas à sobrevivência diante da colonização do Cariri, do “progresso”, do elitismo e da eugenia. Assim, os Irmãos Aniceto são vistos como a única banda cabaçal do município a sobreviver a esses desafios. De maneira tácita, o grupo atua como representante, não apenas dos praticantes dos pífanos, mas de todos que compartilham da mesma luta pela sobrevivência, pela valorização de sua cultura, conhecimento, identidade e ancestralidade.

Espero, portanto, que esse trabalho possa contribuir com aqueles que estudam os aspectos que envolvem as práticas da cultura popular: situações políticas; econômicas; minorias étnicas e sociais; educação musical; prática musical. Espero que o leitor adquira mais consciência da história, da cultura e da luta por fazer cultura no universo dos pífanos e em outros âmbitos artísticos da cultura popular. Que saiba que as políticas de fomento e editais que existem para incentivar a cultura popular e beneficiar a todos nós é insuficiente e injusta diante da riqueza oferecida por seus praticantes. Quantos Irmãos Aniceto, Joãos do Pife, Edmilsons do Pife desapareceram nos pés-de-serra por discriminação, preconceito, desvalorização e falta de incentivo? Quantos ainda hão de surgir, como surgiu Zabé da Loca nos últimos anos de sua vida, com uma mudança de pensamento, comportamento e políticas?

Para a educação musical, pode-se observar aspectos da forma de transmissão musical e a conscientização de que uma musicalidade pode se consolidar através de padrões de movimento sobre o instrumento. Neste sentido, trabalhos futuros podem ser desenvolvidos. Ainda nesse assunto, ressalto a incorporação do conhecimento da cultura popular aos cursos de música bem como a presença dos próprios agentes da cultura popular dentro dos cursos universitários.

Espero que os entusiastas dos pífanos se interessem em tocar e praticar cada vez mais e, aqueles que já tocam, possam se aperfeiçoar. Nessa tese, trouxe alguns recursos que podem ser proveitosos para a aprendizagem do instrumento, de padrões de movimento que formam uma

³²⁸ É importante considerar não só a conquista do respeito à musicalidade em si, mas a prática cultural como um todo. Em um dia em que visitava um grupo de reisado na periferia de Juazeiro do Norte, alguns shows estavam sendo promovidos gratuitamente pela prefeitura. Ao perguntar se os brincantes iriam a este show, os mesmos responderam que preferiam brincar por ali mesmo, com seus folguedos, ao invés de investir nas passagens de ônibus (na época inferior a R\$ 2,00). Compreendi, portanto, que seus folguedos são, se não o único, um dos poucos recursos para o lazer e entretenimento pessoal. Além disso, a banda cabaçal e o folclore local como um todo possui suas ligações com a prática do catolicismo popular como no caso da *festa de renovação do sagrado coração de Jesus*. Friso, portanto, que considero que, não apenas o reconhecimento, mas o incentivo através de políticas públicas seja o mínimo a ser feito por parte da administração pública.

identidade musical, de formas de trabalhar a afinação e a percepção musical pela prática. Esses recursos podem ser incorporados e adaptados a qualquer contexto onde atua o praticante dos pífanos, pois, é possível adaptar e trabalhar conscientemente tais recursos. Pode-se unir à técnica as razões pelas quais a mesma existe e se faz viva. Penso que assim a conscientização e a convicção de seu uso sejam incorporadas e que se transfaça em música com mais facilidade, simplicidade e fluidez. Por fim, espero estar contribuindo para o semear de uma forma de tocar ainda pouco explorada no eixo Sul/Sudeste, um tocar com consciência dos significados que há por detrás, por exemplo, de uma inflexão intencional sobre o sistema temperado. Que esta tese esteja a serviço da expansão da musicalidade e da prática dos pífanos como um todo.

BIBLIOGRAFIA³²⁹

ADORNO, Theodor W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.). *Adorno: Sociologia*. Coleção Grande Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994, pp. 115-146.

AHLERT, Jacqueline. *Entre imagens, celebrações e autoflagelos: aspectos das práticas religiosas coletivas nas missões Jesuíticas da Província Paraguaia*. Revista Eletrônica da ANPHLAC, n. 26, p. 295-319, 2019.

ALFONSI, Daniela do Amaral. *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2007.

ANICETO, Raimundo. *Discurso em show*. SESC Juazeiro do Norte. Concedido em 06/01/2011. Apresentação oral.

ANICETO, Raimundo. *Entrevista*. Entrevista concedida a Murilo Mendes em 29/11/2011. Crato. Gravação em vídeo. Comunidade da Batateira.

ANICETO, Raimundo. *Herança cultural indígena*. SESC Juazeiro do Norte. Concedido em 06/01/2011. Informação oral.

APPADURAI, Arjun. “The Production of Locality”. In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

BAILY, John. *Crossing the boundary: From experimental psychology to ethnomusicology*. Empirical Musicology Review. Vol. 4, No. 2. 2009.

Baily, John. Ethnomusicology, Intermusability, and Performance Practice. In: Henry Stobart, Ed. *The New (Ethno)musicologies*. Chicago: Scarecrow Press, pp. 117-134. 2008.

BAILY, John. John Blacking and the human/musical instrument interface. In: REILY, Suzel Ana. *The Musical Human: rethinking John Blacking’s ethnomusicology in the XXI century*. Ed. Ashgate ed. England: 2006.

BAILY, John. *Learning to perform as a research technique in ethnomusicology*. British journal of ethnomusicology, v. 10, n. 2, p. 85-98, 2001.

BAILY, John. Moviments Patterns in Playing the Herati *dutar*. In: Blacking, John. *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press. 1977. pp. 275 – 330.

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: Howell, P. et al. (org.), *Musical Structure and Cognition*. London, Academic Press, 1985. p. 237-58.

BAILY, John; DRIVER, Peter. *Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar*. The World of Music, Vol. 34, No. 3, Ethnomusicology and Music Cognition. 1992, pp. 57-71.

³²⁹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

BARBOSA, Carmem Débora Lopes. *Experiência de Vida e Formação do Educador Popular Alemberg Quindins da Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Cariri*. (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Ceará – UFC. Fortaleza: 2010.

BARROS, Lutigarde de Oliveira Cavalcanti. *Juazeiro do Padre Cícero: A Terra da Mãe de Deus*. 2ª Edição. Editora EMEPH. Fortaleza: 2008.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological perspectives*. London: Greenwood Press, 1984.

BENETTI, Alfonso. *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*. OPUS, v. 23, n. 1, p. 147-165, 2017.

Blacking, John, and John Baily. 1973. *A cross-cultural study of music skills*. Unpublished SSRC application for a research grant.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.

BLACKING, John. *Patterns of Nsenga kalimba music*. African Music: Journal of the International Library of African Music, v. 2, n. 4, p. 26-43, 1961.

BOHLMAN, Philip V. *World Music: A very short introduction*. Oxford University Press. New York: 2002.

BRAGA, Elinaldo Menezes. *Discurso e práticas culturais dos velhos pifeiros: A história da Banda Cabaçal os Inácios*. Dissertação (mestrado em letras). João Pessoa: UFPB, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é o folclore*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), 1982.

BRÍGIDO, João. *Apontamentos Para a História do Cariri*. (Edição reproduzida do Diário de Pernambuco de 1861 –fac-similar) Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2007.

BRITO, Lúcia Helena. *O espetáculo das tradições: um estudo sobre as práticas de culturas populares no Cariri cearense*. Fortaleza: 2007. 167p. [Tese (doutorado em Sociologia)]. Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza, 2007.

BURNS, Edward. Intervals, Scales and Tuning. In: DEUTSCH, D. *Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 1999. p. 215-264.

CAJAZEIRA, Regina. *Tradição e modernidade: o perfil das bandas de pifanos da cidade de Marechal Deodoro – Universidade federal de Alagoas*. Regina Cajazeira. 1998.

CAMPOS, Lúcia P. F. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. Dissertação (mestrado em música). Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais: 2006.

COOK, Nicholas. *Agora somos todos (etno)musicólogos*. Ictus, v. 7, p. 7, 2006.

CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. A construção da “Cidade da Cultura”: Crato (1889-1960). Mestrado em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

COSTA, Ana Paula Rodrigues da et al. *Lugar e memória: narrativas da trajetória do bando dos Marcelinos em Barbalha-CE*. Universidade Federal de Goiás (Mestrado em Geografia), Goiânia, 2020.

COSTA, Jane Maye Silva. *O Movimento Cabaçal: expressão musical da juventude nas políticas culturais do Ceará* (Mestrado em Políticas Públicas). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. 2007.

COSTA, Pablo Assumpção Barros. *Anicete: quando os índios dançam*. Fortaleza: UFC. Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia. 1999.

CROOK, Larry Norman. *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: musical style, gender, and the interpenetration of rural and urban worlds*. (Tese de Doutorado). University of Texas at Austin. 1991.

DAWSEY, John C. *Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas*. CAMPOS-Revista de Antropologia Social, v. 7, n. 2, 2006.

DECROP, Alain. *Qualitative research practice: A guide for social science students and researchers*. Recherche et Applications en Marketing, v. 19, n. 2, p. 126-127, 2004.

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Trad. Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e terra. 329 p. 1976.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. Tradução de Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates – Atividades Editoriais, 2003.

FACINA, Adriana. De volta ao fardo do homem branco: o novo imperialismo e suas justificativas culturalistas. *História e luta de classes*, 2010.

FAPESP. Bolsas de PD em Etnomusicologia / Antropologia da Música. Disponível em: http://www.fapesp.br/oportunidades/o_musicar_local_novas_trilhas_para_a_etnomusicologia/1615/ Acesso em: 11/09/2017.

FERREIRA, Monique Cardoso. *Uma atriz, uma travessia: técnica, afeto e cena na criação do espetáculo Poeira, do grupo Ninho de teatro*. 2020.

FIGUEIREDO FILHO, José. *Engenhos de Rapadura do Cariri*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola. 1958.

FIGUEIREDO FILHO, José. *História do Cariri*. V.1 (Cap. 1 ao 5). Faculdade de Filosofia do Crato. Crato: 1964.

FIGUEIREDO FILHO, José. *O Folclore no Cariri*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1962.

FIGUEIREDO FILHO, José., PINHEIRO, Irineu. *A cidade do Crato*. Ministério de Educação e Cultura. Serviço de Documentação. 1953.

FIGUEIREDO FILHO, José; PINHEIRO, Irineu N.. *Cidade do Crato*. Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação. 1953.

FIGUEIREDO, Fabio 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, 2018.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na Música Popular: uma definição das relações da combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 1995.

Gardner, George. *Viagem ao interior do Brasil, principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. Vol. 13. Livraria Itatiaia Editora, 1975.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1978. p. 13-41.

GUERRA-PEIXE, César. *Zabumba, orquestra nordestina*. Revista brasileira de folclore, n. 26, p. 15-38, 1970.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Como trabalhar com 'raça' em Sociologia*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação*. Horizontes antropológicos, v. 11, n. 24, p. 155-184, 2005.

HOLOMAN, D. Kern e PALISCA, Claude. *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. New York: Da Capo Press. 1982.

HOOD, Mantle. *The Challenge of "bi-musicality"*. Ethnomusicology, Vol. 4, No. 2, May, 1960, pp. 55-59.

JEFFERY, Peter. *Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago: University of Chicago Press. 1992.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012, 399p.

LIMA NETO, Eduardo Monteiro. *Pífanos do Sertão: Pesquisa e mapeamento das bandas de pífano do Sertão Pernambucano*. Página 21. Recife: 2016.

LIMAVERDE Rosiane. Os registros rupestres da Chapada do Araripe, Ceará, Brasil. Mestrado em Arqueologia e Preservação do Patrimônio. Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

LÓPEZ, Bernardo Roza. *Corpo bimusicalidade e emoções: visando caminhos de uma inteligência musical*. Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 8, Nº 2, 2007.

MAGALHÃES, Daniel de Lima. *Pipiruí e Caixa de Assovio: tocadores de pífanos e caixas nas festas de reinado*. (Dissertação de Mestrado em Música) Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais. 2009.

MAGALHÃES, Daniel Lima. *Canudos, gaitas & pífanos: as flautas do norte de Minas*. Belo Horizonte. Del Rey BH. 194p. 2010.

MALBRÁN, Silvia. *Etnografía, fenomenología e investigación-acción en educación musical*. In: Introducción a la investigación em Educación Musical, p. 83-99. Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2006.

MENDES, M.; COELHO, L. F. H.. *A relevância dos pressupostos de Adorno à luz da etnomusicologia*. In: V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011, Belém. Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET, 2011. p. 407-414.

MENDES, Murilo. *A teoria na prática: reflexões e recursos metodológicos aplicados ao campo etnográfico*. DAPesquisa, v. 6, n. 8, p. 537-552, 2011. Disponível em: <http://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14033/9149>

MENDES, Murilo. *Fé no pife: As flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. 2012. MENEGATTI, Bruno. *Soprando a Gaita: Banda de pífanos no sertão baiano*. 2012. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MERRIAM, Allan. P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.

MILETTO, et. al. *Introdução à computação musical*. Congresso Brasileiro de Ciência da Computação. UFRGS. Edição especial 39, Porto Alegre: 2004.

MONTEIRO JR. Francisco Sidney da Silva. *Tradição na modernidade: a performance da Banda Cabaçal Padre Cícero de Juazeiro do Norte-CE*. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MONTEIRO JUNIOR, Francisco Sidney da Silva. *Tradição na modernidade: a performance da Banda Cabaçal Padre Cícero na festa de renovação do Sagrado Coração de Jesus*. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais... São Paulo. 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais*. Per musi, p. 5-30, 2004. NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. Free Pr, 1964.

OLIVEIRA, Antônio José de. *Casa de engenho, sobrados e mobílias: a formação do poder da aristocracia rural e urbana de crato -1790-1890*. Anais do II encontro internacional de história colonial. Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394. Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais

PASCOAL, Hermeto. 2005. Entrevista concedida a Lúcia Campos. Belo Horizonte, MG, 10/09/2005.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. Banda de Pífanos de Caruaru: uma Análise Musical. Dissertação de Mestrado. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 2002.

PIEADADE, Acácio T. C. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. IN: Freire, Vanda Bellard. *Horizontes da pesquisa em música*. 7 Letras, 2010.

PINHEIRO, Irineu N.. *O Cariri*. Imprensa da Universidade Federal do Ceará/Faculdade de Filosofia do Crato. Fortaleza: 1950.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: Questões de uma antropologia sonora*. Revista de antropologia, SÃO PAULO: USP, 2001, V. 44 n° 1.

PINTO: Tiago de Oliveira. *As bandas-de-pífanos no Brasil: Aspectos de organologia, repertório e função*. In: CASTELO BRANCO, Salwa el-Shawan; INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC. COLLOQUIUM (6th : 1986 : Lisbon, Portugal). Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música (Portugal and the world : the encounter of cultures in music). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. P. 563 -578.

QUEIROZ, Ivan da Silva; CUNHA, Maria Soares da. Condicionantes Sócioambientais e Culturais da Formação do Crajubar, Aglomerado Urbano-Regional do Cariri Cearense. Revista de Geografia (UFPE) V. 31, No. 3, 2014.

RICE, Timothy. 1987. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 31: 469-88.

ROBERTSON, Roland. 1992. *Globalization*. London: Sage.

ROCHA, José M. T. "... Eh! Lá vem Esquenta-mulher..." *As Bandas-de-Pífanos do Nordeste do Brasil, em uma perspectiva Histórica Cultural*. Tese (doutorado em música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2002.

ROCHA, José Maria Tenório; PINTO, Tiago de Oliveira. Bandas de pífano, die Instrumental – Ensembles des Nordostens. In: PINTO, T. O. (Org.). *Weltmusik Brasilien*. Mainz: Schott-Verlag, p. 89-107, 1986.

RÓSEO, Luiz. Ressurgimento das bandas de couro (cabaçais) no Cariri – 1º de uma série. Correio do Ceará. Fortaleza. 20 nov. 1961a.

RÓSEO, Luiz. Ressurgimento das bandas de couro (cabaçais) no Cariri – 2º de uma série. Correio do Ceará. Fortaleza. 16 nov. 1961.

RÓSEO, Luiz. Ressurgimento das bandas de couro (cabaçais) no Cariri – 8º de uma série. Correio do Ceará. Fortaleza: 19 dez. 1961b.

RÓSEO, Luiz. Ressurgimento das bandas de couro (cabaçais) no Cariri – 9º de uma série. Correio do Ceará. Fortaleza. 1961c. Disponível em: http://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=40333&catid=594&Itemid=101 Acesso em: 17/07/2020.

SANCHES, Bruno de Souza. *Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas*. 20018. 375 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia - Etnomusicologia) –Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SANTOS, Eurides de Souza., SILVA, Erivan. *Protagonismo feminino no universo das bandas de pífano*. Revista Claves, v. 2018 (2018), p. 1-20, 2018.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.

SECULT-CE. *Mestre Antônio Aniceto: lembranças e homenagens a um legado de tradição, humor e musicalidade*. 13/01/2015. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2015/01/13/mestre-antonio-aniceto-lembrancas-e-homenagens-a-um-legado-de-tradicao-humor-e-musicalidade/> acesso em: 06/09/2021.

SEEGER, Anthony. *Etnomusicologia/Antropologia da música: disciplinas distintas?* In Samuel Araújo et al. (eds) *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008, pp.19-24.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Erivan. *Processo de pifanização da Banda São Sebastião do sertão paraibano*. Dissertação (Mestrado em música). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba: 2008.

SILVA, Jéssica Soares. *Entre toadas, leis e cachês: as práticas das bandas cabaçais do Cariri cearense e as ressignificações do conceito de culturas populares*. (Tese de Doutorado em Ciências Sociais). Fortaleza. Universidade Federal do Ceará. 2011.

SILVA, Leonardo Paiva. *O pífano de PVC como ferramenta de musicalização em uma escola de educação básica do Rio Grande do Norte*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2019.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

SILVERS, Michael. *Attending to the nightingale: on a multispecies ethnomusicology*. *Ethnomusicology*, v. 64, n. 2, p. 199-224, 2020.

TITON, Jeff Todd (Org.). *Worlds of music: an introduction to the music of the world's people*. New York: Shirmer, 1992.

TRAMONTE, Cristiana. *A pedagogia das escolas de samba de Florianópolis: a construção da hegemonia cultural através da organização do carnaval*. 1995. 301p. Diss. Dissertação (Mestrado) Centro de Ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications. 1987.

TV – CE Premiou a banda cabaçal. *Jornal A Ação*. Crato-CE ano 16, n. 1119. 6 p. 26 dezembro 1965.

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas. Universidade de São Paulo, 2008.

VERÍSSIMO, Elídia Clara. *O Bestiário Nordestino na Arte da banda cabaçal Irmãos Aniceto*. Fortaleza: O público e o privado Nº2 - Julho/Dezembro, 2003.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado; DE BRITO, Joaquim Pais; DE CARVALHO, Mário Vieira. *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Editora da Universidade de Lisboa, 2004.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DISCOGRAFIA

1001 Histórias do Ceará. Movimento Secult itinerante. Fabiano dos Santos e Andrea Havt Bindá; Ana Lúcia do Nascimento. Fortaleza – CE: Vídeo Alpendre. 2009. DVD, vol. III.

ANICETO, Banda Cabaçal dos Irmãos. *Arvoredo*. Juazeiro do Norte-CE. Música do Brasil, vol. II. Música dos mares e das terras. Abril Music. Dir. Beto Villares e Hermano Vianna CD. 2000. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_ParticipacaoEspecial=PE02350 Acesso em: 11/05/20.

ANICETO, Banda Cabaçal Dos Irmãos. *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Coleção memória do povo cearense. Vol. I Direção artística: Calé Alencar; Rosemberg Cariry. Fortaleza: Cariri Discos 2001. CD.

ANICETO, Banda Cabaçal dos Irmãos. *Cantiga da Coruja Caboré*. Juazeiro do Norte-CE. Música do Brasil, vol. IV. Música Das Coisas, Dos Bichos E Dos Vegetais. Abril Music. Dir. Beto Villares e Hermano Vianna. CD. 2000. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_ParticipacaoEspecial=PE02350 Acesso em: 11/05/20.

ANICETO, Banda Cabaçal Dos Irmãos. *Forró no Cariri*. Direção: Calé Alencar e Rosemberg Cariry. Equatorial; Cariri Discos. Fortaleza: 2005. CD.

ANICETO, Banda Cabaçal dos Irmãos. Forró pesado. In: *Music From Northeast Brasil*. Maurício World Music. 2004.

ANICETO, Banda Cabaçal dos Irmãos. *Não posso mais (Tenha pena de mim)*. Juazeiro do Norte-CE. Música do Brasil, vol. I. Música dos Homens, das Mulheres e das Umbigadas. Abril Music. Dir. Beto Villares e Hermano Vianna. CD. 2000. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_ParticipacaoEspecial=PE02350 Acesso em: 11/05/20.

ANICETO, Banda Cabaçal dos Irmãos. O Cachorro, o Caçador e a Onça. In: *Instrumentos Populares do Nordeste*. Discos Marcus Pereira. LP. 1976.

BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU. *Banda de pífanos de Caruaru*. Discos Marcus Pereira. MPL 9394. 1979. CD

INÁCIOS, Os. Et. Al. Pifania. A música do começo do mundo. 2005. CD

IRMÃOS ANICETO & ORQUESTRA ELEAZAR DE CARVALHO. Sérgio Rezende; Marisa Leão. Fortaleza: Atitude, 2008. DVD.

PORTO, Heriberto; ANICETO, Banda Cabaçal dos Irmãos; MALTA, Carlos. *Epifania Kariri*. Direção musical: Heriberto Porto. Rumos Itaú Cultural 2017 – 2018. Espetáculo Musical. 2019.

Apêndice

O Cachorro, o Caçador e Onça

Transcrição: Murilo Mendes

Irmãos Aniceto

♩ = 135

Primeira - Pife em Bb

Segunda - Pife em Bb

5

9

13

2

16

Musical notation for measures 16-19. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. Measure 16 features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a half note and a quarter rest. Measure 17 continues the melodic line with eighth notes and a quarter note. Measure 18 has a melodic line with eighth notes and a quarter note, and a bass line with a quarter note and a quarter rest. Measure 19 features a melodic line with eighth notes and a quarter note, and a bass line with a half note and a quarter note.

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. Measures 20-23 show a steady melodic progression in the upper staff with eighth notes, and a corresponding bass line with eighth notes.

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. Measures 24-27 show a steady melodic progression in the upper staff with eighth notes, and a corresponding bass line with eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. Measures 28-31 show a steady melodic progression in the upper staff with eighth notes, and a corresponding bass line with eighth notes. A slur is present over the final two notes of measure 31 in the upper staff.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. Measures 32-35 show a steady melodic progression in the upper staff with eighth notes, and a corresponding bass line with eighth notes. Slurs are present over the first two notes of each measure in the upper staff.

36

Musical notation for measures 36-39. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. Measures 36-39 show a steady melodic progression in the upper staff with eighth notes, and a corresponding bass line with eighth notes. Slurs are present over the first two notes of each measure in the upper staff.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth notes and rests. The lower staff has a bass clef and the same key signature, containing four measures of eighth notes.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth notes and rests. The lower staff has a bass clef and the same key signature, containing four measures of eighth notes.

48

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth notes and rests. The lower staff has a bass clef and the same key signature, containing four measures of eighth notes.

52

Musical notation for measures 52-55. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth notes and rests. The lower staff has a bass clef and the same key signature, containing four measures of eighth notes.

56

Musical notation for measures 56-59. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth notes, rests, and slurs. The lower staff has a bass clef and the same key signature, containing four measures of eighth notes.

60

Musical notation for measures 60-63. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth notes, rests, and slurs. The lower staff has a bass clef and the same key signature, containing four measures of eighth notes.



64

trill

68

72

76

80

84

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth and sixteenth notes, including rests. The lower staff has a bass clef and contains four measures of music with eighth and sixteenth notes.

92

Musical score for measures 92-95. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music, including a five-measure rest in the second measure and a five-measure rest in the third measure. The lower staff has a bass clef and contains four measures of music with eighth and sixteenth notes.

96

Musical score for measures 96-99. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass clef and contains four measures of music with eighth and sixteenth notes.

100

Musical score for measures 100-103. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the third measure. The lower staff has a bass clef and contains four measures of music with eighth and sixteenth notes.

104

Musical score for measures 104-107. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note run in the second measure. The lower staff has a bass clef and contains four measures of music with eighth and sixteenth notes.

108

Musical score for measures 108-111. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains four measures of music with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass clef and contains four measures of music with eighth and sixteenth notes.

112

Musical score for measures 112-115. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody features eighth-note patterns with slurs and ties. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with eighth notes.

116

Musical score for measures 116-119. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth notes and includes slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

120

Musical score for measures 120-123. The system consists of two staves. The upper staff features a more complex melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

124

Musical score for measures 124-127. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

128

Musical score for measures 128-131. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

132

Musical score for measures 132-135. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

136

Musical notation for measures 136-139. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 136 features a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 137 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 138 has a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 139 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

140

Musical notation for measures 140-143. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. Measure 140 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 141 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 142 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 143 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

144

Musical notation for measures 144-147. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. Measure 144 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 145 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 146 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 147 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

148

Musical notation for measures 148-151. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. Measure 148 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 149 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 150 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 151 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

152

Musical notation for measures 152-155. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. Measure 152 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 153 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 154 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 155 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

156

Musical notation for measures 156-159. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. Measure 156 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 157 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 158 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 159 has a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

160

Musical notation for measures 160-163. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble that includes eighth notes, quarter notes, and rests.

164

Musical notation for measures 164-167. The system consists of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It includes a melodic line with eighth notes and a quarter note, followed by a measure with a quarter rest and a half note, and a final measure with a quarter note and a half note. A slur is placed over the last two measures. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

168

Musical notation for measures 168-171. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a measure with a quarter rest and a half note. A slur is placed over the first two measures. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

172

Musical notation for measures 172-175. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It features a melodic line with quarter notes and eighth notes, including a measure with a quarter rest and a half note. A slur is placed over the first two measures. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

176

Musical notation for measures 176-179. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It features a melodic line with quarter notes and eighth notes, including a measure with a quarter rest and a half note. A slur is placed over the first two measures. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

180

Musical notation for measures 180-183. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It features a melodic line with quarter notes and eighth notes, including a measure with a quarter rest and a half note. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

184

The image shows a musical score for two staves, measures 184 through 186. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with a bass clef and a common time signature. The first measure of the first staff contains a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The second measure of the first staff contains a half note G4 with a flat, followed by a half note F4. The third measure of the first staff contains a half note G4 with a flat, followed by a half note F4. The first staff ends with a double bar line. The second staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The second measure of the second staff contains a half note G4 with a flat, followed by a half note F4. The third measure of the second staff contains a half note G4 with a flat, followed by a half note F4. The second staff ends with a double bar line.

Cachorro na Peia

Transcrição: Murilo Mendes

Banda Cabaçal Padre Cícero

Pife em A

Pife em A

$\text{♩} = 130$

5

11

19

26

32

2 39

Musical notation for measures 39-43. The system consists of two staves in G major. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 41. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

44

Musical notation for measures 44-49. The system consists of two staves in G major. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 44.

50

Musical notation for measures 50-55. The system consists of two staves in G major. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

56

Musical notation for measures 56-66. The system consists of two staves in G major. Measures 56-65 contain a 16-measure rest in both staves, indicated by a horizontal line with the number '16' above and below it. The system concludes with measure 66, which contains musical notation in both staves.

77

Musical notation for measures 77-83. The system consists of two staves in G major. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 81. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

84

Musical notation for measures 84-89. The system consists of two staves in G major. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 85. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 85.

91

Musical score for measures 91-97. The system consists of two staves in G major. Measure 91 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 92 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 93 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 94 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 95 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 96 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 97 contains a triplet of eighth notes in the right hand.

98

Musical score for measures 98-104. The system consists of two staves in G major. Measure 98 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 99 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 100 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 101 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 102 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 103 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 104 features a triplet of eighth notes in the right hand.

105

54

Musical score for measures 105-111. The system consists of two staves in G major. Measures 105-106 contain eighth notes. Measures 107-108 contain eighth notes with a fermata. Measures 109-110 contain eighth notes with a fermata. Measure 111 contains eighth notes.

164

Musical score for measures 164-171. The system consists of two staves in G major. Measure 164 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 165 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 166 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 167 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 168 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 169 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 170 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 171 has a triplet of eighth notes in the left hand.

172

Musical score for measures 172-177. The system consists of two staves in G major. Measure 172 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 173 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 174 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 175 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 176 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 177 has a triplet of eighth notes in the left hand.

178

Musical score for measures 178-185. The system consists of two staves in G major. Measure 178 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 179 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 180 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 181 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 182 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 183 has a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 184 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 185 has a triplet of eighth notes in the left hand.

4

184

A musical score for two staves, likely piano and violin/viola. The score is in G major (one sharp) and 8/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a half note (D5), and a half note (E5). A slur covers the first four notes, with a '3' underneath. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a quarter note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). A slur covers the first four notes, with a '3' underneath. Both staves have a thick black bar across measures 59 and 60, with the number '59' written above the top staff and below the bottom staff. The score ends with a double bar line.

Bendito de Nossa Senhora das Candeias

Transcrição: Murilo Mendes

Irmãos Aniceto

8 $\text{♩} = 75$

Pife Aniceto Bb

Pife Aniceto Bb

5

11

15

20

25

30

38

71

75

79

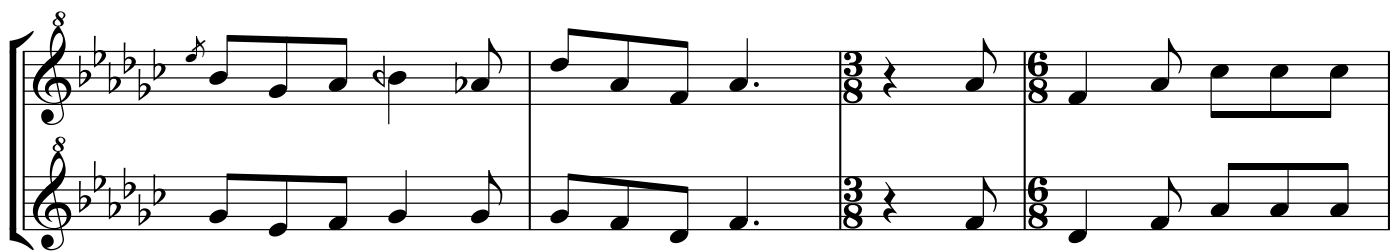
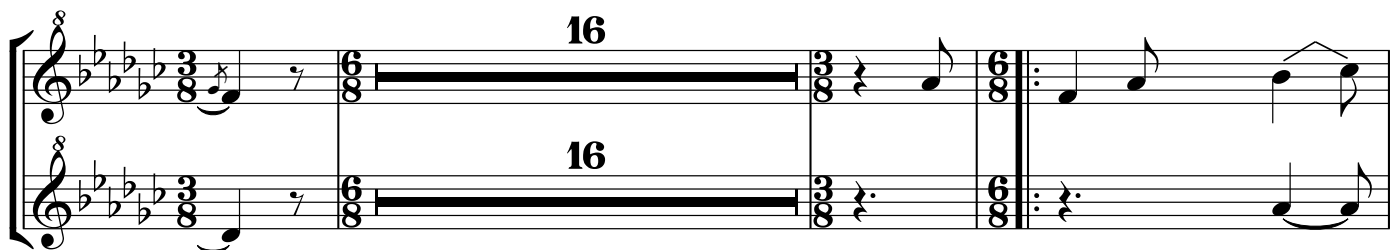
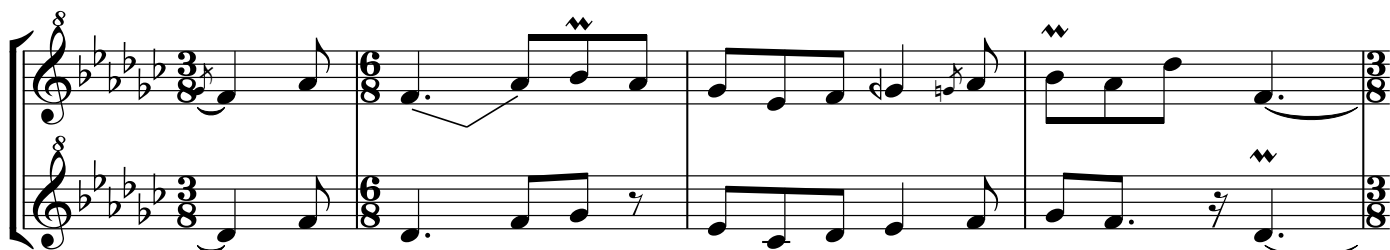
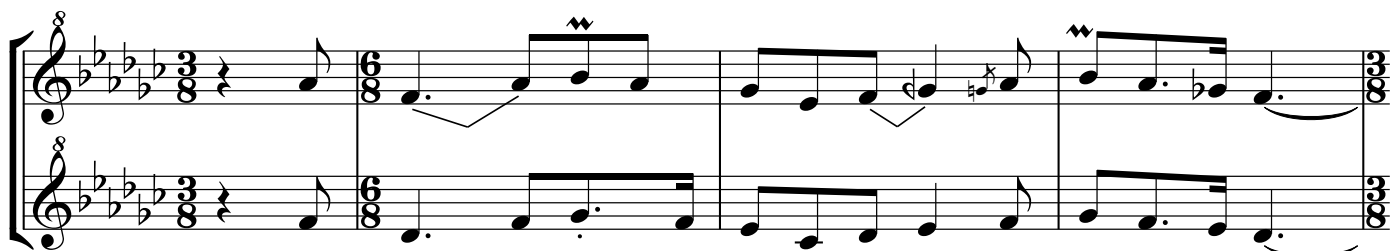
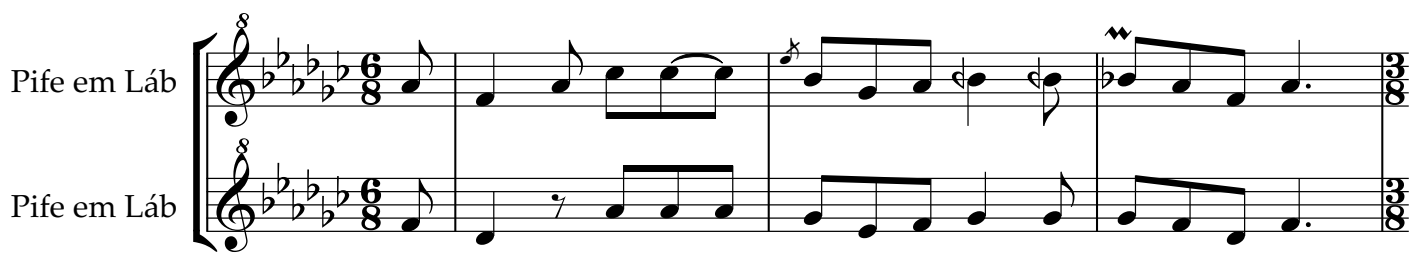
19

19

Bendito de Nossa Senhora das Candeias

Banda Cabaçal Padre Cícero

Pife em Lá♭



First system of musical notation, consisting of two staves. The music is in a minor key and features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The system contains four measures.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It continues the melodic and bass lines from the first system. The system contains four measures.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The first two measures continue the previous system. The final two measures are marked with a thick horizontal bar and the number "16", indicating a 16-measure rest for both staves. The system contains four measures.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It begins with a double bar line and repeat dots, indicating a new section. The system contains four measures.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It continues the melodic and bass lines. The system contains four measures.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. It continues the melodic and bass lines. The system contains four measures.

The first system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves share a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The music begins with a whole note chord in both hands. The right hand then plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand plays a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B-flat3, C4. The system concludes with a final whole note chord in both hands.

The second system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves share a key signature of three flats and a common time signature. The top staff contains a single whole note G4. The bottom staff contains a single whole note C3.

Anexos

ANEXO 1 Recorte do Jornal "A Ação" de 23 de dezembro de 1965.

TV-CE PREMIOU A BANDA CABAÇAL


A Banda Cabaçal do Crato, que arrebatou os maiores aplausos no 1º Festival Folclórico do Ceará, considerado o melhor conjunto da promoção, juntamente com o grupo do Maneiro Pau, foi a única representação municipal a se exhibir na TV-Ceará, dado o sucesso que obteve na Concha Acústica, da Universidade. À prova disso, a TV-Ceará condecorou-a com uma Jangada, tradicional comenda do programa "SETE DIAS EM DESTAQUE". A propósito o escritor J. de Figueiredo Filho recebeu o seguinte te-

legrama do Prof. Filgueiras Sampaio: "APRAZ-ME COMUNICAR DISTINTO AMIGO HOJE TELEVISÃO MAESTRO LUIS ROSEO RECEBEU JANGADA SIMBÓLICA GRANDE PRÊMIO DESTINADO CONJUNTO CABAÇAL CRATO SUA MAGNÍFICA ATUAÇÃO PRIMEIRO FESTIVAL FOLCLÓRICO CEARÁ CORDIALMENTE FILGUEIRAS SAMPAIO". Como se pode notar, Crato foi o único município a receber esse brilhante prêmio, concluindo-se daí sua classificação honrosa no referido festival.

ANEXO 2: primeira parte do Depoimento de *mestre* Miguel no encarte do álbum “Banda Cabaçal Padre Cícero” (2008)

...mas eu vou dizer a vocês, essa história nossa foi um sonho...

Meu avó mais meu pai, a chamado do meu “Padim Ciço”, que era Prefeito, Vieram de Caruaru pra Juazeiro. Daqui eles foram prum sítio chamado Lagoa do Sapo, mas não, era Lagoa da Lama, ai meu avó foi morar lá e meu pai arrumou casamento com a minha mãe. Meu bisavó tinha banda, mas era de fora, de Caruaru, ai meu pai começou tocando, nós andava montado de jumento, botava cangalha, num era nem sela não. Nós ia tocar em Teresina, no Maranhão, na época de 61. Aí, eu já sabia a historia cuma era e infretei a historia com meu pai.



Outra vez nos ia de trem no Camocim, noutra de pés, naquelas festas que chamava: Milagre, Brejo Santo, Salgueiro, Campos Sales. Nois ia tudo era de pés levando os instrumentos nas costas.

O Padim Ciço chamou a banda pra tocar na renovação da festa de Nossa Senhora do Rosário e batizou a banda de Banda Cabaçal Padre Cícero. A partir daquele dia a Banda Cabaçal ia tocar nas renovação, o meu avó e meu pai mais a família deles. Meu bisavó também tocava no estilo do Caruaru, bonito, eles tocava sete macho tocando, era um triangulo, um tambor, o bumbo, a mão de prato e o tarol.

Quando eu nasci, quando eu tinha seis anos de idade, ai meu avó disse

ANEXO 3 Contracapa do disco Documentário sonoro do folclore Brasileiro (1978)

BANDA CABAÇAL/CEARÁ

CDFB-023

Banda Cabaçal, Banda de Couro, Zabumba ou simplesmente o Cabaçal é um conjunto instrumental constituído de pifanos (pifes) e tambores, encontrado nos sertões do Nordeste. Em Alagoas são chamados de Esquentamulher, e, segundo Manuel Diégues Júnior, o nome se originou do alvoroço que sua música provoca, da alegria e agitação com que atrai o elemento feminino.

De remota origem européia — seu aparecimento remonta ao século XVI — é provável que aqui tenha chegado através do colonizador ibérico, integrando as primeiras bandas marciais criadas no Brasil Colônia. A réplica cabocla com pifes de taboca e tambores rústicos (zabumbas) encourados com pele de bode ou carneiro é criação do mestiço brasileiro, que com intuição musical soube adaptar ecologicamente o instrumental de procedência estrangeira, dando-lhe o equilíbrio de registros sonoros e a formação típica com a qual se tradicionalizou.

Esta formação, constituída de dois pifes, caixa e zabumba, ultimamente vem sendo acrescida de um instrumentista tocando pratos ou triângulo. É provável que a integração destes instrumentos junto aos tambores se deva a influências recebidas através das bandas de música ou dos trios que tocam o baião de rádio.

Seu **habitat** principal é a região do Cariri, onde já no século XIX fora observado pelo botânico inglês George Gardner (1838) em suas andanças pelo interior do Ceará.

Possuem repertório variado, onde se encontram peças características, tradicionais e outras da música popular urbana, que aprendem de ouvido através do rádio ou das irradiadoras (serviço de alto-falantes) que infestam as pequenas cidades do interior. Tocam em bailes, exibem-se nas praças públicas, participam das festas religiosas, novenas, procissões, batizados, casamentos, enterro de anjinhos e às vezes acompanham folguedos populares. O Pifano, Pifaro ou Pife, de taboca ou taquara, é uma flauta transversa, com sete orifícios abertos com ferro em brasa — um furo para soprar e os seis restantes com as notas da escala musical.

Os do Cariri que possui em minha coleção medem 35 e 45 cm de comprimento. São vendidos aos pares, e nas feiras da região podemos adquirir **um casal de pifes**, o que quer dizer: um duo de flautas (uma maior e outra menor) com afinação perfeita.

Possuindo perícia de sopro e destreza de agilidade digital, os **pifeiros** são virtuosos altamente habilidosos e dotados musicalmente para a execução de seus instrumentos.

Como estudioso das manifestações folclóricas e, desde longa data, dedicado às pesquisas sobre a música do Nordeste, considero o Cabaçal o mais característico, em suma o mais importante conjunto instrumental da música folclórica brasileira.

ALOYSIO DE ALENCAR PINTO

FACE A

1. MARCHA DE ENTRADA 1'31"
2. BRIGA DO CACHORRO COM A ONÇA 2'47"
3. CABORÉ (BAIÃO) 1'46"

FACE B

1. CASAMENTO DA POMBA COM O GAVIÃO 3'27"
2. HINO DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA 1'11"
3. MARCHA SAIDEIRA 1'06"

1978

Capa: Banda Cabaçal. Crato. Ceará.

Foto: José Moreira Frade. 1976.

FICHA TÉCNICA

Interpretação: Banda Cabaçal/Crato/Ceará. 1.º **Pife** — Francisco José Lourenço da Silva. 2.º **Pife** — João José da Silva. **Pratos** — Joaquim José da Silva. **Caixa** — Raimundo José da Silva. **Zabumba** — Antônio José da Silva. Há revezamento entre eles.

Gravação: Realizada no estúdio da Rádio MEC/Brasília/DF em 7.12.1976.

Técnico de Som: Manuel Afonso de Carvalho Neto. **Coordenação:** Prof. Vicente Salles.

Montagem: Prof. Aloysio de Alencar Pinto e José Monteverde/Museu da Imagem e do Som/Rio de Janeiro/RJ.

Supervisão: Prof. Aloysio de Alencar Pinto. **Produção:** Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Diretor-Executivo: Bráulio do Nascimento. Rua do Catete, 179. Rio de Janeiro/RJ.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS — FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE — FUNARTE
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO