

A briga do cachorro com a onça: uma arqueologia da cultura do pífano no Nordeste

The Fight Between the Dog and the Jaguar: An Archaeology of Pífano Culture in Northeastern Brazil

Natanael Kennedy Silva

Licenciado em História pela Universidade Estadual do Piauí campus Poeta Torquato Neto; mestrando em História do Brasil pelo Programa de Pós Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí.

Resumo: Este artigo busca fazer uma arqueologia da cultura do pífano no Nordeste, o que significa discutir conceitos, métodos e técnicas que podem contribuir para o estudo histórico da cultura do pífano. Entende-se por cultura do pífano o conjunto de práticas, usos e consumos que se organizam em torno do instrumento musical conhecido como pífano ou pife. O texto parte da discussão sobre a formação histórica do Nordeste e da crítica aos processos que enquadram determinadas manifestações como folclore, cultura popular e patrimônio. Em seguida, o trabalho busca delimitar a cultura do pífano como um objeto construído nas relações entre instrumento, corpo, ritual, trabalho e território. Ao final, defende-se que uma história da cultura do pífano precisa articular diferentes fontes, escalas e formas de registro, evitando tanto a ideia de que o instrumento está cristalizado em um passado rural quanto a redução de sua sonoridade aos limites da partitura.

Palavras-chave: Pífano; História Cultural; Nordeste; Cultura Popular; Metodologia da História.

Abstract: This article seeks to develop an archaeology of pífano culture in Northeastern Brazil, which entails discussing concepts, methods, and techniques that may contribute to the historical study of this cultural practice. Pífano culture is understood here as the set of practices, uses, and forms of consumption organized around the musical instrument known as the pífano, or pife. The article begins by discussing the historical formation of the Northeast and critically examining the processes through which certain cultural manifestations are framed as folklore, popular culture, and heritage. It then seeks to define pífano culture as an object constructed through the relationships among instrument, body, ritual, labor, and territory. Finally, it argues that a history of pífano culture must articulate different sources, scales, and forms of documentation, avoiding both the notion that the instrument is frozen in a rural past and the reduction of its sound to the limits of musical notation.

Keywords: Pífano; Cultural History; Northeast Brazil; Popular Culture; Historical Methodology.

Introdução

A cultura do pífano, aqui, é entendida como o conjunto das práticas, usos e consumos em torno do instrumento musical chamado pífano, ou pife. Ou seja, trata-se de falar dos espaços e contextos pelos quais esse instrumento circula, seja no terreiro, na novena, no forró, entre o secular e o sagrado, entre a banda cabaçal e o bloco de carnaval. Significa pensar não apenas o instrumento em si, mas também aquilo que sua circulação produz, tensiona e transforma na constituição dos espaços por onde passa.

Uma banda de pífanos pode receber nomes diferentes dependendo do lugar, e recebeu várias denominações ao longo da história. Expressões como “banda cabaçal”, “banda-de-couro”, “terno de pífanos”, “banda de pífano”, “zabumba” e até termos populares como “esquentamuié” evidenciam a diversidade de denominações utilizadas em diferentes regiões e épocas (Mendes, 2021, p.37). Existem diversas formações instrumentais, geralmente compostas por pífanos, zabumbas, caixas (também conhecidas como tarol, taró ou caixa de guerra) e pratos metálicos. Os termos “zabumba”, “banda-de-couro” e “cabaçal” foram predominantes nas áreas do Cariri e do sertão nordestino, particularmente nos séculos XIX e XX (ibid, p.37).

O título do artigo vem de uma tocada conhecida sob variantes como “A briga do cachorro com a onça” e “O cachorro, o caçador e a onça”. Na execução os dois pifes fazem aparecer uma perseguição, o latido, o choro do cachorro e o confronto com a onça. Um pife sustenta ou reorganiza a base da cena enquanto o outro imita os animais e cria variações. Mendes (2021) descreve assim o núcleo da narrativa musical:

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. (Mendes, 2021, p. 106).

A tocada é apropriada ao título porque põe em movimento uma tensão. O cachorro e a onça não representam, de forma fixa, o rural e o urbano. A música funciona aqui como alegoria de uma pesquisa que acompanha encontros, desvios e mudanças.

Contudo, o objetivo deste trabalho é mapear conceitos, métodos e técnicas para futuras pesquisas históricas sobre a cultura do pífano no Nordeste do Brasil. A primeira seção reúne a formação do Nordeste e a fabricação do folclore e da cultura popular como objetos de saber; a segunda delimita a cultura do pífano como campo de práticas e relações examinando as operações de pesquisa presentes nos estudos sobre o tema.

1 Nordeste, Folclore e Cultura Popular: a produção de um objeto de estudo

1.1 O Nordeste como problema histórico e sonoro

Dizer que o pífano é nordestino parece, à primeira vista, apenas localizar uma prática. Acontece que o “Nordeste” não é um dado geográfico neutro. A região foi formada por processos econômicos, administrativos e políticos de longa duração, mas também por descrições

geográficas, obras literárias, pelo cinema, pela música... O termo reúne experiências muito distintas e produz expectativas sobre aquilo que deve ser reconhecido como regional. Antes de usar o Nordeste como resposta, é necessário tratá-lo como pergunta.

Denis Bernardes chama atenção para a cristalização de um repertório de imagens que associa paisagens, tipos humanos, cultura e atraso social:

A expressão Região Nordeste, ou, simplesmente Nordeste, possui, atualmente, significados já muito cristalizados que evocam uma série de imagens, tanto das suas características geográficas, quanto culturais, sociais e econômicas. [...] No plano cultural, as imagens do Nordeste, dentro e fora da região estão cada vez mais marcadas pelas manifestações da chamada cultura popular. (Bernardes, 2007, p. 41).

Entre essas imagens aparecem o sertão seco, o vaqueiro, o coronel, o cangaceiro, a religiosidade popular e manifestações como cordel, reisado, maracatu e ciranda. O pífano pode ser acrescentado a esse repertório como assinatura sonora de uma certa nordestinidade. O risco está em concluir que sua associação à região decorre de uma essência imemorial. Bernardes (2007) mostra que a formação regional não deve ser reduzida nem a uma existência pronta desde a colônia, nem a uma invenção arbitrária de oligarquias. Ela alcança sentido quando inserida na história política da formação nacional. A partir de 1930 o Nordeste passa a ter delimitação oficial; ao mesmo tempo, a literatura regional contribui para lhe dar lugar na geografia cultural do país (Bernardes, 2007, p. 69).

A contribuição de Durval Muniz de Albuquerque Júnior aqui é fundamental porque desloca a discussão da região em si para os discursos e práticas que produziram aquilo que hoje entendemos como Nordeste. Em sua tese sobre a invenção do Nordeste, o autor não nega a existência de fenômenos como as secas, as migrações, as atividades econômicas ou os conflitos sociais do Brasil na primeira metade do século XX. O que ele questiona é a ideia de que esses elementos, por si só, seriam suficientes para definir uma identidade regional homogênea. Para Albuquerque Júnior (1994), a região nordeste é uma construção histórica, produzida por recortes, disputas e relações de poder. Nesse processo, literatura, pintura, música, imprensa, cinema e política participam ativamente da criação de suas fronteiras simbólicas, de suas imagens e dos personagens que passam a representá-lo.

Essa ideia muda também a forma como olhamos para o pífano. Em vez de buscar no instrumento a confirmação de uma suposta essência ou identidade nordestina, seria mais interessante perguntar em que momentos, por quais agentes e em quais contextos ele passou a ser apresentado como uma expressão do Nordeste. Afinal, todo documento enquadra uma prática, seleciona determinados aspectos, constrói uma narrativa e atribui sentidos. Nesse processo, a categoria “música nordestina” pode, ao mesmo tempo, ampliar a circulação desses grupos, garantir reconhecimento e criar oportunidades de trabalho, mas também corre o risco de homogeneizar experiências muito distintas, apagando as especificidades do Cariri, do Agreste, do Pajeú, do sertão baiano, das comunidades quilombolas e indígenas e das práticas urbanas que também fazem parte da cultura do pífano.

A relação entre rural e urbano exige o mesmo cuidado. Se o rural for tratado como passado e o urbano como futuro, qualquer circulação do pífano pela cidade seria entendida como descaracterização ou modernização. Essa sequência linear não se sustenta diante das trajetórias dos músicos. João do Pife, por exemplo, cresceu tocando novenas em Riacho das Almas,

mas a mudança para Caruaru ampliou seu contato com a feira, a família Vitalino, exposições, viagens pelo Brasil... Santos e João do Pife (2020) observam que a mudança contextual influenciou a prática e permitiu que o instrumento fosse usado além das novenas (Santos; João Do Pife, 2020, p. 3).

1.2 Do folclore à cultura popular: procedimentos que fabricam objetos

Antes de propor procedimentos para estudar o pífano, é preciso historicizar os próprios procedimentos usados para observar as práticas populares. Folclore e cultura popular não são apenas nomes distintos para uma realidade permanente. São categorias formadas em debates intelectuais e políticos, com técnicas específicas de recolha, classificação e exposição.

Renato Ortiz localiza uma das matrizes do folclorismo no espírito antiquário. O interesse pelo que parecia antigo ou ameaçado favoreceu a coleta de fragmentos, mas nem sempre preservou as relações que lhes davam sentido:

O termo é criado quase que acidentalmente, e não se vincula a uma concepção coerente de pesquisa; o procedimento metodológico é resultado da boa vontade dos leitores e da persistência dos editores. Existem dois traços fundantes da perspectiva do antiquário. O primeiro é seu afã colecionador. [...] O antiquário é antes de tudo um curioso. Mas ele parece não saber muito bem como lidar com o tempo. (Ortiz, 1992, p. 14).

Durval Muniz de Albuquerque Júnior mostra que a própria construção da cultura popular nordestina como objeto de estudo esteve, durante muito tempo, associada à ideia de desaparecimento. O crescimento das cidades, a expansão das estradas, do rádio e de novas formas de lazer passaram a ser vistos por muitos intelectuais ligados ao pensamento tradicionalista como sinais de que essas manifestações estavam prestes a desaparecer. Nesse contexto, pesquisar a cultura popular assumia quase sempre o sentido de resgate e preservação. Em *Nordestino: invenção do “falo”*, Durval Muniz demonstra os efeitos dessa lógica:

Num investimento que Michel de Certeau chamaria de descoberta da beleza do morto, esses intelectuais tradicionalistas, folcloristas, ao tentarem preservar a cultura popular, investirão, na verdade, em sua decodificação e tradução para códigos e gêneros eruditos de cultura. O popular será resgatado, ou seja, retirado do seu lugar, deslocado, posto para funcionar em outra estratégia, a de constituir uma cultura regional e ser a expressão genuína da alma de um ser regional, o nordestino. (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 182).

A crítica é especialmente útil ao estudo do pífano, pois registrar uma tocada em partitura, levar uma banda ao estúdio, fotografar uma novena ou colocar um instrumento numa exposição não reproduz o acontecimento original, há nisso um deslocamento de suporte, de público e de autoridade. Isso não significa que toda mediação seja destrutiva. A partitura pode permitir comparação; o disco pode gerar renda e memória; o museu pode proteger um acervo; o edital pode financiar o grupo. O que precisa ser abandonada é a ideia de que tais procedimentos apenas conservam algo intacto.

Em A feira dos mitos, Albuquerque Júnior critica a “síndrome do resgate” e lembra que a relação entre passado e presente não é identidade. O trecho é um aviso para pesquisas que desejam devolver uma tradição a um suposto estado original:

A relação do presente com o passado não é uma relação de identidade, continuidade e espelhamento como supõe o discurso do “resgate”. A relação entre presente e passado é de diferenciação, afastamento, descontinuidade, ruptura. Nós estudamos o passado não para resgatá-lo, trazê-lo de volta, repô-lo no presente, mas para medirmos a distância que dele nos separa. (Albuquerque Júnior, 2013a, p. 229).

Pensando a cultura do pífano, em vez de olhar para o instrumento apenas como uma tradição que resiste ao desaparecimento, me parece mais interessante entendê-lo como uma prática que continua em movimento, ocupando novos espaços e ganhando novos significados sem deixar de dialogar com sua história. Para Durval Muniz (2013a, p. 247-249):

[...] todas as práticas e estratégias que foram responsáveis pela fabricação do folclore e/ou da cultura popular, podem ser resumidos a um procedimento mais geral, a uma estratégia discursiva mais ampla que seria a da folclorização das matérias e formas de expressão que são nomeadas, classificadas, vistas e ditas como populares, como pertencentes ao povo, como pertencentes à tradição, como vindas de uma temporalidade anterior, um tempo imemorial, um tempo milenar. [...] Este processo de folclorização tende a ter como marca a retirada da matéria e forma de expressão, que nomeiam como folclóricas, do seu lugar e contexto de produção, pensando-os como restos, como resquícios, como sobrevivências bizarras, exóticas, como atividades que vêm de outros tempos e espaços e resistem como que à revelia do meio e da época em que acontecem. [...] O folclórico se torna qualquer modo, qualquer estilo de vida, qualquer sobrevivência, qualquer objeto, ritual, qualquer elemento cultural que remeta à estrutura social anterior que estava sendo destruída pela sociedade burguesa e capitalista moderna.

Nessa perspectiva o folclore não é apenas aquilo que existe, mas também a forma como essas práticas foram enquadradas. Quando uma manifestação passa a ser vista como folclórica, quase sempre ela é jogada para o passado, como se fosse apenas uma sobrevivência de um outro tempo.

Um episódio particularmente interessante para pensar os limites dessas classificações ocorreu em 1967, durante a passagem de Gilberto Gil por Pernambuco. Levado a Caruaru para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, Gil teria se impressionado com a sonoridade do grupo e, sobretudo, com aquilo que percebeu como proximidades entre sua linguagem musical e a dos Beatles. Diante da execução da banda, teria afirmado: “Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem”. Segundo Castelo Branco (2024, p. 133), o impacto desse encontro acompanhou Gil em seu retorno ao Rio de Janeiro e se articulou à ideia de renovar a música popular brasileira, tornando-a mais aberta a referências distintas. A experiência pernambucana forneceria, assim, dois pontos aparentemente distantes a partir dos quais o compositor passaria a pensar a música brasileira: de um lado, a Banda de Pífanos de Caruaru; de outro, os Beatles. O próprio Gil sintetizaria posteriormente essa aproximação ao afirmar que “o que influenciou o Tropicalismo foi a Banda de Pífanos e os Beatles” (Castelo Branco, 2024, p. 134).

Esse encontro permite observar como as fronteiras que organizavam noções de tradição e modernidade, regional e universal, cultura popular e cultura de massa podiam ser atravessadas e reorganizadas. Mais do que uma simples aproximação entre o “tradicional” e o “moderno”, o episódio evidencia a instabilidade dessas próprias categorias: quando o som dos pífanos pode ser ouvido ao lado dos Beatles, torna-se mais difícil mantê-lo aprisionado como expressão pura, imóvel e exclusivamente regional.

2 Cultura do Pífano: práticas, espaços e tensões

Entretanto, o pífano existe dentro de relações entre o corpo e a flauta, entre os dois pi-feiros, entre sopro e percussão, entre mestre e aprendiz, entre grupo e comunidade, entre contratante e músico, entre registro e performance. As práticas religiosas mostram com clareza a insuficiência de uma leitura apenas instrumental da cultura do pífano. Em muitas localidades, bandas de pífanos participam de novenas, procissões... O repertório e a forma de tocar se relacionam ao calendário, à devoção, à casa visitada... Em outros ambientes, a mesma banda toca baiões, marchas, valsas, choros... Sagrado e secular são mundos que podem se alternar no repertório de um mesmo grupo e na trajetória de um mesmo músico.

O trabalho também precisa entrar nessa discussão. Em Caruaru, o pífano se articula com o barro, a feira e a memória de Mestre Vitalino, ajudando a construir uma identidade local bastante forte. Mas os próprios relatos mostram que reconhecimento cultural não paga as contas. Como registra Marília Santos, ao explicar por que os filhos de Vitalino não seguiram no pífano, Severino Vitalino resume a questão de forma direta: “Ninguém pode viver de boniteza” (Santos, 2019, p. 75). Essa fala lembra que tradição também é trabalho. Tocar, fabricar instrumentos, viajar e ensinar dependem de condições materiais para continuar existindo.

Por isso, a cultura do pífano deve ser pensada ao menos em seis planos. Há uma materialidade, formada pela taboca, pelo PVC, o couro, a madeira, o metal, as ferramentas, o jeito de se vestir e as técnicas de construção. Há uma corporalidade, composta pelo sopro, posição, movimento dos dedos, caminhada, dança... Há uma sociabilidade, visível nas relações familiares, comunitárias, profissionais e pedagógicas. Há uma espacialidade, formada pelos circuitos entre casa, terreiro, igreja, feira, rua, estúdio, palco, escola e internet. Há uma economia, que inclui cachês, vendas de instrumentos, os patrocínios, e o trabalho. E há uma política da representação, na qual diferentes agentes definem o que é tradicional, regional ou patrimonial.

A bibliografia sobre o pífano foi produzida em campos diferentes, sobretudo Música, Etnomusicologia, Antropologia, Educação, Ciências Sociais e História Cultural. Essa diversidade oferece um repertório metodológico amplo, mas também disperso. Alguns trabalhos detalham escalas e transcrições; outros privilegiam trajetórias, rituais, aprendizagem, patrimônio, internet. O objetivo deste capítulo é identificar o que cada procedimento permite ver, quais documentos produz, que limites apresenta e como pode ser combinado com outras operações numa pesquisa histórica.

2.1 Pesquisa documental, discografia e análise musical

A produção acadêmica sobre bandas de pífanos reúne pesquisas principalmente em Música, Etnomusicologia, História, Antropologia e Educação. Uma primeira vertente se concentra na análise musical e na documentação de repertórios. A dissertação de Carlos Eduardo Pedrasse (2002) sobre a Banda de Pífanos de Caruaru é exemplar pelo cuidado com a disco-

grafia. O autor localizou discos em acervos particulares e lojas de usados, completou a coleção com os integrantes da banda e digitalizou LPs em estado precário. A limpeza sonora foi feita evitando remasterização que alterasse a estética das gravações (Pedrasse, 2002, p. 124-125). Esse procedimento nos mostra que a preservação sonora também envolve decisões sobre autenticidade.

A transcrição permitiu comparar linhas melódicas e percussivas e identificar transformações. Ao mesmo tempo, Pedrasse (2002) reconhece que a passagem para a notação ocidental modifica o objeto:

No nosso caso, usamos como recurso metodológico para a análise a redução do objeto às formas de escrita ocidental. Este procedimento foi uma opção consciente, que modificou provisoriamente o objeto, buscando uma mensuração mais acessível, baseada na escrita tradicional. (Pedrasse, 2002, p. 131).

Um dos pontos mais interessantes dessa pesquisa é justamente a honestidade metodológica. A partitura acaba fixando alturas, durações e divisões que, na prática do pífano, dependem de uma série de fatores, como o sopro, o ângulo do instrumento, o material com que ele foi feito e até o gesto de quem toca. O próprio autor reconhece esse limite ao afirmar que encontrou notas que escapavam ao sistema temperado e precisou aproximá-las do contexto tonal para conseguir registrá-las na escrita musical (Pedrasse, 2002, p. 128-129). Em vez de tratar isso como um problema que invalida a transcrição, me parece mais interessante assumir seus limites, explicando as convenções utilizadas e deixando claro aquilo que a partitura, por sua própria natureza, não consegue representar.

Mendes (2021) aprofunda essa discussão ao mostrar que a sonoridade do pífano não pode ser entendida apenas pela partitura, mas também pela experiência de tocar. Na análise de *O cachorro, o caçador e a onça*, ele combina gravações, medição de alturas, transcrição e prática musical. O mais interessante é que a lógica das variações não apareceu apenas na análise da escrita, mas durante a execução do instrumento, quando conseguiu aplicar recursos aprendidos em uma música a outra (Mendes, 2021, p. 213). Isso mostra que, para estudar historicamente o som, a prática também pode ser uma fonte de conhecimento, desde que o pesquisador deixe claro os limites da sua própria experiência em relação à dos mestres.

Ao mesmo tempo, toda transcrição precisa deixar claro quais foram as escolhas feitas pelo pesquisador. O mesmo vale para elementos como bends, portamentos, ataques, respiração e diferenças de timbre, que muitas vezes exigem anotações ou comentários complementares. O objetivo não é reproduzir integralmente a performance, algo impossível, mas construir uma representação que seja transparente. Como mostra Mendes (2021), a própria prática de tocar pode revelar aspectos que escapam à escuta, enquanto Pedrasse (2002) lembra que toda transcrição é, inevitavelmente, uma aproximação.

Quando surgirem dúvidas sobre linhas melódicas, timbres ou técnicas de execução, uma boa saída é conferir a transcrição com os próprios músicos. Foi isso que fez Pedrasse (2002), gravando integrantes tocando junto aos fonogramas e comparando essas execuções com as partituras. Esse procedimento ajudou a esclarecer células rítmicas, funções dos instrumentos e formas de produção sonora (Pedrasse, 2002, p. 129-130).

2.2 Etnografia, observação participante e aprendizagem do instrumento

Uma segunda vertente privilegia o trabalho de campo. Em *Fé no pife*, Murilo Mendes (2012) aproxima etnografia e observação participante para relacionar o pífano a um universo de festas, mercados, devoção, aprendizado e cotidiano:

A etnografia pressupõe um “trabalho de campo” visando uma investigação antropológica que busca 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. [...] As estratégias de investigação mais comuns são a entrevista, a observação e a coleta de fontes escritas ou não. (Mendes, 2012, p. 21).

Mendes adota ainda a proposta de John Baily de estudar o instrumento “a partir de dentro”, inserindo-se como aprendiz. A aprendizagem torna observáveis conhecimentos que nem sempre aparecem em respostas verbais. Digitação, pressão do sopro, respiração e coordenação entre os pifes são saberes incorporados. Dessa forma, a relação mestre-discípulo também expõe categorias nativas:

As “categorias nativas” são, no espaço privilegiado entre mestre e discípulo, transmitidas oralmente ou até mesmo através da voz do pife e da presença do saber que emana nas entrefrases escorridas pelo discurso do mestre. Assim se dá a transmissão da música, do repertório, do vocabulário musical e da musicalidade particular cultivada pelo grupo. (Mendes, 2012, p. 33).

A observação também precisa ir além do momento da apresentação. É na chegada, na afinação dos instrumentos, na espera, nas conversas, na alimentação, no transporte ou até na desmontagem que aparecem aspectos importantes da prática musical. Por isso, o trabalho de campo deve registrar não apenas o repertório, mas também o espaço, os participantes, a sequência do evento, a interação com o público, as falas, os pagamentos e os imprevistos. Esses detalhes ajudam a entender como a banda se organiza e como o pífano ocupa diferentes funções dentro daquele contexto.

Aprender a tocar o instrumento também pode fazer parte da pesquisa, principalmente quando o objetivo é compreender aspectos da técnica, da transmissão dos saberes ou da própria sonoridade do pífano. Mas isso exige que o pesquisador assuma seu lugar de aprendiz, registre o processo de aprendizagem e reconheça que uma experiência de campo não equivale ao domínio construído pelos mestres ao longo da vida. O mais importante é que essa experiência dialogue com as demais fontes e seja entendida como mais um caminho para compreender a prática.

2.3 História oral, memória e autoridade compartilhada

A história oral ocupa lugar central porque grande parte das trajetórias, repertórios e modos de aprendizagem da cultura do Pífano não está documentada em arquivos escritos. Os estudos sobre educação nas bandas de pífano mostram que a entrevista precisa caminhar junto com a observação da prática. Braga, Feitosa, Lucini e Dias (2022), ao articularem a história

oral, procuram compreender justamente os saberes que circulam para além da escola, valorizando as formas de aprendizagem construídas no cotidiano dos grupos:

Trata-se de um trabalho de abordagem qualitativa, com o suporte da história oral por meio de entrevistas semiestruturadas. [...] Como resultados, percebemos que nos processos educativos analisados a curiosidade, a observação, a repetição, a brincadeira e o afeto são as principais categorias que promovem encantamento nos pifeiros e nos candomblecistas. (Braga et al., 2022, p. 1926).

A partir de Verena Alberti (2005)¹, a entrevista não deve ser tratada como uma conversa improvisada nem a confirmação de informações previamente conhecidas. Sua realização precisa partir de um problema de pesquisa, da definição dos objetivos e da escolha criteriosa dos entrevistados, considerando a experiência de cada sujeito em relação ao tema estudado. No caso das bandas de pífanos, isso significa selecionar mestres, instrumentistas, fabricantes, familiares, brincantes e outros agentes capazes de narrar diferentes aspectos dessa cultura.

Na história oral, a entrevista não deve ser entendida como um acesso direto ao passado, mas como uma fonte construída no encontro entre pesquisador e entrevistado. As lembranças são organizadas a partir do presente, selecionando acontecimentos, esquecendo outros e atribuindo novos sentidos às experiências vividas. Longe de diminuir o valor do depoimento, isso permite compreender como os próprios pifeiros interpretam suas trajetórias e explicam mudanças na cultura do pífano, como a passagem das novenas para os palcos, a substituição da taboca pelo PVC ou a presença das bandas em escolas e blocos urbanos.

Nesta metodologia, a autoridade compartilhada é um ponto decisivo. No artigo “Subindo a serra”, Marília Santos (2020) explica que, na revisão do texto, reconheceu que João do Pife, seu principal interlocutor, não era apenas informante, pois o argumento havia sido construído a partir de suas falas. Ela o consultou e incluiu como coautor:

Ao fazer a revisão final do texto, notei que eu não era a única autora. O texto foi construído a partir das falas do seu João. Logo, ele também é autor. Então eu liguei para ele, expliquei que havia escrito este texto, expliquei do que se tratava e expliquei que ele também era autor. Perguntei se poderia colocar o nome dele, e o mesmo disse que sim. (Santos; João do pife, 2020, p. 1).

2.4 Mapeamentos, patrimônio e deslocamentos do Pífano entre o rural e o urbano

]Os livros *Pífanos do Agreste* e *Pífanos do Sertão* representam outra modalidade de pesquisa: o mapeamento territorial de bandas, instrumentos, repertórios, histórias e fotografias. No Sertão pernambucano, as visitas foram realizadas em diferentes momentos entre 2013 e 2014, com atenção aos territórios do Pajeú, Moxotó e Sertão Central (Lima Neto et al., 2016), ajudando a identificar aproximações e diferenças de repertório musical e corporal entre as diferentes tradições de pífano no interior do Pernambuco².

1. Ler: “ALBERTI, Verena. Manual de história oral. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005”. Esse manual é amplamente difundido nos estudos de História Oral, servindo de suporte para tomar decisões que envolvem a produção da entrevista até a escolha dos entrevistados, equipamentos e formas de entrevista.

2. Você pode encontrar tanto o material em pdf como uma versão eletrônica e interativa do mapeamento diretamente do site: <https://www.tocandopifanos.com/mapeamento/>.

Outro campo temático de estudo da cultura do Pífano trata da urbanização do instrumento e da formação de blocos. Esse talvez seja o campo que mais tensiona a oposição entre tradição e mudança. A dissertação de Gabriel Raposo (2023) é central porque acompanha experiências como o Bloco de Pífanos³ de São Paulo e a Pifarada Urbana, em Fortaleza, por meio de etnografia digital.

A etnografia digital se torna uma ferramenta potente aqui e pode ampliar o campo. Gabriel Raposo realizou pesquisa com blocos urbanos e observou o papel das redes sociais e do YouTube como acervo de manifestações sem gravações profissionais:

Curioso perceber que o YouTube tem funcionado como um grande acervo de registros de manifestações que ainda não têm material de áudio ou vídeo profissionais, já que o registro audiovisual profissional demanda especialistas, recursos e financiamento. Entretanto, pude ter um espectro generalizado da cartografia das bandas de pífanos do interior da Bahia, um material que deveria ter sido produzido através dos órgãos de patrimônio cultural. (Raposo, 2023, p. 14).

Raposo (2023) define os blocos de pífanos como comunidades urbanas que praticam o instrumento a partir de referências das bandas tradicionais, mas com formações maiores e repertórios mais diversos, mesclando elementos de outras culturas à arte cabaçal. Esses blocos também se tornam lugares de aprendizagem, fabricação de instrumentos, circulação de repertórios e fortalecimento das relações com as bandas do interior (Raposo, 2023, p. 7, 37).

Nesse contexto, Raposo (2023) faz uma provocação importante à universidade. Ao narrar sua experiência com Mestre Zé do Pife⁴, ele afirma que saiu da universidade com mais segurança para tocar pífano do que para se dizer antropólogo. A frase inverte a direção usual do saber. Não é apenas a universidade que explica a cultura popular; a cultura popular também ensina à universidade. Essa inversão é metodologicamente relevante porque obriga o pesquisador a abandonar a posição de observador superior. O conhecimento não está apenas no texto acadêmico; está no corpo que sopra, nos dedos que aprendem, no ouvido que reconhece, na mão que fabrica.

A urbanização também produz novas hierarquias. Grupos urbanos, muitas vezes formados por sujeitos com maior escolaridade, acesso a redes digitais e trânsito em editais, podem ganhar visibilidade mais rapidamente do que mestres tradicionais. A relação entre blocos e bandas do interior pode produzir apoio, mas também pode produzir assimetria. Por isso, a pergunta central não é se o pífano urbano salva ou descaracteriza a tradição. A pergunta é: que

3. Blocos de pífanos são comunidades urbanas onde se pratica o pífano e outros elementos da performance das bandas de pífano tradicionais, também conhecidas como bandas cabaçais. Desde 2004, começando pelo Ventoinha de Canudo em Brasília, muitos outros grupos têm se formado como um fenômeno social. (Raposo, 2023, p. 7).

4. A trajetória de Francisco Gonçalo da Silva, conhecido como Mestre Zé do Pife, permite compreender os processos de circulação do pífano entre o rural e o urbano. Nascido em São José do Egito (PE), em 1943, nos povoados de Riacho do Meio e Riacho de Cima, onde aprendeu a tocar e a fabricar pife. Em 1993, já em Brasília, passou a ensinar o instrumento na Universidade de Brasília (UnB), onde realizou aulas durante doze anos. Sua atuação contribuiu para a formação de novos pifeiros e pifeiras e para o surgimento de grupos urbanos de pífanos. Ouvi sobre o Zé do Pife pela primeira vez em uma entrevista que fiz com o Leo Mesquita, pifeiro da Banda de Pífanos Caju Pinga Fogo, para a escrita da minha dissertação de mestrado, onde ele contava sobre o deslocamento de Zé do Pife do interior do pernambuco para Brasília e como isso fez surgir o evento O Encontro de Pífanos de Brasília (2015) que formou o Maguim do Pife, pifeiro que fundou a Caju Pinga Fogo e formou outros artistas em Teresina-PI.

relações de poder se formam quando a tradição muda de circuito? A mudança de ambiente altera repertório, função e linguagem musical:

O próprio saudoso mestre Edmilson do Pífano era já um músico urbanizado. Apesar de ter vindo do universo rural, ele estava se sobressaindo dentro do universo do forró. Ele procurou melhorias e levou com ele o pífano, adaptando-se ao que o ambiente ia propondo. (Raposo, 2023, p. 36-37).

Assim sendo, a urbanização não começa apenas com os blocos contemporâneos. Mestres também se deslocam, procuram melhorias, entram em circuitos de forró, tocam em palcos, gravam discos, dialogam com outros gêneros. A cidade não é exterior à tradição, ela faz parte da História dessa tradição.

A comparação com João do Pife aprofunda esse argumento. *Em Identidades entre som e barro*, Marília Paula dos Santos (2019) mostra que, em Caruaru, o pífano se tornou uma espécie de elo entre expressões diferentes da identidade local, articulando a arte figurativa do barro, a memória de Mestre Vitalino, o Alto do Moura, as festas juninas e a própria imagem pública da cidade (Santos, 2019, p. 64-65). A autora destaca que Mestre Vitalino era, ao mesmo tempo, artesão e pifeiro, e que sua família, junto com João do Pife, criou a Zabumba Mestre Vitalino como forma de manter um legado que era feito de “som e barro” (Santos, 2019, p. 65; 75).

Já em “Subindo a serra”, texto escrito por Marília Santos em coautoria com o próprio João do Pife, a mudança da zona rural de Riacho das Almas para Caruaru aparece como elemento decisivo para ampliar as possibilidades musicais e profissionais do mestre. O artigo afirma que essa mudança foi determinante para a projeção e transformação da Banda de Pifanos Dois Irmãos, pois foi em Caruaru que João passou a utilizar o pífano para além das novenas, entrando em contato com a feira, com a família Vitalino, com festas juninas, apresentações, oficinas e circuitos artísticos mais amplos (Santos; João Do Pife, 2020, p. 3; 18-19). O texto também mostra que João adaptou a performance da banda ao contexto junino de Caruaru, incorporando vestimentas, dança no palco e maior interação com a plateia (Santos; João do pife, 2020, p. 24-25). Desse modo, a trajetória de João do Pife confirma que a mudança de ambiente altera o som, o repertório e a forma de relação com o público. Se a música é constituída pelo ambiente em que está inserida, como afirma Santos (2019, p. 64), então a história do pífano precisa ser também uma história dos espaços onde ele circula.

Por isso, estudar a urbanização do pife exige recusar duas leituras fáceis. A primeira é conservadora: ver a cidade como lugar de contaminação e perda. A segunda é celebratória: ver toda circulação urbana como renovação positiva.

Considerações finais

A Briga do cachorro com a onça oferece uma boa imagem para encerrar essa discussão justamente porque mostra que a música não se sustenta apenas na repetição. Existe uma base reconhecível, mas é nas variações, nos gestos e na forma como cada pifeiro conduz a tocada que a performance ganha vida. Com a pesquisa histórica sobre a cultura do pífano acontece algo parecido. O desafio é reconhecer permanências e continuidades sem perder de vista que cada execução, cada contexto e cada trajetória também produzem algo novo.

O Nordeste, portanto, não deve ser entendido como a origem natural do pífano, mas como uma região historicamente construída e constantemente disputada, inclusive por meio da música. Da mesma forma, categorias como folclore, cultura popular e patrimônio organizam, classificam e atribuem sentidos às práticas culturais. Também não faz sentido pensar o rural e o urbano como mundos separados ou como uma sequência em que um substitui o outro. As trajetórias dos pifeiros mostram que esses espaços estão em permanente diálogo, conectados por festas, deslocamentos, políticas culturais, gravações, tecnologias e redes de circulação. É justamente nesse trânsito que a cultura do pífano continua sendo produzida e reinventada.

O objetivo aqui não foi produzir um método total que capture o objeto. Foi construir procedimentos capazes de acompanhá-lo por algum tempo, registrar as mudanças e explicar as relações que tornam cada som possível. Como na tocada, o pesquisador trabalha com uma base e precisa escutar as variações. A história da cultura do pífano será mais convincente quando deixar de procurar uma tradição imóvel e aprender a seguir aquilo que o pife põe em movimento.

Referências

ALBERTI, Verena. Manual de história oral. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes. 1994. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013a.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Nordestino: invenção do “falo”: uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013b.

BERNARDES, Denis de Mendonça. Notas sobre a formação social do Nordeste. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 71, p. 41-79, 2007.

BRAGA, Elinaldo Menezes; FEITOSA, Belijane Marques; LUCINI, Marizete; DIAS, Alfrancio Ferreira. Educações no contexto das bandas de pífanos e do Candomblé. Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, Araraquara, v. 17, n. 3, p. 1926-1942, jul./set. 2022. DOI: 10.21723/riaee.v17i3.16764.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

LIMA NETO, Eduardo Monteiro de et al. Pífanos do Sertão: pesquisa e mapeamento sobre as bandas de pífanos do Sertão de Pernambuco. Recife: FacForm, 2016.

MENDES, Murilo. Fé no pife: as flautas de pífano no contexto cultural da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. 2012. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MENDES, Murilo Gaspar. “O som que dá no pife”: trajetória e resistência da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. 2021. 250 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ORTIZ, Renato. Cultura popular: românticos e folcloristas. São Paulo: Olho d’Água, 1992.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PÍFANOS DO AGRESTE: pesquisa e mapeamento sobre as bandas de pífanos do Agreste Central pernambucano. Edição de Rafael Coelho. Recife: Página 21, 2014.

RAPOSO, Gabriel de Matos Brandão. Por que os blocos de pífano fazem tanto sucesso, afinal? 2023. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

SANTOS, Marília Paula dos. Identidades entre som e barro: a Zabumba Mestre Vitalino e o pífano no Alto do Moura. Revista Música, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 64-85, dez. 2019.

SANTOS, Marília; PIFE, João do. “Subindo a serra”, João do Pife e a Banda de Pífanos Dois Irmãos: histórias, mudanças e continuidade. Música Hodie, Goiânia, v. 20, e61898, 2020.