



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**  
**CURSO DE DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL EM EDUCAÇÃO**

**“A MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO”:** caminhos e práticas educativas  
experivenciadas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas  
-Paraíba

**ELINALDO MENEZES BRAGA**

**SÃO CRISTÓVÃO (SE)**  
**2022**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CURSO DE DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL EM EDUCAÇÃO

**“A MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO”:** caminhos e práticas educativas  
experivenciadas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas – Paraíba

ELINALDO MENEZES BRAGA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal de Sergipe – UFS, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Marizete Lucini

Área de Concentração: História, Sociedade e Pensamento Educacional.

Linha de Pesquisa: Educação, Conhecimento e Cultura

SÃO CRISTÓVÃO (SE)  
2022

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Braga, Elinaldo Menezes.

B813m      “A música do começo do mundo” : caminhos e práticas  
educativas experivenciadas pelos pifeiros de São José de  
Piranhas - Paraíba / Elinaldo Menezes Braga ; orientadora Marizete  
Lucini. – São Cristóvão, SE, 2022.

230 f.; il.

Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal de  
Sergipe, 2022.

1. Música - Estudo e ensino - Pesquisa. 2. Aprendizagem ativa. 3.  
Patrimônio cultural. 4. Sabedoria. 5. Banda de pífanos. 6. Educação  
popular. I. Lucini, Marizete, orient. II. Título.

CDU 37.02:780.641.2



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**



**ELINALDO MENEZES BRAGA**

**“A MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO”: caminhos e práticas educativas  
experivenciadas pelos pifeiros de São José de Piranhas – Paraíba**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal de Sergipe – UFS como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação.

APROVADO EM: 24 / 11 /2022

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente



MARIZETE LUCINI  
Data: 30/11/2022 14:13:02-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marizete Lucini (Orientadora)

---

Programa de Pós-Graduação em Educação/UFS

Documento assinado digitalmente



ALFRANCIO FERREIRA DIAS  
Data: 24/11/2022 18:40:37-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof. Dr. Alfrancio Ferreira Dias  
Programa de Pós-Graduação em Educação/UFS

---

Documento assinado digitalmente



SILVANA APARECIDA BRETAS  
Data: 30/11/2022 18:59:35-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Aparecida Bretas  
Programa de Pós-Graduação em Educação/UFS

---

Documento assinado digitalmente



LEYLA MENEZES DE SANTANA  
Data: 24/11/2022 20:52:53-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leyla Menezes de Santana ma  
Secretaria Municipal de Educação de São Cristóvão – SEMED/SE

---

Documento assinado digitalmente



JOSE WANDERLEY ALVES DE SOUSA  
Data: 30/11/2022 13:57:19-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof. Dr. José Wanderley Alves de Sousa

---

Universidade Federal de Campina Grande / UFCG

SÃO CRISTOVÃO  
2022

**Aos pifeiros de São José de Piranhas, (*in  
memoriam*)**

Zé Moura, João Guilherme, Manoel Inácio, Antônio Inácio, João Félix, Cícero Félix, Zé Inácio Velho, Zé Pedro Anacleto, Vicente Pereira, Chico Barbosa Velho, Joaquim Barbosa, Zé Barbosa Velho, Pedro Barbosa, João Barbosa, Chico Rafael, Edmilson de Sousa, João da Luz, Chico Lino, Os Catingueiras, Zé Fernando e Zé Preto, aos quais peço licença para falar sobre o que vi, ouvi, senti e aprendi nas experiências compartilhadas.

## AGRADECIMENTOS

Dentre tantas pessoas que de alguma forma foram importantes para esta experiência, quero agradecer, especialmente, aos meus pais Seu Pedro Braga e Dona Noemia, *in memoriam*, que me ensinaram a estar no e com o mundo; aos Mestres Pifeiros Manoel Inácio, *in memoriam*, Damião Pedro, Chico Barbosa, Antônio Pinto, Valdomiro Barbosa (Mirota) e as suas famílias, que me abraçaram e experienciaram comigo; aos amigos pifeiros urbanos Daniel Magalhães, Raul do Pife, Vitória do Pife, Kika Brandão, Tauana Queiroz, Rafaela Abreu, Dani Neri, Iago Tojal, Tanaka do Pife, Felipe Gomide, Carlos Valverde, Oliveira e Vanildo Franco, pelas conversas, tocadãs e informações que me ajudaram nesta empreitada acadêmica; à Gota Sonora Produtora Risofônica, ao Núcleo de Extensão Cultural do CFP/UFCG e à Coordenação de Editoração e Mídia do CFP/UFCG, pela disponibilização das imagens que foram utilizadas para as ilustrações do trabalho; à professora Marizete Lucini, por ter acreditado, inspirado, segurado a minha mão e indicado os melhores caminhos; à Banca Examinadora de qualificação pelos olhares e indicações de outras veredas. À minha companheira, Glayzianne de França, amor de todas as horas, aos meus filhos Pedro Henrique, Tiago e Maria Clara, fontes de inspiração para tudo; ao meu irmão Elizomar e às minhas irmãs Lúcia, Lucinete e Lucilda, pelo apoio sem limites; aos meus enteados Glaymar, Glayzimar, Glaycemar, Glaydson e Glaymerson, pelo respeito e carinho; ao meu sogro e à minha sogra Geraldo Lacerda e Francisca Albuquerque, pela confiança e generosidade; aos professores Antônio Fernandes e Alfrâncio Ferreira Dias pela determinação no estabelecimento da parceria entre UFS e UFCG; a alegria, amizade, sensibilidade, respeito, apoio e carinho do grupo de pesquisa GPEHI/PPGED/UFS; à produtora pernambucana PÁGINA21, pela concessão de fotos e informações importantes para a pesquisa; aos colegas do CFP/UFCG que deram os primeiros passos comigo no curso; aos/as amigos/as que conquistei durante as disciplinas do curso e à Unidade Acadêmica de Letras do CFP/UFCG, pelo apoio e confiança.

A todos, o meu sincero abraço.

“Quando menino, eu assistia todo dia os tocadores, ali tocando pife, zabumba, caixa, e naquela hora em que entravam na igreja tocando, pra beijar os pés do santo, então aquela zabumba entrava dentro do coração, meu peito era aquela vibração maravilhosa. Eu achava muito bonito. Aquilo era música matuta, cabocla que ainda existe. Esta foi a grande influência que eu tive, tanto que depois eu copieei a zabumba autêntica lá do mato e lancei aqui, e que até hoje é conhecida como instrumento do meu ritmo. Esta foi uma grande influência, e também as cantigas de novena, de noites de novenas cantadas pelas cantadeiras de lá do povo.”

(GONZAGA, 1972)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Trecho de entrevista, de Luiz Gonzaga, concedida ao músico Capinam. Disponível em: <https://telestoques.com/2021/12/13/luiz-gonzaga-fala-de-musica-influencia-e-parceria/>. Acesso em: 16 dez. 2021.

## RESUMO

No Sertão da Paraíba, São José de Piranhas é território de Bandas Cabaçais. Na atualidade, suas bandas estão localizadas no distrito de Boa Vista, Sítio Antas II e Sítio Almão. São grupos historicamente vinculados ao catolicismo popular, com os quais, desde 2001, eu tenho experivenciado momentos significativos para seus mestres, para mim e para a dinamização da cena cabaçal, na região e fora dela. Estar com eles tem me feito perceber o quão são afetados pela colonialidade e o quão amargam um gradativo silenciamento e epistemicídio dos seus saberes e fazeres culturais. Como consequência disso, as gerações mais jovens não têm apresentado os mesmos interesses pela música que os seus mais velhos produzem, a capela São João Batista tem fechado portas para elas, as escolas da região continuam fazendo de conta que elas não existem e políticas públicas locais para salvaguardar esse patrimônio imaterial ainda são inexistentes. Diante disso, me senti chamado para entrar no campo de batalha e armar estratégias de guerra para que as Cabaçais pudessem continuar fazendo seus belos e importantes voos culturais. Livros, discos, artigos, viagens, shows, filmes, amizades e conversas foram alguns dribles utilizados no jogo. Agora, apareço com essa declaração de amor em forma de tese, objetivando compreender as práticas educativas experivenciadas no processo de transmissão dos saberes cabaçais que constituem os pifeiros de São José de Piranhas – Sertão da Paraíba. Saberes necessários para a existência de suas bandas diante das agressões do projeto de modernidade euro-usa-centrado, que tenta, a todo custo, homogeneizar o mundo, apagar culturas, memórias, histórias, saberes, modos outros de ser, de existir, de enxergar o mundo, de se relacionar e aprender uns com os outros, com o sagrado e com a natureza. Especificamente, caminhei para identificar as estratégias utilizadas pelos pifeiros no processo de transmissão dos saberes necessários à constituição dos músicos das suas bandas; descrever por quais concepções os/as aprendizes experivenciam ou não os saberes cabaçais; e, por fim, registrar, através das narrativas dos metres parceiros, os aspectos sociais, históricos e culturais que constituem a eles e as suas Bandas Cabaçais. Os dados necessários para a escrita do texto vieram das minhas experivivências com os mestres pifeiros, desde 2001. Experivivências essas que me possibilitaram realizar entrevistas, conversas informais, observações participativas, registros fotográficos, em vídeos e em outras escritas sobre o tema. Os dados também vieram dos acervos fotográficos pertencentes ao Núcleo de Extensão Cultural, à Coordenação de Editoração e Mídia (ambos pertencentes ao Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande) e à Gota Sonora Produtora Risofônica, da cidade de João Pessoa -PB. Também recorri às produções acadêmicas disponibilizadas nos repositórios das universidades brasileiras, às mensagens de WhatsApp trocadas com pifeiros e ligações telefônicas para os mestres em questão, durante o processo de elaboração da escrevivência. Para ajudar no entendimento das práticas educativas experivenciadas pelos pifeiros em foco, além de trabalhos acadêmicos voltados a questões relativas às Bandas Cabaçais, o suporte teórico veio de autores que vinculam os seus estudos ao pensamento progressista decolonial e à educação como prática da liberdade. Com esta caminhada acadêmica de natureza qualitativa, foi possível compreender que as práticas educativas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas são experivenciadas através da afetividade, curiosidade, observação, brincadeira, repetição, intercâmbio, transmissão oral e, sobretudo, do processo de aprendizagem, ensino e aprendizagem quando estão tocando juntos. Espero que este trabalho provoque tremores e clarões em seus leitores, ampliando, consequentemente, os olhares, inclusive da escola, para os saberes e fazeres das Bandas Cabaçais.

**Palavras-chave:** Bandas Cabaçais; pifeiros; práticas educativas; educação popular.

## RESUMEN

En el Sertão da Paraíba, São José de Piranhas es el territorio de Bandas Cabaçais. Actualmente, sus bandas restantes están ubicadas en el distrito de Boa Vista, Sítio Antas II y Sítio Almão. Son agrupaciones históricamente ligadas al catolicismo popular y con quienes, desde 2001, he vivido momentos significativos para sus mestres, para mí y para la dinamización de la escena cabaçal en la región y en el exterior. Estar con ellos me ha hecho darme cuenta de cómo les afecta la colonialidad y cómo sus hacedores han sufrido un paulatino silenciamiento y epistemicidio de sus saberes y prácticas culturales. Como consecuencia de esto, las generaciones más jóvenes ya no tienen los mismos intereses en la música que producen sus mayores, la capilla São João Batista les ha cerrado las puertas, las escuelas de la región fingen que no existen y no hay políticas autoridades públicas locales para salvaguardar este patrimonio inmaterial. Ante eso, me sentí llamado a entrar al campo y armar contragolpes para que el Cabaçais siguiera marcando sus hermosos e importantes goles culturales. Libros, discos, artículos, viajes, conciertos, películas, amistades y conversaciones fueron algunos de los trucos utilizados en el juego. Ahora, aparezco con esta declaración de amor en forma de tesis, con el objetivo de comprender a través de qué prácticas educativas los pifeiros aprenden, enseñan y aprenden más los conocimientos de calabaza necesarios para la existencia de sus bandas en medio de las agresiones del euro-uso-centrado proyecto de modernidad, que intenta, a toda costa, homogeneizar el mundo, borrar culturas, memorias, historias, saberes, otras formas de ser, de existir, de ver el mundo, de relacionarse y aprender entre sí, con lo sagrado y con naturaleza. Específicamente, pretendo identificar y sistematizar las estrategias utilizadas por los pifeiros en el proceso de transmisión de sus conocimientos cabaçais necesarios para la constitución de los músicos de sus Bandas Cabaçais; verificar cómo los aprendices de pifeiro experimentan lo conocimiento de la calabaza; recorrer los caminos recorridos por pifeiros y bandas durante sus procesos de constitución musical. Los datos necesarios para escribir el texto provinieron de mis experiencias con mestres pifeiros que me hicieron, desde 2001. Estas experiencias me permitieron realizar entrevistas, conversaciones informales, observaciones participativas, registros fotográficos, videos y otros escritos sobre el tema. Los datos también provinieron de los acervos fotográficos pertenecientes al Centro de Extensión Cultural, la Coordinación de Editoriales y Medios (ambos pertenecientes al Centro de Formación de Profesores de la Universidad Federal de Campina Grande) y la Gota Sonora Produtora Risofônica, de la ciudad de João Pessoa - PB. También recurrí a producciones académicas disponibles en los repositorios de universidades brasileñas, mensajes intercambiados por WhatsApp con pifeiros urbanos y llamadas telefónicas a los maestros en cuestión durante el proceso de redacción. Para ayudar a comprender las prácticas educativas vividas por los pifeiros en foco, este recorrido académico, de carácter cualitativo, dialoga con la educación popular para llegar a la comprensión de que las prácticas educativas en el contexto de las Bandas Cabaçais de São José de Piranhas son vivenciadas afectuosamente a través de la curiosidad, la observación, los juegos, la repetición, los intercambios, la transmisión oral y, sobre todo, enseñar, aprender y enseñar cuando tocan juntos. Espero que esta obra provoque estremecimientos y destellos en sus lectores, ampliando, consecuentemente, las perspectivas, incluso las de la escuela, para el saber y el actuar de las Bandas Cabaçais.

Palabras clave: Bandas Cabaçais; pifeiros; São José de Piranhas; prácticas educativas; educación popular.

## ABSTRACT

In the region of Brazil known as “Sertão of Paraíba”, in the State called Paraíba, São José de Piranhas is the city of a type of folk musical group called Banda Cabaçal [Cabaçal Band]. One of the alleged origins of its name is derived from a dried fruit called “cabaça”, remotely, according to some of its musicians, used to make the percussive instruments of that kind of band. Currently, there are five remaining bands of this kind there, more precisely in the village Boa Vista, and in the remote rural areas called Sítio Antas II and Sítio Alhão. Researching these groups since 2001, I have experienced significant moments for me, for their five musicians and for the dynamization of their social-cultural context. Being with them has also made it possible for me to realize how they have been affected by neo-coloniality and how their musicians have experienced the gradual silencing and epistemicide of their cultural knowledge, so that it has resulted in problems such as: (i) the younger generations no longer have the same interests in the music their older family members produce; (ii) the presence of these kinds of bands does not have the same importance during catholic events as in the past; (iii) the local schools pretend that they do not exist and (iv) there is not any public policy to safeguard this authentic folk heritage. This scenario has motivated me to act in favor of Bandas Cabaçais [Cabaçais Bands]. Thus, the main objective of this thesis is to understand the educational practices used by the “cabaçais” musicians to preserve their bands and music alive. The qualitative data has been collected through observation, photographing, filming, taking of notes, informal talks to the musicians, playing with them and through WhatsApp calls. For such an enterprise, the theoretical support of authors such as FREIRE (1989), (2019), (2020a), (2020b), (2021), ILLICH (1985), BRANDÃO (2007), (2012), (2013), (2019), LARROSA (2020), RUFINO (2021), SIMAS (2018), (2019) e (2021), among others, were used in order to register and analyze the valuable work of these few remaining folk bands from the northeast of Brazil. Besides the theory specially centered on popular decolonial pedagogies, the work also had the academic support from doctoral thesis, masters dissertations, monographic works and articles which focus on issues related to Bandas Cabaçais. Through this qualitative academic journey, it has been possible to understand that the educational practices used by the musicians of Bandas Cabaçais from São José de Piranhas involve affection, curiosity, observation, performance, exchanges, oral transmission and, mainly, learning, teaching and learning from one another, while playing together. This research intends to provoke and/or broaden interests in the knowledge and actions of Bandas Cabaçais of the city São José de Piranhas, and to musical folk culture in general.

**KEY-WORDS:** Cabaçal folk bands; five musicians; popular decolonial pedagogies

## SUMÁRIO

<b>ALVORADA: anunciando a festa .....</b>	<b>12</b>
<b>1 LEVANTAMENTO DA BANDEIRA: a festa vai começar .....</b>	<b>15</b>
<b>2 ESTUDO DE EXPERIVIVÊNCIAS: uma transgressão metodológica .....</b>	<b>31</b>
<b>3 PIFARADA: A BANDA CABAÇAL: uma experivivência musical libertária contra o Brasil</b>	
<b>Institucional .....</b>	<b>41</b>
<b>3.1 Caminhando por veredas que levam ao encontro da brasilidade cabaçal .....</b>	<b>45</b>
3.1.1 Em Minas Gerais as flautas tradicionais do Vale do Jequitinhonha fazem festas para o Rosário .....	46
3.1.2 Para além do trio elétrico, a Bahia também respira a música cabaçal .....	47
3.1.3 Em Sergipe, a Cabaçal está presente em todas as regiões do estado .....	50
3.1.4 O batido da Zabumba e o Sopro dos Pífanos marcam a tradição e o turismo cultural de Alagoas .....	51
3.1.5 Em Pernambuco, as Bandas de Pífanos já são reconhecidas como patrimônio imaterial do estado .....	56
3.1.6 No Cariri cearense todos dançam com as Cabaçais, inclusive os próprios tocadores ....	59
3.1.7 Pelas Bandas Cabaçais, a brasilidade mostra a cara no Sertão e no Cariri paraibano ....	65
<b>3.2 As armas contra o silenciamento das Cabaçais .....</b>	<b>74</b>
<b>3.3 Mas, de onde é que vêm as Cabaçais .....</b>	<b>77</b>
<b>4 SÃO JOSÉ DE PIRANHAS É LUGAR ONDE O CACHORRO BRIGA COM A ONÇA: outros caminhos, outras educações .....</b>	<b>93</b>
<b>4.1 Experivivências e práticas educativas no contexto da Banda Cabaçal Santo Antônio .....</b>	<b>97</b>
4.1.1 Experivivências que constituíram Manoel Inácio em Mestre Pifeiro .....	105
<b>4.2. Entre medo e fé nascem um povoado e uma tradição: olhando por dentro da Boa Vista e pelo seu entorno para encontrar pifeiros, Bandas Cabaçais, caminhos e práticas educativas .....</b>	<b>118</b>
4.2.1 Das lembranças dos Mestres Mirota e Chico Barbosa voam seus processos de constituição musical e das suas Bandas Cabaçais .....	128
4.2.1.1 Seu Mirota e a Banda Cabaçal São Sebastião – Boa Vista .....	136
4.2.1.2 Mestre Chico Barbosa e a Banda São João Batista – Sítio Almão .....	136
4.2.2 Rastros de experivivências que constituem os Mestres Damião Pedro e Antônio Pinto .....	142
4.2.2.2 Mestre Damião Pedro e a Banda Cabaçal São Sebastião – Sítio Antas II .....	145
<b>5 REZA PIFARADA E EDUCAÇÃO CABAÇAL NO SÍTIO ANTAS II.....</b>	<b>145</b>
<b>5.1 Quando a Doida tá em festa, educação é o que mais acontece .....</b>	<b>157</b>

5.2 No dia 20 de outubro: mais música, alegria, festa, reza, ensino e aprendizagem .....175

6. DERRUBADA DA BANDEIRA: algumas palavras mais .....175

**PARCEIROS TEÓRICOS ..... 184**

**APÊNDICE A: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ..... 192**

**APÊNDICE B: TERMO DE ANUÊNCIA ..... 196**

**APÊNDICE C: TERMO DE ANUÊNCIA ..... 197**

**ANEXOS ..... 198**

**ANEXO A: NARRATIVA ORAL DO MESTRE MANOEL INÁCIO ..... 199**

**ANEXO B: ENTREVISTA COM O MESTRE MIROTA ..... 210**

**ANEXO C: ENTREVISTA COM O MESTRE CHICO BARBOSA ..... 212**

**ANEXO D: ENTREVISTA COM O MESTRE DAMIÃO PEDRO ..... 217**

**ANEXO E: ENTREVISTA COM O MESTRE ANTÔNIO PINTO ..... 224**

**ANEXO F: O MENINO PIPEIRO (TEXTO DE LIVRO INFANTIL A SER  
PUBLICADO E: DISTRIBUÍDO EM COMUNIDADES CABAÇAIS ..... 226**

**ANEXO G: TEXTO PARA PUBLICAÇÃO DE CARTILHA ILUSTRADA SOBRE  
BANDAS CABAÇAIS ..... 228**

## ALVORADA: anunciando a festa

O Sertão por onde caminho não é aquele criado com a “invenção do Nordeste”, denunciada pela tese do professor Durval Muniz (1994). Não é aquele desenhado, cristalizado e maldosamente adesivado no imaginário de quem não o conhece ou não se permite à experiência de andar por ele, vê-lo de perto, senti-lo, cheirá-lo, preferindo falas, encenações, cantigas, escritas e pinturas sem a poesia do lugar. O Sertão de que falo não tem somente mato seco, cabeça de vaca na estrada, xique-xique, pobre, analfabeto, jumento, bode, carroça, calango, casa de taipa e sol de rachar o “quengo”. Nele, a água, a fartura, a alegria, a fauna e a flora, negadas por aqueles que o inventaram estereotipado, revelam o colorido que dá movimento à vida do lugar. O dia ensolarado escancara sorrisos, brincadeiras, emoções, voos, mergulhos, corridas, pedaladas, galopes e saltos. À noite, as estrelas são tantas que fica impossível contá-las; cantá-las é bem mais fácil; e talvez esteja aí a explicação para tantos violeiros, aboiadores, emboladores de coco, compositores e cordelistas embelezando feiras livres, praças, ruas, bares, restaurantes e palcos.

No Sertão por onde caminho, o céu acende luzes e explode para anunciar que a chuva está chegando para fazer o milho, o feijão, o arroz, a fava, a mandioca, a batata, a melancia e tantos outros alimentos saltarem das entranhas da terra mãe. Chuva que enche açudes, cacimbas, cacimbões, rios, barragens, barreiros e desenha cachoeiras dependuradas em serras habitadas por pebas, tatus, preás, veados, raposas, teiús, camaleões, onças e um tipo de gente educada, sobretudo, pela relação com o seu mundo imediato. Gente que nos dá bom dia, oferece cadeira, um café, almoço e o prazer da conversa amiga. No Sertão ao qual me refiro, a paisagem também está estampada em forma de cidades, ruas, avenidas, casas, edifícios, *shopping centers*, praças, igrejas, cinemas, universidades, faculdades, escolas, escritórios, fábricas, salões de beleza, hospitais, feiras livres. Aqui, a todo instante, também somos transportados para outros cantos, tempos e momentos através da literatura, do artesanato, do teatro, da dança, das artes visuais, do cinema, do rock, jazz, funk, blues, samba, bossa nova, balada, forró e das Bandas Cabaçais.

O Sertão da Paraíba é o lugar onde nasci e cresci brincando de carrinho de mão, cavalo de pau, bila/bola de gude, jogo de castanha, academia/amarelinha, bicheira/toca, polícia e ladrão, papa-latinha, esconde-esconde, barra-bandeira, sete pecados e futebol. Foi aqui que virei estudante, músico, professor e curioso. E foi a curiosidade que move, inquieta e insere o músico/professor que me atirou no campo da extensão e da pesquisa acadêmica para conhecer

um amor que tem inspirado este tocador/professor/pesquisador. Um amor “[...] que me faz sorrir, gritar para o mundo ouvir que o coração está em festa e de tão feliz pode explodir.”<sup>2</sup>

Pois bem! Agora que não é mais segredo, peço licença aos mais velhos e a você leitor, para soletrar a expressão Ban-da Ca-ba-çal e contar essa história de amor que, no campo de batalha contra o silenciamento desta manifestação da nossa cultura, tem me ensinado a endurecer o coração sem jamais perder a coragem e a capacidade de religar o afetivo ao intelectual, romper com a tradição universalizante da academia e com a sua racionalidade hegemônica, como propõe Arias (2010a, p. 84, tradução nossa) ao dizer que “[...] nuestra humanidad se erige a partir da interrelación entre afectividad e la razón, y que tiene como horizonte, la existencia”. Desse modo, esta escrita tem compromisso com a vida, por isso também assume que o coração é lugar onde o afeto e a razão podem dialogar e forjar sentidos outros para o mundo. O amor aqui vincula-se à ideia freiriana<sup>3</sup> de que “tu amas na medida em que tu não te aproprias do sujeito e nunca do objeto do teu amor.” O que significa dizer que não há amor quando não há “busca de liberdade no outro e com o outro.” Neste caso, o meu amor materializa-se como ato de coragem e de compromisso com as Bandas Cabaçais e com os seus fazedores, na busca da dignidade, alegria e esperança surrupiadas pelos que se empenham em parir sementes podres que desmantelam culturas, pessoas e natureza. O amor que move este trabalho, portanto, é arma que responde aos ataques dos padrões coloniais que ainda permeiam e ferem, rasgam, quebram, esfolam e se apropriam de vidas, sobretudo populares, as vidas dos “condenados da terra”.<sup>4</sup>

Nesta história, os populares são “[...] os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus [...]”. Como consumidores, “[...] estão sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores [...]” (CANCLINI, 2019, p. 2005). Assim, antes de seguir com o texto, gostaria de evidenciar que, muito embora reconheça que posso parecer simplório, purista e não considerar “[...] as novas configurações da cultura e a sua imensa teia de articulações e relações estabelecidas no âmbito das sociedades contemporâneas [...]” enfatizadas por Abib (2015, p. 108), utilizo o termo cultura, neste trabalho, conforme a definição de Paulo Freire<sup>5</sup> quando diz que “[...] cultura

---

<sup>2</sup> Trecho da canção “Coração em festa”. Gravada no CD “*Temporada de Forró*”, do cantautor Naldinho Braga, disponibilizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=KEXHhy3Vgq8>. Acesso em: 01 maio 2021.

<sup>3</sup> Trechos retirado de uma entrevista de Paulo Freire. Disponível em: <http://glossario.paulofreire.org/verbet/23>. Acesso em: 13 de jul de 2022.

<sup>4</sup> Ver Franz Fanon (1968).

<sup>5</sup> Trecho retirado de uma entrevista de Paulo Freire. Disponível em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/83>. Acesso em: 13 jul. 2022.

é tudo o que nós fazemos no mundo, com o mundo, sobre ele, em torno dele, através do nosso trabalho.” Quanto ao termo cultura popular, o seu uso faz referência às práticas culturais produzidas e experimentadas pelo povo subalternizado. Desta forma, não pretendo discutir os inúmeros conceitos que tentam defini-la. Em outras palavras, embora reconheça os processos de hibridação entre estruturas e práticas culturais, me refiro aos fazeres culturais populares que se distinguem dos fazeres da cultura erudita produzida pelos artistas e intelectuais da classe média e da cultura de massa, que se apropria, simplifica e transforma saberes, modos de viver, de se relacionar com o mundo e produzir símbolos em bens de consumo e entretenimento, como explica Marilena Chauí (2018)<sup>6</sup>.

Dito isso, vamos à história.

---

<sup>6</sup> Ver: Escritos de Marilena Chauí: o que é cultura: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw>>. Acesso em 15 de jan. de 2021.

## 1 LEVAMENTO DA BANDEIRA: a festa vai começar

“Há que se praticar o rito; pedimos licença aos invisíveis e seguimos como herdeiros miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte.”

(SIMAS; RUFINO, 2018, p. 24)

Figura 1– Levantamento da Bandeira de Nossa Senhora/Sítio Bé



Fonte: Elinaldo Braga (2001)

Sou de Cajazeiras, cidade localizada no Sertão da Paraíba. Aqui, vivi durante muitos anos sem me dar conta de que heroínas e heróis da história cotidiana, de geração em geração, produziam e preservavam práticas culturais constituintes da identidade da região. Esta falta de atenção aconteceu até 1996, quando, no *campus* universitário onde trabalho, o colega professor, pesquisador, compositor e instrumentista Erivan Araújo me propôs a criação de um projeto musical, cuja produção deveria ser voltada à composição de um repertório que promovesse diálogos entre a diversidade rítmica da música típica do Nordeste brasileiro e estilos como rock, funk, jazz, blues e samba. Nasceu, então, a banda Tocaia da Paraíba. A proposta era bastante desafiadora para mim, visto que, na época, o meu vínculo musical estava atrelado exclusivamente ao *rock'n roll*, o que me fez adentrar nos referenciais sonoros que o projeto demandava.

Iniciando a caminhada, comprei discos, livros, DVDs e frequentei ensaios, apresentações e oficinas que gradativamente me fizeram conhecer o Coco de Roda, a Lapinha, o Reisado, a Ala Ursa, os Congos, os Pontões, o Tambor de Crioula, a Jurema, a Ciranda, os Maracatus, o Bumba Meu Boi, o Cavalinho Marinho, a Nau Catarineta, os Caboclinhos, as Escolas de Samba, as Tribos de Índios do Carnaval Tradição de João Pessoa e as Bandas de Pífanos<sup>7</sup>, conhecidas no Sertão da Paraíba como Bandas Cabaçais.

A minha identificação com essas expressões de tradição oral e com os seus fazedores tornou-se importante para o meu fazer artístico e, conseqüentemente acadêmico, no que diz respeito, inicialmente, ao campo da extensão e depois da pesquisa. No caldeirão cultural regional, foram as Bandas Cabaçais que mais me encantaram. Primeiramente através de um vinil gravado na década de 1970 pelos Irmãos Aniceto, cearenses da cidade do Crato, e depois, em 2001, pelo contato direto com algumas Cabaçais do Sertão paraibano.

Li sobre as Cabaçais e ouvi outros discos, mas foi na vivência com alguns Mestres que a palavra Banda Cabaçal fez sentido para mim. Foi amor à primeira vista. Inspirado em Simas e Rufino (2020), digo que os pifeiros, encantadores experientes, me enfeitiçaram musicalmente e me despertaram ainda mais para o colorido da diversidade cultural nordestina, criando outros sentidos para o meu mundo. Apaixonado, fiquei arrodando até ganhar credibilidade e conseguir estabelecer um vínculo afetivo com os seus atores. A partir de então, eu passei a experienciar momentos maravilhosos que até hoje têm evidenciado e me ensinado sabenças que me aproximam cada vez mais dessas pessoas simples, fazedores de cultura, e me permitem entender melhor o que outros já haviam me dito em livros. Foi a partir dessas experiências que entendi quando Paulo Freire (1989, p. 9) explica que “[...] a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele.”

Logo fiquei sabendo que as Bandas Cabaçais eram reconhecidas como sendo uma das raízes da música instrumental do Brasil e que, com suas atividades ligadas ao catolicismo popular, estavam espalhadas por quase todo o Nordeste e no Norte de Minas Gerais, principalmente na zona rural. Trabalhos como os de Cajazeiras (1988) e o de Magalhães (2010) me disseram que algumas delas haviam sucumbido ou adormecido, que outras tinham encontrado no turismo uma possibilidade de reorganização (como forma de transgressão para continuarem existindo) e que algumas outras, aos trancos e barrancos, ainda mantinham as suas características e práticas tradicionais, numa peleja desigual contra o ódio da peçonha capitalista,

---

<sup>7</sup> Grupo instrumental encontrado no Nordeste brasileiro, composto por dois pífanos (flauta artesanal, feita de bambu, taquara, cano de alumínio, cano de ferro ou cano de PVC, tocada transversalmente) e percussão. Seus músicos são chamados de pifeiros, sobretudo os flautistas.

desenvolvimentista e imperialista que silencia, nega e deleta saberes, fazeres e a brasilidade tradicionais.

No entendimento de Ayala e Ayala (1987), a reorganização acima mencionada é encarada, pelos folcloristas, presos à ideia de purismo, como sendo deturpações que ameaçam a permanência das tradições. Assim, para eles, antes que se acabem, torna-se urgente o registro das manifestações populares produzidas pelas populações tradicionais. Contudo, enquanto uns tratam os novos formatos como sendo deturpações, outros, a exemplo do professor Simas (2020), defendem que essas mudanças são negociações necessárias. Como assevera, negociar é a estratégia mais significativa de (re)existência. A referida reorganização das práticas culturais produzidas pelas populações tradicionais, dessa forma, pode ser compreendida como resultante do processo de hibridação cultural definido por Canclini (2019) como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2019, p. xix, grifo do autor). Ao falar em populações tradicionais, refiro-me também aos povoados habitados por sítiantes, “[...] cuja geração atual se reconhece, desde um tempo passado, mas ainda presente na vida dos mais velhos ou na memória ativa dos seus filhos, como fundadora original do lugar em que vive e da comunidade que constitui”. (BRANDÃO, 2012, p. 74).

Diante dessa conjuntura, me senti convocado para a guerra, e, com forças aliadas, foi possível embarcar alguns pifeiros do Sertão da Paraíba em voos que ainda não haviam experimentado. Nestes voos, puderam disparar mísseis de encantamentos em contra-ataque aos golpes fatais desferidos pela arrogância dos que alimentam a ideia de um mundo homogêneo, racista, sexista, patriarcal, monoteísta, euro-usa-centrado, sem colorido, sem cheiro, sem entranhas e sem vida orgânica. Trata-se de uma guerra travada diariamente, daí Rufino (2021, p. 27) pontuar que “[...] a guerra colonial é inacabada, [...] avança e nunca para, [...] tem muitas faces em uma só cara, [...] não cessa e não cessará exatamente por possuir uma lógica vampiresca, por se alimentar das energias do outro e se plasmar como algo invencível.” Nesta guerra, qualquer descuido pode ser fatal, de modo que a sobrevivência do flautista depende de artimanhas para burlar a serpente e a sua peçonha assassina como, metaforicamente, descrevem Simas e Rufino (2020, p. 4), mencionando os rituais de encantamento de serpentes praticados em algumas culturas do Norte da África e da Ásia.

À medida que crescia o meu envolvimento com as Cabaçais, eu percebia a necessidade de implementação de outras ações que as tornassem mais fortes e capazes de enfrentar o sistema normatizado pela lógica mercadológica que, em nome do lucro, negligencia tradições, lugares,

culturas e práticas cotidianas que alimentam a vida dos seus agentes. Vida que pode ser traduzida como “[...] aquilo que praticamos cotidianamente e está em constante ameaça, a partir do veneno da serpente que, uma vez inoculado, espalha a mortalidade, descredibilizando o ser e os seus saberes”. (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 5). O amor que os pifeiros têm pela música cabaçal, nesta lógica, é o antídoto que mantém as suas Cabaçais protegidas do veneno da serpente/mundo capitalista criada/o pela ideia de modernidade.

Estrategicamente, comecei fomentando a aparição das Cabaçais do Sertão da Paraíba no contexto universitário e em palcos da cena cultural do estado. Primeiramente, em 2001, produzi um show da Banda Cabaçal Os Inácios<sup>8</sup>, no auditório do Centro de Formação de Professores da então UFPB, hoje UFCG. Na sequência, ainda no mesmo ano, a banda compôs a programação do *Riso da Terra*, evento internacional de palhaços e cultura popular que aconteceu em João Pessoa.

Um pouco mais adiante, o coração bateu mais forte quando, pela convivência com Os Inácios, fiquei sabendo da existência de outras Bandas Cabaçais espalhadas pelo Sertão. Automaticamente, decidi desvendar os “caminhos do pífano” na região. Com este propósito, formalizei, no Departamento de Letras do Centro de Formação de Professores e no Programa de Bolsas de Extensão Universitária, o projeto *Cabaçal: Os Pifeiros de Sertão da Paraíba*. A partir do mapeamento e catalogação das Bandas Cabaçais do Sertão paraibano o projeto recebeu destaque na academia em níveis local, estadual e nacional. A visibilidade dentro da instituição despertou os olhares de outros pesquisadores que chegaram para somar com algumas ações em favor das Cabaçais. Em 2002, vieram os professores, escritores e pesquisadores em cultura popular, Maria Inês Ayala e Marcos Ayala, ambos da UFPB e, em seguida, veio Carlos Sandrone, professor e etnomusicólogo vinculado à Universidade Federal do Pernambuco - UFPE. Com estes pesquisadores reconhecidos nacional e internacionalmente, através do projeto *Responde a Roda Outra Vez*, foram feitos registros fotográficos, em vídeos e áudios dos grupos de Cajazeiras, de São José de Piranhas, de Santa Helena e de Triunfo. O projeto *Responde a Roda Outra Vez*, em Pernambuco e na Paraíba, refez o percurso anteriormente feito pela Missão de Pesquisa Folclórica, coordenada, nos anos de 1930, pelo poeta, romancista, musicólogo, historiador de arte, fotógrafo e crítico brasileiro Mário de Andrade, então diretor fundador do Departamento de Cultura de São Paulo e um dos pioneiros no campo da etnomusicologia.

---

<sup>8</sup> Banda Santo Antônio ou Os Inácios, de São José de Piranhas. Atualmente, a banda faz morada na Vila Riacho do Meio, zona rural de Cajazeiras – Paraíba.

Em 2005, através da segunda edição do projeto Revelando os Brasis, do Instituto de Desenvolvimento Social e Gestão de Produção Cultural, Artística e Audiovisual Marlin Azul, produzi o filme *Manoel Inácio e a música do começo do mundo*.<sup>9</sup> Neste filme, o mestre em destaque narra a sua história de pifeiro e a história da sua banda. Lançado em 2004, o Revelando os Brasis teve como objetivo promover processos de inclusão e formação audiovisuais para moradores de municípios com até 20 mil habitantes, através do estímulo à produção de vídeos digitais.

Depois da realização desse filme, as luzes foram acesas para outras Cabaçais do Sertão paraibano, de tal sorte que, com o apoio do Centro Cultural Banco do Nordeste, foi possível gravar o disco *Pifonia*. Este disco em homenagem ao Mestre Manoel Inácio tem a participação de grupos de São José de Piranhas, Cajazeiras, Serra Grande e Tavares.

Por indicação da professora Inês Ayala, em 2005, atendendo ao convite da Associação Cultural Cachuêra!, eu pude levar os pifeiros de São José de Piranhas para São Paulo. Esta associação, fundada em 1998, é considerada uma organização de referência na pesquisa, documentação e divulgação da cultura popular brasileira e das suas comunidades produtoras. Seus projetos visam aproximar o segmento educacional do universo das culturas populares, em especial as de matrizes africanas. Na programação pensada para cinco dias, os Mestres Damião Pedro, Mirota, Antônio Pinto e Chico Barbosa gravaram o disco *A música dos Índios*<sup>10</sup> e realizaram shows na própria Associação Cachuêra!, no Centro de Educação Unificada Butantã e no Instituto Brincante, fundado em 1996 pela dançarina, pesquisadora e professora Roseane Nóbrega e pelo cantor, compositor, pesquisador, instrumentista e dançarino Antônio Nóbrega. Ainda mais, na mesma ocasião, estes pifeiros paraibanos tiveram a honra de dividir palco com o cantor e compositor Renato Teixeira. Em 2014, esses mestres voltaram a São Paulo para a programação da Virada Cultural paulistana, evento realizado pela prefeitura municipal.

Dentre as ações do projeto Cabaçal: Os pifeiros do Sertão da Paraíba, ainda foi possível produzir músicas, eventos, discos e artigos. Em 2009, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, defendi a dissertação *Celebrações da Vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios*. Em 2015, este trabalho foi publicado pela Editora Universitária da UFCG e tem sido distribuído gratuitamente em bibliotecas públicas, organizações não governamentais, com pesquisadores, instituições promotoras de cultura,

---

<sup>9</sup> *Manoel Inácio e a música do começo do mundo*. Revelando os Brasis, ano II. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JsmkakUYEfs>

<sup>10</sup> Material disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LIRBMtptlv0&t=3038s>

pessoas interessadas pelas Cabaçais e, principalmente, com a família Inácio, para que possa espalhar a sua história do jeito e com as pessoas que quiser.

Para a escrita da referida dissertação de mestrado, tomei como referência algumas narrativas de três dos quatro músicos da banda da família Inácio. Estas narrativas possibilitaram o registro de momentos significativos da história e da memória de cada integrante da banda, da família e da comunidade onde residiam. Infelizmente, Seu Manoel Inácio, mestre do grupo, não estava mais entre nós para ver as folhas que eternizariam e espalhariam o seu retrato e a sua história. Entre alguns desdobramentos pela feitura do trabalho, o principal foi o interesse dos familiares pela manutenção das atividades musicais da banda após a morte do Mestre Manoel. Hoje, devidamente armada para continuar na guerra pelo encantamento do mundo, a banda dos Inácios tem no pífano do jovem Felipe Inácio o ar e a força necessária para se manter de pé.

Durante a caminhada pelas veredas que me levaram às Cabaçais, São José de Piranhas, cidade de onde veio seu Manoel Inácio, despertou em mim uma atenção especial, sobretudo pela quantidade de pifeiros no distrito de Boa Vista, Sítio Antas e Sítio Almão. Neste município também estão algumas das minhas raízes mais profundas. Foi no Sítio Cacimbas onde os meus avós maternos, suas filhas e filhos nasceram e cresceram. Foi lá onde escutei as primeiras “histórias de trancoso”<sup>11</sup> e onde, até os meus 15 anos, durante o período de férias, mergulhei em rio e açude, tomei água e banho de cacimba, comi coalhada com pão de milho, debulhei milho seco, moí milho-verde, andei a cavalo. Foi lá onde conheci o cheiro de curral, aprendi que a palavra chuva significa verde, fartura, vida, liberdade e felicidade. Foi lá onde eu percebi que o coração de “matuto”<sup>12</sup> parece ser maior que o coração do “povo da rua”.<sup>13</sup> Foi lá onde o Mestre Manoel Inácio, na companhia do seu avô, pai e tios, também pifeiros, trabalharam na construção do Açude da Limeira, no qual pratiquei meus primeiros mergulhos. São coisas simples que deixaram assinaturas em mim, por isso passaram feito um filme quando conheci Seu Manoel Inácio e, dentre outros, os Mestres Chico Barbosa, Damião Pedro, Antônio Pinto, Mirota, Bento, Zé Barbosa, Doquinha e Chico Rafael. Homens ligados à família, à roça, à lida com animais, à religiosidade e à música cabaçal<sup>14</sup> que há décadas sonoriza as ruas e a capela da Boa Vista, as estradas e casas do Sítio Antas II e do Sítio Almão. São homens de pouca leitura da palavra escrita, mas que sabem ler perfeitamente o céu, os animais, as plantas, o vento, os

---

<sup>11</sup> No contexto popular, histórias fantasiosas contadas pelos mais velhos.

<sup>12</sup> Como as pessoas urbanas pejorativamente classificavam os moradores do campo.

<sup>13</sup> Como as pessoas do campo classificam os sujeitos urbanos.

<sup>14</sup> Ao longo da escrita, a palavra cabaçal será também usada como adjetivo, para classificar elementos específicos do fazer das Bandas Cabaçais.

sons, os cheiros, a temperatura e o olhar das pessoas. Inclusive, foi primeiramente através do meu olhar que enxergaram a paixão que eu carregava pela Cabaçal, afinal, “[...] quando o coração está apaixonado são os olhos que falam primeiro [...]”.<sup>15</sup> Sem amor, chegar na vida desses homens, “ainda que eu falasse línguas, a dos homens e a dos anjos,”<sup>16</sup> seria para eles como um pífano desafinado ou uma zabumba com o couro rasgado. Para eles, não basta suas bandas existirem, ter quem experiencie as suas toçadas também é de fundamental importância. Isto porque, o interesse demonstrado por pessoas de fora ameniza a dor provocada pelo desinteresse das pessoas de casa.

Somado ao número expressivo de pifeiros, a estética e paisagem sonora cabaçal em São José de Piranhas despertaram em mim o interesse em ir mais ao encontro desses músicos, caminhar e me tornar um deles, para, no campo da pesquisa, ancorado pelos pressupostos epistemológicos da cultura cabaçal e da educação popular, perceber finuras que possibilitassem responder: Por quais caminhos e práticas educativas os pifeiros de São José de Piranhas são cabaçalmente constituídos? Esta pergunta tem motivação na explicação de Brandão (2007, p. 7) de que nos mais variados contextos e pedaços de nossas vidas, todos os dias estamos misturados com várias educações que de algum modo seguram em nossa mão, nos guiam e nos constituem. Ainda sobre o que me motivou esta pesquisa, é importante enfatizar que o trabalho também atende ao Mestre Damião Pedro que, em uma das nossas viagens para São Paulo, pediu-me para *botar num livro* a história dos tocadores de São José de Piranhas, *antes que tudo se acabe*. Pedido que foi reforçado pelos Mestres Antônio Pinto, Chico Barbosa e Mirota.

Ao decidir realizar esta pesquisa, fui às suas comunidades para lhes explicar o projeto e saber deles se ainda consideravam pertinente a sua realização, se me autorizariam entrar em suas comunidades, em suas vidas e se topariam ser meus parceiros em todo o caminho que seria percorrido no processo da pesquisa. Na oportunidade, senti o abraço à proposta e percebi que para eles a pesquisa poderia ser um ato político com poder de transformação e conquista da liberdade que careciam para que suas bandas continuassem existindo com dignidade.

Movido pela curiosidade, caí em campo com o objetivo geral de compreender as práticas educativas experienciadas no processo de transmissão dos saberes cabaçais que constituem os pifeiros de São José de Piranhas – Sertão da Paraíba. Especificamente, caminhei para (i) identificar as estratégias utilizadas pelos pifeiros no processo de transmissão dos saberes

---

<sup>15</sup> Trecho da música “Coração apaixonado”, do compositor Naldinho Braga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KEXHhy3Vgq8> Acesso em: 20 jan. 2021.

<sup>16</sup> Trecho retirado da Primeira Epístola do apóstolo Paulo aos Coríntios, 13, quando diz: “Ainda que eu falasse a língua dos homens e dos anjos e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine.”

necessários à constituição dos músicos das suas bandas; (ii) descrever por quais concepções os/as aprendizes experienciavam ou não os saberes cabaçais; e, por fim, (iii) registrar, através das narrativas dos pifeiros parceiros, os aspectos sociais, históricos e culturais que constituem a eles e as suas Bandas Cabaçais. Bandas que sofrem consequências negativas em virtude do projeto de modernização trazido pelos colonizadores que chegaram nestas terras e semearam ganância, ódio e crueldade em nome de uma estrutura ideológica, política, jurídica, cultural, machista, monoteísta e racista chamada Brasil (oficial) que, ainda hoje, persegue, expropria, silencia, marginaliza, desqualifica e destrói pessoas, lugares, culturas e saberes.

Importante perceber que, embora o contexto adverso, a brasilidade tem operado pelas frestas, como disse o historiador Antônio Simas em entrevista concedida a Silvio Almeida. Para Simas,<sup>17</sup> “[...] essa brasilidade é um grito contra o Brasil Institucional. A brasilidade é libertadora. A brasilidade é uma experiência libertária de alegria contra o horror que é o Brasil Institucional.” Assim, a criação de espaços para que a brasilidade possa extravasar a sua alegria é de extrema importância, e é por isso que este trabalho propõe mirar as Bandas Cabaçais da zona rural de São José de Piranhas, buscando “alumiar” os caminhos e as práticas educativas cabaçais necessárias no enfrentamento à colonialidade do poder, definida por Aníbal Quijano (2009) como sendo originada e mundializada a partir da América. Segundo ele,

[...] um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal. (QUIJANO, 2009, p. 73).

Este projeto eurocentrado de poder, que desde o colonialismo transita pelas entranhas do poder mundial, tem afetado mentes e corpos subalternizados de tal forma que provoca, por exemplo, um sentimento de inferioridade em relação ao que vem das “gringãs” europeias e norte-americanas. O colonialismo é estupro que “[...] vai da terra ao corpo, do espólio das riquezas naturais à dignidade existencial dos viventes.” (RUFINO, 2021, p. 27). Para Rufino, descolonizar é, sobretudo, uma questão de cura. E, como um dia me disse a colega e amiga Leyla Menezes, “a música cabaçal, nesse sentido, é remédio que cura. É antídoto que impede a ação nociva do capitalismo.”

---

<sup>17</sup>Retirado de entrevista publicada pelo canal Silvio Almeida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dnM5I5wWePs>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Como reflexo do estupro colonial, a maioria dos jovens pertencentes às comunidades e famílias de pifeiros, por exemplo, não se interessam pelas Cabaçais como em outras épocas. Para as novas gerações, tocar um instrumento rústico, um repertório que “não se renova” e participar de apresentações em lugares e eventos predominantemente religiosos “não dá nem gosto, dá é vergonha!”, como me disse Matheus, um dos netos do Mestre Damião. Para Merle Fossum e Marilyn Mason em *Facing the Shame: Families in Recovery* [*Enfrentando a Vergonha: Famílias em Recuperação*], a vergonha é a sensação de total inferioridade ou insuficiência. “É o Eu julgando o Eu. [...] Uma sensação penetrante de vergonha é a constante premissa de que se é fundamentalmente mau, inadequado, defeituoso, indigno ou não plenamente válido como ser humano.” (FOSSUM; MASON, *apud* hooks, 2021, p. 158). No campo artístico cultural, o sentimento do jovem Matheus em relação à Cabaçal revela uma mente não protegida contra o preconceito e o sentimento de vergonha sistematicamente induzido, sobretudo, pelo trabalho que a grande mídia implementa como instrumento de desvalorização do que não compõe a cultura de massa. A vergonha é, portanto, arma poderosa de controle social.

Autocondenar-se e condenar as Cabaçais, por exemplo, funciona como mecanismo de defesa encontrado pelas novas gerações para combater a rejeição, a estigmatização e a ridicularização internalizadas e brutalmente praticadas pelo conjunto social.

Assim, as novas gerações, transformadas em consumidoras de uma cultura sintetizada<sup>18</sup> e alimentada pela indústria cultural de massa, “[...] mergulham em mares e rios de outros sonhos, num culto à deusa modernização.”<sup>19</sup> Modernização que, segundo Ayala e Ayala (1987, p. 19), “[...] intensificada pela industrialização, a partir dos anos 30 e, sobretudo, dos anos 50, só faz aumentar o temor dos folcloristas quanto ao desaparecimento das tradições populares.” Isto porque, de acordo com Canclini (2019, p.159), os modernizadores “[...] pretendem abarcar todos os setores” e desta forma se “[...] apropriam dos bens históricos e das tradições populares.” Assim, quando precisam lidar com a resistência, legitimam a sua hegemonia persuadindo os seus destinatários “[...] de que – ao mesmo tempo que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas.” (CANCLINI, 2019, p. 159).

Nesse clima de tensão, as Bandas Cabaçais dão a cara com as suas músicas instrumentais produzidas, reproduzidas e transmitidas oralmente, de geração em geração, por pessoas simples

---

<sup>18</sup> Ver Antônio Bispo (2015).

<sup>19</sup> Trecho da música “Cariris Contemporâneos”, do CD homônimo, de autoria de Naldinho Braga, Erivan Araújo e Lau Siqueira. Ainda não disponibilizado nos canais midiáticos.

e com uma formação musical que foge aos padrões formais europeus. São músicas que falam de santos, índios, pássaros, bichos, plantas e lugares. Não tocam no rádio, não aparecem na televisão, não servem para a indústria fonográfica, e, talvez por isso, não sejam contempladas pelos currículos escolares e, ultimamente, nem mesmo nos eventos de tradição católica popular.

Ayala e Ayala (1987, p. 19) asseveram que, para alguns estudiosos, algumas interferências podem descaracterizar ou mesmo ameaçar a existência de uma tradição popular. Sobre a interferência da igreja, os autores ressaltam que, dependendo do momento e dos propósitos, esta instituição cria obstáculos à cultura popular. Para ilustrar, segundo um morador da Boa Vista me relatou, o padre que atualmente está à frente das rezas na comunidade *disse que rezar nove noite era demais*.<sup>20</sup> Para o representante do monoteísmo cristão europeu, a comunidade só precisava rezar três dias. Tal atitude mudou a tradição e, conseqüentemente, diminuiu a participação das Cabaçais tanto nos espaços sagrados quanto nos espaços profanos, pois, na atualidade, já não são mais as Cabaçais que marcadamente dão o ritmo durante os leilões das festas de São João Batista. Para os seus organizadores, a festa precisa atrair mais gente e, nesse sentido, a meu ver, os seus organizadores entendem que a Banda Cabaçal é “coisa de velho”, não garante mais a venda de bebida e de frango assado. Na Boa Vista, esta postura nociva, que não permite mais se ouvir as Bandas Cabaçais durante as celebrações em homenagem a Nossa Senhora, é sintoma das feridas abertas pelas agressões desferidas pela colonialidade do poder também exercitada pela Igreja.

Com base nas narrativas de pifeiros de outras regiões, essa realidade parece ser a mesma em quase todas as comunidades cabaçais. Zé Gordinho, mestre da Banda Santa Bárbara, da cidade de Araripina (PE), por exemplo, contou-me por telefone que em uma quermesse na sua comunidade *o povo não disse nada quando o padre safado não teve a vergonha de botar um sanfoneiro pra tocar no lugar dos pifeiros*. Na opinião dele, era para ter acontecido o que aconteceu em Exu (PE), onde a população, “espiritualmente pifanizada”,<sup>21</sup> insurgiu-se na festa da padroeira e expulsou o pároco da cidade por dizer que não queria Banda de Pífanos nenhuma tocando na igreja dele, e que elas *podiam ir tocar nas catatumbas, para os defuntos*.

Diante dessa realidade de negação às Bandas Cabaçais, a participação efetiva da academia através de trabalhos como este pode ajudar a cortar algumas cabeças do monstro colonialidade. Zé Inácio, zabumbeiro da Banda Santo Antônio, reconhece que a universidade

---

<sup>20</sup> Em toda a tese, as falas em itálico que aparecem nos parágrafos são falas de pifeiros.

<sup>21</sup> Expressão inspirada nas falas de Paulo Freire: “Espiritualmente consciente”, e de Almicar Cabral: “Espiritualmente africanizado”.

dá às Cabaçais o lugar de merecimento, daí ele dizer que “[...] os valores que tão buscando através da Universidade, pesquisa, é uma coisa que a gente fica encantado com isso aí, porque agora que o povo tão descobrindo novos valores [...]” (ZÉ INÁCIO, 2001, *apud* BRAGA, 2015, p. 87). Dessa forma, ações em favor desses grupos podem trazer um pouco do oxigênio que eles precisam para continuar plenos; estimular o aumento da autoestima dos mestres; dar visibilidade aos grupos e, inclusive, afetar o interesse das gerações mais jovens.

Conhecer experiências, compreender e compartilhar o processo de transmissão de saberes entre os sujeitos pifeiros em questão, pode também, quem sabe, provocar nas escolas municipais de São José de Piranhas o entendimento de que é relevante para o município e para a constituição dos seus educadores e educandos que seus currículos contemplem os saberes e fazeres produzidos na comunidade, a exemplo dos que envolvem diretamente as Bandas Cabaçais, patrimônio imaterial constitutivo da identidade local. Sobre a escola não tomar conhecimento do saber que os seus atores adquirem fora e antes do contexto escolar, Paulo Freire<sup>22</sup> considera ser o primeiro absurdo que essa instituição comete.

Acredito que se as Cabaçais de São José de Piranhas estivessem do lado de dentro da escola, elas teriam, no mínimo, sua voz garantida na Capela de São João Batista, um dos seus principais territórios de atuação. Para combater a ideia de que há uma cultura patriarcal ocidental que renova a tradição colonial, a escola é fundamental para o processo de preservação da memória e identidade do lugar onde está inserida. Quando ela contempla os fazeres e saberes produzidos, localmente, faz o povo se sentir abraçado por ela, até o Curupira, o Saci Pererê, a Cuca, a Caipora, o Boitatá e tantos outros personagens convidados para a semana do folclore sabem disso. Essa modalidade de ação configura-se como ferramenta imprescindível para que a instituição escolar exerça, democraticamente, o seu papel de oferecer às pessoas uma pedagogia crítica, humanizadora e inclusiva, defendida por Paulo Freire (2020b), na qual todos ensinam e aprendem uns com os outros, mediatizados pelo mundo.

Entendemos que o lugar de merecimento, citado anteriormente, passa pela descolonização curricular. Merecimento que nasce onde as crianças são formadas. Desse modo, a escola deve abrir mão de práticas homogeneizadoras e excludentes que privilegiam e hierarquizam classes, gostos, raças, culturas, gênero e religião que submetem os educandos aos comandos da malvadez da ética do mercado, como diz Freire (2020<sup>a</sup>).

---

<sup>22</sup> Pensamento freiriano extraído de uma entrevista disponibilizada em <http://glossario.paulofreire.org/verbete/334>  
Acesso em: 13 de jul. 2022.

O abraço à diversidade cultural, nessa lógica, se converte “[...] em uma nova estratégia de dominação que ofusca e mantém, ao mesmo tempo, a diferença colonial através da retórica discursiva do multiculturalismo ‘funcional’, entendida de maneira integracionista.” (WALSH, 2009, p. 15). Este reconhecimento e respeito apontados por Walsh (2009), nada mais são do que o projeto capitalista neoliberal operando através de um discurso que, enquanto se faz parecer abraçar com afetividade as diferenças, na verdade, objetiva 26prisiona-las e arrancar delas tudo que lhes dá sentido. Para este projeto de poder que começou com a saída das caravelas para expropriar outros cantos, a homogeneização do mundo a partir dos padrões europeu e norte-americano é imperativa. Diante disso, o contra-ataque em defesa da nossa história, identidade, alteridade, modo de ser, de pensar, de enxergar e agir no mundo, também se torna imperativo.

Nesse processo, a escola reforça o reconhecimento da pluralidade de saberes e fazeres, mas, infelizmente, também reforça a inexistência de uma prática voltada para vivências interculturais, de modo que não acolhe efetivamente o que diz o artigo primeiro da Lei de Diretrizes de Base – 9394/96, que explicita que a formação do indivíduo se desenvolve na família, na relação entre pessoas, no trabalho, nas instituições de ensino e na pesquisa, nos mais diversos movimentos sociais, nas organizações sociais e nas expressões culturais. Considerando que cada indivíduo tem uma constituição histórica própria, tudo deve ser parte do processo educativo, sobretudo a cultura local. Diante disso, entendo que se a escola não fosse parceira apenas nos documentos oficiais e deixasse a cultura popular invadir seus espaços o resultado seria um processo de aprendizagem plural, diferentemente do que acontece quando os seus conteúdos culturais ficam resumidos às lendas trazidas pelos livros didáticos e apresentadas nas famosas semanas do folclore. Como indicam Candau e Moreira,

estes conhecimentos totalmente descontextualizados não permitem que se evidencie como os saberes e as práticas envolvem, necessariamente, questões de identidade social, interesses, relações de poder e conflitos interpessoais. Conhecimentos totalmente descontextualizados desfavorecem, assim, um ensino mais reflexivo e uma aprendizagem mais significativa. (2007, p. 24).

A contextualização do conhecimento passa pelo respeito aos saberes e experiências dos educandos para que todos ensinem e todos aprendam, inclusive o professor. Para Freire (2019), é preciso que se entenda que desde o começo do processo educativo

[...] vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos e nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. (FREIRE, 2019, p. 25).

É imprescindível, portanto, que o professor esteja atento não somente ao que acontece na escola, mas também ao que acontece fora dela, no cotidiano dos seus agentes, para que, a partir da realidade local, a prática educativa possa vislumbrar uma formação de indivíduos éticos, críticos, curiosos, autônomos, capazes de entender, individualmente e coletivamente, a sua realidade e a importância cultural local. Pensando com Walsh (2009), para que isso seja possível, é preciso intervir e lutar através da implementação de práticas pedagógicas decoloniais que possam combater o modelo hegemônico instaurado em função da colonialidade do poder e das suas ramificações ligadas ao saber, ao ser e à cosmogonia. Como ela explica, os padrões de poder historicamente exercidos em função do projeto de modernidade que no sistema/mundo capitalista pratica a exclusão, subordinação, negação e controle, hoje se esconde por trás de um discurso (neo)liberal multiculturalista, de modo que

[...] faz pensar que com o reconhecimento da diversidade e a promoção de sua inclusão, o projeto hegemônico de antes está dissolvido. No entanto, mais que desvanecer-se, a colonialidade do poder nos últimos anos esteve em pleno processo de reacomodação dentro dos desígnios globais ligados a projetos de neoliberalização e das necessidades do mercado [...]. Nesse sentido, o reconhecimento e respeito à diversidade cultural se convertem em uma nova estratégia de dominação que ofusca e mantém, ao mesmo tempo, a diferença colonial através da retórica discursiva do multiculturalismo e sua ferramenta conceitual, a interculturalidade “funcional”, entendida de maneira integracionista. (WALSH, 2009, p. 14).

As considerações de Walsh fazem-me entender que não basta reconhecer a existência da pluralidade de grupos e de culturas. Mais do que isso, é preciso a prática de uma interculturalidade de perspectiva crítica que promova diálogos democráticos e o respeito mútuo entre todos. Nas palavras da autora, a perspectiva crítica da interculturalidade

se encontra enlaçada com uma pedagogia e práxis orientadas ao questionamento, transformação, intervenção, ação e criação de condições radicalmente distintas de sociedade, humanidade, conhecimento e vida. (WALSH, 2009, p. 14).

Walsh, dessa forma, refere-se a projetos, pedagogia e práxis alinhados com a perspectiva da decolonialidade, diferenciando-se radicalmente da interculturalidade funcional que não passa de um mecanismo para controlar qualquer ameaça ao modelo neoliberal de acumulação capitalista. A educação intercultural, assim, deve articular processos democráticos onde diferentes saberes e sujeitos sejam reconhecidos, como aponta Candau (2019).

Desvendar os caminhos que os pifeiros em questão trilharam para se constituírem mestres e compreender as práticas educativas no contexto de suas Bandas Cabaçais, são questões que se configuram como possibilidades de diálogos entre os fazeres científico e popular, e de ampliação das contribuições necessárias à dinâmica do processo histórico, cultural e educacional de Boa Vista, dos Sítios Antas e Almão, de São José de Piranhas, do Sertão paraibano, do Nordeste e, de modo mais amplo, do Brasil. Este trabalho, desta forma, toma como campo de estudo formas de transmissão e aquisição de conhecimentos relativos às práticas culturais dos pifeiros Manoel Inácio, Waldomiro Barbosa, Chico Barbosa, Damião Pedro e Antônio Pinto, sujeitos/parceiros desta pesquisa, que moram na zona rural do município de São José de Piranhas (PB), mais especificamente nas comunidades supra citadas e atuam com as Bandas Cabaçais Santo Antônio, São Sebastião, São João Batista, São Sebastião e Renovação, respectivamente. Enfatizar, na academia, as práticas educacionais constitutivas desses agentes e Bandas Cabaçais talvez provoque, sobretudo nas novas gerações, o reconhecimento da importância da tradição cabaçal.

A tese apresenta seis seções. Esta, nomeada **LEVANTAMENTO DA BANDEIRA: A FESTA VAI COMEÇAR**, revela o território geográfico da pesquisa, os colaboradores/parceiros, as motivações, justificativas, objetivos, ações e outras veredas que convidam o leitor a caminhar pelas outras seções que revelam lugares, pessoas, tradições, alegria, esperança, amorosidade, preconceitos, sabedoria, diálogos, brasilidade, diversidade, música cabaçal, curiosidade epistêmica, caminhos, saberes, experivivências, cultura, religião e educações.

A seção **ESTUDO DE EXPERIVIVÊNCIAS: UMA TRANSGRESSÃO METODOLÓGICA** revela a metodologia traçada para fazer deste trabalho um produto científico que não se prende à rigurosidade dos modelos científicos cristalizados. Trata-se, na verdade, de um jeito de fazer pesquisa que permite ao pesquisador a liberdade de produzir conhecimento a partir das suas experivivências com os parceiros da pesquisa e das experivivências deles com outros sujeitos. Desta forma, em vez de manter distanciamento desses parceiros, o pesquisador deixa que a emoção e a razão, livremente, caminhem juntas

durante todo o processo e de todas as formas possíveis coleta dados que subsidiam o pesquisador na busca dos seus objetivos.

A seção intitulada **A BANDA CABAÇAL: “UMA EXPERIVIVÊNCIA MUSICAL LIBERTÁRIA CONTRA O BRASIL INSTITUCIONAL”** apresenta o mapa das Bandas Cabaçais espalhadas pelo Norte de Minas Gerais e por alguns estados do Nordeste brasileiro. A seção discute a possível origem das Cabaçais e traz informações gerais que caracterizam essa expressão da cultura popular em cada região destacada, seus usos e funções. As referências para os dados necessários à escrita estão em monografias, dissertações, teses, livros, vídeos, matérias jornalísticas e em conversas informais com amigos pifeiros e pesquisadores.

A seção **SÃO JOSÉ DE PIRANHAS É LUGAR ONDE O CACHORRO BRIGA COM A ONÇA: OUTROS CAMINHOS, OUTRAS EDUCAÇÃOES**, a partir das narrativas dos pifeiros em questão, centra os estudos nas cinco Bandas Cabaçais da região destacada, e registra os caminhos e práticas educacionais constituintes da formação musical dos mestres e dos seus grupos.

Na seção **REZA, PIFARADA E EDUCAÇÃO CABAÇAL NO SÍTO ANTAS II**, o trabalho descreve experivivências educativas que revelam como, na atualidade, se dá o processo de transmissão e aprendizagem dos saberes no contexto cabaçal. Para tanto, o trabalho toma como referência momentos significativos experivivenciados na residência do Mestre Damião Pedro, durante as comemorações do aniversário de casamento entre ele e Dona Bila.

Em **DERRUBADA DA BANDEIRA: algumas palavras mais**, a teseerce considerações sobre o processo experivivenciado durante a pesquisa e a escrita da tese, sobre interferências do projeto de modernidade no cotidiano das Cabaçais, sobre o modelo educacional imposto pelo poder hegemônico e sobre futuras caminhadas cabaçais.

Após as Seções, são apresentados os **parceiros teóricos** que deram suporte para o estabelecimento de diálogos entre o conhecimento produzido por estudiosos progressistas decoloniais e o que o pesquisador viu, ouviu, sentiu e praticou com os teóricos cabaçais. Ainda mais, o trabalho é constituído pelos apêndices e anexos, compostos por documentos apresentados ao Comitê de Ética do Centro de Formação de Professores da UFCG e os anexos com as transcrições das entrevistas realizadas e textos para produção de uma cartilha e de um livro infantil cabaçais.

A expectativa é de que o trabalho tenha desdobramentos, sobretudo em São José de Piranhas e nas comunidades rurais onde estão os grupos e pifeiros em foco, no sentido de despertar nos/as gestores/as municipais, nos/as agentes que fazem a educação escolar, nos/as

agentes culturais e nos familiares e moradores da Boa Vista, do Sítio Alhão e do Sítio Antas II a importância de ações afirmativas<sup>23</sup> em função dessa expressão popular.

Espero também que a pesquisa faça sentido para os/as leitores/as desta caminhada acadêmica, de tal sorte que se permitam ao encantamento cabaçal, e assim, citando Ferreira e Felício (2021) quando dizem que uma jornada é um grande projeto, um devir mais longo, um objetivo mais amplo que precisa de caminhadas, cujos êxitos dependem de passos/tarefas, convido os/as leitores/as deste passo/canto/escrita a permitirem que nesta caminhada/leitura sensível estejamos juntos, com a perspectiva de que cada um, do seu jeito, possa produzir outros saberes dessa experiência e contribuir efetivamente para a (re)existência/jornada das Bandas Cabaçais.

A bandeira está levantada, sigamos.

---

<sup>23</sup> Compreendo as ações afirmativas como intervenções positivas, sejam governamentais ou não, que possam promover a visibilidade dos grupos, o aumento da autoestima dos pifeiros e o interesse das novas gerações.

## 2 ESTUDO DE EXPERIVIVÊNCIAS: uma transgressão metodológica

“[...] toco pequeno é que arranca a unha colonial que endurece o nosso pensamento e nossa maneira de buscar jeitos próprios de caminhar.”

(Wanderson Flor do Nascimento)<sup>24</sup>

“Nós que somos de encruzilhada, desconfiamos é daqueles do caminho reto.”

(Simas e Rufino)

Logo no início do doutorado, a academia me perguntou sobre o modelo de pesquisa que eu iria fazer, qual metodologia eu utilizaria e quais teóricos estariam comigo nas análises dos dados. Confesso que o peito apertou e o juízo deu um nó. Eu não tinha as respostas que esperavam. Com base no que Brandão (2007, p. 54) já havia me dito, apenas sabia que faria uma pesquisa que “[...] partiria da realidade concreta da vida dos próprios participantes individuais e coletivos do processo [...]”, tomando como referências as experiências vividas e pensadas pelas pessoas com quem eu caminharia na empreitada. Neste caso, eu caminharia na busca de dados qualitativos.

Depois das primeiras agonias, encontrei-me com a orientadora e compartilhei as minhas angústias. Experiente e sensível, a professora Marizete Lucini me acalmou e me lançou o desafio de poetizar, deixar o coração bater sem medo e, com os pifeiros/parceiros, musicar uma metodologia participativa a partir dos acontecimentos cabaçais que já havíamos experienciado individual e coletivamente. Embora tenha ficado mais tranquilo, ainda convivi com o medo do fantasma da desistência até o dia em que João Guimarães Rosa (1986) me disse que “[...] o correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.”<sup>25</sup> Estas palavras acenderam luzes e me impregnaram com a energia que eu precisava para o caminhar. Respirei fundo e, com o aval dos atores/músicos/pifeiros da história cotidiana das Bandas Cabaçais em questão, trafeguei pela criatividade e pela mata acadêmica para caçar a tal metodologia.

---

<sup>24</sup> Trecho extraído do texto *Das Filosofas Vagabundas*, que apresenta o livro *Arruaça*, dos autores Antônio Simas, Luiz Rufino e Rafael Haddock-Lobo

<sup>25</sup> Trecho do livro *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Parafrazeando Conceição Evaristo (2017)<sup>26</sup>, eu sabia que o trabalho não seria para adormecer os que apenas pensam e alimentam o “olho gordo” do mundo do capital, a “boca grande” da colonialidade que nos impõe a ideia de desenvolvimento econômico, os que primam por um modelo de educação que não educa, e nem para satisfazer aos que atribuem valor científico somente às escritas que obedecem rigorosamente ao padrão europeu de produção acadêmica. Em vez disso, o trabalho seria um passo de uma caminhada para “acordá-los dos seus sonos injustos”. Nesse sentido, assim como a escrita de Conceição Evaristo parte das suas vivências, da observação dos espaços em que vive, das pessoas que a contaminam e viram suas personagens, como ela mesma diz, a minha escrita tomaria como ponto de partida e de chegada os caminhos percorridos e as práticas educativas cabaçais que constituem os pifeiros que têm me encharcado com a sua arte, jeito de ser, de enxergar e de se relacionar com o mundo. As minhas experiências com eles, desde 2001, demarcariam a largada e me dariam o rumo de uma escrita entrelaçada pelas nossas histórias de vida, daí a certeza de que eu praticaria *escrevivência*.<sup>27</sup>

O termo criado por Conceição Evaristo, a partir da aglutinação das palavras “escrever” e “vivência”, é definido pela autora como uma escrita que carrega a experiência coletiva, não se esgotando, portanto, no próprio sujeito. Em outras palavras, a *escrevivência* é uma “escrita de nós”. Uma escrita que contraria, como a autora costuma lembrar, o pensamento acadêmico que julga inapropriada uma produção de conhecimento cujo autor não se afasta das suas experiências pessoais e do lugar de fala em primeira pessoa.

Para Pimenta e Col<sup>28</sup> “[...] a *escrevivência* opera uma contranarrativa em face de uma história monocultural e monorracional, alterando a perspectiva e o protagonismo das experiências e memórias narradas.” A *escrevivência*, assim, é estratégia de resistência contra o racismo sistêmico colonialista que impõe, por exemplo, a prática do epistemicídio que academicamente nega bibliografias negras nos mais diversos campos do conhecimento.

Nessa perspectiva, diante de uma sociedade racista, a autora produz *escrevivências* “para nomear uma escrita que se mescla com a sua vivência, com o relato das suas memórias

---

<sup>26</sup> Evaristo, Conceição. **Escrevivência e Memória**: [Entrevista cedida ao programa Estação Plural, TV Brasil, 12 de jun. de 2017. Entrevista. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/estacao-plural/2017/06/escritora-conceicao-evaristo-e-convidada-do-estacao-plural>. Acesso em: 25 maio 2021.

<sup>27</sup> O termo *escrevivência* foi forjado pela escritora Conceição Evaristo para fazer referência a uma escrita “[...] que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo” (ITAÚ CULTURAL, 2016).

<sup>28</sup> Dispo nível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40482/27139> . Acesso em 27 de nov. de 2022.

e das de seu povo”. (REMENCHE; SIPPEL, 2019, p. 44, *apud* SOUSA; BARBOSA).<sup>29</sup>

Deste modo, este trabalho apoia-se na escrevivência evaristiana e pede licença à autora para apontar a sua “flecha conceitual” em direção às questões relativas às vivências individuais e coletivas experimentadas pelas e com as Bandas Cabaçais, foco da minha escrita.

No percurso da caçada em busca de rastros metodológicos que indicassem mais alguma clareira, Jorge Larrosa (2020) também atravessou o meu caminho e aconteceu-me com o que ele chama, no livro *Tremores: Escritos sobre experiência*, de “saber de experiência”. Experiência entendida como aquilo que nos passa, nos acontece, nos toca. Experiência que precisa ser vivida com o tempo necessário para que haja interação com tudo que se apresenta no momento experienciado e para que, através dessa interação prática, possa ser gerado conhecimento, como diz Celso Vasconcelos (1999) ao apresentar o livro de Larrosa cujo título é *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*.

O professor Jorge Larrosa propõe um pensar a educação a partir do par *experiência/sentido*, cujos fazedores não devem ser concebidos como sujeitos apenas técnicos, reflexivos ou não, que fazem usos de tecnologias pedagógicas produzidas pelos cientistas, pelos técnicos e pelos especialistas. O sujeito da experiência “larrosiano” configura-se como sendo, sobretudo, “[...] algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (LARROSA, 2020, p. 25). Daí a importância da entrega, do olhar sensível, ir contra o que está imposto como verdade e caminho único, pois, como o próprio Larrosa afirma, o que dá sentido à escrita não é a verdade, mas a experiência. Ainda como assevera o autor, escrevemos para transformar o que já sabemos e não para transmitir o já sabido. Nesse sentido, a “rebeldia” se faz necessária.

Necessário também é não admitir a naturalização da barbárie imposta pela colonialidade que move terra, fogo, água e ar para amedrontar pessoas e saberes, subalternizando e relegando ao esquecimento uma diversidade de princípios explicativos de mundo, como dizem Simas e Rufino, (2019, p. 17). Ser rebelde, neste caso, implica em ser coletivo, saber cultivar as coisas simples, sabedorias e virtudes, promover uma revolução interna, cujo sentido “[...] está em recuperar aquilo que o capitalismo buscou matar em nossas comunidades, e avançar daquele momento da quase morte adiante.” (FERREIRA; FELÍCIO, 2021, p. 148). Sobre isto, Simas e Rufino (2019) lembram que

---

<sup>29</sup>Em [file:///D:/Downloads/peguem,+12.+Artigos+Livres++Mulheres+negras+ocupando+espacos%20\(2\).pdf](file:///D:/Downloads/peguem,+12.+Artigos+Livres++Mulheres+negras+ocupando+espacos%20(2).pdf)  
<Acesso em 27 de novembro de 2022.>

Vivemos em um mundo em que somos assombrados pelos paradigmas da grandeza. Dessa maneira, desencantados pelos feitos dessa obsessão, não aprendemos os segredos que encarnam no miúdo. Para contrariar essa lógica haveremos de nos apequenar negando os pressupostos arrogantes de determinadas formas de ser e saber que se julgam grandes. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 24).

Mais na frente, experienciei a leitura do livro *Pesquisar a Experiência: compreender/mediar saberes experienciais*, no qual o professor Roberto Sidney Macedo e o grupo de pesquisa FORMACCE falam sobre o que chamam de “[...] um modo singular de pesquisa da/com a experiência.” Para Macedo (2015, p. 102), “[...] a investigação da experiência é, radicalmente, um modo implicado de fazer experiência com a pesquisa, ou seja, trabalho-com a experiência constituindo experiências com a criação de saberes da experiência”.

Investigar experiências educativas cabaçais que constituem mestres pifeiros de São José de Piranhas, desta forma, resulta nesse modo outro de fazer novas experiências com a pesquisa. Nesse sentido, não tive dúvidas de que o meu trabalho com as Bandas Cabaçais de São José de Piranhas seria experiencial, por isso passei a chamar os acontecimentos vividos por elas e pelos seus mestres, com elas e com eles de “experivivências”. Termo dicionarizado como: 1. Processo de vivenciar por meio da experiência. 2. Conhecimento adquirido através da experiência vivenciada.<sup>30</sup>

Experivivências que acontecem, como já dito, desde 2001, e que, nos limites da pesquisa proposta, no meu entendimento, creditam-me a falar sobre as experivivências musicais e educacionais que constituem mestres e aprendizes. Assim, como ato de “rebeldia”, o estudo de experivivências requer o apequenamento e o sentimento de liberdade para que a pesquisa e o ato de escrever sigam sem amarras e sem o rigor de uma escrita acadêmica pautada exclusivamente pelos métodos científicos cristalizados pelo universo acadêmico. É claro que entendo que esta pesquisa é para atender a uma exigência da academia, porém, a minha transgressão passa também pelo fato da escrita ser, sobretudo, para ser lida pelas pedrinhas miudinhas<sup>31</sup> /os pifeiros que me pediram o registro de suas histórias “antes que tudo se acabe”.

Para mim, assim como para eles, é fundamental que tanto eles quanto os seus tenham acesso aos resultados do que me viram observando, ouvindo, sentindo, gravando e escrevendo.

---

<sup>30</sup> <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/experiviv%C3%A2ncia/>

<sup>31</sup> Ver Simas (2013).

Contudo, um certo receio ainda persistia quando eu pensava na reação que a academia poderia expressar em relação à metodologia e à forma de botar no papel os resultados da pesquisa, pois, contrariando os que defendem que não tem valor científico o trabalho do pesquisador que não se distancia daquilo que a ciência positivista classifica de objeto de estudo, eu não praticaria uma relação pálida e fria com os meus parceiros. Eu não daria ouvidos a Oliveira (2011, p. 7), por exemplo, quando diz que o trabalho científico é formado através da razão e de forma metodológica rigorosa. Que o pesquisador deve excluir as emoções, as crenças religiosas e os desejos do homem. Eu também não consideraria que para cumprir categoricamente as suas funções profissionais científicas o pesquisador deve “[...] colocar-se o mais possível na oposição de um estoico<sup>32</sup> a quem nenhuma paixão agita. Insensível a todo resto, só deve estar atento aos interesses da verdade [...]” (BAYLE, 1974, *apud* CASSIRER 1992, p. 282).

Nesse sentido, para Macedo (2015, p. 51), a pesquisa positivista entende a experiência como obstáculo epistemológico e defende a ideia de que a experiência deveria “ser ‘pasteurizada’ ou mesmo negada.” Explicando, o autor afirma que

Essa perspectiva nutriu uma visão formalista de pesquisa que se organizou para perceber o ato de investigar como um instituído epistemológico e metodológico que na sua configuração rigorosa precisa de uma teoria prévia a ser verificada, colocando o pesquisador numa posição de uma suposta neutralidade, não podendo, portanto, encontrar-se com o inesperado, com a incerteza, não sendo possível viver a pesquisa como se fosse uma aventura inspirada em que o método prescrito pode desaparecer ou ser negado de forma generativa. (MACEDO, 2015, p. 51).

Uma pesquisa engessada assim certamente não me faria sorrir e dormir com vontade de acordar cedo para estar no campo, por exemplo. Por isso a minha opção por uma pesquisa cujos colaboradores são parceiros e os teóricos pensam decolonialmente. Uma pesquisa que

[...] nos impulsiona a seguir mais reflexivos, estratégicos, em luta, de modo que encontremos luz iluminando a escuridão das negatividades, enaltecendo nossos valores e saberes, produzindo um claro entendimento de que, juntos, fica mais fácil chegar onde queremos e poder usufruir da abundância de sabedorias que vem do amor à terra e da paz em nossos espaços de vida pelos quais lutamos. (TREMENBÉ, 2021, p.19).<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Estoico é o que pratica o estoicismo. Escola filosófica grega que preza pela fidelidade ao conhecimento e o foco em tudo que pode ser controlado pela própria pessoa. Despreza qualquer expressão de sentimento externos.

<sup>33</sup> Palavras de TünyCwe Wazahi Tremmembé (Rosa Tremmembé). Da articulação da Teia dos Povos e Comunidade. Excerto extraído do prefácio do livro *POR TERRA E TERRITÓRIO: caminhos da revolução dos povos no Brasil*, de Joelson Ferreira e Erastho Felício. 2021, p. 19.

Diante de questões desestabilizadoras, tranquilizei-me mais uma vez quando Fals Borda (2003) apareceu-me para falar da importância de um modo de pesquisa praticada por um investigador sentipensante que “[...] trata de combinar la mente con el corazón para guiar la vida por el buen sendero y aguantar sus muchos tropiezos.” (BORDA, 2003, p. 9).

Tranquilizei-me mais ainda com a metodologia decolonial apresentada por Guerrero Arias, denominada por ele de *Corazonar*, cujo intento é proporcionar um modo de pesquisar que religa a afetividade à racionalidade intelectual “[...] como respuesta espiritual y política insurgente, puesto que el corazonar reitegra la dimensión de totalidad de nuestra humanidad al mostrar que somos la conjunción entre afectividad e inteligencia.” (ARIAS, 2011, p.29).

*Corazonar* contrapõe-se a ideia de que, no campo da pesquisa com pessoas, de um lado está o pesquisador e, do outro, aqueles hegemonicamente tratados como objeto de pesquisa ou informantes. Quando se *corazona* “[...] la investigación lo aparece así como um acto de alteridade que permite el encuentro dialogal de nosotros com los otros.” ARIAS (2010b, p.492).

Nesta perspectiva, atravessado pela “escrevivência” de Conceição Evaristo, pelas “leituras sobre a experiência” de Jorge Larrosa, pela “pesquisa da/com a experiência” de Roberto Sidney Macedo, pelo modelo “sentipensante” de Fals Borda e o *Corazonar* proposto por Guerrero Arias, rabisquei o procedimento que chamo de “Estudo de Experivivências”. Esse jeito outro de fazer pesquisa compreende a experiência, não como acontecimento que se sucede, mas como algo que se vivencia, arrebatada, encanta, implica, apaixona, faz sentido, pifaniza. Pesquisar a experiência, como alerta Oliveira,<sup>34</sup> prefaciando a obra de Macedo (2015), “[...] é mergulhar nos cotidianos daqueles que as vivenciam e na implicação do pesquisador com o seu universo pesquisado, tornando-o parceiro – e não observador – daqueles com quem dialoga...” Por isso “nos afeta, nos toca, nos mobiliza e também nos impõe, nos compromete.” (OLIVEIRA, *apud* MACEDO, 2015, p. 25). A experiência é, neste sentido, algo que nos passa, nos acontece, conforme Larrosa (2020, p. 18).

O Estudo de Experivivências, diante disso, requer um caminhar sensível, refazendo outros percursos já experivivenciados, seguindo entre pistas, estradas boas e ruins, veredas, encruzilhadas,<sup>35</sup> serras, tabuleiros,<sup>36</sup> abrindo picadas,<sup>37</sup> arrancando toco, fazendo e queimando

---

<sup>34</sup> Professora Associada da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação da Uerj.

<sup>35</sup> Encruzilhada, aqui, é entendida como cruzamento de estradas ou de ruas ou como uma decisão a ser tomada em alguma circunstância que a vida nos apresenta, mas também entendida de acordo com o pensamento de Luiz Antônio Simas, que a define como “[...] o lugar da disponibilidade. Não da disponibilidade reflexiva que se manifesta no intelecto desvinculado do corpo, mas do corpo disponível pra ser o que ele quiser, pra ir aonde quiser, viver suas potencias e contradições.” (Twittado pelo autor no dia 7 de maio de 2020).

<sup>36</sup> Pedaco de chão argiloso ou pedregoso coberto por vegetação rasteira.

<sup>37</sup> Abrindo caminho na mata.

coivaras,<sup>38</sup> adentrando a caatinga na busca da melhor visão para produzir novas experiências que façam tremer, ou vibrar, pensar, sofrer, gozar e possam cair nas mãos de alguém que converta tudo isso em canto. No caso específico deste trabalho, as experiências foram construídas ao longo de toda história de vida dos mestres pifeiros (parceiros na pesquisa) e durante os vinte e um anos que caminho ouvindo suas histórias, praticando a música cabaçal nas nossas residências, com as nossas famílias, amigos e amigas, com suas bandas e com a minha, em territórios sagrados e profanos, durante viagens, participações em eventos acadêmicos, artístico culturais e até através de conversas telefônicas e pelo WhatsApp.

O Estudo de Experiências, assim, não se propõe a ser um método de pesquisa, mas um jeito particular de compreender o campo e o que dele brota, neste caso, caminhos, práticas educativas, saberes e experiências cabaçais. Requer um trabalho de campo no qual o pesquisador é também um “experenciador” que, com calma, observa por dentro cada cisco da realidade, querendo enxergar o não visível naquilo a que se entrega. Dessa forma, tornou-se imprescindível não abrir mão de oportunidades de experimentar a poesia de ser um deles, estar com eles e, feito um aprendiz caminhante, emprestar o meu corpo para prosseguir a caminhada em direção à aprendizagem, à disseminação e à ação que promova a permanência da cultura cabaçal nos territórios rurais em destaque e fora deles.

Esse jeito de pesquisar orienta para que todos, na mesma canoa, remem e experienciem juntos, neste caso, os fazeres cabaçais na busca do saber da experiência, principalmente, vivida em função sobretudo das comunidades dos pifeiros e não para satisfazer os interesses exclusivos do pesquisador e da academia. Daí os saberes e fazeres destacados neste trabalho terem o comprometimento prioritário com a vida, com a festa, com a espiritualidade e com a alegria da brasilidade. Sigo o meu caminhar sem esquecer Brandão e Borges (2007, p. 55) quando dizem que “[...] o compromisso social, político e ideológico do(a) investigador(a) é com a comunidade, com as suas causas sociais.” Para ambos, movimento assim “[...] é um momento de trabalhos de educação popular realizados junto com e a serviço de comunidades, grupos e movimentos sociais, em geral, populares”. No caso específico desta empreitada com os pifeiros de São José de Piranhas, o conjunto de experiências propicia bordar, coletivamente, os dados necessários para trazer a oralidade para o mundo da escrita.

Ler o texto de Larrosa (2020), afirmando que aquele que adentra o campo na ânsia de capturar informações feito sujeito da modernidade pratica a “antiexperiência”, fez-me despertar

---

<sup>38</sup> Amontoado de galhos e ramagens secas. No período de preparação da terra para o plantio, os trabalhadores cortam a vegetação, amontoam em forma de coivara ou fogueira, esperam secar e depois botam fogo.

para o exercício da experivivência sem me preocupar em tornar-me um sujeito excessivamente informado. Eu estava certo de que o compromisso do trabalho seria com os pifeiros/parceiros em questão e consciente que o resultado do trabalho deveria tentar capturar, arrebatado, encantar e apaixonar aquele tipo de sujeito classificado como sendo “[...] fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz da experiência”. (LARROSA, 2020, p. 21). Dessa maneira, para a construção do texto final, seriam fundamentais também todas as nossas experivivências cabaçais anteriores, os saberes e sabores que produzimos, que estamos produzindo.

A incapacidade sobre a qual fala Larrosa (2020) é resultante da dominação exercida pela *colonialidade do ser*, conceito forjado nos períodos 2003; 2014 por Walter Mignolo e desenvolvido por Nélon Maldonado-Torres em 2007; 2009 para se referir às vivências dos povos classificados como inferiores e que são vítimas de violências físicas e simbólicas naturalizadas pela colonialidade do ser. Para Arias (2010a, p. 83), “[...] uma das formas mais perversas da colonialidade do ser é a colonialidade da afetividade, a colonialidade do coração.”<sup>39</sup> (Tradução nossa). Talvez, por isso, Brandão (2019, p. 173) entenda que o insensível seja incapaz da experiência de uma boa leitura, de uma boa escuta musical e de escrever uma simples carta de amor. Daí a importância de *corazonar* como resposta política insurgente contra a colonialidade do poder e suas ramificações.

Este caminhar acadêmico, desse modo, combina mente e coração com a pretensão de produzir um trabalho que possa provocar alegria, espanto, euforia, dor, entrega, sorrisos, gargalhadas, lágrimas e paixão. Uma paixão que se refere a uma experivivência bordada, desenhada, cantada, poetizada e coreografada com afeto a cada investida no campo experivivenciado, por isso esse jeito outro de pesquisar não ser um método de pesquisa que dita as regras de atuação no espaço pesquisado. No entanto, é importante frisar que, embora seja flexível quanto às formas de atuar no campo, pesquisar experivivências também requer planejamento, identificações epistemológicas, comprometimento e ética. Importante dizer ainda mais que pesquisar experivivências não implica negar os métodos já experimentados e cristalizados academicamente, o que significa que o pesquisador pode, inclusive, recorrer a técnicas, instrumentos e estratégias que os caracterizam.

Dessa forma, o estudo propiciou a este experivivenciador/participante/aprendiz caminhante a possibilidade de exercitar a fala, intervir e, sobretudo, ouvir com sensibilidade as

---

<sup>39</sup> “[...] una de las formas más perversas de la colonialidad del ser es la colonialidad de la afectividad, la colonialidad del corazón.” (ARIAS, 2010, p. 83).

narrativas dos atores e atrizes que fazem o cotidiano experivenciado, atribuindo sentidos às suas práticas, aos saberes que aprendem, ensinam e aprendem mais. Conforme Santana (2019, p. 26), com base no pensamento de Pereira (2014), “[...] a própria narração da história de vida dos sujeitos envolvidos na pesquisa é uma ferramenta para transmissão dos saberes, crenças, valores, etc.”

O estudo também permitiu um olhar sensível para o cotidiano, para os gestos, as expressões, as reações, para os registros fotográficos e em vídeos, para as escritas anteriormente produzidas por este experivenciador, para as escritas acadêmicas publicadas e disponibilizadas na rede mundial de computadores, para o diário de caminhadas e para as narrativas que me disseram da constituição dos sujeitos pifeiros e de seus grupos.

Como dito acima, considerando que a pesquisa experivencial não nega os procedimentos científicos metodológicos cristalizados pela academia, esta pesquisa dialogou, metodologicamente, com a história oral no que diz respeito ao registro, ao arquivamento e à análise de documentação colhida por meio de depoimentos e testemunhos de pessoas ou seguimentos populacionais historicamente silenciados, como esclarece Meihy (1996). Para este historiador, “[...] a história oral se apresenta como forma de captação de experiências de pessoas dispostas a falar sobre aspectos de sua vida mantendo um compromisso com o contexto social”. (MEIHY, 1996, p. 13). Dessa maneira, para que os colaboradores/parceiros pudessem relatar as suas experivências com a música cabaçal, os pressupostos da história oral fizeram-me optar pela realização de entrevistas como procedimento de apreensão dos seus depoimentos.

Pensando com Pontes (2021, p. 166), “[...] a teoria não pode dormir sob o chicote de um deus francês, alemão ou italiano.” Assim, ressalto que esta escrita nega a total dominação dos padrões do euro-usa-centrismo epistêmico impostos pela colonialidade do saber, de modo que as reflexões teóricas apresentadas nesta escrita vieram, sobretudo, do meu encontro com a educação popular e com o pensamento do giro decolonial, “[...] termo originalmente cunhado por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico à lógica da modernidade/colonialidade”, como explica Ballestrin (2013, p. 105). Para Maldonado-Torres, a colonialidade

[...] se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En un sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131).

Para ajudar na compreensão das caminhadas e práticas educativas cabaçais, recorri a diálogos com nomes como Simas e Rufino (2018) para falar de brasilidade, tambores, encruzilhadas, insurgência e de outros temas, de Ivan Illich (1985) para ouvir a sua ideia de desescolarização da sociedade e de Jorge Larrosa (2020), que nos convida à experiência. Especialmente, adentrei as pedagogias do mestre Paulo Freire para versar sobre um tipo de educação crítica, democrática, dialógica e progressista que vislumbra liberdade, autonomia, curiosidade, amorosidade, respeito, indignação, palavra, ação e esperança. Uma educação popular, humanizadora e conscientizadora que, em sendo problematizadora e preocupada com a formação política de homens e mulheres, nos ensina que “[...] só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros [...]” e que “[...] àqueles que se comprometem autenticamente com o povo é indispensável que se revejam constantemente.” (FREIRE, 2020b, p. 81-66).

Esta escrita também tem a presença do professor Carlos Rodrigues Brandão (2007), com quem aprendi que o saber flui na convivência entre pessoas, numa relação em que uns sabem e fazem para que os que não sabem possam também aprender. Juntando-se a estes doutores da educação estão, dentre outros, bell hooks, Quijano, Catherine Walsh, Mignolo e, sobretudo, os mestres Manoel Inácio, Chico Barbosa, Mirota, Antônio Pinto, Bento, Doquinha, Zé Barbosa e o Mestre Damião Pedro que, com a filosofia cabaçal, asseverou que “*lembrar é viver de novo.*” Enfatizo, portanto, que escrever as experivivências individuais dos pifeiros de São José de Piranhas e as que praticamos juntos além de me fazer experivivenciar novamente muitos acontecimentos, possibilita que o leitor possa também experienciar e atribuir novos sentidos a essas experivivências.

Antes de chegar a São José de Piranhas, rumo deste trabalho, refaço na próxima seção os caminhos que revelaram o mapa das Bandas Cabaçais de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Ceará. A seção que segue também fala sobre repertórios, formações, usos, funções e concepções que discutem a possível origem dessas Cabaçais.

### 3 PIFARADA: A BANDA CABAÇAL: “Uma experivivência musical libertária contra o Brasil Institucional”

“Não há coisa mais linda do que um ‘Cabaçal’ no sertão. Lembro-me que durante a viagem de trem da estação de nome ‘Visconde do Rio Branco’ (Pernambuco) a Tacaratu vi um ‘Cabaçal’ tocando a frente de uma pequena capela no campo. Poucas casinhas na redondeza, céu azul, calor – sertão... ao longe ouvia-se o ritmo marcial das ‘Zabumbas’, convidando e chamando o povo para ir à capela; mais próximo ouvia-se os sons tristes, melancólicos dos ‘Pifes’<sup>40</sup>, que tocavam uma melodia alegre – parecia-me um verdadeiro domingo.”

(Martin Braunwiser)<sup>41</sup>

Figura 2 – Banda Cabaçal de Cajazeiras (PB)



Fonte: Luis Saia<sup>42</sup> (1938)

<sup>40</sup> O termo pife é uma corruptela da palavra pífano e é comumente utilizado em todas as regiões onde o mesmo aparece.

<sup>41</sup> Anexo 2b. Acervo histórico Missão de Pesquisas Folclóricas (DOA/CCSP). Dados 4 Pasta 1. Relatório de Martin Braunwiser sobre CABAÇAL.

<sup>42</sup> Foto extraída do CD 3, produzido pela Secretaria Municipal de Cultura - SP, em parceria com o SESC - SP, a partir do material coletado pela “Missão de Pesquisas Folclóricas”, enviada ao Nordeste brasileiro por Mário de Andrade, então Secretário do Departamento de Cultura de São Paulo.

Em 1996, quando o meu amigo Erivan Araújo me perguntou se eu sabia onde ele poderia conhecer uma Banda Cabaçal do Sertão da Paraíba, confesso que comecei estranhando o nome. Quando ele me explicou que Cabaçal era outra terminologia para Banda de Pífanos, estranhei novamente; desta vez porque eu não sabia o que era pífano. Ele olhou para mim e disparou: “É uma vergonha um nativo do Sertão, ainda mais sendo músico, não conhecer a cultura popular do seu lugar, centenária, viva e atuante na porta de casa.” Sem ter o que dizer, limitei-me a perguntar: E tu conheces de onde? Foi aí que ele me mostrou o compacto em vinil intitulado: *Banda Cabaçal/Ceará: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*.<sup>43</sup>

Figura 03 – Capa do disco compacto, dos Irmãos Aniceto



Fonte: José Moreira Frade (1976)

Enquanto ouvíamos o disco, Erivan aproveitou para me dar os primeiros ensinamentos cabaçais. Ensinou-me que pífano era uma flauta rústica e o principal instrumento das Bandas Cabaçais existentes em quase todo o Nordeste brasileiro e no Norte de Minas Gerais. Explicou que esse instrumento cilíndrico, feito de bambu,<sup>44</sup> de taquara, de taboca, de PVC, de alumínio ou de ferro, tem sete furos, um para o sopro e seis para a digitação/dedilhado do flautista.

Creio que muitos, assim como eu naquele momento, ainda hoje não saibam o que é um pífano, muito menos o que seja uma Banda Cabaçal. Acredito, também, que muita gente,

<sup>43</sup> Este disco, com três músicas no lado A e três no lado B, foi gravado em 1976, nos estúdios da Rádio MEC/Brasília/DF, sob a coordenação do Departamento de Música da Fundação Nacional de Arte, como ação de campanha em defesa do folclore brasileiro. Acervocult.com.br: Disponível em: <https://www.acervocult.com.br/peca.asp?ID=9634500>. Acesso em: 24 abr. 2021.

<sup>44</sup> O bambu é um vegetal cujo caule é bastante utilizado na fabricação de diversos objetos como, por exemplo, flautas/pífanos.

mesmo morando em comunidades de pifeiros, não tenha ideia da importância simbólica e cultural desses grupos que não têm uma única história. Eu, particularmente, conheci várias e até já escrevi e publiquei uma no livro *Celebrações da vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios*.

Com o tempo, as minhas experiências com alguns desses grupos ampliaram o meu saber cabaçal e, conseqüentemente, a vontade de socializá-lo com quem quisesse saber também. Com este intuito, trago para o terreiro dessa seção um panorama sobre as Bandas Cabaçais. Exponho conhecimentos apreendidos durante as minhas caminhadas com mestres e grupos do Sertão paraibano, Cariri cearense e Agreste pernambucano, bem como, aprendizagens realizadas com as leituras de teses, dissertações, monografias, livros e artigos produzidos especificamente sobre essa expressão artístico cultural constituinte do patrimônio imaterial brasileiro.

A primeira vez que vi uma Banda Cabaçal tocando em dia de reza foi no Sítio Bé, mais precisamente no dia 31 de maio de 2001, durante a coroação de Nossa Senhora tradicionalmente acontecida na comunidade. Naquela noite de céu estrelado, a banda Santo Antônio, liderada pelo Mestre Manoel Inácio, saindo da casa de sua filha Zefinha, arrastou o povo para a casa de Zé Inácio, filho mais velho e zabumbeiro do grupo. O povo que chegava passava direto para residência de Zefinha. A de Zé Inácio ficava em um plano mais alto, então decidi ficar por lá. Me posicionei em um local estratégico, de modo que pudesse experienciar visualmente o cortejo. As velas acesas que as mulheres e crianças carregavam, de longe, na escuridão, pareciam vaga-lumes bailando ao som da Cabaçal. Emoção maior foi quando resolvi ir ao encontro e entranhar-me entre os fiéis, ser um deles, ver, ouvir e sentir de perto aquilo tudo. Naquela noite não tive dúvida, Brownwiser tinha razão, “[...] não há uma coisa mais linda do que uma Cabaçal no Sertão”. Também lembrei das palavras de Erivan e concluí que realmente era uma vergonha alguém conhecer Led Zeppelin, Rolling Stones, The Doors, U2, Cake, Cridence, Beatles e tantas outras bandas do rock “da baixa da égua”<sup>45</sup> e desconhecer uma Banda Cabaçal que faz festa no terreiro de casa. Desde então, estar com elas, ouvir histórias que dizem delas, dos seus fazedores e das tradições em cada lugar é um caminhar prazeroso pela ancestralidade<sup>46</sup> cabaçal, é encontrar-me com as minhas raízes rurais, é desfrutar do colorido

---

<sup>45</sup> Expressão para dizer “de longe”, “de muito longe”.

<sup>46</sup> 1. Nesse caso, o termo ancestralidade cabaçal refere-se à espaços-tempos e práticas cabaçais experienciadas por pifeiros pertencentes a gerações que antecederam os mestres ainda vivos e praticantes dessa expressão cultural. 2. Pensando com Rufino e Simas (2019, p. 13), o termo ancestralidade não está usado para reverenciar a morte, mas para estabelecer conexões entre mortos e os vivos, “[...] coisa que preserva perfeitamente viva a história da comunidade.”

que compõe a nossa diversidade cultural, é fortalecer a minha identidade e orgulhar-me de quem sou.

Na ânsia de saber mais, cada narrativa ouvida fazia-me “catucar” um pouco mais a memória dos Mestres, familiares e de moradores das comunidades cabaçais. A cada escuta, maior o encantamento. Diante disso, decidi caminhar e adentrar outras comunidades, casas, igrejas, capelas, livros, revistas, documentários, sites, dissertações, teses, artigos e, mais recentemente, algumas *lives*, escacaviando<sup>47</sup> tudo para compreender essa expressão reconhecida como sendo o conjunto de música instrumental mais antigo e característico da tradição popular nordestina, conforme dizem Ikeda, Dias e Carvalho. (2009, *apud* MENEGATTI, 2012, p. 12).

Os amigos pifeiros e a literatura produzida sobre as Bandas Cabaçais logo fizeram-me perceber que falar sobre elas e sobre os seus músicos, dentre outras questões, envolve temas como terminologias, origem, festas, devoção, rituais, usos, funções, instrumentação, tradições, mudanças, práticas educativas cabaçais e pessoas que sabem seduzir, encantar, enfeitiçar, adubar o peito da gente, plantar o som do bambu e da timbaúba<sup>48</sup> em forma de instrumentos musicais, fazendo nascer pés de Bandas Cabaçais que florescem e atravessam os tempos, de geração em geração, oferecendo frutos musicais em forma de benditos, baiões, valsas, choros e marchas, dentre outros ritmos.

Durante essas primeiras experiências, fiquei sabendo que, por influência dos grupos musicais inseridos no movimento cultural brasileiro conhecido como Jovem Guarda, o termo “banda” passou a ser utilizado nos anos de 1960. Mais ainda, foi nos primeiros contatos com os pifeiros que tive a indicação de que as Banda Cabaçais estavam espalhadas pelos estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Ceará.

As pesquisas e leituras para saber sobre cada cena pifeira revelaram-me que as Cabaçais são conhecidas por outras terminologias, porém, ao lado de Banda Cabaçal, as mais comuns são Banda de Pifanos e Zabumba. Falando sobre isso, Rocha (1988, p. 33) explica que algumas terminologias fazem referência aos instrumentos, como é o caso de *Zabumba*, *Banda de Zabumba*, *Banda de Pifanos*, *Terno de Pife*, *Banda de Pife*, *Terno de Zabumba* e *Música de Pife*. Outras, como *Música Cabaçal*, *Conjunto de Música Cabaçal* e *Tabocal*, fazem referência aos materiais a partir dos quais os instrumentos são feitos. Além destas nomeações, ainda

---

<sup>47</sup> Escacaviar é o mesmo que procurar, remexer, mexer.

<sup>48</sup> A timbaúba é uma das árvores de maior porte da Caatinga. É dela que, no Sertão da Paraíba, os pifeiros fazem as zabumbas e caixas cabaçais artesanais.

encontramos *Esquenta Muié* (muito comum em Alagoas), *Matuá*, *Terno*, *Terno de Oreia*, *Pifeiros* e *Calumbis*. Pejorativamente revelando preconceito com essa modalidade de grupo de tradição oral, também são usados termos como *Banda de Mato*, *Quebra-Resguardo*, *Mutilada*, *Carapeba* e *Peba*. Em alguns lugares, as Cabaçais, por estarem inseridas em comunidades quilombolas, são chamadas de *Bandas de Negro*.

A utilização do termo Banda Cabaçal neste trabalho deve-se ao fato dessa nomenclatura ser a mais utilizada pelos pifeiros parceiros que, na dimensão do amor e da alegria, operam pelas frestas do Brasil oficial, dando vida à brasilidade cabaçal em São José de Piranhas. Este Brasil, segundo Simas (2020), é resultante de um projeto de poder e de horror que, além de reprimir a brasilidade, tenta domesticá-la. Para ele, o grito da brasilidade, diante desse projeto de poder, é contra-ataque para defender a força libertária presente no caldeirão cultural composto, por exemplo, pela Ciranda, pelo Coco de Roda, pelos Caboclinhos, pelos Bois, pelas Escolas de Samba, pelos Maracatus e também pelas Bandas Cabaçais mineiras e nordestinas.

Para conhecer um pouco mais sobre essas Cabaçais, convido você a caminhar comigo pelas terras que lhes dão morada para desvelarmos traços de memórias, semelhanças e diferenças quanto à instrumentação, ao repertório, aos seus usos, às funções e às múltiplas concepções que versam sobre a sua possível origem.

### **3.1 Caminhando por veredas que levam ao encontro da brasilidade cabaçal**

“Caminhar é uma palavra bonita, muito bonita. Quem caminha vê paisagem.”  
(Anastácio Peralta Kaiwá)<sup>49</sup>

Como mencionado acima, o caldeirão cultural constituinte da brasilidade opera pelas frestas do Brasil oficial. Neste contexto, o grito desobediente dos pifeiros e das suas bandas pode ser ouvido em Minas Gerais e em quase todo o Nordeste brasileiro. Para ir ao encontro desses tocadores e bandas, além das caminhadas em terra firme, movido pelo interesse em evidenciar as paisagens cabaçais, assumi o papel de buscador e naveguei no mar de informações da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, da CAPES, do Google Acadêmico e de alguns repositórios de instituições de ensino superior. Em terra firme, além da Paraíba, caminhei pelo Cariri cearense e Agreste pernambucano. Na busca, constatei que muitas Bandas Cabaçais ainda estão na zona rural e, mesmo as que estejam em cidades, os seus tocadores têm

---

<sup>49</sup> Kaiawá Anastácio Peralta, Seminário Internacional Etnologia Guarani, São Paulo, 2019.

origem e vínculo com o campo. Infelizmente, os dados coletados não foram suficientes para destacar cada comunidade, rural e urbana, e os seus respectivos grupos. Desta forma, optei por mencionar apenas os nomes dos municípios de cada estado cabaçalizado.

### 3.1.1 Em Minas Gerais as Flautas tradicionais do Vale do Jequitinhonha fazem festa para o Rosário

Das terras mineiras, as referências vieram de ações que o músico e etnomusicólogo Daniel Magalhães implementou em favor das flautas tradicionais do Vale do Jequitinhonha. Durante o período de 2006 a 2012, ele percorreu cerca de 30 mil quilômetros em visitas a 26 municípios mineiros, gravou 100 horas de performances musicais e entrevistas, fez 6 mil fotografias, realizou 25 oficinas em 18 municípios, e produziu 1,1 mil flautas, entre pífanos e gaitas,<sup>50</sup> utilizando PVC, bambu e taquara para distribuir, gratuitamente, com os interessados em aprender a tocar esses instrumentos.

Tais investidas foram combustível para Daniel Magalhães escrever e defender, junto ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, a dissertação de mestrado “Pipiruí e Caixa de Assovio: Tocadores de pífanos e caixa de assovio nas festas de reinado”. Em 2010, este trabalho foi transformado no livro *CANUDOS, GAITAS E PÍFANOS: as flautas do Norte de Minas*. Conforme o pesquisador falou-me em conversa telefônica, o seu trabalho em favor das flautas mineiras não parou por aí. Assim, outras oficinas foram ministradas e as lentes da sua pesquisa foram ampliadas para outras regiões do estado, rendendo-lhe novos materiais.

Segundo os estudos de Magalhães (2010, p. 30), Pipiruí de Conceição do Mato, a Caixa de Assovio, do Serro e a Guarda de Honra da Irmandade do Rosário, de Minas Novas, são os três grupos antigos que se encontram atualmente em atividade, todos eles com mais de cem anos de existência e com ligação exclusiva ao congado. Com dois pífanos e caixas de guerra, como pode ser visto na figura abaixo, estes grupos “[...] fornecem os toques fundamentais para o desenrolar dos cerimoniais durante as festas.” (MAGALHÃES, 2010, p. 31).

---

<sup>50</sup> As gaitas são flautas que, embora também sejam encontradas em algumas formações de Cabaçais, diferenciam-se dos pífanos no que diz respeito a posição que são tocadas. Enquanto estes são executados transversalmente, as gaitas são tocadas longitudinalmente.

Figura 4 – Pipiruí: Festa de Nossa Senhora do Rosário, de Conceição do Serro (MG)



Foto: Letícia Bertelli (2018)

O Congado, Congada ou simplesmente Congo é vinculado à tradição religiosa cristã e à espiritualidade de origem africana. Esse estilo pode ser encontrado em todas as regiões brasileiras, envolvendo dança, canto e teatralização de uma coroação de um Rei de Congo. Conforme a historiadora Juliana Bezerra (2020), em algumas partes do Brasil a congada é celebrada em dezembro, nas comemorações alusivas à Nossa Senhora do Rosário, a São Benedito e à Santa Efigênia.

### 3.1.2 Para além do trio elétrico, a Bahia também respira a música cabaçal

“[...] continuar tocando é a maneira que tem de deixar viva a cultura, a tradição.”

(Mestre Zé do Bejo)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Mestre Zé do Bejo é pifeiro da comunidade Ribeira de Pombal, Bahia. A fala em destaque foi extraído do trabalho de conclusão de curso de Kétsia Figueiredo Tamires Nascimento.

Chegando na Bahia, fui diretamente para o *site* da Secretaria de Cultura do Estado. A informação que tive foi de que as Cabaçais baianas se encontravam no Território de Identidade do Sertão do São Francisco, mais precisamente nas cidades de Juazeiro, Canudos e Uauá.

Desconfiado do pequeno número de cidades elencadas, resolvi vasculhar o Google. Dessa feita, conheci o trabalho de Kétsia Figueiredo Tamires Nascimento, intitulado Cultura do interior: website sobre as manifestações de cunho popular da cidade de Ribeira do Pombal. Esta escrita fez-me saber da existência de três bandas no município destacado no trabalho. Kétsia registra o depoimento do pifeiro Zé de Bejo dizendo que a tradição de pífano em Ribeira do Pombal começou com os avós dele, e “[...] continuar tocando é a maneira que tem de deixar viva a cultura, a tradição.” (KÉTSIA, 2011, p. 21). O Mestre sabe que é pela oralidade que a transmissão de saberes acontece, de modo que experimentar os fazeres fortalece o interesse e o envolvimento com as práticas dos grupos de cultura popular.

O YouTube apresentou-me também as bandas das cidades de Ribeira do Amparo, Fátima, Licínio de Almeida e Ajustina. Outras notícias dos grupos da Bahia vieram através da dissertação de mestrado de Bruno Del Neri Batista Menegatti (2012). Com o título: *Soprando a gaita: Bandas de Pífanos no sertão baiano*, o trabalho apresenta um estudo das características organológicas desses grupos. Apesar das flautas utilizadas pelas bandas da região estudada serem gaitas (instrumento já mencionado quando falei sobre os grupos de Minas Gerais), os grupos são chamados de Bandas de Pífanos, como revela o título da pesquisa. O trabalho de Meganetti, além de Canudos, mostra outras bandas que estão nos municípios de Macuraé, Euclides da Cunha e Banzaê. Em uma das entrevistas realizadas durante o trabalho de campo de Meganetti, o zabumbeiro Olímpio da Silva Santos ressalta a satisfação de continuar o ofício que os seus antepassados exerceram em nome da fé, da tradição e da alegria de Canudos Velho.

A zabumba é o seguinte, a zabumba já vem dos meus bisavôs para avô e passou pra pai. E hoje eu peguei a profissão de meu pai, tocador de zabumba. Como toco caixa, também pandeiro e depende dos festejos de Santo Antônio de Canudos... É uma coisa que é uma tradição, que a gente não pode deixar acabar, que é uma festa animada que a gente tem aqui no sertão... e hoje eu me acho muito feliz de tá com o toque que meu pai tocava. (MESTRE OLÍMPIO *apud* MEGANETTI, 2012, p.32-33).

Quando o Mestre diz “[...] a gente não pode deixar acabar[...].” compreendo que ele manifesta que a importância simbólica da tradição não é apenas para os tocadores, mas, também para a comunidade, daí responsabilizar a todos pela (re)existência da Zabumba/Cabaçal, na região. O silenciamento desse tipo de grupo musical significa deixar os caminhos ainda mais

escancarados para que a identidade local dê lugar ao projeto homogeneizador capitalista que, ao tempo que estimula o consumo e acumulação de bens materiais, condena à morte pobres e tudo que deles provenha.

No que se refere às bandas de Canudos Velho, com destaque para a de Bendegó, trabalhos acadêmicos, documentários, gravação de discos e shows em espaços fora do contexto religioso são ações que lhes dão resistência para o enfrentamento às investidas implementadas pela cultura de massa que, visando o lucro, dificultam a respiração dos grupos de cultura popular. Essa tensão entre a cultura popular e a cultura de massa faz Marilena Chauí (2018)<sup>52</sup> concluir que, embora se conforme, absorva a ideia de inferioridade e aceite imposições da cultura de massa, a cultura popular é resistência, apesar de todo risco contido no conformismo.

Figura 05 – Banda de Pífanos de Bendegó – Bahia/Apresentação no projeto Tocando Pífanos/ Olinda (PE)



Foto: Amaro Filho (2010)

A exemplo dos trabalhos já citados, as Cabaçais de Canudos têm destaque no livro *A música de Canudos*, da professora e etnomusicóloga Eurides de Sousa Santos, publicado em 1988 pela Secretaria da Cultura e Turismo - Fundação Cultural do Estado, EGBA.

---

<sup>52</sup> Ver: Escritos de Marilena Chauí: o que é cultura: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoidMw>>. Acesso em 15 de jan. de 2021.

### 3.1.3 Em Sergipe, a Cabaçal está presente em todas as regiões do estado

Depois do passeio pela Bahia, a caminhada virtual foi para encontrar os rastros das Bandas Cabaçais de Sergipe. Encontrei alguns vestígios no YouTube e fiquei com a impressão de que as informações disponibilizadas não condiziam com as que eu já havia ouvido de alguns amigos de lá. Liguei para Fábio Snooze, coordenador do Departamento de Música do Sesc Aracaju, mas não obtive nenhuma informação nesse sentido. Este mesmo amigo passou-me outros contatos ligados à música, porém, continuei sem notícias das Bandas Cabaçais sergipanas. Fiz outras buscas na rede mundial de computadores e encontrei alguns contatos telefônicos de setores municipais e estaduais ligados às artes. Mais uma vez, estranhamente, não obtive sucesso. Apelei para os colegas vinculados ao Programa de Pós-graduação em Educação e ao Programa de Pós-graduação em Cultura Popular, ambos da UFS, e continuei sem notícias das Cabaçais de Sergipe. Não desisti, eu tinha certeza que a cena cabaçal nesse estado era bem mais rica. Dessa forma, recorri ao amigo pernambucano, pesquisador e produtor Amaro Filho que me disse: “Naldinho, cara, vê com Daniel Magalhães, sei que ele andou por lá.” Magalhães realmente esteve em Aracaju e conseguiu um material com as informações que eu precisava. Trata-se de um catálogo com o resultado de uma pesquisa de campo realizada em 1984 pelo Setor de Pesquisa Folclórica da Subsecretaria de Cultura e Arte do Estado de Sergipe. Este catálogo contém os nomes de todos os municípios com a presença de Zabumbas (como os grupos são tradicionalmente nomeados no estado).

Desta maneira, a partir desse material, ficou possível afirmar com mais subsídios que as Bandas Cabaçais do estado de Sergipe estão localizadas, mais precisamente nos municípios de Amparo do São Francisco, Aquidabã, Aracaju, Arauá, Areia Branca, Barra dos Coqueiros, Brejo Grande, Campo do Brito, Carira, Cristinápolis, Estância, Feira Nova, Graccho Cardoso, Ilha das Flores, Indiaroba, Itabaianinha, Japoatã, Macambira, Malhador, Maruim, Monte Alegre de Sergipe, Muribeca, Neópolis, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora das Dores, Pacatuba, Pedrinhas, Pinhão, Pirambu, Poço Redondo, Poço Verde, Propriá, Riachão dos Dantas, Riachuelo, Ribeirópolis, Salgado, Santa Luzia do Itanhy, Santa Rosa de Lima, São Domingos, São Francisco, São Miguel do Aleixo, Tobias Barreto, Umbaúba, Simão Dias, Frei Paulo, Japarutuba, Lagarto, Rosário do Catete, Capela, Itabaiana e Moita Bonita.

Como pode ser observado na foto que segue abaixo, da mesma forma que acontece no Sertão baiano, em Sergipe, em vez de pífanos, nas Cabaçais sergipanas são utilizadas gaitas.

Embora isso aconteça, e embora sejam chamados de Zabumba, os grupos de lá são também reconhecidos como sendo Cabaçais.

**Figura 6** – Banda São Francisco de Moita Bonita (SE)



**Fonte:** Maria de Fátima (2021)

### 3.1.4 O batido da Zabumba e o sopro dos Pífanos marcam a tradição e o turismo cultural de Alagoas

“Para ser Banda de Pífano tem que tocar bendito, alvorada, toque e valsa da cavalhada, tango, dobrado e bolero.”

(Mestre Zé Bispo)<sup>53</sup>

No período desta pesquisa, o *site* da Secretaria de Cultura do Estado<sup>54</sup> de Alagoas destaca sete cidades pifeiras: Maceió, Viçosa, Pão-de-Açúcar, Marechal Deodoro, Junqueiro, Arapiraca e Teotônio Vilela. No entanto, segundo Regina Célia Cajazeiras (1998, p. 51), em 1985 o folclorista José Maria Tenório Rocha havia relatado ter feito um levantamento de 94

<sup>53</sup> Mestre pifeiro de Alagoas. Fala extraída da Dissertação de Mestrado intitulada *Tradição e Modernidade: O Perfil das Bandas de Pífanos da cidade de Marechal Deodoro – Alagoas*, defendida por Regina Célia de Souza Cajazeiras.

<sup>54</sup> Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/mapeamento-cultural/cultura-popular/bandas-de-pifano>. Acesso em: 09 abr. 2021.

cidades alagoanas com pelo menos uma Banda Cabaçal, o que representa uma expressiva participação do pífano na cena cultural do estado. Esta informação trazida por Rocha é corroborada no artigo “DO BATIDO DA ZABUMBA, À CAVALHADA E O SOPRO DOS PÍFANOS: devoção religiosa e cultural em Alagoas-AL”, escrito por Ana Cristina de Lima Moreira. Além das cidades alagoanas citadas pela Secretaria de Cultura do Estado, a escrita de Moreira (2016, p. 127) acrescenta as cidades de Olivença, Palmeira dos Índios, Santana de Mandaú, Jequiá da Praia, Penedo, Boca da Mata, Carneiro, Igaci, Estrela de Alagoas, Anadia e Quebrangulo, dentre outras com bandas em plena atividade.

Dentre os trabalhos com foco nas Cabaçais alagoanas, produzidos academicamente, destaco a dissertação de mestrado *Tradição e modernidade: O perfil das Bandas de Pífanos da cidade de Marechal Deodoro – Alagoas*, defendida em 1998 pela professora e etnomusicóloga Regina Cajazeiras, junto ao mestrado em Música: Etnomusicologia, da Universidade Federal da Bahia. A pesquisa de Cajazeiras revelou um fato interessante envolvendo as Cabaçais por ela estudadas. Na época, o Mestre Zé Bispo, fundador da quarta Cabaçal de Marechal Deodoro, afirmou que a sua banda era tradicional e por isso mantinha compromisso com os eventos religiosos. No entendimento do Mestre, toda Banda de Pífanos, para evitar o esquecimento, tem o dever de participar principalmente da novena, tocando o repertório tradicional. Com isso, todos os músicos da sua banda exercem suas funções amadoristicamente, já que a vinculação com as atividades musicais é pelo prazer de tocar para o Divino e não como meio de sobrevivência. No entanto, para alguns integrantes da banda do Mestre Bispo, ainda segundo Cajazeiras, a modernização é a saída para manter vivo nos músicos o interesse pela música de tradição, pois, assim sendo, evita que eles queiram migrar para as bandas marciais em busca de estabilidade financeira.

Pensando nisso, o Mestre Zé Cícero implementou mudanças na sua Esquenta Muié.<sup>55</sup> Primeiramente, determinou que os pifeiros da sua banda seriam chamados de *pifanista*, assemelhando-se a *flautista*, *saxofonista*, *trombonista*, *clarinetista* etc. O Mestre também criou estatutos que regulam, dentre outras coisas, lugares de apresentações, repertórios, cachês, figurinos, instrumentação e comportamento dos músicos. Inspirado nas bandas marciais da cidade, tidas como uma das principais atividades profissionais no município, o Mestre profissionalizou os músicos e exigiu deles dedicação exclusiva. Modernizada a banda, o turismo passou a ser a principal fonte de renda. Para Canclini (2019, p. 206), o fato da cultura popular se modernizar, gera nos grupos hegemônicos uma confirmação de que o tradicionalismo não se

---

<sup>55</sup> Termo utilizado no estado de Alagoas para designar as Bandas Cabaçais.

sustenta; por outro lado, para os tradicionalistas, fica evidente que os processos de dominação os impedem de ser eles mesmos.

**Figura 7** – Banda Esquenta Muié de Marechal Deodoro (AL)



Fonte: Acervo Mestre Luciel do Pífano (2020)

O mestre Cícero entendia que as mudanças por ele implementadas garantiriam a permanência das atividades da sua Esquenta Muié. Com a criação da possibilidade dos músicos manterem-se economicamente a partir das atividades cabaçais, o interesse de renovação entre os jovens foi, conseqüentemente, fomentado, como pode ser visto na figura acima, onde a banda está totalmente articulada sob o comando do Mestre Luciel, filho do Mestre Cícero.

Apesar das diferenças apresentadas, Cajazeiras (1998) revela que essas bandas preservaram a sonoridade cabaçal. Importante ressaltar que, muito embora o Mestre Bispo tenha um pensamento purista, é impossível não haver mudanças culturais que possam provocar a necessidade de adaptações e reconversões que assegurem, neste caso específico, a vida das Cabaçais. Afinal, “[...] não dá pra imaginar de modo sentimental comunidades puras, sem contato com o desenvolvimento capitalista, como se as culturas populares não fossem resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas.” (CANCLINI, 1983, p. 11). Para Canclini, o tradicional pode conviver sem problemas com o moderno, desde que a exaltação daquele se limite à cultura, deixando os setores social e econômico sob a batuta da modernização.

Pereira e Gomes (2002), falando sobre a cultura popular de origem rural, afirmam que esse modelo cultural se desenvolve e se modifica de acordo com as relações estabelecidas com

outros. Para eles, embora as culturas popular, erudita, de criação individual e de massa estejam divididas em faixas, não se separam definitivamente, elas “[...] dialogam de maneira tensa, desenvolvendo processos de conflito e interação, cuja trama revela a dinâmica e a diversidade das vivências culturais dos grupos e dos indivíduos.” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 12). Esta assertiva remete-me a uma fala do Mestre Damião Pedro, enfatizando que as Cabaçais de São José de Piranhas tocavam apenas em festa de santo até o dia que apareci e possibilitei a presença delas também fora dos eventos ligados à religiosidade cristã, constituindo-se, dessa maneira, como atrações culturais em eventos e projetos artísticos realizados em contextos urbanos, inclusive em universidades e escolas.

Este fato comprova o que dizem os autores mencionados acima, quando afirmam que a cultura popular circunstancialmente também se caracteriza como um sistema afeito à transformação. Os grupos interferem no processo de globalização através da seleção de elementos externos que consideram importantes para a sua sobrevivência. Em outras palavras, “[...] o que os representantes da cultura popular *são* pode interferir na lógica de definição e redefinição de sua identidade ao experimentarem o contato da tradição com a modernidade” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 14, grifo do autor).

Mesmo com a abertura do aspecto dinâmico da cultura popular rural, percebo que alguns grupos se fecham em suas formas. Talvez, como nos dizem Pereira e Gomes (2002, p. 13), “[...] como forma de rechaçar o ponto de vista de grupos dominantes que valorizam sua própria cultura procurando instituí-la como ‘modelo’ ao mesmo tempo em que rejeitam as culturas dos grupos menos favorecidos.” O Mestre Manoel Inácio, por exemplo, era incisivo ao dizer que poderia até tocar em espaços não sagrados, porém, a banda dele jamais tocaria música que não fizesse parte do repertório tradicional das Cabaçais. Na sua concepção, a Banda Cabaçal foi criada no “começo do mundo” para tocar para Deus, assim, como costumava dizer, quem não quisesse ouvir a música cabaçal podia chamar outro grupo para tocar. (MANOEL INÁCIO, 2007).

Embora haja esse fechamento em torno do repertório tradicional, o mestre considerava a possibilidade de circular fora do terreiro sagrado. Ele sabia, como me confidenciou, que as novas gerações estavam impregnadas por elementos de outros modelos culturais, de modo que a sua banda precisava promover mudanças para que não ficasse relegada ao esquecimento. Esta decisão pode até parecer um ato de submissão, mas, na verdade, trata-se de uma estratégia que a cultura popular lança mão para continuar (re)existindo, mesmo que a sua fisionomia apresente outros traços culturais.

Pereira e Gomes (2002, p. 13) dizem, ainda mais, que isso acontece “[...] porque a cultura popular possui uma organização que adota estratégias para preservar valores e procedimentos tradicionais e, também, para propor e assimilar transformações.” Deste modo, tanto a recusa à imposição de valores externos quanto as mudanças implementadas internamente são consideradas pelos autores como atos de insurgência. Para os dois pesquisadores, assim como o conservadorismo, a hierarquização, a totalização, a contextualização da vida, a religiosidade e a pessoalização, os aspectos de insurgência mencionados também são caracterizadores da cultura popular. Assim, a “[...] insurgência atua também nos domínios da cultura popular, abrindo possibilidades para que os seus representantes vislumbrem em meio ao conservadorismo os horizontes da mudança.” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 14). Mudanças que acontecem a partir de processos de hibridações podem até ameaçar o popular, mas também podem garantir a sua preservação, contrariando o pensamento dos que defendem a ideia de que a preservação depende da manutenção dos traços originais.

Sobre a identidade da cultura popular, fruto da criatividade, da espiritualidade, da sabedoria, da espontaneidade e da brasilidade de pessoas subalternizadas pelo projeto capitalista, Ayala e Ayala (2000, p. 13) esclarecem que ela apresenta

[...] uma estética própria não personificada no personalismo da autoria e na imposição da novidade, que busca viver de novos versos, melodias e canções, cujas marcas ganham uma duração temporal que desafia fronteiras, do mesmo modo que podem trazer, para esse imaginário sem tempo definido, dados que em alguns momentos foram circunstâncias.

Um bom exemplo para o que os Ayalas dizem é a secular música cabaçal intitulada “A Briga do cachorro com a onça”. Sem assinatura conhecida, esta canção é tocada em todos os estados cabaçalizados e apresenta, em cada lugar, o sotaque da banda que a executa. Canções cabaçais como esta sempre despertaram em mim a curiosidade em saber como era possível ouvi-las em todos os estados brasileiros com a presença das Cabaçais se não existiam gravações e, conseqüentemente, não eram amplamente disseminadas através das programações radiofônicas. Em 2005, conversando com a professora Inês Ayala sobre isso, ouvi a sua teoria de que o repertório cabaçal tradicional possivelmente tenha sido disseminado pelos indígenas cariris, que eram nômades, ou pelo processo migratório de romeiros que transitavam do Cariri cearense para Canudos e vice-versa. Não tenho nada concreto sobre esse fato, porém, para mim, o importante é saber que as músicas existem e continuam sendo tocadas, inclusive fora do

território cabaçal, pois o mais importante é saber que mesmo acontecendo mudanças, as bandas continuam ativas e sendo Banda Cabaçais, afinal, como já dizia Heráclito, no Século VI a.C., nada neste mundo é permanente, exceto a mudança e a transformação.

3.1.5 Em Pernambuco, as Bandas de Pífanos já são reconhecidas como patrimônio imaterial do estado

Subindo a ladeira, cheguei em Pernambuco e vi que o mapa das Bandas Cabaçais tinha sido desenhado pela expressiva pesquisa realizada pela produtora recifense Página 21, “[...] como parte do esforço de concessão do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial às Bandas Cabaçais.” (NETO, 2016, p. 10). Conforme a produtora, as mais de 80 bandas, entre as que estão em plena atividade e as que estão adormecidas, foram catalogadas no Sertão do Moxotó, Sertão do Pajeú, Sertão Central e no Agreste Central.

Além das Bandas Cabaçais, como pode ser visto em <https://tocandopifanos.com/>, em Araripina existe a Banda Cabaçal Santa Bárbara, sob o comando do mestre Zé Gordinho.

**Figura 8** – Banda de Pífanos Santa Bárbara, Araripina (PE)



**Fonte:** Acervo da Página 21 (2020)

No Moxotó, destacam-se as cidades de Arcoverde, Betânia, Custódia e Sertânia. No Pajeú, as cidades pifeiras são Afogados da Ingazeira, Serra Talhada, Tabira, Carnaíba, São José

do Egito, Solidão, Ingazeira, Iguaraci e Triunfo. Já no Sertão Central, Verdejante, São José de Belmonte, Salgueiro, Serrita e Parnamirim são as cidades pifeiras.

As Bandas do Agreste Central estão em São Caetano, Panelas e sobretudo em Caruaru. A Banda de Pífanos de Caruaru, há mais de 40 anos em São Paulo, é a Cabaçal de maior expressividade. O seu Mestre e compositor, o alagoano de Mata Grande, Sebastião Bianco, faleceu no dia 26 de agosto de 2022, aos 103 anos de idade. É dele a música “Pipoca Moderna”, gravada em 1972 no disco Expresso 222 de Gilberto Gil e, posteriormente, letrada e gravada por Caetano Veloso, em 1975, no álbum *Jóia*.

A ideia de perseguir o reconhecimento das Cabaçais de Pernambuco como patrimônio imaterial do Brasil, nasceu no encontro “Tocando Pífanos”, produzido pela Página 21. Este projeto acontece com a presença de pifeiros, produtores, pesquisadores e músicos consagrados que, de alguma forma, dinamizam os seus trabalhos com a cultura dos pífanos. Recentemente, em conversa telefônica, Amaro Filho, um dos produtores e pesquisadores desta produtora disse-me que

Os Mestres agradeciam essa oportunidade. O encontro entre Mestres fez um bem pra todos e pra autoestima de cada um. O pifeiro era reconhecido em outro local. Tocar em casa é comum, mas eles serem reconhecidos por outras pessoas, por outros pifeiros em outro espaço foi de uma importância gigante pra cada um deles. Muito difícil neste momento da pandemia a gente não poder estar com esse pessoal. Com os encontros consolidados a academia estava dentro, nunca teve repetição de bandas. E uma programação com bandas rurais e com bandas urbanas. Foi fenomenal juntar os novos pifeiros com os seus ídolos Mestres. (AMARO FILHO, 2020).

O interesse acadêmico pelas Bandas Cabaçais também tem destacado alguns grupos e pifeiros pernambucanos. A dissertação de Carlos Eduardo Pedrasse (2002) é uma dessas escritas. Nela, o pesquisador apresenta as características musicais que permitiram a Banda de Pífano de Caruaru, até 2002, lançar sete trabalhos fonográficos pelas maiores gravadoras do país e obter grande reconhecimento no meio artístico.

Em Caruaru, outro nome que tem holofotes sobre ele é o de João do Pife. Seu João, há mais de quarenta anos, migrou da zona rural para a cidade e desde então vive exclusivamente fabricando, vendendo, tocando, aprendendo, ensinando e aprendendo pífano. O Mestre também é compositor e tem discos gravados com a Banda Cabaçal Dois Irmãos, um dia liderada pelo seu pai. Conforme Marília Santos disse em 2020, na *Revista Música Hodie*, o Mestre João do Pife tem uma boa experiência em níveis nacional e internacional. Os Estados Unidos, Canadá,

França, Bélgica, Suíça, Dinamarca, Inglaterra, Noruega, Portugal, Holanda, dentre outros, são lugares que seu João e sua banda fizeram as tabocas cantarem valsas, baiões, xotes, arrasta-pés, cirandas. Nos Estados Unidos, especificamente, o mestre deu aulas, formou banda e recebeu, da Universidade da Flórida, o título de Dr. Honoris Causa. João do Pife é patrimônio vivo de Caruaru/Pernambuco/Nordeste/Brasil/mundo.

Ao lado de seu João do Pife, atuando como segundo pifeiro da banda Dois Irmãos, está o Mestre Marcos. Seu Marcos, um dos pifeiros mais carismáticos que tive a grata oportunidade de conhecer, é responsável pela formação musical de muitos jovens em Caruaru. O Mestre dedica parte do seu tempo ministrando aulas cabaçais para os alunos do “*colégio das freiras*” e, em casa, para garotos e garotas do bairro onde reside. Segundo o amigo Andinho do Pife um dia me falou, tanto seu Marcos quanto seu João sempre estiveram preocupados em inserir as novas gerações no mundo do pífano. Ele próprio, aos nove anos de idade, começou o seu processo de aprendizagem com o Mestre Marcos e muito cedo descobriu que viveria do pífano. Assim, profissionalmente, também fabrica, vende, toca e ensina enquanto toca e aprende mais.

Figura 9 – Andinho do Pife, na feira de Caruaru



Fonte: Acervo do próprio pifeiro (2020)

Andinho e muitos outros jovens de bairros periféricos, desde cedo foram atravessados pela alegria da brasilidade produzida pela música cabaçal que opera em Caruaru através do catolicismo popular, pelas frestas do São João e da Feira de Caruaru, e pelas ações individuais de Mestres como seu Marcos e seu João do Pife. Para o professor Simas (2020), a alegria que emana da brasilidade é o fundamento contrário ao ódio do projeto colonial que perdura até os dias atuais através da colonialidade. Na sua concepção, o Brasil oficial age contra a brasilidade na tentativa de domesticá-la, para tirar dela a capacidade de libertar corpos e mentes reprimidas.

Paulo Freire (2020a) ressalta que o combate ao ódio colonial encontra ressonância no conceito de cultura, daí a importância de uma compreensão crítica do seu conceito antropológico logo no início do processo de alfabetização dos iletrados. Para ele, esse conceito reflete a nossa brasilidade. Brasilidade onde situa-se a persistência do povo em vivenciar a sua cultura. Para Freire, é preciso a consciência de que

[...] tanto é cultura o boneco de barro feito pelos artistas, seus irmãos do povo, como cultura também é a obra de um grande escultor, de um grande pintor, de um grande místico, ou de um pensador. Que cultura é a poesia dos poetas letrados de seu País, como também a poesia de seu cancionero popular. Que cultura é toda criação humana (FREIRE, 2020a, p. 143).

Os diálogos empreendidos com Freire e com os mestres pifeiros fizeram-me perceber que os mestres cabaçais demonstram sua cultura como uma criação e se orgulham do que produzem. Acredito que encontram, na música que fazem, a liberdade para vivenciar e propiciar alegria, sem desperdiçar as oportunidades de contaminar crianças, jovens, idosos, homens e mulheres.

### 3.1.6 No Cariri cearense todos dançam com as Cabaçais, inclusive os próprios tocadores.

Continuando o rastreamento das Cabaçais, cheguei no Ceará. Porém, antes de caminhar pela internet, eu já havia estado pelo Cariri, região onde elas “dão o ar da graça”.<sup>56</sup> Com uma formação agrícola de subsistência e atreladas as suas participações em lutas e episódios históricos, é na confluência entre esses elementos e os anseios políticos, sociais, econômicos, culturais e religiosos de seu povo, como diz Veríssimo (2003, p. 131), que encontramos as Bandas Cabaçais do Crato, do Juazeiro do Norte, de Barbalha, de Missão Velha, de Santana do

---

<sup>56</sup> Dar o ar da graça é o mesmo que aparecer.

Cariri, de Barro e do Assaré. É do Crato a banda com maior visibilidade, trata-se da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, família reconhecida como descendente da Nação Cariri.

**Figura 10** – Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, Crato (CE)



**Fonte:** <https://www.ronaldocorreiadebrito.com.br/site2/2021/07/ode-aos-irmaos-aniceto/>

Diferentemente das outras regiões nordestinas que possuem Cabaçais, no Ceará as bandas tocam e dançam. Os Irmãos Aniceto, em especial, além das festas tradicionais da região em que está inserida, fazem disso um grande espetáculo e se apresentam em níveis local, estadual, nacional e internacional na programação cultural de teatros e de grandes festivais realizados em espaços abertos. Neste espetáculo, a música e a dança dialogam com os ensinamentos que a natureza proporciona no dia a dia. Na figura acima, temos a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto em plena evolução no terreiro de casa.

Com a sua música e dança performática, assim como as bandas dos Mestres Sebastião Biano e João do Pife, ambas com histórias cabaçais vinculadas a Caruaru, os Aniceto são tema de reportagens, documentários e trabalhos acadêmicos. Murilo Mendes, por exemplo, junto ao Programa de Pós-graduação do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, apresentou, em 2012, uma pesquisa etnográfica, em nível de mestrado, sobre a prática musical das flautas de pífano da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, com o título *Fé no pife: as flautas de pífano no contexto cultural da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Em 2021, este mesmo pesquisador concluiu o seu doutoramento com a tese *O SOM QUE DÁ NO PIFE: Trajetória e*

*Resistência da Banda Cabaçal dos Irmão Aniceto*, através da qual investiga as relações sociais, políticas e musicais que envolvem esta Banda Cabaçal.

Em Missão Velha, a cena cabaçal tem a Banda São José como protagonista. Este grupo, liderado pelo Mestre Cícero, completou 191 anos em março de 2022. Na oportunidade, para além das comemorações alusivas ao aniversário do grupo, os companheiros de música Renato Oliveira, Renan Resende, Lucas Wanderley, o *filmmaker* Sandro Rodrigo e o educador, pifeiro, percussionista e luthier cearense Vanildo Franco e eu tivemos a honra de estar na companhia dos Mestres Cícero e Francisco do Pife, do pratista Joaquim, do zabumbeiro Davi e do caixeiro Nino Barbosa durante quatro dias da novena de São José. Com a realização da festa, após dois anos sem acontecer por conta da pandemia, ganhamos de presente a oportunidade de produzir um minidocumentário e a gravação do primeiro CD da Banda Cabaçal São José.

Durante os trabalhos, ouvimos nossos ídolos cabaçais tocando e contando histórias. Pudemos enxergar de perto a música cabaçal correndo pela casa do mestre, pelas ruas e pelas veias de cada tocador. Cada melodia executada, cada momento de conversa, cada cortejo de casa até a igreja, todos os dias às quatro horas da manhã e às cinco horas da tarde, em agradecimento a São José pela chuva e pelas graças alcançadas, nos permitiram perceber nos olhos, no sopro dos pifeiros e nos batuques dos percussionistas a energia que a religiosidade injeta nas mentes e nos corpos marcados pela vida difícil de uma família que acorda muito cedo para o trabalho, que come o que planta, que fabrica zabumbas, caixas e pífanos para ganhar o dinheiro que paga a roupa, o remédio, o papel da luz, da água e um plano barato de internet que permite que o mundo entre na casa deles e saiba que eles existem, e que eles possam conhecer lugares e pessoas de outros cantos.

Conversando com o mestre sobre os processos educativos que formam os músicos da sua banda, fui tocado pela educação cabaçal que a sua família pratica desde o tempo do seu bisavô. A filosofia implementada é de que precisam resistir sempre, por isso a transmissão oral tem que acontecer a todo instante. Nesse sentido, na sua casa, zabumba, caixa e pífanos podem virar brinquedos. Como pode ser visto nas figuras abaixo, os instrumentos estão ao alcance das crianças, misturados aos seus brinquedos. Segundo o mestre, para despertar o interesse das crianças, mesmo que os instrumentos sejam para vender, em sua casa a garotada tem total liberdade para brincar de Banda Cabaçal com eles. Como argumentou, “[...] a pessoa começa brincando, repetindo o que vê. Vai crescendo e aprendendo sozinho, toma gosto e não quer parar mais.”

**Figura 11** – Caixa junto aos brinquedo



**Fonte:** Vanildo Brito (2022) – Missão Velha

**Figura 12** – Zabumba junto aos brinquedos



A estratégia educativa do Mestre Cícero possibilita que as crianças adquiram autonomia e aprendam em um ambiente que lhes proporciona, inclusive, a revelação de qualidades que talvez não sejam reveladas onde a espontaneidade não tenha espaço. O método do Mestre Cícero tem sido, desta maneira, elemento importante na sensibilização das novas gerações, aguçando nelas, desde a infância, a curiosidade pela beleza e segredos, sobretudo das Bandas Cabaçais.

Para Paulo Freire, sem curiosidade, tanto por parte do educando quanto do educador, não haverá conhecimento, não haverá aprendizagem. Desta forma, como o mestre esclarece, no processo educativo “[...] é preciso, indispensável mesmo, que o professor se ache “repousado” no *saber* de que a pedra fundamental é a curiosidade do ser humano. É ela que me faz perguntar, conhecer, atuar, mais perguntar, re-conhecer.” (FREIRE, 2019, p. 84). Para ele, quando essa necessidade ontológica é exercitada, a imaginação, a intuição, as emoções e a capacidade crítica do educando são convocadas, pois, “o exercício da curiosidade a faz mais criticamente curiosa, mais metodicamente “perseguidora” do seu objeto.” (*ibidem*).

Como o Mestre Cícero relatou-me, a curiosidade de *saber* tem passagem livre em sua família. Assim como aconteceu com ele, os seus filhos também foram preparados para a lida cabaçal a partir da curiosidade de cada um. Agora, juntos, ao tempo que continuam aprendendo, preparam suas crianças curiosas. Até parece que o Mestre Cícero ouviu Paulo Freire dizendo

que “[...] uma das coisas que a educação boa deve fazer é primeiro jamais inibir a curiosidade do educando e a curiosidade do educador.”<sup>57</sup>

**Figura 13**– O mestre tocando pife para o neto



**Figura 14** – Criança brincando com a zabumba



**Fonte:** Vanildo Franco (2022) – Missão Velha (CE)

Sobre os reflexos do método do Mestre Cícero, cabe dizer que a vida dos seus netos é fortalecida por uma educação musical e pela exposição a elementos simbólicos que favorece a liberdade de expressão através da brincadeira, da arte e da religiosidade. Como pode ser observado na figura abaixo, é na sala de casa que a banda ensaia, é nesta sala onde instrumentos e brinquedos estão alojados, é nesta sala onde elas brincam e a imagem do padroeiro da cidade, que dá nome a Cabaçal São José, está em destaque. É nesta sala que durante as novenas de São José os tocadores se organizam e depois saem tocando em direção à Igreja.

<sup>57</sup> Extraído de entrevista disponível em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/110>. Acesso em: 10 jul. 2022.

**Figura 15** – Altar da casa do Mestre Cícero - Missão Velha (CE)



**Fonte:** Elinaldo Braga (2022)

Michel Certeau (2008), falando da relação da cultura popular com a religiosidade, esclarece que

[...] um uso (“popular”) da religião modifica-lhe o funcionamento. Uma maneira de falar essa linguagem recebida a transforma em um canto de resistência, sem que essa metamorfose interna comprometa a sinceridade com a qual pode ser acreditada, nem a lucidez com a qual, aliás, se veem as lutas e as desigualdades que se ocultam sob a ordem estabelecida. (CERTEAU, 2008, p. 78 -79).

Desta maneira, a Banda Cabaçal São José, assim como a cultura popular de modo geral, resiste às forças que impõem o seu desaparecimento. Desaparecimento que, conforme Certeau (2008), é resultado de uma imposição promovida pelo conhecimento erudito. Como enfatiza, “[...] qualquer que seja o caso, não mais ouvir e não mais saber falar disso.” (CERTEAU, 2008, p.73). Ainda dialogando com este autor, é possível ouvi-lo dizer que “[...] a linguagem da religião poderia, nesse caso, ser o último recurso de uma cultura que não pode mais se manifestar e que deve se calar ou se disfarçar para que se faça ouvir uma ordem cultural diferente”. Talvez seja por isso que o Mestre Damião Pedro afirma, categoricamente, que as Cabaçais não se acabaram ainda por causa da religião. É nela onde os pifeiros encontram razão para tocar, é através dela que a Cabaçal encontra forças para não calar.

Seguindo a caminhada cibernética pelo Ceará, concluo dizendo que me deparei com o trabalho de Lenice de Sousa Leite que escreveu: “AS BANDAS DAS BANDAS DE CÁ”: BANDAS CABAÇAIS DA FESTA DO PAU DA BANDEIRA DE SANTO ANTÔNIO DE

BARBALHA – CE: (produção, reprodução e transmissão de valores). Nesta escrita, a pesquisadora descreve e registra as circunstâncias do processo de produção e reprodução das Bandas Cabaçais que atuam na Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio – Barbalha (CE), levando em consideração as circunstâncias no período da pesquisa. O intuito do trabalho foi subsidiar, a partir das reais necessidades verificadas, as ações de salvaguarda propostas pelo Dossiê elaborado em 2015 para o registro da Festa de Santo Antônio de Barbalha como Patrimônio Imaterial Nacional. A dissertação em questão foi apresentada em 2019 ao Programa de Especialização do Patrimônio - PEP/MP, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Gostaria de destacar no trabalho de Leite o registro da atuação inédita de mulheres compondo uma Banda Cabaçal no Cariri Cearense durante a festa de 2018. Esse fato deve-se diretamente da vontade da Secretaria de Cultura local. Como descrito,

[...] a princípio, queria que fosse composta só por mulheres para ser uma novidade no evento, além de aumentar o número de Bandas. A partir do pedido de Elizângela Pereira do Nascimento, coordenadora cultural da Secretaria, a Ednaldo e Zé Guida da Banda Todos os Santos para formarem uma banda feminina, constataram que não teriam mulheres para tocar pífanos, mas algumas mulheres de suas famílias, Dida sobrinha de seu Zé Guida e Efigênia prima de Ednaldo poderiam participar. Após o convite feito e aceito, a Banda se constituiu da seguinte forma; Dida no zabumba, Efigênia na caixa, Rafael e Valdo nos pífanos, este último é primo de Dida, que em 2017 era zabumbeiro da Banda São Sebastião e no ano de 2018 se tornou o responsável e pifeiro da Banda Santa Liduína. (LEITE, 2019. p. 57).

Como pode ser observado no excerto acima, a Banda Cabaçal Santa Liduína configura-se como produto turístico criado exclusivamente em função do desejo da Secretaria de Cultura de dinamizar a festa, aumentando o número de bandas e inovando a cena cabaçal com a presença feminista como instrumentista. Infelizmente, não tenho dados que evidenciem a continuidade deste grupo.

### 3.1.7 Pelas Bandas Cabaçais, a brasilidade mostra a cara no Sertão e no Cariri paraibanos

“Se os mais velhos não ensinarem as crianças hoje, quando morrer não tem mais, por isso que a gente traz os filhos pra festas. A banda de pífano tá parada porque os mais velhos não ensinaram aos mais novos.” (Mestra Ana do Coco)<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Mestra Ana é da comunidade quilombola Caiana dos Crioulos. O trecho acima foi dito em 2021, em conversa informal.

No tocante à Paraíba, as Cabaçais estão localizadas em duas regiões: Cariri e Sertão. No Cariri, destaco as cidades de Sumé, Camalaú, São Sebastião de Umbuzeiro e Monteiro. A cidade de Monteiro tem uma peculiaridade, foi lá onde residiu, desde menina até os noventa e três anos, a pernambucana Isabel Marques da Silva, que, além de pifeira, era mestra da sua Banda Cabaçal. Desse modo, ela rompeu com o padrão patriarcal que dita que em dia de reza enquanto os homens tocam e acendem os foguetões, as mulheres, além de “puxarem” a reza, cozinham o dia todo para eles e convidados.

No contexto das bandas em questão neste trabalho, o patriarcado é seguido à risca. Em dias de reza os homens fazem a alvorada e tocam na casa do/a noitaro/a,<sup>59</sup> antes, durante e depois da reza. As mulheres acordam cedo para preparar e servir o café da manhã, a merenda no meio da manhã, o almoço, a merenda no meio da tarde e o jantar preparado para todos que aparecem para a celebração. Elas organizam o altar e, se não tiver padre contratado, uma delas puxa o terço. Em cada comunidade cabaçalizada de São José de Piranhas é a mesma mulher que se responsabiliza pela reza todos os anos. Isso acontece até o dia em que, por algum motivo, ela pede para ser substituída.

Nos espaços onde as bandas usam fardamento, como é o caso de Caruaru e o Cariri cearense, as mulheres se ocupam também com a confecção das roupas dos tocadores, como pode ser visto na dissertação de mestrado de Cristina Eira Velha *Significações sociais e culturais e simbólicas da trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924 – 2006)*, na qual Sebastião Bianco fala que, no contexto da sua Cabaçal, nos dias de reza, “[...] as roupas eram feitas pelas mulheres da família, que costuravam os ternos para os homens usarem nas novenas.” (BIANO, *apud* VELHA, 2008, p. 99).

Durante as festas de santo nas comunidades de pifeiros tudo é consagrado: a casa, a comida, a música, os instrumentos. A casa vira templo, a comida é para alimentar os corpos também consagrados. Os fogos são em agradecimento ao santo celebrado. Estes, para alguns pifeiros, quando acesos durante o dia, são também para avisar as pessoas da vizinhança que na sua casa é dia de reza e de festa, e que todos estão convidados. Na alvorada, a música cabaçal estabelece os primeiros contatos com o sagrado e consagra a vizinhança da casa onde acontecerão os festejos, durante todo o dia até chegar a hora da celebração é entretenimento. Durante o ritual, zabumba, caixa e pífanos passam a simbolizar muito mais do que simples

---

<sup>59</sup> Nas novenas, cada dia tem um/a noitaro/a. Pessoa responsável pela organização e pelas despesas com o padre, comida, fogos e músicos.

instrumentos, e a música, simbolicamente, estabelece mais uma vez a ligação entre homens e divindades.

Voltando a falar sobre Dona Isabel Marques da Silva, internacionalmente conhecida como Zabé da Loca,<sup>60</sup> a “Rainha do Pife”, é preciso dizer que ela nasceu no ano de 1924 na cidade pernambucana de Buíque. Ainda menina, mudou-se para a Paraíba onde aprendeu a tocar roça com o pai e a tocar pífano com o irmão Aristides. O ofício de pifeira a fez apegar-se ao instrumento de tal maneira que na Serra do Tungão, zona rural de Monteiro – Paraíba, tocou pífano nos tempos de solteira, casou-se, tocou pífano, teve filhos, tocou pífano, enviuvou, tocou pífano, perdeu os filhos, tocou pífano até que, em 2002, aos 78 anos de idade, tocando pífano, foi descoberta pela Agência Ensaio, da cidade de João Pessoa, através da qual tocou pífano também no seu primeiro disco, intitulado *Da Idade da Pedra*. Depois disso, apresentou-se em João Pessoa e ganhou o mundo. Zabé ainda gravou os CDs *Canto do Semiárido*, em 2003, e *Bom Todo*, em 2007. Em palcos da cena musical *mainstream*,<sup>61</sup> ela tocou com grandes músicos, a exemplo de Hermeto Pascoal e Carlos Malta. O apelido, que virou nome artístico, deve-se ao fato da pifeira ter residido com os filhos, como dito acima, em um abrigo naturalmente formado pelo encontro de duas pedras que serviam de paredes laterais e teto. Os garotos levantaram duas paredes de taipa, uma delas com porta e janela para determinar a frente da casa. Foi aí que Dona Izabel, além de ganhar uma nova casa própria, depois que a primeira desabou por conta das chuvas, ganhou um novo nome: Zabé da Loca.

Depois do trabalho realizado pela Agência Ensaio, não demorou para a comunidade acadêmica arregalar os olhos para o trabalho dessa artista. Uma das pesquisas realizadas foi a dissertação de mestrado *Narrativas sem Palavras: Histórias do Vento. A transmissão do Conhecimento em uma Banda de Pifanos do Sertão Paraibano*, defendida em 2008 por Gustavo Emmanuel Alves Viana de Lyra. Este trabalho, com objetivo de compreender o processo de transmissão dos saberes cabaçais no contexto da banda liderada por Zabé, está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da UNIRIO. Não encontrando o trabalho disponibilizado em PDF, fiz pesquisa no Google e encontrei o e-mail do autor. Fiz contato, e Gustavo, além de me responder, também me encaminhou uma cópia da dissertação. A pesquisa revela, pelas narrativas da Mestra, que ela aprendeu inicialmente a partir da observação e repetição dos movimentos que Aristides, seu irmão mais velho, fazia quando tocava com a sua

---

<sup>60</sup> Loca é sinônimo de gruta, furna. No caso da morada de Dona Isabel, o nome loca se dá pelo fato de ser formada pelo encontro de duas pedras. Uma que serve de parede lateral e a outra de teto.

<sup>61</sup> *Mainstream* é o oposto de *underground*. O artista ou grupo que estão no *mainstream* pertencem ao grupo seletivo no mercado artístico.

banda. Depois os dois começaram a tocar juntos e Zabé teve instruções relativas à digitação das notas musicais durante a execução de algumas melodias. Gustavo também destaca o processo de ensino e aprendizagem durante os ensaios da banda em estudo. O pesquisador enfatiza que, no contexto da banda de Zabé da Loca, esse processo era de poucas palavras, tanto por parte dos que já tocavam com segurança quanto por parte do aprendiz. A relação afetiva entre os tocadores mais experientes e os neófitos tinha importância no processo, Zabé, desta forma, pensando na continuidade do seu grupo, pacientemente, limitava-se a gesticular com a cabeça e pés para indicar andamentos e ritmos.

Em 2020, a professora Eurides de Sousa Santos e o professor Erivan Silva, ambos etnomusicólogos, ela vinculada à UFPB e ele à UFCG, publicaram o artigo “Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífanos.” Baseando-se em entrevistas com pessoas que conviveram com Zabé da Loca e em estudos da etnomusicologia, musicologia, organologia, história oral e estudo de gênero, o artigo tem como foco a história de vida da musicista, e enfatiza o seu protagonismo como instrumentista e compositora no contexto patriarcal das Bandas de Pífanos. Ainda mais, o trabalho analisa a invisibilidade feminina, tanto no contexto cabaçal quanto nos trabalhos acadêmicos que abordam a temática destacada. Para os autores, o exemplo de mulheres como Zabé da Loca e de outras que ocupam os mais diversos espaços sociais, apontam para uma desconstrução da dualidade rua/casa e da subordinação ao patriarcalismo. Os pesquisadores concluem, desta forma, que o estudo das relações de gênero na música, e mais especificamente, “[...] o estudo da atuação de mulheres no âmbito dos instrumentos musicais, abre perspectivas para um amplo conhecimento que ainda se caracteriza como iniciante ou primário nos estudos musicais brasileiros” (SANTOS; SILVA, 2020, p. 17). No que se refere às práticas de mulheres pifeiras, esses estudos podem evidenciar modos outros de pensar e fazer.

Para saber sobre as bandas do Sertão da Paraíba, a viagem foi por terra. Como já dito, foi nessa região onde a minha história com as Bandas Cabaçais teve começo. Também como já mencionado, após conhecer a banda da família Inácio e ter ouvido do Mestre Manoel que existiam outras bandas espalhadas na região, veio a ideia de institucionalizar, junto à Pró-Reitoria de Extensão da então UFPB, o projeto Cabaçal: Os pifeiros do Sertão da Paraíba. A partir dele, descobri que as Cabaçais faziam parte da história artístico-cultural de Patos, Santa Luzia, Pombal, Catingueira, Tavares, Princesa Isabel, Diamante, Conceição, Santana de Mangueira, São José de Caiana, Monte Horebe, Serra Grande, Cachoeira dos Índios, Santa

Helena, Triunfo, Sousa, São Francisco, São José da Lagoa Tapada, Nazarezinho, Cajazeiras e São José de Piranhas.

Importante dizer que, quando caminhei pelo Sertão, as bandas de Patos, Sousa, São Francisco, São José da Lagoa Tapada e Nazarezinho há muito tempo não entoavam os seus benditos nas festas de santo. Quem me falou de Patos, de Sousa e de São Francisco foram os registros de Braunwiser (1946). Também considero essencial registrar que, em 1938, quando a Missão de Pesquisas Folclóricas liderada por Mário de Andrade fez as suas incursões pelo Sertão paraibano, Nazarezinho e São José da Lagoa Tapada pertenciam ao município de Sousa. Desta forma, há uma possibilidade de que o pesquisador, ao mencionar a cidade de Sousa, esteja se referindo a Nazarezinho. São José da Lagoa Tapada, por sua vez, está descartada quanto a isso, pois o pifeiro que protagonizou a cena Cabaçal nessa cidade migrou de Nazarezinho para lá apenas em 1950, misturando a história cabaçal das duas cidades.

Segundo a tese *Se não me falha a memória: o discurso da história cotidiana nas lembranças de velhos*, apresentada pelo professor José Wanderley Alves de Sousa ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista – *Campus* de Araraquara, nos anos 1930, a Banda Cabaçal da família Fernandes tinha morada em Nazarezinho. Para Sousa (2003) o pifeiro narrou assim:

In Nazarezim eu morava na Mutuca, fica assim pro lado do Norte, de São Gonçalo, a Mutuca. Meu pai era agricultô. Agora que tá certo, que eu era agricultô. Qui quano 69imbaúba acompanhamento, ele tocava, né. Que pai era um tocado de pife, mais seno agricultô. Aí foi eu aprendi essas 69imbaúba69ha cum ele e tudo mais. O meu siviço era toca naquele tambozim ou naquele grande. (FERNANDES, *apud* SOUSA, 2003, p. 168).

De acordo com os depoimentos que aparecem no trabalho de Sousa (2003), seu Antônio Fernandes estava com 20 anos quando mudou de cidade. Em São José da Lagoa Tapada, o forasteiro casou-se e montou banda. Eu ainda tive a oportunidade de conhecer o Mestre Antônio Fernandes. Na ocasião, o pifeiro lamentou a extinção da sua banda. Em suas palavras, a tradição era muito bonita, importante, e não podia ter se acabado. Como descreveu, diferentemente de hoje, todo mundo gostava de ver os pifeiros tocando na rua e na igreja. O mestre ainda acrescentou que enquanto a Cabaçal tocava nos acompanhamentos formava-se uma fila apenas com homens e outra apenas com mulheres que, rezando e cantando, dirigiam-se para reverenciar e beijar o altar. (FERNANDES, *apud* SOUSA, 2003, p. 169).

A primeira vez que ouvi falar sobre Nazarezinho como sendo terra com tradição de pifeiros foi durante as conversas com alguns mestres de São José de Piranhas que, inclusive, relataram-me que os seus ancestrais eram daquele município, e ao migrarem para este, carregaram no matulão a banda da família Barbosa diretamente para o Sítio Almão, onde ainda moram o Mestre Chico Barbosa, os filhos Francisco (Dada), Jarbas e Zé Barbosa, alguns netos e a Banda Cabaçal São João Batista.

Neste município, além da banda do Mestre Chico Barbosa, encontram-se as outras Bandas Cabaçais foco deste trabalho. No distrito de Boa Vista está a São Sebastião do Mestre Valdomiro Barbosa (Mirota) e no sítio Antas II estão a Banda Renovação do Mestre Antônio Pinto e a São Sebastião do Mestre Damião Pedro. Como pode ser percebido, tanto a banda do Mestre Mirota quanto a do Mestre Damião recebem o mesmo nome. A da família Barbosa porque já chegou a São José de Piranhas nomeada em homenagem ao padroeiro de Nazarezinho e a do Mestre Damião em virtude de ter sido fundada para tocar em uma renovação em louvor também a São Sebastião, santo cultuado pelo Mestre João Guilherme, pifeiro e primeiro parceiro de seu Damião. Quando questionei sobre duas bandas serem batizadas com o mesmo nome, o Mestre Damião simplesmente me disse que *o importante é a banda existir, o nome pode ser qualquer um.* (DAMIÃO, 2020).

As dezessete bandas sertanejas em plena atividade foram catalogadas entre 2001 e 2003. Algumas estavam na zona rural e outras nas sedes dos municípios de origem, apesar do vínculo dos seus tocadores com o campo. Na zona urbana de Cajazeiras estava a banda Estrela Brilhante, e no Sítio Bé, a Santo Antônio. Apenas a banda da família Inácio está em plena atividade e os seus integrantes residem na vila Riacho do Meio. Dez anos depois da morte do Mestre Manoel Inácio, a banda acordou ao som dos pífanos de seu filho Antônio Inácio e do seu bisneto Felipe Inácio, da zabumba do filho Zé Inácio e da caixa de Anderson, outro bisneto de Seu Manoel.

Na cidade vizinha, São José de Piranhas, como dito anteriormente, as Cabaçais, com pífanos, zabumba e caixa, estão nos sítios Almão, Antas II e no distrito de Boa Vista. Estas bandas permanecem ativas e seus pifeiros são os principais parceiros deste trabalho, por isso deixarei para falar sobre elas um pouco mais adiante.

No sítio Cipó, município de Cachoeira dos Índios, conheci os pifeiros Zé Monteiro e Júlio Monteiro, o zabumbeiro João Monteiro e o Caixeiro Damião Monteiro. Juntos formavam a Banda Cabaçal Os Monteiros. Na atualidade, ainda no sítio Cipó, da banda original resta

apenas o zabumbeiro João Monteiro. As funções de pifeiros e caixeiro foram renovadas por José Mateus, Wanderlei e João Francisco.

Quando decidi conhecer as bandas do Vale do Piancó, passei primeiro em Monte Horebe, onde encontrei o Mestre Nezinho e a sua banda. Na oportunidade, seu Nezinho estava com 59 anos e falou-me que, quando era menino, costumava observar os tocadores da região. Certo dia, fez um pífano de talo de mamona e passou a repetir os movimentos dos pifeiros até aprender a tocar. Mais tarde formou dupla com o amigo Raimundo Caboclo, arregimentou o zabumbeiro Dedé Solon e o caixeiro Edilson, e juntos formaram a Banda Cabaçal de Monte Horebe. Na companhia desse mestre fui à Serra Grande, Conceição, Diamante, Santana de Mangueira e São José de Caiana. Infelizmente, o Mestre Nezinho não está mais entre nós.

Seguindo viagem, Serra Grande apresentou-me, primeiramente, o zabumbeiro Chico Vital. Através dele conheci os pifeiros Severino Lima (Mestre Bino) e Damião Jó. O caixeiro, na época, era Damião Vital. Conversando com estes músicos, descobri que a tradição de pífano em Serra Grande já tinha envolvido bastante gente. Pelo que me disse seu Chico Vidal, os pifeiros antigos foram Aristides, Otávio, Adonias, Badu, Prachedes e Damião Jó. Ainda vivos estão Gervásio e Bei. Este em Brasília e o outro ainda em Serra Grande, ambos bem idosos e doentes. Ainda segundo seu Chico, os percursionistas foram, além dele próprio, Zé Veio, Tomé Pereira, Antônio Miguel, Diomá Vital, Damião e Vinícius.

Chegando em Conceição do Piancó, fui até a casa paroquial e pedi informações sobre os pifeiros da cidade. Me indicaram a residência dos irmãos pifeiros Manoel e Raimundo do Nascimento, mestres pifeiros da Banda Cabaçal São João. Seu Manoel relatou-me que, quando eles eram crianças, o pai costumava contratar uma Banda Cabaçal do Ceará para tocar a renovação do Padre Cícero que todos os anos acontecia na casa deles. Os irmãos ficavam encantados com a Cabaçal. A partir da observação, aprenderam a tocar e formaram a banda com Francisco Simplício, na zabumba, e Manoel Francisco, na caixa. Através de Seu Manoel, ainda fiquei sabendo que na zona rural de Conceição também tinha Cabaçal, mais precisamente no sítio Roçado, onde estava a Banda dos pifeiros João Azevedo e João Mariano, o zabumbeiro José Azevedo e o caixeiro Martins Ponciano. Infelizmente, não cheguei a conhecer o grupo pessoalmente.

A visita seguinte foi a Diamante. Um fato interessante havia acontecido com a Cabaçal desta cidade. Em consequência da morte de pifeiros das duas bandas que existiam na cidade, os remanescentes de ambas, Miguelzinho, Rivaldo, José Genuíno (Piola) e Zé de Eliza, em função da continuidade de suas atividades cabaçais, juntaram-se e formaram um novo grupo, deram

continuidade às apresentações nos dias 20 de cada mês, em homenagem ao Padre Cícero, e passaram a tocar nas festas de padroeiros/as de cidades circunvizinhas.

Na sequência, a parada foi no Sítio Malva, localizado na zona rural de São José de Caiana. Lá, fiquei encantado com a quantidade de timbaúbas no terreiro de uma das residências visitadas. Delas, os tocadores faziam seus instrumentos de percussão. Outra coisa que chamou a minha atenção foi o número de moradias nas quais encontrei instrumentos dependurados em quartos de guardar enxada, foice, silos, selas, cangalhas, cabaças, arado e outras coisas aparentemente sem serventia.

Quando eu quis saber onde estavam os donos daqueles instrumentos silenciados, entregues ao tempo e tristes pelo abandono, uma moradora explicou-me que ali era comum as famílias terem instrumentos cabaçais a disposição dos pifeiros contratados para tocar em dia de renovação. Me doeu a dor das zabumbas e das caixas que, embora estivessem em um péssimo estado de conservação, revelavam traços de formosura. Seus corpos, que antes, acompanhando os pífanos, marcavam ritmos e andamentos, por serem feitas de timbaúba, madeira que cupim não rói, estavam adormecidos, resistindo ao tempo, esperando serem despertadas há qualquer momento para servirem à cultura popular praticada em suas comunidades a partir da fé, da festa e da tradição cabaçal.

Figuras 16 – Zabumba adormecida



Fonte: Elinaldo Braga (2004; 2006)

Figura 17 – Caixa adormecida



Como pode ser observado na figura 16, a zabumba e a caixa estão pendurados por uma corda contendo pedaços de cabaças que as protegem da ação de ratos. Na figura 17, temos

apenas uma caixa, provavelmente a zabumba tenha se deteriorado por completo ou sido aproveitada por algum tocador da região.

Foi no sítio Malva que ouvi de seu Zé Pereira que o seu pai e o seu avô tinham sido tocadores de pífanos e tocavam em São José de Caiana, durante as festas de São José, em Itaporanga, no dia 20 do Padre Cícero, e no dia 21 de junho em um povoado chamado Vazante, consagrando São João. O velho tocador lembrou do drama de ter vivenciado a morte do avô e assistir o pai vender os instrumentos por não ter mais fôlego para soprar o pífano. Segurou o choro e acrescentou: *Aprendi a tocar e fiz um conjunto por minha conta*. Seu Zé Pereira era caixeiro e tocava com os pifeiros Antônio Bileca e Raimundo Caboclo e com o zabumbeiro João Tertto.

Um pouco mais adiante, cheguei ao sítio Riacho do Meio, também localizado na zona rural de São José de Caiana. Fui recebido pelo Mestre Antônio da Silva. Na oportunidade o outro pifeiro estava em São Paulo, de modo que seu Antônio estava cumprindo o calendário de festas apenas com o zabumbeiro Anacleto e o caixeiro José Torres. Não podia deixar de tocar no dia 13 de dezembro, em homenagem à Santa Luzia, no dia 21 de novembro, para o Coração de Jesus, no dia 20 de cada mês em louvor ao Padre Cícero, no 19 de março, para São José e nem no dia 31 de maio, na festa de coroação de Nossa Senhora.

Depois de São José de Caiana caminhei para Santana de Mangueira. O objetivo era encontrar o Mestre Argemiro, no Sítio Cipó. O mestre relatou que a sua banda havia nascido a partir de um pífano feito pelo seu irmão Didi. Juntos, tomando como referência os pifeiros mais velhos que atuavam na região, praticaram a observação e a repetição, de modo que dominaram o instrumento. Segundo o Mestre Argemiro, a sua banda só tocava em festa de santo, sobretudo no período de 16 a 25 de julho, quando se comemora a festa de Senhora Santana, padroeira da cidade. Além dos dois irmãos pifeiros, a cabaçal era composta por Antônio Xéu e Sebastião, os responsáveis pela zabumba e caixa, respectivamente.

No Sertão paraibano ainda conheci os Negros dos Pontões/Espontões. Grupo vinculado à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, com sede em Pombal. Este grupo, fazendo a Guarda da Irmandade, apresenta-se durante os festejos da Festa do Rosário. Quando convidados, participam também de outros eventos religiosos, encontros educativos e culturais. Quando nos conhecemos, os músicos da banda eram: Elias Daniel no fole de oito baixos, Chico Romão na zabumba, Luiz Romão no surdo, Pedro Romão no pífano, Geraldo Romão na caixa e Sebastião Daniel no triângulo. Assim como acontece em Pombal, na vizinha cidade de Santa

Luzia tem Banda Cabaçal com vinculação ao Rosário. Fui até lá, mas, infelizmente, não consegui contato com os integrantes.

Os Morenos, grupo composto por membros da família Pereira, todos agricultores, me foi apresentado na cidade de Triunfo. A data de apresentação deste grupo é dia 25 de dezembro, durante a Festa do Menino Deus. Eles são originários da cidade de Pombal, onde eram vinculados à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos mencionada acima.

Por fim, cheguei à Serra de Teixeira, mais precisamente no município de Tavares, onde mora a família Lopes e a Banda Cabaçal do Mestre Zé Pretinho. Esta banda, liderada pelo Mestre Zé Pretinho, é composta por seis irmãos. Com exceção de Francisco Lopes, que trabalha como autônomo, os outros são funcionários da Prefeitura Municipal, desempenhando a função de garis. Seu Zé, como a maioria dos pifeiros, aprendeu a tocar pífano com outros tocadores de Tavares, pertencentes à família Bino (João Bino, Antônio Bino, Joaquim Bino e Sebastião Bino) e transmitiu os saberes para os irmãos Francisco Pereira (Peri), Amauri, Francisco Pereira (Gonça), Manoel Pereira (Lindô) e Luiz Gonzaga Lopes (Careca).

Após ter considerado acabada a minha peregrinação pelo Sertão paraibano em busca das suas Cabaçais, chegou-me notícias da existência de um grupo localizado no Sítio Marrecas, que fica entre Emas e Catingueira, região metropolitana de Patos.

Apresentado o mapa das Bandas Cabaçais nas regiões acima mencionadas, tratarei agora de alguns aspectos que as caracterizam.

### **3.2 As armas contra o silenciamento das cabaçais**

“[...] Nós não temos instrumento nenhum que seja esterilizado. Nossos instrumento são coisa da roça. Nós demonstra, cuma que diz o outro, ‘coisa da antiguidade’. Se nós usar instrumento de metal, nossa banda é esterilizada, toda essa banda nossa é composta de madeira, corda e couro.”

(Raimundo Aniceto)<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Raimundo Aniceto foi pifeiro da Banda Cabaçal irmãos Aniceto/Crato-CE. O terço em destaque foi extraído da matéria Zabumba, orquestra popular do Nordeste. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJic-uKKSu0> Acesso em: 24 jan. 2021.

Pelo que se observa através de alguns relatos e estudos, a Cabaçal, assim como é no Sertão da Paraíba e Canudos Velho, por exemplo, originalmente tem uma formação com dois pífanos, uma zabumba e uma caixa. No entanto, essa instrumentação com quatro tocadores, por influências externas às bandas, sofreu modificações em algumas localidades.

Para demonstrar a instrumentação das bandas de Minas Gerais retomei a leitura do livro *Canudos, Gaitas e Pífanos: as flautas do Norte de Minas*, publicado em 2010 por Daniel Magalhães. Como já mencionado, nesta região os pifeiros se apresentam com a Pipiruí, com as Caixas de Assovio, a Marujada e a Guarda de Honra da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas. Nas Bandas de Taquara e Folias, os pífanos dão lugar às gaitas.

Recentemente, Magalhães me explicou, por telefone, que a Pipiruí e a Caixa de Assovio fazem as suas apresentações comumente com duas caixas e dois pífanos, podendo também aparecer com três ou quatro caixas. Pelas fotografias que estão no referido livro, a Marujada tem apenas um pifeiro, violas e uma percussão composta por caixas, pandeiros e afoxés. Quanto à Guarda de Honra, que também tem apenas um pifeiro em sua composição, a percussão se restringe a duas caixas.

No que diz respeito às Bandas de Taquara, estas usam duas gaitas, zabumba, três ou mais caixas, dois ou três pandeiros, reco-recos e algum outro instrumento que queiram acrescentar. Na figura 18, logo abaixo, aparece a Banda de Taquara da Bem Posta em plena atividade durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, de Minas Novas. Nesta imagem, a instrumentação do grupo são duas gaitas, zabumba, pandeiro e outros.

**Figura 18** – Banda Taquara da Bem Posta. Festa de N. S do Rosário, de Minas Novas



**Fonte:** Daniel de Lima Magalhães (2001)

Em relação às formações dos grupos nordestinos, tomei como fonte as minhas lembranças, anotações, gravações, fotografias e vídeos que registraram experiências com Bandas Cabaçais da Paraíba, de Pernambuco e do Ceará. Quanto aos grupos dos outros estados, eu, na função de buscador, pesquisei no YouTube e em publicações disponibilizadas na rede mundial de comunicação.

Revirei arquivos para ver que os grupos tradicionais da Bahia e de Sergipe são compostos por duas gaitas, uma zabumba e uma caixa. Como já expliquei antes, embora as flautas utilizadas na Bahia e em Sergipe sejam tocadas longitudinalmente e chamadas de gaitas, os grupos são reconhecidos como sendo Zabumbas ou Bandas de Pífanos. Nestas regiões, os tocadores também utilizam o termo pife em referência às flautas (NETO, 2013, p. 13).

Em Alagoas, as bandas obedecem à formação com dois pífanos, uma zabumba, uma caixa, um bumbo e pratos. Neste estado também é comum a utilização dos termos “Esquenta Mulher ou Esquenta Muié” e “Terno de Pife”. Neto (2013) explica que a utilização da terminologia “Esquenta Mulher” se dá pela alegria e ambiência contagiante provocada pela sonoridade dos pífanos. Uma sonoridade que convida as mulheres à dança. Quanto a “Terno de Pife”, ainda segundo o pesquisador, o termo “[...] está associado à forma como os tocadores se vestiam diante de eventos religiosos importantes como novenas, casamentos, batizados. Os tocadores, em respeito ao evento, se vestiam de forma elegante, usavam terno e gravata” (NETO 2013, p. 14).

Em Pernambuco, enquanto as bandas do Sertão aparecem com dois pífanos, zabumba e caixa, as do Agreste se ressignificaram na instrumentação e passaram a apresentarem-se com dois pífanos, uma zabumba, um bombinho, uma caixa e pratos. Os zabumbeiros desta região, em vez do uso de bacalhau<sup>63</sup> para repercutir a pele inferior, usam a mão para abafá-la. Os caixeiros apresentam um jeito de tocar, aparentemente, influenciado pelas bandas de frevo e sambas. Nos pratos, alguns fazem furos para o som ficar mais aberto, conforme me explicou o pifeiro Alexandre Rodrigues, durante um bate-papo que tivemos.

O acervo fotográfico da pesquisa realizada pela Página 21 (2016, p. 73) mostra que a banda Zé do Estado, de Caruaru, até pouco tempo tinha apenas um pífano e usa de pandeiro. O outro pífano apareceu depois que a pifeira Vitória do Pife foi inserida como mais uma instrumentista da banda. Mais ainda, o acervo mostra que a banda São Cristóvão, da cidade de Panelas, difere das outras bandas do Agreste por não fazer uso do bombinho.

---

<sup>63</sup> Baqueta fina usada para repercutir a pele inferior da zabumba. Enquanto a baqueta em formato de pirulito na pele superior emite um som grave. O bacalhau debaixo emite agudo.

A instrumentação característica das Cabaçais do Cariri cearense é uma zabumba, uma caixa, pratos e um casal de pífanos. Lá, as bandas diferenciam-se das de outros estados pelo fato de seus integrantes desenvolverem coreografias enquanto tocam. Um estilo de dança teatralizada que mostra versatilidade, criatividade e uma movimentação que torna suas apresentações em espetáculos que encantam e arrancam aplausos em qualquer lugar que façam aparições.

Na Paraíba, as Bandas Cabaçais do Cariri tocam com dois pífanos, zabumba, caixa e pratos. No Sertão, por outro lado, a maioria tem formação com dois pífanos, zabumba e caixa. Somente a banda do Mestre Zé Pretinho, para não deixar nenhum irmão de fora, se apresenta com dois pífanos, zabumba, caixa, surdo e pratos. A São Sebastião, do Mestre Damião, eventualmente usa pratos, e as de Pombal, Triunfo e Santa Luzia usam fole ou sanfona, pandeiro e ganzás. Estas características que constituem as Cabaçais dão sinais de elementos de culturas diferentes. Essa realidade faz surgir diferentes concepções acerca da origem das Banda Cabaçais. Diante disso, apresento algumas a seguir.

### **3.3 Mas, de onde é que vêm as Bandas Cabaçais?**

“Esse negócio dessa musga é muito antiga, do começo do mundo.”

(Mestre Manoel Inácio)<sup>64</sup>

“Eu vi na Bíblia que esse instrumento pífano é do tempo do começo do mundo, o nome era trombeta.”

(Mestre José Joaquim de Araújo)<sup>65</sup>

“Essa banda vem de longe, vem dos índio.”

(Mestre Chico Barbosa)<sup>66</sup>

No que se refere à origem das Cabaçais, conversas e escritas normalmente trazem o tema para o centro da roda, revelando a multiplicidade de entendimentos quanto a essa questão. Para

---

<sup>64</sup> O Mestre Manoel Inácio foi pifeiro da Banda Cabaçal Santo Antônio. O trecho de sua fala foi retirado da narrativa do mestre, publicada em BRAGA, (2015).

<sup>65</sup> O Mestre José Joaquim é de Sertânia/ Sertão pernambucano. A fala acima está publicada no livro Pífanos do Sertão (2016, p.52), publicado pela Página 21. [www.tocandopifanos.com](http://www.tocandopifanos.com)

<sup>66</sup> O Mestre Chico Barbosa é um dos parceiros na escrita deste trabalho. A fala acima foi retirado da entrevista concedida a este pesquisador. Ver Anexo C, p. 214

uns, sobretudo os pifeiros, as Cabaçais se originaram no contexto das práticas musicais indígenas. Para outros, os créditos são africanos. Estudiosos apontam que, além da relação com indígenas e africanos, há também ligação com a cultura europeia e com a musicalidade árabe. Esse aspecto pode ser observado, por exemplo, na pesquisa de Carlos Eduardo Pedrasse (2002, p. 26), cuja escrita versa sobre a Banda de Pífano de Caruaru. A bibliografia por ele analisada aponta a presença do pífano na Alemanha, Inglaterra, França, Portugal, em tribos brasileiras e em grupos africanos, de modo que o autor concluiu que as informações sobre o surgimento das Cabaçais no Brasil apresentavam contradições.

Figuras 19 – Banda São Caetano (PE)



Fonte: Página 21 (s.d.)

As narrativas dos Mestres pifeiros em relação ao mito de criação das Cabaçais caminham em direção da cultura indígena. Nas minhas conversas com os pifeiros de São José de Piranhas é muito comum ouvir deles que os mais velhos diziam que a Cabaçal é música dos índios. Nesse caminhar de volta, na busca de explicações para o surgimento dessas bandas, os pifeiros mineiros também têm o que dizer sobre. Destaco, em especial, dois depoimentos que li no livro *Canudos, Gaitas e Pifanos*, do pesquisador mineiro, já citado, Daniel Magalhães (2010). Os dois flautistas, Manezinho e Simeão Rodrigues, explicando a origem dos seus grupos, disseram assim para Magalhães:

A história que eu sei, que os mais veio passou pra mim, se for mentira é deles. É assim: que eles falava que tinha os 12 aposti. Os 12 aposti era muito unido. Que marujada certa é 12, tem hora que entra até 14, mas se juntasse 10, nós fazia o trabalho. O senhor sabe por quê? Porque eu vejo falar que é começada pelos 12 aposti. Que os 12 aposti fez um estudo assim, de formar a banda de taquara. Antão, eles foi passeando na mata e achou uma moita de taquara muito bonita e interessou. Antão, depois que eles cortou o gomo da taquara, eles achou uma abeia num pé dum pau e furou a abeia e comeu o mel, e matou a fome. Tirou a cera e colocou ali. Agora eles já andava preparado. Ascendeu um foguin, furou aqui o canudo e preparou aí e fez a frita. E fez a frita e, agora, foi tocando frita. - Ô gente, mas essa frita precisava de companheiro [...]. (MESTRE MANEZINHO, 2006 *apud* MAGALHÃES, 2010, p. 86).

Ela foi começada pelos índio. Os índio que conseguiu a primeira música, quando nosso senhor ia subir pro céu. Eles ficou sabendo que Ele ia subir pro céu, que eles num tinha pecado, não tinha nada de contaminação pra eles. Aí eles pegou, tinha queimado uma mata, eles pegou descobrindo as coisa pra comemorar a subida d'Ele pro céu. Aí eles formaram a caixa de couro de veado que tinha morrido na queimada, taquara queimada também eles pegou e fez a frita. Depois eles fez o pandeiro de couro de cutia, que tinha morrido também. E, quando eles afinou, deu som. Aí eles começou a trabalhar. [...] Quando nosso senhor subiu pro céu, e tocando a música, então eles foi acompanhando. Quando 'cabou de aproximar tudo, quando Ele subiu pro céu, que eles num viu mais nada, logo chegou os baiano, mas participando, visitando as queimada e as mata de bicho, caçando cera que tinha perdido, da abeia que tinha queimado, ficou tirando meu... E, então, o que que eles fizeram? Eles correram. Os índio correram e deixaram os instrumentos no pé dum pau. Aí os baiano apanhou. Ah, vão bater esse trem. Vão tocar esse trem pra frente. Aí ficou baiano. Mas essa música foi dirigida pelos índio. Aí ficou música baiana. Que só acompanha na comemoração duma novena, levantação de mastro, procissão. (MESTRE SIMEÃO RODRIGUES, 2006, *apud* MAGALHÃES, 2010, p. 87).

Interessante perceber que são dois relatos de pifeiros de um mesmo grupo, que cresceram juntos, ouvindo as histórias dos mesmos mais velhos do que eles. Nas narrativas apresentadas por eles, fica evidente a vinculação do surgimento da Marujada com o sagrado. Ambos determinam, ainda, um marco temporal para o surgimento dos instrumentos cabaçais. Seu Manezinho, pifeiro da Banda de Taquara de Santiago, assim como o seu parceiro, os dois influenciados pelo que a religião católica há séculos espalha pelo mundo através do seu livro sagrado, nos levam para o período em que Cristo viveu.

Para Eliade (1992, p. 49-50), diferentemente de outras religiões que explicam o surgimento das coisas através de mitos que contam histórias de acontecimentos primordiais, revelando mistérios cujas personagens são deuses ou Heróis civilizadores, o cristianismo vai além e valoriza muito mais o tempo histórico. Isso se dá, como explica o autor, porque Cristo foi a existência humana de Deus. Neste caso, a História passa a ser santificada. Daí esse

estudioso afirmar que “[...] Quando um cristão dos nossos dias participa do Tempo litúrgico, volta a unir-se ao *illud tempus* em que Jesus vivera, agonizara e ressuscitara - mas já não se trata de um Tempo mítico, mas do tempo em que Pôncio Pilatos governava a Judéia.” (ELIADE, 1992, p. 57-58). Desta forma, pelo que narram os dois pifeiros acima, o surgimento da Banda Cabaçal não se deu miticamente no início dos tempos, mas na História revelada “[...] como uma nova presença de Deus no mundo”. A História, assim, “[...] volta a ser a História sagrada - tal como foi concebida, dentro de uma perspectiva mítica, nas religiões primitivas e arcaicas.” (ELIADE, 1992, p. 58).

As falas de seu Simeão dizendo que os índios criaram os instrumentos e fizeram a primeira música, e, ainda, que foram os baianos que seguiram com as Bandas de Taquara, levaram-me a telefonar para Magalhães e assuntar com ele se a figura do baiano, apresentada por Seu Simião, tem alguma relação com a hipótese de as flautas/gaitas terem chegado em Minas através de grupos de baianos que tivessem migrado para lá. O pesquisador me esclareceu que as gaitas são típicas dos grupos baianos e que houve um tempo em que a região mineira, onde estão as bandas de taquara, pertencia à Bahia. Magalhães acrescentou que realmente existe essa narrativa de que as gaitas chegaram lá através das famílias baianas que se estabeleceram nessas terras e que algumas delas ainda residem no território mineiro.

Mas, o que é que esses índios e baianos estavam fazendo em Jerusalém? Não importa, o importante é que essas flautas, caixas, pandeiros e recos fazem festas pelas frestas da religião trazida pelos europeus. Os pifeiros e os gaiteiros de Minas, estrategicamente, vincularam-se a ela através da Irmandade do Rosário dos Pretos, deixando parecer que haviam baixado a guarda na guerra contra o apagamento de suas crenças e o silenciamento de suas vozes. É a brasilidade dando gargalhadas ao som dos tambores de Minas.

No Sertão da Paraíba também ouvi algumas histórias relativas à origem das Cabaçais. De Seu Chico Barbosa escutei que “[...] *essa banda vem de longe, vem dos índios, vem num sei o quê, uma história bonita medonha.*” O mestre explicou-me que nas rezas eles tocam benditos, mas, que “[...] *depois da reza toca mais outras coisa, musca dos índio, tudo musca antiga. Tem o Caboré, tem o Capote, o Cachorro com a onça, o Pássaro da Pitombeira, Choro dos índios, Passagem do rio, Sorriso da Noite, Acauã e por aí vai.*” O Mestre Mirota, primo de seu Chico, lembrou ter escutado os mais velhos dizerem que os primeiros instrumentos da Cabaçal foram feitos pelos índios e lembrou-se que quando faltava chuva o pai dele dizia: “[...] *bora tocar pra chover, menino. E chovia mermo.*”

O Mestre Manoel Inácio muitas vezes me falou que o seu pai, Mestre José Inácio, dizia assim: “*Oi, meu filho, meu avô dizia pra meu pai que essas musga foi inventada pelos índio, proque não tem dentro da musga, não tem quem arranje um disco de ninguém gravado com essas musga, e só pode é ter sido dos índio mesmo*”. Do seu repertório de histórias, Seu Manoel disse também que o seu bisavô e o seu avô haviam tocado com alguns indígenas e que ele mesmo, em São José de Piranhas, chegou a conhecer um deles. Ainda mais, acrescentou que os mais velhos diziam que a percussão das bandas era feita com cabaças. Sobre os pífanos, especificamente, ouviu do avô que

[...] ainda viu pife de barro, mas aqui não tem barro que nem aquele não. Esse barro vinha de lá. Aquele pife ele fazia aquele barro bem tratado e prevenia aquele tipo, tipo fosse uma forma, uma vaqueta e cobria aquilo ali de barro, mais deixava d’um jeito que ele nem apregava, fica trocando aquilo ali assim, aí secava, tirava aquilo ali e furava. Pra furar era mais fácil. Começaram, disse que foi assim. Pife de barro. Mas é português. Foi quem começou, ensinou. (MANOEL INÁCIO, 2007, *apud* BRAGA, 2015, p. 130).

Se o bisavô, o avô e o pai tinham histórias diferentes para contar sobre isso, seu Manoel também tinha a sua própria narrativa

Aqui tinha um Chico Caboco, era índio véio. Ele fazia pife de barro, aqui mermo em quaiquer canto. Barro que dessa panela ele fazia. Fazia pro boniteza mermo. Ele era índio, as mão dele era assim cuma era aleijado. Chamava Chico Caboco. Eu conheci, ainda era muito pequeno, em 32, era muito pequenininho, tava com dez ano de idade, mas lembro do índio véio. Ele conversava cuma tivesse cantando. (MANOEL INACIO, *apud* BRAGA, 2015 p. 131).

O discurso de Seu Manoel, no entanto, apresenta contradições. Ao tempo em que afirma a ligação da origem da Cabaçal com a cultura indígena, afirma que o europeu é a fonte dessa expressão cultural. Segundo ele, o avô disse para o seu pai, que depois contou para ele, que disse para os seus filhos e estava dizendo para mim, e agora conto para você, que o pífano veio de Portugal, trazido por um casal de tocador. O Mestre ainda assegurou que esse casal ensinou a arte de tocar pífano a alguns indígenas e *daí essa de pife se espalhou no Brasil inteiro*. A história de Seu Manoel Inácio sobre pífanos feitos com barro e a percussão com cabaça, me faz lembrar de seu Chico Barbosa. Isto porque, no final de 2019, estive na casa dele para uns “dedinhos de prosa” e ganhei uma enorme cabaça. Além da cabaça, ganhei uma história para botar aqui. Ele me contou que, em visita ao Cariri cearense, uma jovem descendente de

indígenas lhe presenteou com algumas sementes de cabaça. Conforme ela lhe falou, essas sementes são distribuídas pela família desde um tempo que no mundo só existia cabaça e barro. Esta história fez Seu Chico acreditar que é por isso que *os povo diz que o nome Cabaçal vem daí. Proque os premêros tambor era feito de cabaça coberta com couro de bicho.* (CHICO BARBOSA, 2019).

Continuando a referida história, o pifeiro acrescentou que a moça havia pedido pra ele plantar, depois distribuir as sementes, contar a história e pedir para os presenteados fazerem a mesma coisa. Seu Chico Barbosa, então, plantou, colheu, contou a história, me presenteou e pediu pra eu fazer o mesmo. Distribuí as sementes com dois amigos pifeiros, que plantaram e já colheram cabaças, e agora estou contando a história.

Ainda conversando com os pifeiros, ouvi do zabumbeiro Zé Inácio que a Cabaçal

[...]é uma banda, é uma música, acho que do começo do mundo, diz que foi invenção dos índio. E os índio já deve ter aprendido não sei com quem. Não sei da onde vem, o que fala é isso! que os pesquisadores já fizeram pesquisa e diz que é uma música que vem do começo do mundo. Mas o começo do mundo eu não sei definir bem não. A primeira geração né? Quando tem alguma coisa por escrito, mas disso aí não tem nada por escrito, pode até se descobrir, né? (ZÉ INÁCIO, 2007, *apud* BRAGA, 2015, p. 91).

Percebe-se na fala de Zé Inácio que ele corrobora com a crença da maioria dos pifeiros em relação à origem indígena. Porém, estrategicamente, credita à ciência essa verdade mítica presente nos discursos de colegas. Para Mário de Andrade (1989, p. 235), seguindo esse pensamento que relaciona a Cabaçal com os povos pindorâmicos, a flauta rústica de embocadura livre, feita de bambu, flandres ou de ossos de animais silvestres é “[...] instrumento característico de povos primitivos [...] amplamente conhecida e de uso popular no Norte e Nordeste, assemelhando-se ao píforo ou flautim.”

Depois da indicação dos mestres sobre a origem das Cabaçais, busquei outras fontes que pudessem me dar luzes sobre o tema. Voltei à escrita do pesquisador mineiro Daniel Magalhães (2010), na qual ele observa que na primeira metade do século XVI a presença de pífanos e tambores já era realidade em Portugal e que no Brasil Colônia isso só foi possível a partir da chegada dos europeus. Antes disso, os indígenas possuíam flautas de modelos variados, “[...] mas não no sistema das flautas europeias, como píforo ou gaita, que produzem uma escala de sete sons (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si) em seu dedilhado natural.” (MAGALHÃES, 2010, p. 15).

Este trabalho de Magalhães me fez saber que a popularidade do píforo na Europa deu-se no final do século XV, através de milícias suíças e alemãs. Nesse contexto, pífanos e caixas

eram usados pelos mercenários para emissão de sinais nos campos de batalha. Prática esta que se popularizou e tornou-se obrigatória nos exércitos da época, dentre os quais, o espanhol e o português (MAGALHÃES, 2010).

Dentre outros relatos existentes na mesma obra de Magalhães aparece o de Jean de Lery, descrevendo uma das suas viagens feitas no ano de 1556. No tal relato, Lery destaca a presença de pífanos e tambores no porto Francês de Honfleur, “[...] de onde partiu o navio com o qual cruzou o oceano em direção do Brasil.” (LERY, 1980, apud MAGALHÃES, 2010, p. 13). Do lado de cá, ainda de acordo com a escrita de Magalhães aqui destacada, “[...] a disseminação do pífano e da gaita parece ter tido conexão com a catequese das populações indígenas [...] em meio ao espírito bélico que presidiu os primeiros tempos da colonização portuguesa.” (MAGALHÃES, 2010, p. 13).

Sobre a música durante a atuação dos Jesuítas no Brasil Colônia, o professor e musicólogo Marcus Thadeu Holler (2006), com base em documentos da época, sobretudo de autoria dos próprios religiosos, revela que desde a chegada desses missionários, em 1549, a utilização da música com os povos originários foi bastante expressiva. Segundo o pesquisador

[...] em uma carta de agosto desse mesmo ano, Nóbrega menciona a atração que a música exercia sobre os índios, descrevendo uma ‘procissão com grande música, a que respondiam as trombetas. Ficaram os índios espantados de tal maneira, que depois pediram ao Padre [Juan de Azpicuelta] Navarro que lhes cantasse como fazia na procissão’ (Car.MaNob.2, 1549, p. 129). A partir de então os padres passaram a buscar na música um meio de aproximação com os indígenas, o que é evidente nos documentos até o momento da expulsão. A utilização do canto e de instrumentos pelos jesuítas junto aos índios foi o aspecto mais rico e influente da sua atuação musical no Brasil colonial. (HOLLER, 2006, p. 149).

Em vários trechos do trabalho de Holler, um modelo de flauta é mencionado como sendo um dos instrumentos utilizados pelos indígenas durante as atividades desenvolvidas com os religiosos. A flauta, conhecida por gaita, como já mencionei anteriormente, é também chamada de pífano e ainda pode ser encontrada nas Bandas Cabaçais de Alagoas, Sergipe, Bahia e Minas Gerais. Porém, em contraponto a esta informação, em um dos documentos consultados na pesquisa de Holler, o Padre João Daniel afirma que esse instrumento é tipicamente indígena e não de origem portuguesa. Corroborando com esse dizer, na mesma obra aparecem outras falas de religiosos relacionando a gaita à cultura indígena. Vejamos:

[...] observando-se outros textos, percebe-se que o termo também faz referência a alguns instrumentos dos índios, como as “gaitas de canas” [...] e as ‘bozinas, gaitas e cascavéis, que são seus instrumentos musicais’, presentes no relato do Padre Luís Figueira, descrevendo os indígenas de Ibiapaba em sua Relação da missão do Maranhão, de 1608 (Rel.LuFig.2, 1608, p. 120). Na Crônica do Padre Bettendorf, índios Tapuias roubam um osso do cadáver do padre Bernardo Gomes para “fazer uma gaita” (Cro.JoBett, 1698, p. 431); ao descrever sua viagem ao Pacajá, o Padre Souto-Maior menciona “tambores, gaitas e várias danças” dos índios na festa de inauguração da igreja (Rel.JoMay, 1656, p. 168) e em seu relato, o Padre João Daniel afirma que “as flautas, que chamam toré, [...] ordinariamente são acompanhadas a duo, ou terno [...]”. Dessa forma, pode-se supor que as gaitas mencionadas nos textos jesuíticos eram flautas de construção mais rústica e que seu uso atual no Norte e Nordeste do Brasil tem origem provável na atuação dos jesuítas no período colonial. (HOLLER, 2006, p. 98).

Voltando ao que diz a pesquisa de Daniel Magalhães, neste período, pífanos e gaitas foram disseminados no Brasil, sobretudo na região Nordeste. Nas palavras do pesquisador

[...] a gaita estabeleceu seu território na margem direita do Rio São Francisco, nos estados de Sergipe, Bahia e norte de Minas Gerais, ao passo que o pífano é encontrado na margem esquerda do mesmo Rio São Francisco, nos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Piauí. [...] Por uma outra via, o pífano marcou presença também em Minas Gerais e, diga-se de passagem, aparece na região Norte do país, ligado ao carimbó, já num contexto muito particularizado. (MAGALHÃES, 2010, p. 17).

A primeira descrição de uma Banda Cabaçal indígena, porém, está no registro feito pelo pesquisador inglês, George Gardner quanto esteve no Brasil de 1836 a 1841. Na Vila do Crato, hoje importante cidade do Cariri cearense, ele presenciou uma banda composta por indígenas, durante as celebrações do Festival de Nossa Senhora da Conceição. Vejamos como descreveu a última noite da novena:

Como me diziam que a última noite era a mais bela de todas, dirigi-me pelas sete horas à igreja, diante da qual grande número de bandeirolas flutuava em mastro e duas grandes fogueiras ardiam. No terraço em frente do templo, reunira-se grande multidão e meia dúzia de soldados descarregava, a intervalo, seus mosquetes. A pouca distância tocava uma banda de música, com dois pífanos e dois tambores, mas a música era desgraçada [...] (GARDNER, 1975, p. 97).

Talvez estejam, na banda destacada por Gardner, as raízes da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, apontada por Costa (1999) como uma herança cariri. Este pesquisador conclui que o fato dessa nação indígena ter estado “[...] presente no descobrimento e desenvolvimento da região Nordeste (especialmente os sertões), não há como desvincular [...] a arte e cultura dessa terra brasileira dos hábitos, das abusões, do misticismo e do espírito festivo desse indígena”. (COSTA, 1999, p. 120).

Em 2020, através do *Instagram* da Banda Avuô, grupo do qual sou integrante, eu conversei com alguns pifeiros, produtores e pesquisadores interessados nas Bandas Cabaçais. Um dos convidados foi o produtor e pesquisador Amaro Filho, da Página 21. Na oportunidade, Amaro verbalizou que não dá para afirmar categoricamente a origem das cabaçais, e concluiu: “[...] história do pífano é muito mais do que se imagina, muito mais do que Caruaru, muito mais do que Nordeste e muito mais do que Brasil”. (AMARO, 2020).

Para justificar a sua fala, além dos dados apresentados nas pesquisas anteriores que nos apresentam o pífano em contextos europeus, mesmo antes do período das colonizações efetuadas por estes povos, Amaro nos contou que, através dos trabalhos da Página 21, descobriu-se que o instrumento sempre foi tradicional na Europa e que no Sul da França, por exemplo, acontece um encontro de pífanos há mais de 30 anos.

Diante dessas diferentes concepções acerca da origem das Cabaçais, fiquei curioso para saber o que os próprios indígenas pifeiros dizem sobre. Para satisfazer a minha curiosidade, conversei com o meu amigo Gleison Xucuru de Ororubá, jovem pifeiro da banda Jetons e Jetuins de Mandaru, do Território Indígena Xukuru do Ororubá, localizado no município de Pesqueira – Pernambuco.

A minha relação com este amigo pifeiro existe desde 2020, quando nos conhecemos e conversamos em uma *live*. Na ocasião, Gleison me disse que gostaria de ter uma oportunidade para falar mais sobre a história do seu grupo. Então continuamos em contato através do *whatsapp* e resolvemos gravar uma das nossas conversas com o intuito de aproveitar este espaço para socializar a sabedoria desse jovem pifeiro/guerreiro. O texto que apresento abaixo é a transcrição, na íntegra, de uma conversa que tivemos, no dia 24 de abril de 2021, para falarmos sobre o que os mestres pifeiros do povo Xucuru Ororubá dizem das Cabaçais.

**E-** Oi, Gleison, tudo bem por aí?

**G** -Tudo bem, Naldinho, e com você? Como tão as coisas na Paraíba?

**E** -Trancado em casa e aproveitando para escrever umas coisas para o meu trabalho sobre as Bandas de Pífanos. Inclusive tô te ligando também pra gente ter aquela conversa sobre o teu

grupo e aproveitar para te perguntar se você já ouviu alguma vez os Mestres falarem sobre a origem das Bandas de Pifanos.

**G-** *Rapaz, eu tenho algumas histórias que os meus **toipes**<sup>67</sup> me contaram. Eu já escutei que os Mestres falam assim que a banda de pífano surgiu entre os povos indígenas, mas eu sei que houve toda uma junção de elementos de vários lugares pra dar esse elemento único que é a banda de pife.*

**E-** Mas, você sabe como surgiu a banda desses Mestres?

**G -** *Como foi que essa banda surgiu? Antigamente existiam vários tocadores de pifanos e bandas aqui, e sempre nos novenários iam todos os tocadores que tinham por perto para esse festejo. A principal ideia dessa socialização entre eles era tocar pife, se divertir, tocar altas horas. Como não existia rádio naquela época, não existia outro tipo de distração, então eles iam exatamente fazer os festejos por nada menos nada mais que a comida, pela fé nos santos e por aí vai, certo? Nesses festejos tinha um banco que era reservado só para os pifeiros. Aí, nesse banco ficava nove pifeiros por ali, ficava o principal na frente e os outros iam acompanhando. Como eu disse, nessa saga tinha uns nove pifeiros tocando, uma zabumba e uma caixa feita artesanalmente, de madeira com couro de bode, couro de boi. Eles faziam dessa forma e era muito comum. Minha vó, inclusive, ela festeja no dia de São José. Antigamente era o meu bisavô, aí ia todos esses pifeiros. Era um grande festejo antigamente, tinha a arrematação, onde eles colocavam cacho de banana, saco de farinha, milho. E a banda de pífano tocava uma musguinha quando alguém arrematava alguma coisa. Nessa hora o zabumbeiro dava três batidinhas pra dizer aquilo ali. São processo tradicional que até hoje a gente acompanha por aqui.*

*O Mestre atual me contou que quando ele começou, começou admirando os outros pifeiros, achava bonito e ficava ali por perto, observando. Ele ganhou um pife de um Mestre, levou pra casa e começou a tentar tirar som do pife, começou de pouquinho em pouquinho e foi aprendendo. Ele sempre acompanhando os Mestres e começou a tocar com os Mestres, até que ele fundou a Banda de Pífano da Aldeia Capim de Planta. Tem ele, Mestre Jorge e dois irmão. Sabino e Zezinho, e o Mestre bola, que é outro pifeiro que veio depois e formou essa banda de pífano da Aldeia Capim de Planta. Todo final de tarde ele treinava os irmãos e formaram uma banda de pífano. Isso é uma coisa muito bonita de se contar.*

**E-** E essa banda dos Mestres toca que tipo de música?

---

<sup>67</sup>Toipes, também conhecido como Toiopes, para os Xucurus do Ororubá, é uma referência aos mais velhos. São eles que, através da experiência no Território, preservam e repassam os saberes necessários à preservação da história, memória e da cultura da comunidade. (Informações colhidas com o próprio Gleison Xucuru de Orrubá).

**G** - *A banda dos Mestres costuma tocar as músicas tradicionais para homenagear os santos e também em festas fora do território e apresentação na cidade.*

**E** - E a sua Banda?

**G** - *A banda dos jovens, que eu trabalho nela, a gente toca todas essas músicas tradicionais, novenário. O destaque que diferencia a gente dos Mestres é porque quando a gente tá em apresentação a gente leva a **barretina** na cabeça, que é o símbolo do nosso território, e como dona Zenilda diz, a barretina é o manto sagrado que nos cobre. E a gente também utiliza das nossas músicas de **toré**, que como a gente costuma dizer, os nossos pontos de toré para homenagear os nossos ancestrais e preservar a nossa cultura, independente do espaço que a gente tiver. E eu tô até com um projeto de fazer essa incrementação de todos esses elementos culturais tradicionais que a gente tem aqui na nossa cultura indígena para apresentações. Tô fazendo essas pesquisas. Se Deus quiser e **Tupã** também, ele vai me iluminar nessa caminhada.*

**E** – E como surgiu a banda de vocês?

**G** - *Nossa banda de pífano surgiu pelo encantamento. O meu amigo teve uma visão que eu e ele trilhávamos. Nesse caminho a gente encontrava uma luz se apagando. Aí logo de imediato a gente pensou: é uma missão que a gente tem aí, né? Isso é um aviso pra gente fazer alguma coisa. Se a gente não fazer alguma coisa alguma coisa vai aí se perder. Ele me contou isso na escola Iorubá que fica na **Aldeia Cana Brava**, aí, logo mais a gente entra numa biblioteca pra estudar pra o vestibular e nem consegue estudar de verdade. A gente começou a conversar. Aquilo mexeu muito com a gente e me deixou de certo modo preocupado. Da minha boca eu digo: Vamos fazer um grupo pra gente ficar conversando sobre coisas sociais, pessoais. Vê onde é que a gente pode tá ajudando o nosso povo e a partir daí o grupo começou a ganhar vida. Nesse mesmo dia a gente faz convite para dois jovens que tavam fazendo parte de um teatro. Era Uelson e Luedson, dois caras muito próximos. Aí o grupo começou a aumentar. De um sonho começou a pensar quem é que a gente pode convidar pra participar com a gente. Foi o encantado indicando as pessoas pra gente chamar. Vá lá atrás dele. Aquele, aquele outro. A coisa aconteceu mais desse jeito.*

**E** – Gleison, você poderia me explicar quem ou o que é um Encantado?

**G** – *O encantado são todos os ancestrais que já fizeram sua viagem eterna. Então não tá mais presente fisicamente nesse mundo carnal. O encantado passou para outro plano, onde a gente vai receber mais força, mais orientação. O encantado a gente não vê, a gente só sente. Às vezes ele vem nos nossos sonhos e indica, e a gente tem que ter a sensibilidade, o olhar. A*

gente também tem esse sangue na veia e tem essa conexão com o encantado.

**E** – Mas vocês faziam algum trabalho com música nesse tempo?

**G** - Nesse período a gente tava fazendo um teatro que retratava muito sobre os mais velhos, é o **Trato Madaru**. Nome indígena da terra do **Cacique Xicão**. E teve um dia que a gente combinou marcar o nosso primeiro encontro. No dia 8 de dezembro a gente se reuniu na minha casa. A gente se direcionou para uma pedra que tem aqui chamada Pedra do Facão. A gente foi pra lá e na conversa foi surgindo várias ideias, varia preocupações. A gente com esse olhar minucioso, atencioso para tentar fazer alguma coisa pelo nosso povo. Utilizamos desse momento pra observar as pessoas que o encantado indicava. Foi aí que surgiu a ideia de uma banda de pífanos, porque os nossos toipes diziam assim: ‘Se alguém não se interessar, não se preocupar, vai terminar o território xucuru ioruba ficando sem uma banda de pífano.’ Como a gente tem alguns festejos como o São João que tem a busca da lenha de São João na **Aldeia Vila de Cimbres**, tem o dia de Nossa Senhora das Montanhas, que também é festejada, e é tradição ter uma Banda de Pife nesses momentos. Foi assim, há muito tempo os Mestres foram morrendo e não ficou nenhum pra continuar a tradição. Então a gente chegou pra fortalecer esses espaços que tavam em falta.

**E**- Tem mais alguma coisa que diferencia vocês das outras bandas?

**G** - Outro referencial que a gente tem é a primeira mulher Xucuru fazer parte de uma banda de pífano, porque nunca na história aconteceu isso. Pras outras mulheres do território é muito motivador. Porque você ver tantas mulheres ocupando vários espaços, né? Essa questão de empoderamento realmente social e dizer que o tempo são das mulheres. Então isso traz uma dinâmica muito fundamental pro território Xucuru, porque a mulher pode ser o que ela quiser, e também abrir esse leque da gente poder tá ensinando nas escolas e reforçando essa importância de continuidade dessa cultura das bandas de pífanos. Por quê digo isso, porque se não surgisse o interesse simultâneo da gente pela força do encantamento o território ia ficar refém, sem nenhuma banda de pife. Teria que ir buscar bandas nas cidades circunvizinhas daqui. Em Pesqueira mesmo só tem a Banda de Pife dos Mestres, né? E agora recentemente a gente que vem chegando. E a gente tem que correr atrás, porque as pessoas aqui diz que valoriza, mas a gente sente necessidade de algo sobre isso.

**E** – Você já tocava algum instrumento?

**G**- Quando tudo começou eu tava ali mais pra incentivar os demais a querer aquilo, sabe? Eu particularmente não queria, mas o pife foi se aproximando de mim de uma forma, e quando eu fui olhar já tava começando a tocar. Foi desse jeito que aconteceu pra mim. Não foi eu quem

*quis o pife, foi o pife que me quis. A partir daí, a minha irmã vendo eu com esse interesse, que eu fui na casa dos Mestres, aí os Mestre me emprestaram os pifes dele. Por eles eu fiz outros pife também, aí a minha irmã me viu, começou a pegar o pife e começou a tocar. Aí aconteceu desse jeito com ela, se interessou por conta própria. Os demais foram se identificando com zabumba e caixa e juntou tudo isso e deu uma coisa só. Eu e minha irmã tem nenhum histórico dentro da família, ou melhor falando, tem outro irmão que toca “Mamby”, uma flauta sagrada do nosso povo. Antigamente essa flauta era somente usada na nossa tradição só no nosso toré. Ela tem um som muito grave, muito lindo de se ouvir. Dentro aqui de casa temos nós três que tocamos instrumentos, agora estamos aí, como músicos.*

A banda Jetons e Jetuins de Mandaru é composta pelos irmãos pifeiro e pifeira Gleison (24 anos) e Mariana (15 anos), pelo caixeiro Uelson (22 anos) e por Jamilson (22 anos) na zabumba. Esses jovens, como pode ser percebido nas palavras do Mestre Gleison, orientados pelo encantado, encontraram na Banda de Pífanos uma estratégia de luta para enfrentar a muralha de ódio construída pela modernidade com o intuito de isolar o modo de vida do povo que cultua tradições, saberes, cosmovisões, a brasilidade através da poesia, afeto, dignidade, sabedoria, músicas tradicionais do repertório cabaçal e pontos de toré. Esses jovens sabem que a colonialidade está aí, passeando livremente entre nós, sem desperdiçar qualquer oportunidade para dar botes, triturar ossos e engolir o que não tem compromisso com o lucro que alimenta a morbidez de quem ama domesticar e submeter corpos desatentos ao seu projeto de poder. Como diz o professor Simas ao professor Sílvio Almeida, na entrevista anteriormente citada, esse projeto trata-se de um projeto de ódio que deu certo. Nele “[...] todos os corpos são, no fim das contas, domesticados normatizados dentro de um imaginário catequista ligado à ideia do pecado”. (SIMAS, 2020). Desta forma, os Jetons e Jetuins de Mandaru se organizaram e agora festejam, trocam a individualidade pelo coletivo, “gritam contra o Brasil Institucional” e com sabedoria atendem às indicações do Encantado, que se expressa através do vento, de um pássaro, das folhas, das árvores e de tantas outras formas. No caso da banda Xucuru de Ororubá, o Encantado fez as indicações no sonho de Jamilson. É uma conexão que ele não sabe explicar porque vai além da sua compreensão. Como explicou Gleison (2020): *“mas a gente sente, o importante é sentir, pois como eu li em uma placa: ‘se faz sentir, faz sentido’”*.

Observando a fotografia abaixo, é possível perceber através da expressão de cada tocador e da instrumentação percussiva utilizada que a tocada também é momento de contrição, de conexão com os ancestrais. A barretina, o manto sagrado, como diz Dona Zenilda, protege

os músicos, demarca o território Xucuru e ensina aos de dentro e aos de fora da aldeia a importância da preservação das tradições.

Figura 20 – Banda Jetons e Jetuins de Mandaru



Fonte: Gleyson Xucuru (2022)

A presença de Mariana, tocando um dos pífanos, reforça o ensinamento de que “*a mulher pode ser o que ela quiser,*” e evidencia que o seu empoderamento deve ser referência para as outras mulheres do território. Neste caso, homens e mulheres, lado a lado, na aldeia, na rua, na escola, ajudando aos *toipes* a disseminar a importância da preservação das suas tradições indígenas e, especificamente, *de continuidade dessa cultura das bandas de pífanos*, como Gleison ressaltou.

Ainda sobre as versões que indicam possibilidades de origem das Bandas Cabaçais, existem as que apontam para a África. Neste sentido, a primeira referência que tive veio do trabalho de Regina Cajazeiras (1998, p. 11). A pesquisadora nos traz a informação de que as Cabaçais se assemelham às orquestras africanas de São Tomé. Em 2002, da boca de Seu Adauto Pereira, mestre zabumbeiro do grupo Os Morenos, ouvi que as Bandas Cabaçais foram criadas pelos negros em comemoração à assinatura da Lei Áurea. Seu Adauto e o seu núcleo familiar são de Pombal. A partir de 1949, 40 membros dessa família, incluindo ele, passaram a residir em Triunfo, cidade também do Sertão paraibano. Em Pombal, pertenciam à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e tocavam e dançavam nos Pontões ou Espontões durante as festividades do Rosário.

A tese *A Construção da Identidade Afrobrasileira nos Espaços das Irmandades do Rosário do Sertão paraibano* mostra que

[...] os Pontões são, segundo a tradição oral, um dos mais antigos da Irmandade que ainda estão em cena no plenário cultural de Pombal-PB. Não se tem um número fixo de seus integrantes, variam entre 22 e 24 membros, usam um traje simples, que renovam todos os anos, acompanham suas apresentações às lanças com pontas de maracás, enfeitadas com fitas de diversas cores. *Dançam ao som do próprio grupo, com a sinfonia de fole, pífano, caixa, tambor e pratos*, que para os seus membros são meios de simbolizar a comunicação e a expressão do grupo. (WANDERLEY, 2009, p. 76, grifo nosso).

Além de Pombal, a Irmandade do Rosário existe na vizinha Santa Luzia, onde também acontece festa com dança e música Cabaçal protagonizada pelos Pontões. Sobre a festa do Rosário, Wanderley ainda diz que:

[...] as Irmandades do Rosário do sertão paraibano organizam, anualmente, uma festa para a santa devota, a qual se estende por mais de uma semana do mês de outubro. Essa festa não representa, propriamente, momentos de lazer, mas de trabalho, aprendizagem, criação e recriação da cultura de matriz africana, sendo considerada por seus organizadores também como momento de solidariedade dos afrobrasileiros. Se, antes, *a festa mostrava o desejo do negro escravizado de ser livre*, hoje, esse evento se tornou espaço de construção e de afirmação da identidade afrobrasileira, posto que se caracteriza pelo grande número de festas que acontecem. (WANDERLEY, 2009, p. 55, grifo nosso).

No contexto atual, para a manutenção da tradição, Os Morenos tocam e dançam no mês de dezembro durante as comemorações alusivas ao Menino Deus, padroeiro do lugar. Essas mudanças aconteceram, como pode ser percebido, por influências externas ao grupo.

Na Paraíba também tem Banda Cabaçal de origem quilombola. A comunidade Caiana dos Crioulos, na zona rural do município de Alagoa Grande, orgulha-se de manter essa tradição ao lado dos seus dois grupos de coco de roda. Ainda na perspectiva de relacionar as Cabaçais à cultura africana, a pesquisa feita pela Página 21 mostra que no Sertão de Pernambuco também tem grupos de origem quilombola. Ouvi do pifeiro e amigo Cacá Malaquias, morador dessa região, que algumas músicas tradicionais no repertório das Cabaçais têm um sotaque africano quando tocadas pelas bandas de negros. Já o trabalho de Neto (2013), afirma que a influência africana nas Bandas de Pífanos pode ser facilmente observada em virtude da presença do Lundu e do Samba praticados em seus repertórios musicais.

Sobre o vínculo das Cabaçais com a cultura árabe, sabe-se que muçulmanos do Norte da África interferiram na Península Ibérica, de 711 a 1492, e que a música foi um dos aspectos culturais locais a sofrerem consequências. Dentre os instrumentos árabes na referida península estavam a rabeça, a viola e o pífano. Soler (1995) explica que é o fato do pífano ser tocado transversalmente evidencia a sua origem entre os árabes. Isto, “[...] desde a mais alta antiguidade caracterizou a flauta árabe em relação à flauta reta, de bico, dos europeus, tocada da boca para fora, longitudinalmente” (SOLER, 1995, p. 112). Outra referência para indicar a ligação do pífano com os árabes está relacionada à afinação do instrumento. A terça neutra, fenômeno musical próprio da musicalidade árabe e típico da sonoridade das flautas cabaçais, pode ser entendido como sendo um intervalo entre a terça menor e a terça maior, não percebido com facilidade por quem não está acostumado com este sistema afinação, causando a impressão de que o instrumento está desafinado (FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018). Pinto (2001, p. 242) afirma que “[...] as bandas de pífanos do nordeste, os aboios, as trovas dos repentistas, as toadas de caboclinhos, os forrós pé de serra e todo este vasto repertório é caracterizado pela terça neutra.” Para Erivan Silva (2008), entre os elementos que caracterizam uma Cabaçal, inclusive quando tocam “*músicas de cantores*”, é um fenômeno denominado por ele de “pifanização”. Desta forma, qualquer música soa cabaçal quando executada pelos pifeiros.

Diante dos dados acima, fica evidente que não se pode afirmar que as Cabaçais vieram daqui, dali ou ‘daculá’. Também fica difícil dizer o grau de colaboração de cada uma das culturas elencadas para o surgimento desse produto chamado Banda Cabaçal. Para Canclini (2019), essa utilização de elementos de várias nações e classes como signos de identificação é própria do popular que se constitui por processos híbridos e complexos.

Esse hibridismo cabaçal ganha mais força quando a música cabaçal influencia o fazer musical urbano. Gilberto Gil e Caetano Veloso, com a música “Pipoca Moderna da Banda de Pífanos de Carurau”, são uns dos precursores desse diálogo, seguidos por outros nomes como os de Alceu Valença, Hermeto Pascoal, Carlos Malta e, mais recentemente, o jovem instrumentista pernambucano Alexandre Rodrigues, que tem nas Cabaçais uma das grandes influências para a sonoridade das suas composições jazzistas.

Apresentada a Banda Cabaçal, convido você para, na seção 4 nos encontrarmos com os mestres Manoel Inácio, Chico Barbosa, Mirota, Antônio Pinto, Damião Pedro e com seus companheiros de banda e conheceremos um pouco mais sobre Cabaçais e sobre os pifeiros que escrevem e reescrevem a história desta expressão cultural que pulsa fortemente em São José de Piranhas. Na caminhada, passaremos pela Boa Vista, Sítio Almão e Sítio Antas II.

#### **4 SÃO JOSÉ DE PIRANHAS É LUGAR ONDE O CACHORRO BRIGA COM A ONÇA: OUTROS CAMINHOS, OUTRAS EDUCAÇÃO**

A partir das experiências com os pifeiros de São José de Piranhas, apresento nesta seção momentos significativos que revelam experiências, saberes e fazeres cabaçais no contexto das bandas Santo Antônio, São Sebastião, São João Batista, Renovação e São Sebastião, lideradas, respectivamente, pelos Mestres Manoel Inácio, Mirota, Chico Barbosa, Antônio Pinto e Damião Pedro para entender, sobretudo, as estratégias educativas experienciadas por estes Mestre e pelos seus aprendizes. Diariamente, estes homens são movidos pelo incessante desejo de continuarem atuando culturalmente dentro e fora de São José de Piranhas, município encravado no Sertão da Paraíba, mais precisamente às margens do Rio Piranhas. Ocupando um território com 677,292 Km<sup>2</sup>, a 503 Km da capital do estado, o referido município limita-se com Cajazeiras, Nazarezinho e Cachoeira dos Índios, ao Norte; Carrapateira e Aguiar, ao Leste; Monte Horebe, São José de Caiana e Serra Grande, ao Sul; e Barro (CE), a Oeste.

Figura 21 – Mapa da Paraíba indicando a localização de São José de Piranhas



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o\\_Jos%C3%A9\\_de\\_Piranhas](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jos%C3%A9_de_Piranhas)

Segundo o professor e historiador local Messias Ferreira de Lima (2011), a origem deste município deu-se a partir de um povoado erigido na sede da fazenda São José. Na ocasião, a

referida fazenda estava abandonada pela “Casa da Torre”<sup>68</sup> em virtude das reformas instituídas pelo Marquês de Pombal que, dentre outras determinações, anulou as doações e os domínios dos sesmeiros ditos conquistadores.

Como aconteceu em todo o Semiárido, a seca que maltratou o Nordeste brasileiro durante a década de 1930 exigiu medidas que aplacassem a sede do povo, dos bichos, das roças e pastos da região. Na Paraíba, esta situação climática despertou o interesse político pela construção de um reservatório que pudesse atender alguns municípios do Sertão do estado. Com o lugar escolhido para a obra, concluída em 1936, o povoado São José de Piranhas precisou ser deslocado para um espaço que não pudesse ser atingido pela inundação que o futuro açude ocasionaria. Nasceram, assim, a vila Jatobá e o Açude Engenheiro Ávidos, popularmente conhecido como Açude de Boqueirão.

Em 1952, por influência da igreja católica e o apoio da população local, o lugar foi rebatizado e voltou a ser chamado de São José de Piranhas (LIMA, 2011). Hoje, com os distritos de Piranhas Velha, Bom Jesus e Boa Vista, o município é tradicionalmente território de pifeiros. Foi desse lugar que veio o Mestre Manoel Inácio. É lá que moram os mestres da Boa Vista, do Sítio Antas e do Sítio Almão.

Figura 22 – Mapa de São José de Piranhas indicando a Boa Vista, Almão e Antas II<sup>69</sup>



**Fonte:** Gilberto Álvares (2022)

<sup>68</sup> Pertencente ao administrador colonial português Garcia de Sousa d’Avila, Casa da Torre foi um imenso latifúndio em terras do Nordeste brasileiro, ocupando áreas do Norte da Bahia, Sul do Piauí, Oeste do Pernambuco, Sul do Ceará e Oeste da Paraíba. (LIMA, 211, p. 15).

<sup>69</sup> Mapa produzido e cedido pelo desenhista Gilberto Álvares/Cajazeiras - PB

Na Boa Vista, vila localizada a 12 quilômetros da sede municipal, nasceram amigadas afetuosas com os Mestres Chico Barbosa, Mirota, Antônio Pinto, Damião Pedro, Bento Barbosa, Doquinha Barbosa, Zé Barbosa e Chico Rafael. Este afeto estendeu-se aos familiares e aos amigos que tocam com eles, de modo que não foi difícil experimentar momentos importantes para mim e para os músicos. Shows em teatros, palcos abertos, universidades e escolas de cidades como Cajazeiras, Sousa, Nazarezinho, Patos, Campina Grande, João Pessoa, Olinda, São Paulo e Brasília lhes deram possibilidades de serem tratados como mestres e artistas, recebendo reconhecimento, bons cachês, realizando intercâmbios musicais, conhecendo produtores e até gravando o disco *A música dos índios*<sup>70</sup>. As gravações deste disco foram realizadas em São Paulo, durante a nossa primeira viagem à capital paulista.

Os encontros com esses pifeiros em suas comunidades e durante as viagens que fizemos juntos, disseram-me muito sobre eles e sobre os seus fazeres musicais. Aprendi que em suas bandas os ensinamentos cabaçais acontecem principalmente nas toçadas, sejam em territórios religiosos ou não. Mas, aprendi também que as primeiras lições que os pifeiros aprendizes experimentam ocorrem através da observação, da repetição e da brincadeira. Quando o interesse e o talento dos novos tocadores são percebidos, eles são incluídos na prática de tocar juntos com os pifeiros que os ensinam e que os inspiram. Desta forma, continuam a brincadeira contrariando a escassez de poesia imposta pela lógica colonial, cujo projeto de mundo “[...] investe na dominação e alteração das formas de se usar o corpo, invocar a memória, sentir o afeto, viver a comunidade e tecer a partilha, a brincadeira como expressão da liberdade do ser é um ato de descolonização”. (RUFINO, 2021, p. 70).

As observações e os momentos de brincadeira com os pifeiros fizeram-me perceber que a cultura popular tem esse poder de resgatar a liberdade e a alegria que o mundo capitalista rouba da gente. “Incapaz de reconhecer que a condição da vida em sua plenitude é sermos vibrantes e livres”, como explica Rufino (2021, p. 72), este mundo não tem interesse no brincar. Na zona rural, por exemplo, dependendo das condições da família, as crianças, quando deveriam estar na escola ou brincando, são obrigadas a também preparar a terra, plantar, colher, carregar água e lenha na cabeça, caçar, pescar, dormir e acordar cedo para no outro dia fazer tudo novamente.

As experiências com os pifeiros foram fundamentais para que eu começasse a conhecer a cultura popular por dentro, ver o seu coração batendo, o suor escorrendo no rosto,

---

<sup>70</sup> *Banda Cabaçal de São José de Piranhas: A música dos Índios*. Gravado, mixado e masterizado no estúdio da Associação Cachuera da Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LIRBMtptlv0>. Acesso em: out. 2020.

as alegrias e as tristezas que permeiam a cena cabaçal e perceber símbolos, crenças, ritos, mitos e encruzilhadas que se apresentam na guerra contra o projeto de modernidade “[...] que nos inunda e nos impede de cultivar as coisas simples [...]”, como dizem Ferreira e Felício (2021, p. 149). Projeto este que não se cansa de trabalhar pelo sucesso da globalização que, de tão egoísta, tenta padronizar o mundo. Com este querer insensível, conseqüentemente, traz para o campo de batalha uma artilharia recheada de maldade, preconceito, ganância e ódio, nos levando a entender que, para que a nossa vitória seja possível nessa guerra, devemos estar municiados de amor, alegria e também de ódio, porque

A descolonização não é um o passe de mágica, não se dá meramente no grito de independência, mas ao longo dos processos de disputa de vida que integram inconformidade, rebeldia e lutas contrárias à dominação e à produção de desvio de ser e de suas práticas de saber. Por mais que se sonhe e esses sonhos sejam corporais, vibrantes e plasmem meios de reivindicar outra experiência, não se dorme colonizado e acorda descolonizado. (RUFINO, 2021, p. 30).

Em cada batalha, o amor e a alegria de brincar fazem o inimigo espumar de raiva; de tal sorte que, desequilibrado, abre a guarda e nos permite lançar mão do nosso ódio. Ódio que provoca em nós o querer reagir, insurgir-se e espalhar mais afeto, alegria, graça e brasilidade contra o projeto colonial. Quando falo do ódio como arma de contra-ataque, estou amparado pelas palavras do mestre Paulo Freire (2019) que se remete à alegria e à esperança como combustíveis necessários à prática educativa. Nesse caso, como ele diz que assim como ter amor é um direito, da mesma forma o é ter raiva, manifestá-la e tê-la como motivação para a briga contra projetos conservadores, desesperançosos, imobilizadores da alegria ontológica e promotores do fatalismo. Somos seres históricos, por isso precisamos viver a história como tempo de possibilidade e não de determinação. Conforme Freire, “se a realidade fosse assim porque estivesse dito que assim teria de ser, não haveria sequer por que ter raiva.”<sup>71</sup> Ainda mais, o mestre explica que o sonho de cada um não pode ser imposto, mas isso não nos impede de falarmos sobre e lutarmos por ele. Neste caso, a afetividade é instrumento importante para fazer a gente chegar ao outro sem recusas. (Freire (2019).

Para Ayala e Ayala (2000), no campo de batalha contra o projeto de mundo planejado, padronizado, excludente e exterminador, a cultura popular, com a força da alegria que lhe é própria, luta pela existência e pela sua identidade. Identidade que me presenteou com a oportunidade de encantar-me e ter o prazer de estar com os pifeiros do Sertão da Paraíba, desde

---

<sup>71</sup> Trecho retirado de entrevista disponibilizada e, <http://glossário.paulofreire.org/verbete/2> . Acesso e, 15 de jul. 2022.

quando o Mestre Manoel Inácio falou-me sobre eles. Um prazer tão significativo que tem me conduzido em caminhos que me permitem desenvolver ações em prol da cultura popular e mostrar ao mundo que ela, em seu conjunto, é uma obra de arte que não tem uma única história e, na medida em que diz não às exigências colocadas pela colonialidade, não tem uma única cor, uma única melodia, uma única coreografia, um único texto, uma única cena.

Centrando os estudos na cena cabaçal de São José de Piranhas, como anunciado na abertura desta seção, apresento a seguir algumas experiências constituintes das Bandas Cabaçais e dos seus mestres, com ênfase nas estratégias educativas no contexto de cada uma delas, praticadas como ações políticas de resistência movidas pela sabedoria e pelo desejo de manutenção da tradição cabaçal em suas comunidades e fora delas.

Começo com a Banda Cabaçal Santo Antônio, com a qual realizei a minha primeira experiência *in loco* com a música cabaçal. Foi o seu mestre que me indicou outros caminhos para o encontro dos demais grupos espalhados pelo Sertão paraibano, como já explicitado na introdução desta tese. Importante frisar que as falas do Mestre Manoel Inácio e de Zé Inácio, aqui apresentadas, já foram publicadas em minha dissertação de mestrado, com o intuito de revelar traços de suas memórias e histórias individuais e coletivas. O retorno a esta escrita, no entanto, justifica-se em virtude do enfoque agora estar relacionado aos processos educativos constitutivos de músicos cabaçais no interior da banda da família. Outro aspecto considerado relevante para a minha decisão de ouvir novamente os dizeres dos Inácios, embora hoje residam em outro município, é o fato do Mestre Manole Inácio ter nascido em São José de Piranhas e sua história cabaçal ter iniciado por lá.

#### **4.1 Experiências e práticas educativas no contexto da Banda Cabaçal Santo Antônio**

No Sertão da Paraíba, a família Inácio é uma das responsáveis pela tradição de Bandas Cabaçais. Foi em Bom Jesus que nasceram os irmãos pifeiros João Felix, Cícero Félix e Zé Carlos. Foi nesse mesmo lugar que nasceram Aprígio, Antônio, Francisco, Luzia, Laurindo e José Inácio, todos filhos de João Félix. Estavam morando no município de São José de Piranhas quando, no dia dois de fevereiro de 1922, fruto do casamento de José Inácio com dona Francelina, nasceu Manoel Inácio. Este, assim como o avô, os tios e o pai, mais na frente tornou-se mestre da Banda Cabaçal Santo Antônio.

Nos conhecemos em 2001 e, graças à música cabaçal, nos tornamos amigos. Durante os nossos encontros, entre cafezinhos, cigarros pé-de-burro<sup>72</sup> e amendoim plantado, cuidado e colhido por dona Vicência, sua companheira, o Mestre Manoel Inácio falou-me muito da sua relação com a terra, com a família, com a religião, com o pífano e com a Banda Cabaçal.

Na ocasião do nosso primeiro contato, a banda Santo Antônio estava adormecida já fazia um bom tempo em virtude da saúde debilitada do seu segundo pifeiro. Este fato impossibilitava o Mestre Manoel mostrar-me a sonoridade da sua Cabaçal. Para ele, uma banda só com um pífano não soava Banda Cabaçal. (MANOEL INÁCIO, 2007). Após tentar convencer o velho pifeiro, eu é que fiquei convencido de que o pífano de Seu Zé Preto era determinante para que eu pudesse ouvi-los. Assim, o mestre e eu fomos ao Sítio Cabeça de Onça e convidamos Seu Zé Preto para mais uma empreitada cabaçal.

A boa nova impregnou a residência do velho pifeiro com uma felicidade que podia ser vista da cancela que dava acesso ao terreiro. As duas filhas alegraram-se com a alegria do pai, a maracanã gritou umas coisas, o cachorro, aos pulos, latiu dizendo outras. O mestre vestiu a camisa e nos acompanhou para acordar a Banda Cabaçal Santo Antônio.

Embora estivesse com a saúde fragilizada, Seu Zé Preto, pela última vez, conseguiu tocar com Seu Manoel, Zé Inácio e Antônio Inácio, executando pífanos, zabumba e caixa de guerra, respectivamente. Foi nesse momento que fui arrebatado pela sonoridade da Banda Cabaçal. Um tipo de experiência que Larrosa (2020, p. 27), citando Heidegger, define como “[...] algo que nos acontece, nos alcança; se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma”. A definição larrosiana trata-se de um entendimento sobre experiência não a partir de um quantitativo de coisas que acontecem durante o nosso caminhar, mas da qualidade do que nos acontece, do que abre clarões em nós. Dessa forma, alcançado, apoderado e aberto à transformação, a partir desse acontecimento experivenciado, comecei a produzir ações em favor da voz das Banda Cabaçais do Sertão da Paraíba. Assim como a Cabaçal Santo Antônio me transformou, essas ações também motivaram mudanças no grupo. Com o retorno às atividades, Antônio deixou a caixa para tocar o segundo pífano e Valmir Inácio, seu filho, assumiu a caixa. Um outro nome para a banda apresentar-se fora do contexto religioso foi adotado, surgindo para o resto do mundo a Banda Cabaçal Os Inácios, que virou tema da minha dissertação de mestrado vinculada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e orientada pelo professor doutor José Wanderley Alves de Sousa. Este trabalho foi posteriormente publicado pela Editora da UFCG.

---

<sup>72</sup> Cigarro feito com fumo bruto. Sinônimo de cigarro de palha.

Novas experiências do e com o grupo tiveram início ainda em 2001 a partir de uma aula-espetáculo no auditório do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, então Universidade Federal da Paraíba, onde desempenho as funções de professor e de coordenador do Núcleo de Extensão Cultural. Para a apresentação d'Os Inácios, preparei um cenário com santos na parede, rede no armador, pote de barro ao canto, banco de madeira e uma mesinha com um oratório que dava guarida à estatueta da mãe de Jesus Cristo. Essa ambiência lembrava a residência do mestre e favorecia à banda e ao público a ideia de que era dia de reza no território d'Os Inácios.

Reproduzindo o ritual que as Cabaçais fazem nas capelas, igrejas e residências, entraram no auditório executando o Bendito de Nossa Senhora. Em frente ao sagrado fizeram as devidas reverências e depois reproduziram o que seria o momento profano no qual a brasilidade cabaçal se manifesta nos dias de rezas. Assim, o bendito deu lugar a Marchas, baiões, valsas e rebatidas tradicionais, aprendidas pelo mestre desde o tempo em que seu avô, pai, tios e tantos outros pifeiros, movidos pela fé e pelo prazer de tocar, atendiam aos chamamentos do povo da redondeza.

A apresentação d'Os Inácios arrancou aplausos e sorrisos do campus universitário. Foi nesse momento que muitos que ali estavam tomaram conhecimento da existência dessa expressão popular. Os Inácios sabiamente perceberam que o momento pedia mais alguns ensinamentos. Então, com eloquência desenvolvida durante as atividades exercidas como ministro da eucaristia, da catequese e como missionário, o zabumbeiro Zé Inácio explicou o ritual religioso apresentado (ritmos e movimentos) e sobre algumas músicas executadas durante a apresentação.

Figura 23 – Experiência com Os Inácios/CFP/UFCG  
Zé Inácio, Valmir Inácio, Tiago Braga, Elinaldo Braga, Manoel Inácio e Antônio Inácio



Fonte: Pedro Braga (2001).

Zé Inácio falou também um pouco sobre a história do grupo e da tradição cabaçal na sua família. Ao final, não escondeu a emoção de ter demonstrado um pouco da arte dos Inácios para professores, funcionários e alunos de uma universidade. Revelou que um dia havia dito não aos convites de um dos seus irmãos para experimentar a educação escolar, e que, infelizmente, somente aos dezoito anos entendeu a importância da busca pelo conhecimento escolar. Para ele, tudo o que havia aprendido com os familiares e com tudo mais que formava a sua “teia educacional” já lhe bastava. Sabia cuidar da terra, dos bichos, plantar, fazer tijolo, levantar uma casa, tocar, amar e respeitar o próximo e, como ele explicou, *andar pelo caminho do bem e da caridade*. Conforme me falou em uma das nossas conversas, agora restava-lhe ensinar aos filhos tudo o que tinha aprendido, pois, para ele, esse tipo de conhecimento *não tem dinheiro no mundo que pague*.

O termo teia educacional, utilizado acima, faz referência ao contexto imediato de Zé Inácio, no qual ele tem sido constituído aprendendo, ensinando e aprendendo cotidianamente. O termo é tomado de empréstimo a Ivan Illich (1985), que enfatiza a impossibilidade de uma educação universal através da escola. Para ele, “[...] a teia educacional aumenta a oportunidade de cada um transformar todo instante da sua vida num instante de aprendizado, de participação, de aprendizado”. (ILLICH, 1985, p. 14). Diante disso, o autor propõe a procura de outros modelos educacionais que caminhem no sentido contrário à escolarização institucionalizada, ou seja, fora dos padrões oficiais, o que, para ele, garante uma aprendizagem mais ampla, mais rápida, mais econômica e mais prazerosa.

Quando decidiu ampliar a sua teia educacional, depois da rotina de trabalho, passou a reservar duas horas para frequentar a escola improvisada na casa de um professor leigo. Para aprender a decodificar o ABC, pagava quatro mil réis por mês. Como Zé Inácio falou-me durante uma visita que lhe fiz em 2020, que decidiu frequentar à escola *pra não ser passado pra trás pelos que sabe ler, praque às vez a gente precisa assinar algum papel e não sabe ler o que tem nele, né? Então tem gente que aproveita as oportunidade pra se dar bem*. Pagou pelo conhecimento transformado em bem de consumo, “[...] feito pelo mesmo processo e tendo a mesma estrutura que outras mercadorias [...]”, como pensa Ivan Illich (1985, p. 54) sobre o ensino escolar. Conforme expressou Zé Inácio (2007) à comunidade universitária:

[...] cada um quer ser dono de si! Você não olha pro outro. Não todos, não todos! É aí onde eu chego o ponto de falar que não há educação [...]. Essas pessoa que usa o conhecimento pra si próprio, pra ter poder só quer crescer na vida, explorar, é uma pessoa sem coração, porque ele vai puxar pro lado dele, aí começa a exploração, não busca a honestidade, começa a roubalheira,

explorar as pessoa. Então é um conhecimento que só serve pra si, e, além disso, pra ser explorado, pois, quem tem conhecimento e usa o conhecimento pra explorar, ele, um dia, vai também ser explorado, porque ele deve, e ele vai ser explorado porque tem um que tem mais poder [...]. (ZÉ INÁCIO, 2007, *apud* BRAGA, 2015, p. 145).

O discurso de Zé Inácio traduz o espírito que opera no ambiente escolar que, em vez de libertar os educandos das amarras coloniais, opta pelos padrões estabelecidos pelo mercado e pelo poder que um dia transformam o oprimido em opressor e promovem o individualismo, a competição e a desigualdade através de um modelo que desconsidera as múltiplas educações e reduz-se a uma “[...] única coisa à serviço de uma política de dominação”. (RUFINO, 2021, p. 15).

Na fala de Zé Inácio, embora reconheça a importância da escola, a insurgência mostra a cara quando não perde tempo para criticar o modelo hegemônico de ensino, já vivenciado pelos que estavam presentes no auditório e que, provavelmente, viria a ser posto em prática por muitos que de lá sairiam professores e continuariam a pensar a educação como sendo, meramente, um modo de escolarização que “[...] tem suas raízes fincadas na catequese, no espólio, no pacto protetivo e de poder branco, heteropatriarcal, antropoceno e eurocentrista”, como aponta Rufino (2021, p. 13).

Paulo Freire (2020b, p. 80) nomeia de “educação bancária” esse modelo de ensino exercido por educadores que assumem o papel de narradores de palavras vazias, ocas, sem miolo, sem tutano. Narradores estes que, sem levar em conta o contexto em que a palavra é dita e a verdadeira complexidade e dinâmica da realidade dos seus educandos, depositam conteúdos fragmentados em mentes passivas, tratadas como recipientes vazios a serem preenchidos. Neste contexto, conseqüentemente, o ato de ler não passa de uma mera decodificação de palavras que segue normas da língua e não possibilita aos educandos uma reescritura do texto a partir de uma leitura de mundo crítica. O que cabe dizer que “[...] aprender a ler significa também aprender a ler o mundo, dar sentido a ele [...]”. (MARTINS, 1996, p. 34).

Como argumenta Paulo Freire (1989), a leitura de mundo antecede a leitura da palavra e uma leitura crítica resulta na re-escrita do texto que adquire cores, cheiros e sentidos de acordo com o mundo real do seu leitor/re-escritor. Segundo Freire (1989), a linguagem não está desvinculada da realidade, por isso a compreensão de que o que é dito “[...] implica a percepção das relações entre o texto e o contexto”. A leitura da palavra é, como ele assevera, a leitura da “palavramundo”. (FREIRE, 1989, p. 9).

A leitura pautada na decodificação de palavras é alimento para qualquer projeto educacional pautado por uma ideologia que não tenha interesse em despertar a curiosidade, a criticidade, a liberdade, a humanização e o caminhar coletivo, e favorece ao mito da existência de processos educativos neutros. Para Paulo Freire (1989, p.15), é impossível negar a natureza política do processo educativo. A educação bancária, por exemplo, está a serviço do capitalismo opressor, por isso nega a palavra, não exercita o diálogo e, portanto, não desperta a consciência do educando do sono profundo que o impossibilita enxergar o mundo com os seus próprios olhares e nem a sua condição de oprimido.

Para Martins (1996, p. 34), cabe ao educador criar condições de leitura que vão além da alfabetização ou do acesso aos livros. Dialogar com o leitor sobre os sentidos que ele produz no processo é essencial, pois a falta de diálogo não transforma, não liberta, não possibilita a autonomia necessária, nem ao educando, nem ao próprio educador, daí a argumentação de que:

[...] o diálogo é uma exigência existencial. E se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes. (FREIRE, 2020b, p. 109).

No contexto da educação bancária, o educando deixa a escola cheio de conteúdos que o tornam preparado para ser um técnico, um consumidor, uma mão de obra barata, um serviçal do sistema, sem liberdade, desumanizado, e, não raramente, um novo opressor. Com base no que diz Larrosa (2020, p. 25), na modernidade tudo isso caracteriza o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer.

Sobre o modelo de educação criticado por Freire, por Larrosa e por Zé Inácio, Ivan Illich (1985, p. 26) explica que o ensino tradicional, dentre outras coisas, é fracassado porque nele “[...] a aprendizagem é, muitas vezes, resultado de instrução, ao passo que a escolha para uma função ou categoria no mercado de trabalho depende, sempre mais, do número de anos de frequência à escola.” Talvez isso tenha colaborado para que o “cabo da enxada” continuasse sendo a “caneta” de Zé Inácio, pois, como ele disse, mesmo interessado no *conhecimento dos livros*, abandonou os estudos *na metade da cartilha*.

Conforme Ivan Illich (1985), apesar de dois terços das crianças na América Latina abandonarem a escola antes de concluírem o grau fundamental, não significa que não se arranjam de algum jeito. Zé Inácio, por exemplo, segundo afirmou, aprendeu a ler mesmo foi em casa, gaguejando na leitura da bíblia e de um livro emprestado por um outro professor amigo

que lecionava em um dos sítios vizinhos. Porém, com as leituras aprendeu apenas a juntar as letras e a formar palavras, desenvolveu mais foi a partir das atividades no ministério da igreja e, como fez questão de relatar, nos encontros de formação promovidos por órgãos governamentais que, dentre outras coisas, preparavam lideranças comunitárias para o gerenciamento de associações rurais.

As atividades religiosas e aquelas promovidas pelos tais órgãos públicos fizeram sentido para Zé Inácio, de modo que resultou no seu interesse e permanência nas leituras e nos cursos. Interesse que as aulas monótonas e desconectadas do seu contexto imediato não conseguiram despertar. A linguagem religiosa e a linguagem relativa às relações comunitárias faziam parte do seu mundo, de tal sorte que a leitura de Zé Inácio não se esgotou na decodificação da palavra escrita. Conforme explica Paulo Freire (1989, p. 9), o processo que envolve uma compreensão crítica do ato de ler não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas se antecipa e se alonga na inteligência do mundo.

O relato de Zé Inácio sobre a metodologia aplicada durante os encontros de formação de lideranças comunitárias, das quais ele participou, considerando as devidas diferenças, faz-me lembrar os círculos de cultura freirianos, nos quais o processo educativo se dava horizontalmente em “roda de pessoas” que buscavam aprender a “dizer a sua palavra”. Neste modelo de educação, a figura do professor deu lugar a um jovem monitor que, sem ocupar lugar de destaque e de poder, em relação aos outros participantes, coordenava uma pedagogia dialógica entre sujeitos pertencentes a lugares e grupos diferentes, mas jamais considerados desiguais. Estes sujeitos, igualmente livres, autônomos e ativos durante a partilha e produção coletiva de saberes a partir do diálogo mediado pela cultura local, suas experiências individuais e coletivas, moldes de ser, de sentir, de pensar e de agir encontravam nos círculos de cultura o rumo para uma transformação social possível através da educação.

Conforme Zé Inácio, esses encontros ajudaram-lhe a entender muitas coisas relativas aos problemas cotidianos porque aprendiam uns com os outros, a partir da discussão sobre os problemas vivenciados pelas comunidades dos participantes. As atividades dos círculos de cultura, assim como os encontros experienciados por Zé Inácio, explicam o porquê de Paulo Freire (2020b) entender que apesar da capacidade humana de também aprender por conta própria, é na relação uns com os outros, mediatizados pelo mundo, que dialogicamente se ensina e aprende, se educa mutuamente.

Exemplo como este comprova que os saberes e fazeres comunitários não podem ficar de fora dos currículos escolares e que estamos sempre aprendendo e ensinando algo, seja na

escola ou não. Illich (1985, p. 27) ressalta que “[...] o ensino pode servir e contribuir para determinadas espécies de aprendizagem sob certas circunstâncias. Mas a maioria das pessoas adquire a maior parte dos seus conhecimentos fora da escola.” Sobre isso, Rufino (2021, p. 12-14) explica que

A educação como dimensão política, ética, estética e de prática do saber comprometida com a diversidade das existências sociais é em suma, um radical descolonizador. [...] A educação diz acerca de práticas cotidianas; pertencimentos coletivos; fortalecimento comunitário; ética responsiva; aprendizagens; e circulação de conhecimentos que reposicionem e vitalizem os seres atravessados pela violência colonial.

Diante disso, faz-se necessário que os fazedores da escola não esqueçam de que somos vocacionados a “ser mais”, e que não tenham medo de pensá-la como lugar de produção de muitas experiências larrosianas, sejam individuais ou coletivas, durante as quais o tempo do relógio dá lugar ao tempo da amorosidade, da alegria, do abraço, do sentir, do perceber, do brincar, do vivenciar prazeres múltiplos para que ela represente, de forma plena, a vida constituída da sua real diversidade.

A aula-espetáculo experienciada no *campus* da UFCG ensinou para os Inácios que eles tinham muito para ensinar na universidade. Na oportunidade, tomaram consciência de que eram também educadores e artistas, e de que a Cabaçal Santo Antônio era um patrimônio imaterial de todo o mundo.

Da fala do professor Luiz Frederico Barbosa, que me acompanhou na organização do evento, os Inácios aprenderam coisas que diziam da importância da cultura popular na construção de identidades regionais, do espírito de coletividade e de pertencimento. Ao final, se emocionaram ao serem aplaudidos de pé e agradecidos pela oportunidade da partilha de saberes e experiências. Ficaram surpresos diante do querer saber mais expressado pelos que se entregaram àquela experiência. Na plateia, alguns foram atirados de volta a um tempo em que nas suas comunidades existiam Bandas Cabaçais, outros, como dito acima, estavam tendo o primeiro contato com uma Banda Cabaçal. As reações mostravam estarem arrebatados pela história da banda, pelas melodias, pela técnica musical aprendida e ensinada pela oralidade, pela relação com o sagrado e pelas palavras de Zé Inácio. Através do ver, do ouvir e do sentir, os que verdadeiramente experivenciaram o acontecimento entenderam o significado das palavras-chave: Bandas Cabaçais, tradição oral, cultura, educação popular, história cotidiana e memória.

Sem que nunca tivessem dialogado, de modo consciente, com as pedagogias freirianas, Os Inácios deixaram a lição de que tanto os currículos escolares quanto os acadêmicos devem contemplar os saberes e fazeres populares, sobretudo das comunidades onde estão inseridos, afinal, como enfatiza o pensamento do Mestre Freire, ensinar exige rejeição a qualquer tipo de discriminação, por isso ele, conscientemente, dialogou com a pedagogia do povo, com os princípios de uma educação-circular.

Cada experivivência com a banda e com o Mestre Manoel Inácio fez-me perceber que eu me despregava de outras coisas que me (i)mobilizavam culturalmente e artisticamente. Caminhos outros me apareceram, então decidi rumar para onde apontava o meu desejo de aprender mais com o Mestre Manoel, de modo que nos últimos anos que viveu, fiz questão de estar com ele, aprendendo com as suas narrativas, em especial, aquelas relacionadas às cabaçais e, mais especificamente, relacionadas à sua constituição musical, sobre a qual falo a seguir.

#### 4.1.1 Experivivências que constituíram Manoel Inácio em Mestre pifeiro

“Pensar [...] é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras.”

(Jorge Larrosa)

Seu Manoel Inácio nasceu em 1922 e morreu em 2008. A sua trajetória musical, como as de tantos outros pifeiros, é um exemplo de paixão, respeito e dedicação à tradição cabaçal que mobiliza a sua família desde o tempo do avô, segundo o alcance da sua memória. A sua história também é exemplo de como se experiencia e se preserva essa tradição que sobrevive à indiferença.

A partir do nosso primeiro encontro, eu fui com uma certa constância a sua residência; algumas vezes acompanhado de amigos pesquisadores, artistas (fotógrafos, cineastas e músicos), de meus filhos e de outras pessoas do meu convívio. Quando fui sozinho, foi para dar atenção exclusiva às histórias que o mestre gostava de contar e que eu adorava ouvi-las. Normalmente eu aparecia no Sítio Bé aos domingos, e com a alegria de sempre, ele costumava receber-me dizendo: *Naldo, você é o único que chegou atrás de saber a minha história e nunca mais deixou de vim. Você é amigo mesmo.* Esse dizer era motivado pelo fato de alguns acadêmicos terem aparecido por lá, fuçado a memória da sua família, obtido os dados necessários para as suas pesquisas e nunca mais terem voltado com os resultados. Um tipo de

atitude típica da falta da ética necessária à constituição de uma pesquisa feita com seriedade e compromisso com os seus participantes. Sobre isso, Brandão indica que

O compromisso social, político e ideológico do/da investigador(a) é com a comunidade, é com pessoas e grupos humanos populares, com as suas causas sociais. Mesmo em uma investigação ligada a um trabalho setorial e provisório, o propósito de uma ação social de vocação popular é a autonomia de seus sujeitos na gestão do conhecimento e das ações sociais dele derivadas. (BRANDÃO, 2007, p. 55).

Com base no ressentimento revelado pelas palavras do mestre, percebe-se que os investigadores não enxergaram o mestre e a sua família como parceiros, mas como “objetos de estudo”, de modo que após serem usados como se fossem coisas, foram excluídos daquilo que eles foram atores da sua construção. Eticamente, cabe também ao pesquisador a devolutiva, à comunidade ou aos agentes da sua pesquisa, dos resultados da sua produção. Sobre esse tipo de comportamento desrespeitoso com os colaboradores, Negro Bispo (2019), por exemplo, no Fórum Negro de Arte e Cultura da Universidade Federal da Bahia,<sup>73</sup> aproveitou para dizer que em nome da ciência, acadêmicos dirigem-se às comunidades, apropriam-se, sistematizam, sintetizam e depois mercantilizam os saberes orgânicos produzidos e compartilhados pelos mestres da cultura popular, exatamente como aconteceu nos casos que envolveram o Mestre Manoel Inácio.

Durante os nossos encontros, acreditando em uma postura ética de minha parte, da memória do Mestre Manoel voaram narrativas que ressaltaram a memória do avô, do pai e, em especial, da Banda Cabaçal Santo Antônio, no tempo em que a família Inácio ainda estava estabelecida na zona rural de São José de Piranhas, lugar onde nasceu e cresceu. Com a sua permissão, utilizando gravador e fita cassete, fiz registros de muito do que o velho amigo pifeiro fez questão de narrar. Dentre as narrativas, algumas estão relacionadas a práticas educativas cabaçais experienciadas pelo pai, tios e por ele, tanto no contexto familiar, como também em significativos momentos vivenciados com pifeiros de outras regiões.

Comum às pessoas ligadas ao campo, sobretudo em outros tempos, o acesso à escola também lhe foi negado, coube ao seu mundo imediato dizer a palavra que Seu Manoel precisava saber. Não poderia ser diferente, pois, como explica Larrosa (2020, p. 17), o homem é um vivente com palavra, o homem é palavra, é enquanto palavra. Ainda mais, “[...] todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio

---

<sup>73</sup> Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aAjYeoo5DYc>

desse vivente se dá na palavra e como palavra.” Foi, desta forma, na relação com o seu contexto imediato, que Seu Manoel Inácio aprendeu a ler e a escrever palavras geradoras como terra, estrelas, lua, sol, vento, plantas, aves, melodias e coração. Da palavra terra, aprendeu as palavras caminho, roça, arado, enxada, seca, águas, sementes, fartura, legume, algodão. Com a palavra cabaçal aprendeu música, pífano, devoção, respeito e gratidão ao sagrado. Assim como foi para Paulo Freire, do contexto imediato de Seu Manoel “[...] fazia parte o universo da linguagem dos mais velhos, expressando as suas crenças, os seus gostos, os seus receios, os seus valores” (FREIRE, 1989, p. 10). No processo educativo com a família aprendeu a palavra amor e, na busca pelo bem viver, aprendeu a biointeragir,<sup>74</sup> visto que, como diz Bispo (2015), sem uma relação respeitosa com os elementos naturais não há outra forma de garantir a palavra existência.

Foi nessa escola doméstica que a música cabaçal tombou Manoel Inácio ainda criança. Foi nela que, sem agonia, ele abriu os olhos e os ouvidos para experimentar seus mais velhos *soprando e bulindo os dedos no pife*. Já “taludo”, colocou em prática os ensinamentos cabaçais aprendidos, soprando e ensinando canções pelas partituras do dia a dia sertanejo. Para mim, um exemplo de educação pensada a partir do par experiência/sentido, que exige do aprendiz “[...] parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender o automatismo da ação, cultivar a ação e a delicadeza. Abrir os olhos e os ouvidos [...] ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (LARROSA, 2020, p. 25).

Movido pelo amor e com o saber adquirido pela experiência bradada por Larrosa, Seu Manoel, empunhando o pífano, não cansava de escrever as palavras alegria, festa e tradição, de modo que o mestre pifeiro João Félix, seu avô, previu que o menino Manoel Inácio logo pularia para níveis cabaçais mais avançadas. Contudo, embora o garoto Manoel Inácio já estivesse tocando bem, a Cabaçal Santo Antônio ainda teve outra formação antes dele assumir o sopro de um dos pífanos.

Isto aconteceu quando o Mestre João Félix precisou migrar para a Serra do Vital e deixar a batuta para o filho José Inácio. Respeitando a hierarquia familiar, decretou que o segundo pifeiro seria o outro filho, neste caso, Cícero Félix. Na época, as Bandas Cabaçais eram quase indispensáveis nos tradicionais eventos promovidos pelo catolicismo popular praticado na região. Era um tempo que, depois das rezas, do lado de fora do território sagrado, os pífanos e tambores Cabaçais encantavam com toques e melodias profanas que convidavam o povo ao sorriso, à alegria e à celebração da vida. Seu Manoel Inácio (2007) disse-me que esse foi um

---

<sup>74</sup> Termo utilizado pelo quilombola Negro Bispo para falar da relação entre homem e vida natural.

tempo que em *todo canto onde o povo tirava o exercício do mês de maio e novena de São Sebastião era difiço uma casa daquela pra não ter uns instrumento. Quando não tinha tocador, tinha os instrumento.* (MANOEL INÁCIO, 2007, *apud* BRAGA, 2015, p. 125).

Simas e Rufino (2018) explicam que, nos rituais sagrados, os tambores são autoridades, falam sem palavras, têm uma gramática própria, são discursos de vida, contam histórias que os livros não podem contar. Nas Cabaçais, a autoridade é dividida com os pífanos. Sacralizados, juntos, fazem contato e pedem permissão ao sagrado para o começo da reza e, ao final, para tocarem histórias que falam de animais, de rios, da noite, de índios etc. No fazer cabaçal, o sopro dos pífanos é respiração, a zabumba é baticum no peito e a caixa de guerra, com seu toque constante, é sangue correndo nas veias da cultura local. Juntos escrevem a experiência em forma de canto que ressoa em outros cantos de experiência, conforme diz Larrosa (2020).

Jorge Larrosa fez, assinou e publicou cantos de experiência referidos à educação, em especial à leitura. A Banda Cabaçal, por sua vez, assina cantos que libertam gritos de rebeldia, de lamento, de dor, de fé e de brasilidade aprisionados pela jaula opressora. Trata-se de um processo educativo a partir da experiência convertida em arte, porque “[...] a partir da experiência, tanto a educação como as artes podem compartilhar algumas categorias comuns.” (LARROSA, 2020, p. 12).

Com a saída do Mestre João Félix para outro sítio, Seu José Inácio resolveu acelerar o processo de aprendizagem do filho Manoel. Para que a sua banda, a qualquer momento, pudesse estar pronta para atender aos chamamentos do sagrado e do profano, seria prudente aproveitar o interesse do jovem aprendiz pela “gramática do pífano”. Assim, quando o filho Manoel estava com doze anos, abriu escola na sua alma de pifeiro, do colo fez carteira, matriculou o garoto e assumiu o papel de professor. Benditos, valsas, marchas rebatidas e baiões estavam contemplados no currículo. Nas aulas extras, ensinava o seu aluno a fazer e afinar pífanos de taboca e, com galhos de 108imbaúba, cipó e couro, ensinou a fazer zabumba e caixa. O saber ritualizar, evidentemente, também constituía os conteúdos que um aprendiz de pifeiro precisa saber. Descrevendo a metodologia utilizada na escola do pai, Seu Manoel (2001) disse-me que

[...] ele ensinava, ele sentava eu na perna dele assim, pegava o pife, botava assim na minha boca. Eu assoprando e ele fazendo o serviço com as mão. Por aqui eu aprendi. Aprendi pequenininho. [...] Peguei a tocar mais ele. Aprendi assim, aprendi. (MANOEL INÁCIO, 2007, *apud* BRAGA, 2015, p. 74).

Ivan Illich ficaria feliz em saber que a escola que o Mestre José Inácio fundou para acelerar a aprendizagem do filho não foi lugar de confinamento durante um longo período de

tempo. O processo de ensino e aprendizagem implementado nesta escola objetivava o amor/ação pela vida cabaçal, daí o conhecimento socializado nela não ter sido transformado em mercadoria, e a aprendizagem a partir da prática ter sido influenciada. Como resultado, em grande medida, a fluência adquirida na gramática do pífano resultou das atividades extracurriculares. Manoel Inácio, mais do que por uma necessidade da banda da família, aprendeu porque a Cabaçal lhe fez sentido.

Sobre esse modelo de educação, Ivan Illich argumenta: “A maior parte do aprendizado ocorre casualmente e, mesmo, a maior parte da aprendizagem intencional não é resultado de uma instrução programada” (ILLICH, 1985, p. 27), o que nos esclarece, como ele mesmo coloca, que é ilusório pensar que a escola é fonte de quase tudo que aprendemos, pois esse saber é produzido e assimilado fora dela, na “teia educacional” da qual fazem parte os pais, os amigos, a comunidade, o trabalho etc. Aprendemos casualmente porque, como pensam os educadores populares, a educação acontece em todo e em qualquer lugar, inclusive em casa a partir da relação com os pais. Como argumenta Illich (1985), as crianças aprendem muito mais quando os pais se interessam, o que significa, por exemplo, que o prazer de uma leitura compartilhada entre pais e filhos promove o prazer de juntos experimentarem a descoberta do aprendizado e pode inspirar, naturalmente, a formação estudantil. O exemplo familiar, portanto, é também motivador.

Nesse sentido, o avô e o pai sempre foram as maiores referências de Seu Manoel Inácio. Seguindo os seus exemplos, o aprendiz de pifeiro, na qualidade de pessoa de sabedoria, dedicou-se aos ensinamentos cabaçais com a compreensão da sua importância simbólica. Se a Cabaçal era importante para os mais velhos da família significava que ela trazia, para além da religiosidade, algo muito especial. Portanto, o conhecimento cabaçal não foi posto em questão como se fosse mercadoria, por isso o seu ensino e a sua aprendizagem não aconteceram vinculados ao acúmulo de informação, conforme os padrões modernos. Seu Manoel, portanto, contraria à prática de um sujeito moderno, que, como explica Brandão (2019, p. 06), “[...] deseja ir a uma escola para bem mais se ‘informar’ do que para ser educado.”

Falando sobre este sujeito da modernidade, Larrosa assevera que

[...] o sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. [...] Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre o que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião. Depois da informação, vem a opinião [...]. (LARROSA, 2020, p. 20).

Dessa forma, o menino simples criado nas brenhas sertanejas, no chão do terreiro de casa, fez do seu observar, repetir, aprender e tocar, acontecimentos que fizeram germinar, brotar, florir e frutificar o saber da experiência, sobre o qual Jorge Larrosa fala quando propõe uma educação a partir do par *experiência/sentido*.

O fato dos mestres da família Inácio terem tocado com outros mestres, fez de Seu Manoel Inácio um aprendiz de um repertório amplo e que evoluiu ainda mais a partir das experiências com outros tantos mestres da Paraíba e do Ceará. O Mestre deu sentido aos ensinamentos cabaçais, por isso aprendeu e ensinou. Como ele mesmo disse: *meu pai me ensinou [...] e eu fui ensinar a ele e depois aos meus filho*. Em minhas experiências, com diferentes pifeiros no Sertão paraibano, ouvi deles o reconhecimento de que Seu Manoel Inácio era um excelente tocador. A sua técnica, o conhecimento amplo dos saberes cabaçais e a sua capacidade de tocar e ensinar justificavam a titulação de mestre da cultura popular.

Com a morte do avô, a impossibilidade do tio Cícero Félix tocar por conta de problemas nos dedos e do tio Aprígio Félix morar longe, outros pifeiros eram chamados para fazer pareia com o pai de Seu Manoel, no entanto, quando o Mestre Zé Inácio percebeu que o filho já estava grande no pífano, o efetivou como parceiro na Santo Antônio, de modo que a banda novamente passou a ser composta, unicamente, por integrantes da família Inácio. Segundo Seu Manoel (2001), diante da sua performance, os próprios pifeiros convidados para tocar com seu pai disseram: “*Esse menino já tá tocando mais que nós, precisa nós vim aqui mais não.*” (MANOEL INÁCIO, 2007, *apud* BRAGA, 2015, p. 128).

Quando Seu Manoel já estava com 18 anos, a família precisou arribar em busca de um lugar que promovesse o bem viver de todos. Estabeleceram-se na zona rural da vizinha Cajazeiras, primeiramente no Sítio Bartolomeu, em um tempo que, segundo Seu Manoel, a família viu fartura, [...] *boi e algodão era a moeda, [...] algodão era a cabeça do Brasil*. Infelizmente, a chegada do “bicudo” estancou a fartura do “ouro branco”. A nova realidade fez a família arribar novamente, desta vez para o Sítio Serra Vermelha, onde o Mestre José Inácio cruzou o portal que dá acesso às constelações. Sua partida provocou mais uma migração da família, desta vez para o Sítio Bode, onde a matriarca também virou estrela.

Em 1944, Seu Manoel casou-se com Dona Vicência e foram morar no Riacho do Meio. Uma pequena vila rural com poucas famílias e uma capela onde os moradores, intermediados por Santo Antônio, conversavam com Deus. Na época, Dona Vicência recebeu de herança um pedaço de terra na Serra do Vital, que foi vendida para a família comprar alguns hectares no Sítio Bé, onde nasceram os filhos José, Antônio, Francisco, Bosco, Josefa e Maria. Segundo

Seu Manoel, dentre eles, somente José e Antônio aprenderam a tocar. Antes do avô falecer, o garoto José Inácio passou a ser chamado de Zé Inácio Novo e o avô de Zé Inácio Velho. A banda da família Inácio ficou com a seguinte formação: Zé Inácio Velho e Manoel Inácio nos pífanos, Zé Inácio Novo na Zabumba e Antônio Inácio na caixa.

Zé e Antônio aprenderam a tocar pela pedagogia cabaçal, ou seja, observando e brincando quando os instrumentos estavam parados entre uma tocada e outra. À medida que foram crescendo, também tomaram algumas aulas percussivas com os mestres. Estas aulas aconteciam antes ou durante as primeiras participações em novenas. Inicialmente, aprenderam a bater valsa e marcha; os baiões e as rebatidas vieram depois, durante os momentos em que os pifeiros encontravam-se, informalmente, para umas pifaradas.

Um pouco adiante, quando o Mestre Zé Inácio Velho já havia falecido, a banda Santo Antônio ficou calada por uns tempos. Seu Manoel não conseguia administrar o sentimento provocado pela perda do pai, mesmo o velho pifeiro antes de morrer ter pedido:

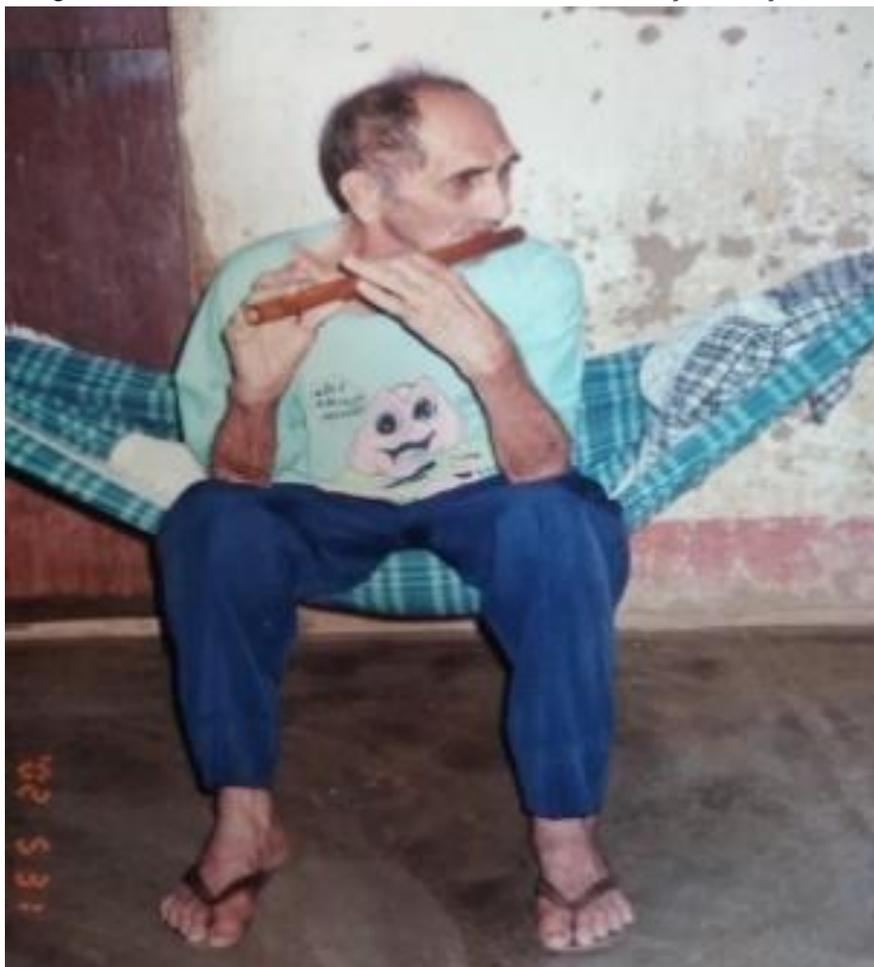
‘Meu fie eu vô morrer dessa vez. Meu fie não deixe de toca não.’ Você repare... Eu dixei: Pai eu não tem coragem de tocar, ficando sem pai eu não tem coragem de tocar não, proque quando eu ir tocar e eu me lembrar de pai, eu não sei não. Num dá certo não. – ‘Se esquece meu fie, num deixe não, continue’. Aí falou nesse compadre Zé Preto ali: ‘Oi, tem Zé Preto, tem Mané Pereira, irmão de Zé Preto, tem Aprijo, meu irmão que mora longe, mais não deixe não, que essa banda é dos santo. Música é festejo dos santo.’ (MANOEL INÁCIO, 2007 *apud* BRAGA, 2015, p. 129).

Embora haja também “[...] a circulação de informações e crenças ameríndias, das múltiplas Áfricas e de outras Europas que se encontraram no Extremo Ocidental para inventar o Brasil,” como aponta Simas (2018, p. 11), os santos mencionados pelo mestre pifeiro são os reverenciados pela fé católica ibérica, marcadora da aventura civilizatória brasileira.

Mesmo devoto das práticas religiosas constituintes da sua formação, e mesmo tendo sido um pedido do pai, Manoel Inácio passou um período sem tocar. Mas não por muito tempo, pois não podia deixar de celebrar o divino e de atender ao pedido do patriarca que fazia questão de enfatizar que a Banda Cabaçal não era música para botar o povo para dançar, mas para reverenciar os santos da religião católica em dias de novenas, trezenas, acompanhamentos de imagem, renovação, procissão, missa etc., diferentemente dos cultos indígenas e africanos que celebram a força ancestral e os deuses que regem a natureza, conforme assegura Simas (2018, p. 11).

A banda volta à cena quando Seu Zé Preto aceita o convite para integrar o grupo como segundo pifeiro. Morava nas proximidades e aprendeu a tocar pífano decorando as melodias e observando o bulido dos dedos dos Mestres da família Inácio. Assim, fez parilha com Seu Manoel até o dia que uma trombose lhe impediu de tocar. A doença de Seu Zé Preto silenciou a Cabaçal da família Inácio pela segunda vez.

Figura 24 – Mestre Zé Preto em sua residência – Sítio Cabeça de Onça



Fonte: Elinaldo Braga (2001)

Foi nesse período que conheci o Mestre Manoel Inácio, os filhos, Antônio e Zé Inácio Novo, e o neto Valmir Inácio, que juntos recompuseram a banda da família e fizeram as apresentações ditas no início desta seção. Com Antônio fazendo o segundo pífano, tocaram até o dia em que Dona Vivência desencarnou. Para Seu Manoel Inácio nada tinha mais sentido. Desta forma, a última tocada foi em João Pessoa, um pouco antes da companheira falecer.

Na figura 25, logo abaixo, Seu Manoel me exhibe dois pífanos com os quais fui presenteado. Um presente que veio com um aviso incisivo: “*estou dando os meus pife pra você não me pedir mais pra eu tocar*”.

Fiquei com o sorriso amarelado e sem ação. Como poderia agradecer pelo silenciamento da Banda Cabaçal Santo Antônio?

Figura 25 – O Mestre Manoel Inácio me presenteando com uma pareia de pífanos



Fonte: Leonardo Alves (2007)

Ao mesmo tempo que a tristeza tomou conta de mim, a esperança bateu mais forte quando percebi que os instrumentos tinham sido recém-fabricados. Ou seja, não eram os pífanos que acompanharam Seu Manoel desde a sua infância. Isso fez-me entender que o próprio Manoel Inácio esperava um ressurgimento, mesmo que naquele momento ele tenha asseverado que não via possibilidade da sua banda ressurgir pelas mãos de algum dos netos, já que estavam crescidos e nunca tinham demonstrado interesse em aprender a tocar pífano.

O último contato com o velho casal de pífanos foi para embrulhá-los, amarrá-los com barbante e guardá-los para um dia os bisnetos conhecerem os instrumentos que foram do “escanchavô”, do tataravô e do bisavô.

Seu Manoel aparentava convicção de que, realmente, a sua Cabaçal tinha chegado ao fim. Para ele, *os mais novo não quer dar continuidade. Acha bonito é sanfona, musga de*

*dançar, cantar. É tanto que essas musga dançante pai nunca gostou, ele tocava as musga véia do tempo do avô dele e do pai dele.* (MANOEL INÁCIO, 2007 *apud* BRAGA, 2015, p. 81).

Pouco tempo depois dessa conversa, tomado pela saudade de Dona Vicência, o velho pifeiro encantou-se. Tudo fazia crer que havia chegado o fim da Santo Antônio. Porém, bastou o avô desembulhar os pífanos guardados que Felipe Inácio, filho de Walmir, aos doze anos, começou a soprar as melodias eu havia capturado, em uma fita cassete, enquanto Seu Manoel Inácio tocava para mim, em 2001. Hoje, aos 18 anos, Felipe continua aprendendo mais, ouvindo discos cabaçais, pesquisando no Youtube e, sobretudo, tocando com o avô, o agora Mestre Antônio Inácio.

#### **4.2 Entre medo e fé nascem um povoado e uma tradição: olhando por dentro e pelo entorno da Boa Vista para encontrar pifeiros, Bandas Cabaçais, caminhos e práticas educativas**

Em 2017, chegou-me a notícia de que problemas físicos estavam impossibilitando o Mestre Mirota de tocar. Um joelho inflamado não dava tréguas e o condenava a andar com o auxílio de muletas. Essa novidade poderia proporcionar o silenciamento da Cabaçal São Sebastião, da Boa Vista. Diante dessa situação, numa manhã de domingo do mês de setembro, resolvi fazer uma visita ao mestre. Na oportunidade, ouvi histórias contadas e recontadas durante quase todos os nossos encontros. São narrativas que falam, sobretudo, de pífanos e pega de boi.<sup>75</sup> Aproveitei para saber de Seu Mirota sobre a origem daquela vila habitada por pessoas ligadas à roça, à criação de animais e com expressivo vínculo com a religiosidade católica. O mestre contou-me algumas coisas e indicou-me uma conversa com Seu Chico de Delídia, já que o mesmo era bisneto de Avelino, o proprietário daquelas terras antes do lugar virar povoado.

Doquinha, genro, primo e caixeiro de Seu Mirota, acompanhou-me até o Sítio Lajes, onde morava Seu Chico de Delídia. Ao chegarmos lá, o encontramos em processo de recuperação de uma pequena intervenção cirúrgica. Embora ele estivesse moribundo, o encontro com este novo amigo foi de muita alegria e recordações.

Inicialmente falamos sobre assuntos diversos, dentre eles a minha relação de amizade com os pifeiros da região. Sentindo-me mais à vontade, expressei a curiosidade em saber como a Boa Vista havia deixado a condição de sítio para se tornar um distrito piranhense. Diante

---

<sup>75</sup> Atividade realizada na caatinga nordestina, na qual o vaqueiro tem a missão de recuperar animal desgarrado. Esta atividade, na atualidade, foi transformada em competição.

disso, vi a felicidade pousar no rosto de Seu Chico. Sentou-se e abriu a porteira do juízo para que a memória da sua família e do lugar pudessem passar e se arrancar no gravador portátil que eu carregava. Memórias que vieram pelas lembranças de histórias escutadas e de momentos vividos. As expressões faciais, cada tom de voz e cada gesto do narrador denunciavam sentidos e emoções. Para ele, falar do passado é recordar as coisas boas e as coisas ruins que a lembrança traz juntas, mas que, depois de tantos anos, não machucam tanto. Para Ecléa Bosi:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam a nossa consciência atual. Por mais nítida que seja a lembrança de um fato antigo, ele não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos o mesmo de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nosso juízo de valor. (BOSI, 1979, p. 18).

Lembrar, portanto, exclui a identidade entre as imagens de ontem e de agora, propondo, como diz a escritora, diferenças em termos de ponto de vista.

Pelo que me disse Seu Chico de Delídia, ele soube através dos/as mais velhos/as que o Sítio Boa Vista estava no caminho de um surto de cólera que andava matando bastante gente pelos sertões. Contou que durante a epidemia os que adoeciam não resistiam à febre, à diarreia e ao vômito. Sabendo que a tal epidemia andava na garupa do cavalo da morte, Seu Avelino, bisavô de Seu Chico de Delídia, homem apegado à religião, pediu proteção ao divino e prometeu que, em agradecimento, levantaria uma capela nas suas terras para que a sua família realizasse uma novena no mês de maio, para celebrar Nossa Senhora da Conceição, e no mês de junho, para celebrar São João Batista. Deu certo, a cólera desceu do cavalo e ficou espiando a Boa Vista só de longe. Assim, Seu José Avelino Figueiredo, em comum acordo com a esposa Dona Josefa Maria de Jesus e com os filhos Amâncio Avelino, Miguel Furtado Leite, André Avelino de Figueiredo, João Avelino de Figueiredo, Manoel Avelino de Brito, Raimunda Maria de Jesus, Maria Avelino de Figueiredo e Manoel Roberto de Maria, cumpriu a referida promessa erguendo o templo para que as novenas, também prometidas, pudessem acontecer.

Para Eliade (1992), o homem religioso consegue enxergar as revelações do sagrado no espaço, no tempo e na natureza. Seu Avelino viu a revelação pela proteção intermediada por São João Batista. Uma hierofania<sup>76</sup> que mereceu a consagração de um ponto fixo, um centro em contraponto a todo o resto, o mundo profano. Um espaço sagrado para ritualizar, se limpar

---

<sup>76</sup> Termo usado por Mircea Eliade (1992) para referir-se às revelações do sagrado.

das impurezas profanas, para agradecer, para estar mais perto do Céu. Para o cristão, a igreja difere de todo o seu entorno. Daí Eliade dizer que

[...] A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O Limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE, 1992, p. 19).

No interior da igreja, portanto, o mundo profano é transcendido e a comunicação com o Divino está assegurada. O templo, desta forma, é janela para o céu.

A referida capela era tão pequena, segundo Seu Chico de Delídia, que as missas eram celebradas em campo aberto. Por conta disso, a população local sacralizou outro espaço e levantou a Capela São João Batista, com escadaria, pátio externo, altar, espaço para bancos e um cemitério em uma das laterais. Durante muito tempo, a família Avelino responsabilizou-se pelos cuidados da capela. Hoje, sobe total domínio da diocese, a mesma ganhou até casa paroquial.

Figura 26 – Capela São João Batista/Boa Vista



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Com a morte do bisavô, depois do avô e, por fim, do seu pai, ele mesmo passou a manter o compromisso familiar com o sagrado. Porém, não como organizador geral, mas participando como um dos noitâiros das novenas de São João Batista. Para quem não sabe, uma novena acontece durante nove dias e em cada dia tem um/a noitâiro/a, que é a pessoa responsável pelas despesas com o padre, os festejos/fogos, ornamentação do altar e, no contexto da Boa Vista, com os tocadores de pífanos.

Seu Chico lembrou que, na Boa Vista, tradicionalmente os tocadores iam para casa do noitâiro, faziam a alvorada às cinco horas da manhã, tocavam novamente ao meio-dia, às seis horas da tarde e depois desciam para capela. No primeiro dia da novena acontecia o tradicional levantamento da bandeira em frente ao templo. Sobre este momento ritualístico, Doquinha acrescentou que o mastro da bandeira do santo homenageado era cortado nas terras do já falecido Joãozinho de Santino. Com uns cinquenta palmos de altura, o mastro era levado até o beijo da estrada. À noite, em procissão ao som da Cabaçal, os fiéis saíam da casa do noitâiro conduzindo o santo até a capela. Com o santo já no altar, ainda ao som da Cabaçal, saíam para buscar o mastro e realizar o levantamento da bandeira. Emocionado, Seu Chico lembrou ainda que depois que amarravam a bandeira, era preciso em torno de dez homens para levantar e fixar o mastro no solo. Estando a bandeira oficialmente levantada, a banda ritualisticamente tocava o Bendito de São João a sua volta e arrastava o povo para o interior da capela.

Quando todos já estavam acomodados, os tocadores adentravam a capela e faziam a ‘venda’<sup>77</sup> antes do padre começar a celebração. Na última noite de novena, após a celebração, a banda ritualizava novamente em frente ao altar e depois conduzia os fiéis para concluir o ritual sagrado com a derrubada da bandeira. Neste momento, o bendito do santo era executado, enquanto alguns homens baixavam, vagarosamente, o mastro para que rapazes e moças, aos pulos, tentassem puxar a bandeira. Aquele/a que conseguisse poderia pedir a revelação de um amor ou a realização do seu casamento.

Em certo momento da nossa conversa, percebi que aquela alegria que havia pousado no rosto de Seu Chico de Delídia deu lugar a um misto de tristeza e rancor. Sentimentos provocados pela lembrança de quando um certo morador de São José de Piranhas havia chegado em Boa Vista e comprado as terras dos Avelinos. Representando a modernidade, o novo empreendedor instalou uma máquina de descaroçar algodão e passou a comprar, beneficiar e revender o “ouro branco” produzido pela vizinhança. Além deste negócio com algodão, ele começou a comprar

---

<sup>77</sup> Vênia é o ato de permitir algo ou de consentir perdão. Antes e depois de celebração ou, no caso das renovações, do terço, as Bandas Cabaçais, tocando, se dirigem até o altar e realizam esse ritual.

tudo o que podia fazer parte do seu projeto individual de poder. Então comprou a bodega de um velho morador e a transformou no armazém que passou a prover a vila e os sítios do entorno com os produtos necessários ao cotidiano desses lugares. Além disso, emprestava dinheiro a juros tão altos que muitos dos seus devedores foram obrigados a vender as suas terras e trabalhar para ele quase sem remuneração.

Na atualidade, livre do dono de quase tudo, a Boa Vista é distrito de São José de Piranhas. As suas duas fileiras de casas e o número de moradores têm crescido nesses últimos doze anos, em virtude da chegada de famílias que tiveram suas terras desapropriadas em função da construção da barragem da Boa Vista, obra integrante do projeto de transposição das águas do São Francisco.

Como já dito, após conhecer o Mestre Manoel Inácio, foi lá o meu primeiro contato com os outros pifeiros de São José de Piranhas. Inicialmente com Chico Barbosa, Antônio Pinto, depois Mirota, e Damião Pedro; os parceiros desta escrita. São agricultores, vaqueiros, pedreiros, músicos, educadores e aprendizes cabaçais. Pela oralidade, ensinam e aprendem uns com os outros e com as novas gerações. Com eles, tenho aprendido lições que carrego para a minha prática cotidiana, acadêmica e artística. Com estes homens, dentre outras coisas importantes para a minha constituição, eu tenho tido a oportunidade de praticar a amizade, o respeito, a ética, a simplicidade, o afeto, o companheirismo, a música e o amor/ação. Sobre eles, falo um pouco mais abaixo.

#### 4.2.1 Das lembranças dos Mestres Mirota e Chico Barbosa voam seus processos de constituição musical e das suas Bandas Cabaçais

Os primos Valdomiro Barbosa (Mirota) e Chico Barbosa são dois mestres com histórias cabaçais que se entrelaçam. Suas narrativas me disseram que seus avós paternos, Raimundo Barbosa e Joaquina Barbosa, migraram com os nove filhos do Sítio Barbeiro, localizado no município de Nazarezinho, diretamente para o Sítio Almão, que fica no entorno da Boa Vista. Na mudança, os Barbosas levaram a fé e a Banda Cabaçal São Sebastião na bagagem. Espelhando-se no pai, que era zabumbeiro, os nove filhos também viraram instrumentistas cabaçais.

Entre os descendentes do Mestre Raimundo Barbosa estavam os pifeiros João Barbosa (pai do Mestre Chico Barbosa) e Chico Barbosa (pai do Mestre Mirota). Seu Mirota lembra do tempo que a banda deles tocava nas novenas de São João Batista, realizadas na Boa Vista, nos

acompanhamentos de São Sebastião que aconteciam no Sítio Cuncas e em vários outros eventos religiosos quando era convidada ou contratada. Falando sobre isso, o mestre narrou assim:

Minha família vem de Nazarezinho, aqui perto de Sousa. Meu avô morreu em 45, eu lembro dele ainda, tocando. Ele tocava pife não, tocava só na caixa e na zabumba. Eu ainda vi meu avô tocando, eu tava com dez anos. Ele se chamava Raimundo Pereira Barbosa. Ele num tocou aqui não, porque quando papai veio tocar aqui ele já tinha morrido. Tocou só em Nazarezinho. Na casa do Almão, onde eles vieram morar aqui, eles tinham os novenários. Eles tocava toda noite. Logo era muita gente, dez pessoas numa casa, quase todos dez tocava. Naquele tempo o Almão era do veio Joaquin Mané, aí vendero pro meu outro avô, Francisco Pereira. (MIROTA, 2019).

O mestre garante ter ouvido, dos mais velhos, histórias do azedume trazido pela seca de 40. Isso inclui a decisão tomada pelo seu pai de sair do Almão para buscar um pouco de doçura para a vida na Serra do Braga. Esse acontecimento provocou outras mudanças no cotidiano da família, de lugares e da banda deles. A narrativa de Seu Mirota diz que, no ano de 1942, a família Barbosa precisou separar-se, de tal sorte que alguns ficaram no Almão, outros foram para o Ceará e o seu núcleo familiar estabeleceu-se no Sítio São Félix.

O lado bom dessa separação familiar foi o surgimento de uma nova Cabaçal. Um detalhe importante é que, embora estivessem em sítios diferentes, as duas bandas socializavam os mesmos instrumentos que vieram no matulão, quando a família Barbosa deixou Nazarezinho. Sobre isso, o Mestre Chico Barbosa, em uma das nossas primeiras conversas, disse assim:

Agora tem duas bandas, a minha e a de compadre Mirota, pro causa que foro morar longe. Só tinha um instrumento, o que é dele hoje e que tem mais de cem anos. Então, lá em casa o povo era pouco pra tocar. Só era três, eu papai e Zé, e na casa dele era quatro tocador, Mirota, o pai dele, Pedro e José. Tava tudo preparado, aí pai disse: ‘Não, leva os instrumento pra lá, vocês toca pra lá e quando nós precisar vocês vêm, manda pra cá’, e assim fez. Então nasceu as duas bandas, a de São Sebastião, que era a do pai dele e a minha com meu pai, que se chama São João Batista. (CHICO BARBOSA, 2001).

Foi nesse contexto que Chico Barbosa e Seu Mirota foram intimados a praticar o que já tinham aprendido através das observações, ensino individualizado e tocando juntos com os Mestres. Seu Chico Barbosa, desta maneira, virou pifeiro, Seu Mirota, por outro lado, um exímio zabumbeiro. Ambos educados para a vida cotidiana através dos ensinamentos dos mais velhos da família e da relação com o ambiente imediato.

Vejamos mais um pouco sobre eles e sobre as suas bandas Cabaçais.

#### 4.2.1.1 Mestre Mirota e a Banda Cabaçal São Sebastião – Boa Vista

Em todas as experiências que tive com os pifeiros de São José de Piranhas, Seu Mirota foi o menos falador. Quando falava sobre ele, normalmente repetia passagens que já havia me contado. Uma delas é a que diz da seca e das dívidas acumuladas que forçaram a família Barbosa a vender as suas terras. Sem a leitura da palavra escrita, foi alfabetizado organicamente enquanto trabalhava plantando, limpando mato, catando algodão, pastoreando o roçado (para não deixar os pássaros comerem os grãos semeados), colhendo, debulhando feijão, moendo milho e batendo arroz. Estudou nesta lida até mudar de cartilha, aos 18 anos, para ler e escrever o mundo trabalhando como vaqueiro. Nesta “escola profissionalizante”, aprendeu praticando o que viu os professores vaqueiros fazendo. Tanger, vacinar, ferrar, amansar e pegar boi brabo na mata foram algumas das lições; parou porque a visão adoeceu e obrigou-lhe a praticar, novamente, a agricultura de subsistência.

Na Banda Cabaçal também começou cedo; observando e tocando zabumba com o pai e com os irmãos Pedro e Zé Barbosa. Segundo ele, começou na zabumba porque o seu pai entendia que já tinha outros tocadores de pífanos. Contudo, enquanto zabumbava, mirava o olhar e os ouvidos nos pífanos, desde o tempo que o pai ministrava as primeiras aulas para os irmãos. Pelas falas de Seu Mirota, percebi que a didática e os recursos utilizados nessas aulas assemelhavam-se aos que cabaçalmente educaram o Mestre Manoel Inácio, ou seja, o pai/educador botava os meninos/educandos para soprar o pífano enquanto ele dedilhava as notas musicais. Dominado o sopro, através da imitação vinha a parte prática de digitação das notas musicais de cada melodia. Assim, logo aprendeu, provando que não é apenas a escola e o seu rigor que fazem o conhecimento acontecer. Por isso a defesa de que ninguém deve ser comparado a saco vazio e de que estamos em um permanente movimento pelo saber, nos constituindo, porque a incompletude e o conhecimento são próprios do homem, ocorrem na história, de modo que o que conhecemos é fruto do que socialmente vivenciamos.

Dessa forma, nunca é demais dizer que a pedagogia escolar formal precisa entender que somos sujeitos cognoscentes também fora da sala de aula, por isso a importância do estabelecimento de diálogos críticos entre o conhecimento que se apresenta em sala de aula e o conhecimento e saberes produzidos na comunidade, para que os sujeitos envolvidos no processo educacional sintam-se encorajados a continuar na busca do *ser mais* e a lutar pela conquista da sua humanidade roubada, pois, como assevera Freire (2020a, p. 41, grifo do autor), “[...] a

desumanização, mesmo que um fato concreto na história, não é, porém, *destino* dado, mas resultado de uma “ordem” injusta que gera a violência dos opressores e esta, o *ser menos*”. Uma educação problematizadora é a chave que desacomoda os oprimidos adaptados às engrenagens opressoras, fomentando neles a coragem de livrarem-se das sombras dos opressores e do temor à liberdade. Novamente, chamo Paulo Freire para explicar que

Enquanto tocados pelo medo da liberdade, se negam a apelar a outros e a escutar o apelo que se lhes faça ou que se tenham feito a si mesmos, preferindo a gregarização à convivência autêntica. Preferindo a adaptação em que sua não liberdade os mantém à comunhão criadora que a liberdade leva, até mesmo ainda quando somente buscada. (FREIRE, 2020a, p. 47).

Diante da realidade que nos apresenta um modelo de escola atrelada à ideologia opressora, cabe a projetos de educação popular a missão libertadora.

Voltando às buscas de Seu Mirota, acrescento que depois que os seus mais velhos morreram, o mestre ficou tocando zabumba na banda do primo Chico Barbosa. A vontade de tocar pífano continuava viva e, nos horários em que estava em casa, já próximo aos cinquenta anos, começou a estudar o pífano sozinho, de modo que, como me falou, este detalhe tornou o aprendizado mais difícil. Quando se mudou para a Boa Vista, assumiu a posição de Mestre e colocou a São Sebastião em ação novamente. O segundo pífano, zabumba e caixa ficaram por conta dos primos Bento Barbosa, Zé Barbosa e Doquinha Barbosa, respectivamente. Bento, que já era sanfoneiro, de tanto ouvir os velhos tocadores da família, não teve dificuldade para executar as músicas cabaçais que já trazia no inconsciente. Com essa formação, a São Sebastião voltou a tocar localmente nas novenas de São João Batista e em outras comunidades da redondeza. Do calendário religioso da Boa Vista e do seu entorno, Seu Mirota disse assim:

Você vê, oi, nós toquemos ano passado lá em Antonio Pinto, nas Antas, que ele tem uma reza lá, dia 20. Domingo dia 20 ele quer que eu vá pra derrubar a bandeira e tocar mais ele. Toco lá quatro ano, mas esse ano vai dá certo não, porque to com esse joelho doendo pra andar, cachingando. Aqui nós tem a festa de São Sebastião, São João, ali no cruzeiro no dia três de maio, nós toca lá também. O cruzeiro fica perto da rua pra ali assim, é tanto que o prefeito vai abrir uma rodagem pra cima da serra, o cruzeiro já é veio. São Sebastião é das Antas, mas aqui em baixo tem uma mulher que reza tamém. Ela reza todo dia 20. (MIROTA, 2019).

Os estudos com o pífano continuaram a partir da prática, na companhia de outros pifeiros. O Mestre, sempre que saía para tocar como zabumbeiro de outras bandas, aproveitava

o momento profano para assumir o pífano. O seu maior incentivador, até hoje, é o Mestre Antônio Pinto. Durante as participações da sua Banda Cabaçal em eventos religiosos, Seu Mirota assume a função de pifeiro, porém, quando convidado para uma apresentação em modalidades de eventos que exigem um repertório longo, o mestre, além do seu parceiro oficial, faz questão de convidar outro pifeiro. Na foto abaixo, a Banda São Sebastião está se apresentando em um evento realizado pela prefeitura de São José de Piranhas. Da esquerda para direita estão Seu Mirota na zabumba, Doquinha na caixa e Bento e Antônio Pinto nos pífanos.

Figura 27 – Banda São Sebastião do Mestre Mirota



**Fonte:** Radar Sertanejo. Disponível em: <https://www.radarsertanejo.com/2017/06/20/pifeiros-de-são-jose-de-piranhas-mantem-viva-a-tradicao-de-100-anos/>

Como dito acima, é nesse tipo de oportunidade que Seu Mirota também estuda. Presta atenção nos outros pifeiros, assimila as melodias e aproveita para tocar umas partes no pífano, acompanhando Antônio Pinto ou Bento.

Outra forma de aprendizagem adotada pelo mestre é a escuta dos dois CDs que gravamos. Conforme me falou, a falta de interesse por parte das novas gerações pode promover o desaparecimento das Cabaçais, na Boa Vista. Diante disso, os tais discos alimentam nele a esperança de que um dia os netos possam ouvi-los e, quem sabe, despertarem para o mundo do pífano.

Aqueles CDs que tu me deu ainda tem um moio de cd guardado lá dentro, vendi uns e tem um resto ainda guardado lá dentro. Comecei a vender, mas adispôs guardei. [...] Aqueles CDs que tu me deu, eu escuito pra aprender as musgas. Também pra cada neto eu dei um, mas esse povo novo quer saber dessas tocada não, só que saber dessas coisas deferentes, forró. [...] Eu tava dizendo aqui a Bento que vai chegar amanhã e essa banda cabaçal vai se acabar, ninguém quer aprender a tocar, manter a tradição dos mais vei, servir à religião. Bora ver se algum desses meus neto meu se interessa. (MIROTA, 2006).

A esperança é para Paulo Freire uma “necessidade ontológica”. Contudo, para que ela possa se tornar concretude histórica precisa da prática. “A esperança tem uma tal importância em nossa existência, individual e social, que não devemos experimentá-la de forma errada, deixando que ela resvale para a desesperança e o desespero.” (FREIRE, 2021, p. 15). Assim, Seu Mirota conjugou o verbo esperar quando alguns dos seus mais novos deram sinais de interesse pela cabaçal depois que viajamos duas vezes para São Paulo e os mestres ganharam um cachê digno pela arte que apresentaram. Diferentemente de Seu Manoel Inácio que empacotou seus pífanos e praticou a esperança como uma “pura espera”, o Mestre Mirota fez da esperança ação e a conjugou na prática.

Figura 28 – Mirota ensinando aos netos/ Boa Vista



Fonte: Elinaldo Braga (2006)

Em 2006, eu tive a honra de presenciar o mestre ensinando ritmos aos garotos. Tocava a zabumba e pedia a um dos meninos para repetir, batia a caixa e pedia para o outro repetir, depois tocava a melodia no pífano e pedia para os dois acompanharem com o ritmo que acabara

de lhes ensinar. Mais interessante ainda foi perceber que, à medida que ensinava ritmos e melodias aos garotos, ensinava uma lição que expunha a importância da manutenção da tradição que já vinha dos seus mais velhos. Manter a Cabaçal pulsando significava manter viva a memória dos ancestrais e a missão de servir ao sagrado. As palavras de Seu Mirota também deixavam evidente que a Cabaçal era uma das coisas mais importantes da comunidade e, por isso, os mais jovens deveriam ter interesse em preservá-la.

Weffort, no texto “Educação e Política: reflexões sociológicas sobre uma pedagogia da Liberdade”, que abre a 28ª edição do livro *Pedagogia Como Prática de Liberdade*, do mestre Paulo Freire (2020a, p. 11), lembra que a alfabetização e a conscientização andam sempre juntas, e que esse princípio serve a todo e qualquer tipo de aprendizagem. Embora com aprofundamento crítico limitado à sua formação, considero que a prática educacional implementada pelo Mestre Mirota dava sinais da necessidade de uma conscientização entre os mais jovens sobre o enfraquecimento do poder da tradição cabaçal na Boa Vista. Infelizmente, embora o mestre tenha esperançado, os meninos cresceram e preferiram ficar no *celularzinho*, como pode ser visto na figura abaixo que denuncia que, enquanto acontece a celebração, a juventude ocupa-se com conversas entre eles e com o mundo virtual.

Figura 29 – Jovens do Sítio Antas em noite de reza e pife



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

A esperança e a iniciativa do Mestre Mirota de ensinar aos netos pode ter sido reflexo das nossas conversas quando estivemos na capital paulista e falamos sobre a importância do estímulo musical junto as crianças. Lembro de ter dito que era fundamental eles tocarem mais em casa, independentemente de ser dia de festa ou de reza. Tocar com frequência para despertar nas crianças o interesse em tocar, mesmo que por brincadeira, como um dia aconteceu com eles. Para mim, se a cabaçal não fala no pé do ouvido das crianças com uma certa constância, a televisão, o rádio e a internet não perdem tempo e atacam sem pena.

Para motivar os netos mais um pouco, Seu Mirota passou a ideia para eles de que a Cabaçal um dia também poderia levá-los de avião para outros lugares. Nas palavras que consegui aprisionar, enquanto ele conversava com os meninos, ele disse assim:

Meu pai era tocador de pife. Ele falava pra nós assim: ‘oi menino, vocês pode continuar tocando, que voces ainda vão tocar em São Paulo ainda, vocês ainda vão prum bocadão de canto, João Pessoa, praque nós aqui, nós toca aqui, nós num sabe de nada. Aí, a gente tudo indica que mais pra frente vocês vão tocar em São Paulo, João Pessoa, Campina, Recife. Nós tamo tocando aqui pru perto, pero Barro, São Felix, Mauriti, Buritizinho, vocês vão tá de avião, tocando por longe ainda.’ Nós ficava só escurtano. Pois num é que aconteceu isso com nós! Já fui pra São Paulo duas vezes, tocar lá. Fumo de avião, bom demais. (MIROTA, 2006).

Bem no início de 2020, antes da pandemia, fiz mais uma visita a Boa Vista. Desta vez fui acompanhado do Mestre Antônio Pinto, seu filho Joelson, do produtor musical Renato Oliveira e do *filmmaker* Jonathan Dias. Estávamos em mais uma etapa de captação de imagens para a produção de mini-documentários protagonizados por cada um dos mestres de São José de Piranhas. Chegamos de “supetão”, ou seja, sem avisar. A alegria de Seu Mirota desenhava um novo rosto, principalmente porque sabia que a presença de Antônio Pinto significava que os pífanos participariam da nossa conversa. Para que tudo acontecesse espontaneamente não dissemos o que motivou a nossa visita. Sugeri que fossemos conversar no quartinho onde Seu Mirota guarda os seus instrumentos. Enquanto se organizavam, fui convidar Doquinha, Bento e Zé Barbosa para também participarem da nossa roda de conversa musical.

Antes de sair, fui avisado que Zé Barbosa apresentava sinais de Alzheimer, por isso fazia um tempinho que não tocava. Porém, quando falei que precisava dele para uma tocada na casa de Seu Mirota, o zabumbeiro deu demonstrações de muita saúde e, com muita lucidez, fez dessa visita um importante momento de partilha de saberes. Dentre outras coisas, nos ensinou como afinar zabumba e caixa artesanal, e mostrou como executar cada ritmo cabaçal tradicional. A técnica que ele nos mostrou, segundo ele, foi a mesma aprendida com os seus mais velhos.

Dessa forma, posicionou a zabumba no chão e com a baqueta empurrou para baixo os pequenos elos feitos de couro que, funcionando como tarraxas, servem para tensionar as cordas e puxar os aros, deixando as duas peles mais esticadas/afinadas. O mestre ressaltou que para afinar a caixa o procedimento deve ser o mesmo. Na figura abaixo, o mestre afina a centenária zabumba da Banda São Sebastião.

Figura 30 – Zé Barbosa afinando a zabumba/Boa Vista



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Zé Barbosa tocou alguns ritmos pra gente perceber a afinação da zabumba. À medida que tocava, explicava o desenho rítmico e a dinâmica de cada música. Enquanto o Mestre Zé Barbosa nos passava esses saberes, Seu Mirota, cheio de orgulho, nos falou que quando o avô dele morreu a zabumba e a caixa ficaram pendurados num jirau, e somente depois do luto o seu pai os limpou, colocou couros novos e, mais uma vez, deu voz à banda da família. Deixando as lembranças falarem, o mestre concluiu dizendo que o seu pai, aos 82 anos, pediu para ele zelar pela zabumba, porque ela tinha sido benzida pelo padre de Nazarezinho. Este fato tornou imperativa a impossibilidade do instrumento tocar em festa que não fosse de santo. Segundo Seu Mirota, a sacralização do instrumento e essa determinação foi obra do próprio padre.

Terminada a afinação da zabumba e a narrativa de Seu Mirota, Antônio Pinto nos falou sobre o processo de afinação dos pífanos. Doquinha, por sua vez, disse que preferia tocar com caixa de metal/industrializada porque tem mais som, diferentemente da caixa artesanal feita com madeira, couro e corda. Quando lhe perguntei o porquê dele bater tão forte quando tocava, o caixeiro foi enfático ao dizer que a percussão precisa ter volume para empolgar os pifeiros e avisar longe que a cabaçal estava em ação.

Depois da teoria, veio a prática. A Banda Cabaçal São Sebastião entrou em ação e o Mestre Mirota, Bento, Zé Barbosa e Doquinha executaram o bendito de São João Batista.

Os mestres tocaram mais umas três músicas e começaram a fazer rodízio de instrumentos e tocadores. Assim, Antônio Pinto tocou pífano fazendo pareia com Mirota, e com Bento. Neste exercício musical, Antônio Pinto ensinou algumas músicas para o Mestre Mirota e permitiu que os dois filhos também praticassem a percussão, como pode ser visto abaixo, nos registros feitos por Jonathan, em janeiro de 2020, a serviço da Gota Sonora Produtora Risofônica.

Figura 31 – Banda Cabaçal São Sebastião do Mestre Mirota/ Boa Vista



Fonte: Johnatan e acervo da Gota Sonora Produtora (2020)

Figura 32 – Antônio Pinto ensinando ao Mestre Mirota



Figura 33 – Antônio Pinto ensinando a Joelson



Fonte: Johnatan e Acervo da Gota Sonora Produtora (2020)

Figura 34 – Antônio Pinto ensinando a Bento



Figura 35 – Falam sobre fabricação da zabumba



**Fonte:** Johnatan e Acervo da Gota Sonora Produtora Risofônica (2020)

Nas três primeiras fotos acima, Antônio Pinto ensina aos outros pifeiros como executar o segundo pífano. Neste momento, pudemos observar de pertinho como se ensina e se aprende pela observação dos movimentos de digitação do pífano, pela audição e pela repetição. Nas Cabaçais, os pifanos tocam em duo, popularmente chamado pelos pifeiros de “pareia”. Durante a performance é importante que um faça a primeira voz e o outro a segunda. Para que isso aconteça, os pifeiros tocam em intervalos de terça e sexta. Quando isso não acontece, os dois pifanos fazem a mesma voz, de modo que a banda perde a sua sonoridade tradicional. Mais na frente falaremos outros detalhes sobre esse fenômeno cabaçal.

Ao final desse acontecimento festivo, educacional e afetivo, Dona Ana, esposa do Mestre Mirota, nos serviu café e bolacha antes de seguirmos em busca do Almão, onde encontraríamos o Mestre Chico Barbosa.

#### 4.2.1.2 Mestre Chico Barbosa e a Banda Cabaçal São João Batista – Sítio Almão

Como já foi dito, Seu Chico Barbosa, assim como Seu Mirota, é filho, neto e bisneto de pifeiros. Em 2001, quando o conheci, ele ainda morava na Boa Vista, com a esposa e os filhos. Localizar o Mestre nessa época não foi difícil, perguntei a alguns homens que jogavam sinuca onde poderia encontrar os pifeiros da comunidade. Embora existissem outros no lugar, todos apontaram para a casa que ficava logo na entrada da Boa Vista. Dirigi-me até lá e da calçada gritei um *oh de casa!* Lá de dentro saiu um senhor alto, esbelto, de mãos e olhos grandes, de fala muito mansa e, meio desconfiado, perguntou-me: *Tá querendo falar com quem?* Apresentei-me e expliquei estar ali para conhecer os tocadores das Bandas Cabaçais da Boa

Vista. O mestre desmanchou a desconfiança e abriu o portão para eu entrar. Durante a nossa conversa expressou estar se sentindo importante em virtude da visita. Percebi que ele entendia que eu representava a universidade e que reconhecia a importância desta instituição, embora, até aquele instante, ninguém da sua família ter sequer passado na calçada de uma das suas edificações, muito menos adentrá-la, imagine recebê-la em casa! Para ele era muito significativo ter em sua porta um carro exibindo o brasão da UFPB e um dos seus professores, sentado à sua mesa, ainda mais interessado em saber da sua Banda Cabaçal. Os olhares da vizinhança denunciavam outros desconfiados; seu Chico não se conteve e soltou o desabafo: “*Tá vendo? É preciso vim gente de fora pr’os daqui olhar pra nós.*” Mais na frente entendi que essa fala era motivada pelo fato de que as Cabaçais não estivessem mais importando para os organizadores das novenas de São João Batista.

Enquanto tomávamos o café feito por Dona Dena, Seu Chico aproveitou para narrar um pouco do seu caminhar com o pífano. Relembrou que quando a família Barbosa morava no Alhão *o tempo era esquisito, só tinha onça e pau seco. Era o lugar que mais tinha sofrimento no mundo. Só tinha Deus por todos e nada mais, só tinha sofrimento!* O Mestre falava sobre um tempo que não tinha nem estrada, conseqüentemente, não andava ninguém por aquelas bandas. Porém, mesmo assim

O povo era tudo animado, diferente do povo de hoje que nem gosta e num quer mais saber negócio de musga vea feia. É nada, é do começo do mundo como você sabe da história. Foi no começo do mundo, foi dos índios. Era pra louvar a Deus e pedir chuva, que eles chamavam Deus era Tupã, naquela época. Aí então quando tava de seca, porque o Nordeste toda vez foi seco, isso vem de longe, ninguém sabe de onde vem não, né? Aí, eles tocavam, se juntavam pra tocar pra chover, Oxente, quando acabava tava se anevuando, mode a fé que era grande. Era pife e zabumba. Assim os mais véio ensinaram a gente. (CHICO BARBOSA, 2001).

Seu Chico, como o primo Mirota, foi alfabetizado na convivência com os bichos de casa, com a vegetação, com o tempo e com a família. Os mais velhos, além dos ensinamentos para o trabalho, para a crença e sobre a história local, também alfabetizaram as crianças pela “cartilha” cabaçal. Sobre isso, o Mestre, emocionado, lembrou que o pai, João Barbosa, e o pai de Mirota, Chico Barbosa, ensinavam a eles ainda pequenos. Em sua fala, mais uma vez aparece a metodologia que o Mestre Manoel Inácio também foi educado no pífano, sentado no colo amoroso do pai, movidos pelo interesse de ensinar e de aprender mais a linguagem cabaçal.

Eles botavam o pife na boca da gente, mandava nós soprar e os tocador fazendo música mexia com os dedos. Aí depois papai fez uns pifes e nós ficamos pelejando. Eu digo, realmente aprendemos; compadre Mirota na zabumba deu sucesso quem nem naquele tempo em São Paulo, que nem nós fumos. Aí viemos de lá pra cá, aí vai hoje parece que já foi tudo, já tem nós tudo veio. (CHICO BARBOSA, 2001).

Assim, o pifeiro considera que o seu pai foi o seu principal educador. Com a teoria assimilada veio a práxis para dar vida à Cabaçal São Sebastião. Desta forma, ainda menino soprava o pífano pra lá e pra cá, logo depois já tocava os primeiros acompanhamentos, assimilando o “saber de experiência feita.”

No exercício da função social de sujeito pai e avô, sentiu-se também na obrigação de transmitir os saberes cabaçais para os seus descendentes. Tocou para que eles ouvissem e repetissem, de tal sorte que todos aprenderam a tocar algum dos instrumentos cabaçais.

Além dos momentos em que parava para ensinar, o mestre, sempre que podia, inseria os meninos na prática de tocar em acompanhamentos, pois, no seu entendimento, tocar “oficialmente” é fundamental para o exercício da religiosidade, para o aprendizado dos rituais, das melodias, dos ritmos e para o sujeito aprender a comportar-se dentro e fora de casa. Pelas palavras do mestre, tocador que não sabe entrar e sair dos cantos, nunca teve lugar garantido nas Cabaçais da família Barbosa. Orgulhoso da ética praticada pelos Barbosas, falou:

Somos uma família inteligente, graças a Deus ninguém nunca foi um preso por mal feito nenhum. Deus abençoou toda a vida. Tem nenhum ladrão, tem pobre. Papai era um cabra direito, cumpridor do dever, se dever paga, não era cabra de enrolada. Somos um povo que os parente botou a gente num caminho muito certo, que é o caminho de viver bem, graças a Deus. (CHICO BARBOSA, 2001).

O mestre sabe que tem muito para ensinar, mas também, mesmo sendo pós-graduado em cabaçal, ainda tem muito o que aprender. No seu processo de constituição, ouvir outras bandas, por exemplo, sempre foi fundamental para a ampliação do seu repertório. A participação em eventos fora do contexto religioso, dividindo palco com bandas de pífanos com certa projeção nacional e até internacional, é incentivo para tocar. Na medida em que percebe que os pifeiros incrementam suas apresentações com composições autorais, vocais e até com coreografias, como é o caso das bandas de Caruaru (PE) e do Cariri cearense, o Mestre Chico desperta o interesse pelas músicas dos repertórios destas bandas. Segundo disse, *“hoje tá mais fácil aprender, basta passar os CDs que a gente compra nos eventos.”*

Ouvir os CDs que gravou com os seus parceiros também tem sido utilizado como ferramenta para não esquecer o repertório tradicional que conhece desde menino. Então, quando é de tardinha, escuta os discos, busca inspiração lembrando do pai, da mãe e de todo o tempo que passou. Estes momentos de estudo também o fazem refletir sobre o envelhecimento e concluir que isso é apenas um detalhe, *porque a gente vai até onde Deus quiser e, além do mais, tocar dura muito. Não se sabe de tocador que morreu com menos de 90, 80 anos, não!*

Figura 36 – Banda São João Batista/ Boa Vista



**Fonte:** Elinaldo Braga (2001)

Entre o nosso primeiro encontro em 2001, registrado na figura acima, e o último, no começo de 2020, estivemos juntos inúmeras novenas, acompanhamentos de santos e, especialmente, em viagens. Para o Mestre, essas viagens mostraram e ensinaram coisas que talvez ele nunca acessaria. As experiências nas quais o *homo religiosus*<sup>78</sup> deu lugar ao artista para que ele não apenas pudesse aprender, mas também partilhar saberes. Sobre isso, Seu Chico Barbosa costuma dizer:

Então agradeço primeiramente a Deus, a meu pai e a você que botou a gente pra conhecer o Brasil. Um beradeiro que nem eu, nascido num tronco de serra desse, conheci, conheci não, mas passei por três capital, né. Toquemos em

---

<sup>78</sup> Termo utilizado por Eliade (1992) para classificar o homem pré-moderno, ou que, mesmo na modernidade, mantém características daquele.

João Pessoa várias vezes, duas vezes em São Paulo, Recife e Campina Grande. Aí fui aprendendo. Hoje tamos por aqui, mais sabido, mais véi também, né? Mas, tocar sei do mesmo jeito. Parece até que toco melhor. (CHICO BARBOSA, 2020).

Ganhar o mundo com a música cabaçal era algo inimaginável para ele. Como ressaltou em nossa conversa, no tempo em que os mais velhos lideravam o grupo da família, a Banda Cabaçal São João Batista nunca foi chamada para tocar na zona urbana de São José de Piranhas. Com ele no comando, ainda recebeu convite por parte do prefeito para tocar durante as nove noites de homenagem ao padroeiro São Sebastião, sem receber sequer uma ajuda de custo para o frete do carro que transportava os tocadores. Desta forma, para esse artista popular, viajar para outros centros urbanos e ser tratado com dignidade, revela para os tocadores que valeu a pena o caminho percorrido, mesmo que, ainda segundo o mestre, as Cabaçais de São José de Piranhas tenham sido excluídas das festividades urbanas e, gradativamente, das que acontecem na Boa Vista.

Sobre as Cabaçais não estarem tocando na Capela São João Batista na atualidade, as pessoas que respondem pela capela local, apesar de serem familiares de pifeiros, argumentam que as festas não rendem dinheiro o suficiente para pagar tocadores. Ainda mais, elas entendem que, pelo fato dos mestres pertencerem à comunidade, o correto seria eles tocarem gratuitamente. Dessa forma, se as bandas da Boa Vista, do Almão e das Antas quiserem tocar nos festejos de São João Batista e de Nossa Senhora, como sempre fizeram, precisam se bancar. Essa realidade é um dos fatores que inibem o interesse dos mais novos pelos fazeres cabaçais. *Se é de tocar de graça, é melhor ficar em casa*, assim falou um dos filhos do Mestre Chico Barbosa. E completou: *porque a essas bandas que vêm da cidade eles pagam sem reclamar!*

O descaso com essa tradição que existe na Boa Vista há mais de duzentos anos, ao tempo em que dificulta a renovação dos grupos, desperta nos pifeiros o interesse em descobrir outras frechas para que a brasilidade cabaçal recarregue as forças da resistência. E assim, por exemplo, vão realizando shows, tocando nas renovações e festas promovidas pelos próprios mestres, participando de *lives*, gravando os vídeos que postam nas plataformas digitais etc., o que tem, inclusive, despertado o interesse de outros pifeiros, rurais e urbanos, na promoção de encontros como os que aconteceram duas vezes em São Paulo, em Olinda, em João Pessoa, Campina Grande e em outras cidades da Paraíba.

Falando um pouco mais sobre as viagens que fizeram, o Mestre Chico costuma dizer que tocar nos eventos mais bonitos do mundo foi uma estrela no caminho. E lembra que *tinha um rapaz que dava aula na Europa e nos Estados Unidos que dizia assim: “Olhe dê um beijo nesse pife de vocês. Primeiro agradeça ao professor e depois ao pife de vocês de conhecer o mundo.*

Figura 37 – Oficina Cabaçal na Associação de Cultura Cachuera! / São Paulo – SP



Fonte: Elinaldo Braga (2005)

O rapaz do qual fala seu Chico Barbosa é o que está na figura acima. Trata-se do flautista paulista Shen Ribeiro. Shen é concertista com reconhecimento internacional, com grande presença sobretudo na Europa e no Japão, onde, em especial, ingressou na Universidade de Belas Artes de Tóquio para se especializar no estudo do *Shakuhachi* e da cultura tradicional japonesa. Na academia, tornou-se discípulo do professor mestre Goro Yamaguchi, considerado um Tesouro Nacional Japonês. A *Shakuhachi* é uma flauta de bambu, com cinco furos e é tocada em posição longitudinal. Foi a sonoridade desse instrumento que encantou Shen Ribeiro e o carregou para o Japão. Conforme o *site* “Sinos na Floresta”,<sup>79</sup> em seus concertos o artista interpreta um variado repertório que trafega pelo clássico, popular e músicas tradicionais,

<sup>79</sup> Disponível em: <https://sinosnafloresta.com/shen-ribeiro/>. Acesso em: 25 de jan. 2020.

contemplando em suas interpretações a comunhão das pessoas, a universalidade, o não preconceito e a humanização.

O registro acima foi feito durante o intervalo de uma oficina de música cabaçal, ministrada pelos pifeiros de São José de Piranhas, como parte de uma programação pensada pela Associação Cultural Cachuera! - São Paulo, capital, durante um festival de música instrumental. Shen era um dos alunos matriculados para a referida oficina. Nesse intervalo, fez questão de agradecer o que estava aprendendo com os pifeiros. Em retribuição, compartilhou um pouco dos seus saberes musicais.

Na ocasião, nós tivemos a oportunidade de conhecer e ouvir uma “outra modalidade de flauta” apresentada pelo nosso anfitrião Paulo Dias. Na verdade, falo do *órgão de tubos*.<sup>80</sup>

Figura 38 – Paulo Dias apresenta o órgão de tubos aos pifeiros / Associação de Cultura Cachuera! / São Paulo



Fonte: Elinaldo Braga (2005)

Na figura 37, podemos ver os mestres ouvindo o instrumento até então desconhecido para eles. Nessa tarde, os músicos de São Paulo também tiveram oportunidade de experienciar outras sonoridades e formas de ensinar e aprender música. A oficina ministrada pelos pifeiros obedeceu a mesma metodologia que os ensinou. Assim, tocaram músicas do seu repertório tradicional para que os aprendizes aprendessem as melodias, observassem e tocassem de

---

<sup>80</sup> O órgão de tubos é considerado o instrumento de tecla mais antigo. Em sua estrutura, tem um grande sistema de tubos de madeira e de metal. Para mais informações sobre o instrumento recomendo visitar o endereço <https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/orgao>

ouvido. A oficina aconteceu, primeiramente, com tambores e caixas pertencentes à Associação Cachuera!, depois com os pífanos que mandei fabricar para essa experiência. Em determinado momento, cada um escolheu um instrumento, percussão ou pífano, para tocarmos juntos, com os pifeiros educadores, como pode ser visto na figura abaixo em que eu apareço tocando caixa. Ao final, cada um recebeu um pífano para continuar os estudos em casa.

Figura 39 – Oficina de caixa, zabumba cabaçais



Fonte: Elinaldo Braga (2005)

Figura 40 – Oficina de pífanos



Na foto também aparece, ao fundo, a maranhense Mestra Graças Reis, caixeira do Divino. A mestra, neste mesmo dia à noite, promoveu em sua casa uma roda de Tambor de Crioula. Mais conhecimento, mais ensino, mais aprendizado.

Em São Paulo também houve encontros e reencontros. No hotel que estávamos hospedados, Seu Chico Barbosa recebeu uma filha e um genro que há bastante tempo não os via. Além deles, netos e netas que ainda não conhecia. Foram tantas as emoções que deu até a poesia

Nós seis aqui em São Paulo  
Me senti muito feliz  
Cheguemos em pinheiros  
Depois fomos pra perdiz  
La encontremos Paulo  
Depois encontremos Cris  
Uma mulher bonita  
Uma mulher charmosa  
Parece um botão de rosa  
Que a gente encontrou na flora  
Parece uma rosa se abrindo  
Quando vem amanhecendo a aurora  
(Chico Barbosa)

Os seis da poesia do Mestre Chico éramos eu, ele, o Mestre Mirota, o professor e etnomusicólogo Erivan Silva e os Mestres Antônio Pinto e Damião Pedro, ambos pifeiros e moradores do Sítio Antas, para onde essa escrita caminha agora. Mas antes quero registrar que no dia 10 de abril de 2022 voltei ao Sítio Almão para uma visita ao mestre. Fui com o Mestre Antônio Pinto e o seu filho Joelson. O reencontro proporcionou-me a alegria especial de encontrar João e Matias, filho e neto do Mestre Chico Barbosa, tocando pífano, zabumba e caixa. João, apesar dos seus 44 anos, teve naquela oportunidade a primeira experivência como pifeiro parceiro do pai. O novo pifeiro revelou-me que estava de viagem marcada, mas sabendo que eu iria aparecer, trocou o dia da sua ida para o interior de São Paulo, onde trabalha como seringueiro. Segundo relatou, não poderia perder aquela oportunidade de tocar com o pai as músicas que há muito tempo guardava no juízo.

#### 4.2.2 Rastros de experivências que constituem os Mestres Damião Pedro e Antônio Pinto

Os Mestres Damião Pedro e Antônio Pinto também têm histórias entrelaçadas, não por laços familiares como os outros dois mencionados acima, mas pela música cabaçal. No Sítio Antas II, Seu Damião, que veio do Ceará, fez parêlha com o mestre João Guilherme a partir da criação da Banda Cabaçal São Sebastião. Antônio Pinto, filho de João Guilherme, acompanhou suas experiências cabaçais desde a infância, conseqüentemente, virou pifeiro. Com a morte do pai, passou a tocar oficialmente com Seu Damião até os dias atuais. Antônio Pinto também tem a sua própria banda com os três filhos. É sobre estes músicos e bandas que esta escrita segue caminho.

##### 4.2.2.1 Mestre Damião Pedro e a Banda Cabaçal São Sebastião – Sítio Antas II

O Mestre Damião Pedro é o oitavo filho de Pedro Celeste da Silva e de Dona Maria Celestina de Jesus. Nasceu em 1942, no Sítio Santa Vitória, zona rural do município de Granjeiro – Ceará. Cresceu brincando entre mangueiras, goiabeiras, pés de pinha, laranjeiras e seriguelas, subindo e descendo a serra Santa Maria. Aos dez anos, foi obrigado a frequentar a escola de *Madinha Alda*, sua irmã mais velha, que, com o pouco conhecimento escolar que dominava, na mesa de casa, alfabetizava crianças do seu convívio. Inicialmente, Seu Damião experenciou pouco a escola de Alda. A palmatória<sup>81</sup> de *dois dedos de grossura* falou mais alto

---

<sup>81</sup> Instrumento circular de madeira, contendo um cabo, utilizado para bater nas mãos de pessoas castigadas.

do que a cartilha de ABC, de modo que o jeito foi continuar aprendendo a ler com o mundo, com os pais e com os irmãos. Aprendeu sobre o plantio de feijão, milho, jerimum e a macaxeira que abastecia a casa de farinha da família. Porém, aos doze anos, decidiu retomar os estudos com a irmã, desta vez, contra a vontade do pai. Nos quatro meses de estudo o garoto aprendeu a ler e a escrever, *parecia que tudo tava na cabeça*. Dominou a cartilha, depois o *premêro livro*, *o segundo livro*, *o terceiro livro*, *o quarto livro e dispoí o livro de ponto*, *premêro manuscrito*, *segundo manuscrito*, *geografia*, *aritmética e gramática*, conforme falou.

As aulas de Alda tinham o “livro de leitura” como suporte didático. Este tipo de material, como aponta Oliveira (2021, p. 13), “[...] foi voltado principalmente para o ensino da língua nacional e à transmissão de valores no ensino primário.” Para Seu Damião, foi a partir de seus conteúdos que aprendeu *a falar mió e a saber levar a vida longe de casa*. Para o Mestre, ainda mais, as lições de Alda abriram seus olhos, *pruque quando a gente aprende a ler deixa de ser cego*. Ao mesmo tempo em que Seu Damião se ver maior, se apequena quando lembra que Alda *ensinava os menino lá tudim* e que entre eles *hoje tem doutor, tem padre, tem deputado*. O sentimento de *Ser menos* faz parecer que a sua mente não se libertou para enxergar a grandeza da sua capacidade de ler a *palavramundo*. Palavra não encontrada nos ditos livros de leitura dos autores Theobaldo Miranda Santos, Mário da Veiga Cabral e Felisberto de Carvalho, por exemplo. Este último é citado, inclusive, em algumas autobiografias e por artistas como Patativa do Assaré,<sup>82</sup> que no poema “Aos poetas Clássicos”, publicado na Seção Cultural do Portal Vermelho, disse assim:

#### I

Eu nasci aqui no mato,  
Vivi sempre a trabaiá,  
Neste meu pobre recato,  
Eu não pude estuda  
No verdô de minha idade,  
Só tive a felicidade  
De dá um pequeno insaio  
In dois livro do iscritô,  
O famoso professô  
Filisberto de Carvaio.

#### II

No premêro livro havia  
Belas figuras na capa,  
E no começo se lia:  
A pá — O dedo do Papa,  
Papa, pia, dedo, dado,  
Pua, o pote de melado,

---

<sup>82</sup> Texto disponível em <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/patativa-do-assare-aos-poetas-classicos/> Último acesso em 27 de setembro de 2022.

Dá-me o dado, a fera é má  
E tantas coisa bonita,  
Qui o meu coração parpita  
Quando eu pego a recordá.

III

Foi os livro de valô  
Mais maió que vi no mundo,  
Apenas daquele autô  
Li o premêro e o segundo;  
Mas, porém, esta leitura,  
Me tirô da treva escura,  
Mostrando o caminho certo,  
Bastante me protegeu;  
Eu juro que Jesus deu  
Sarvação a Filisberto.

IV

Depois que os dois livro eu li,  
Fiquei me sintindo bem,  
E ôtras coisinha aprendi  
Sem tê lição de ninguém.  
Na minha pobre language,  
A minha lira servage  
Canto o que minha arma sente  
E o meu coração incerra,  
As coisa de minha terra  
E a vida de minha gente.

No prefácio dos seus livros, segundo aponta Silva (2009), Felisberto de Carvalho dá pistas de que a sua obra mirava alunos, professores com formação e a professores leigos, “[...] que podiam ser pessoas que cobravam por este serviço, ou mesmo, os parentes das crianças que poderiam começar o processo de alfabetização dos pequenos em casa mesmo”. (SILVA, 2009, p. 3). Neste caso, pode-se dizer que o autor em questão também contemplou a professora leiga Alba da Silva, que ajudou a abrir os olhos de Seu Damião para o mundo da escrita, e lhe apresentou o “caminho certo”, imposto pelas regras sociais da época, assim como aconteceu com Patativa do Assaré.

Durante conversa informal, eu quis saber um pouco mais sobre esses livros de leitura a partir da experiência de pessoas que estudaram com o material. Conversando com a professora Elionita Sá, amiga e colega de Unidade Acadêmica no CFP/UFCEG, ouvi dela o seguinte depoimento:

Os livros de leituras preparavam as pessoas moralmente. Tinham histórias de quem desobedecia, aí vinha a questão do castigo, né? Aí a gente se criava com parâmetros de educação que era a desse tempo e a de época, porque não se

podia fazer certas coisas. Isso era no tempo da palmatória que, infelizmente, custou a se aposentar. (ELINONITA SÁ, 2021).

Esta fala de Elionita faz-me entender que o livro de leitura educava as pessoas de acordo com os parâmetros conservadores da colonialidade. Nesse sentido, Oliveira (2021) assevera que esse material foi considerado como um importante instrumento na formação do homem ideal brasileiro. Segundo a autora, essa ideia deve-se ao pensamento de intelectuais que compreendiam que

Através dele seria possível cultivar, desde a tenra idade, os valores sociais por meio de narrativas que também visavam formar conhecimentos úteis que poderiam instruir este homem para o trabalho. No entanto, além disso, o livro de leitura também produziu e reificou visões de mundo pautadas em uma cultura branca, em valores brancos e, a partir deste entendimento, perpetuaram-se modos de introduzir os aspectos colonizadores que permitiriam a formação do ideal de homem trabalhador com os costumes e hábitos civilizados a partir da padronização. (OLIVEIRA, 2021, p. 112).

Pensando a partir do que fala o excerto acima, talvez a escola da professora Alda estivesse a serviço do projeto de modernidade que se preocupava com o processo de formação de homens ideais para o trabalho. Contudo, embora Seu Damião tenha dado uma certa importância ao seu retorno à escola, o que mais lhe despertava a curiosidade era as Bandas Cabaçais dos Mestres Mané Espedião, Gregório Braz, Zé Polucena e Expedito. Assim, os observava tocando e, com amigos, batendo em latas e com pífanos feitos de talo de folha de mamona, brincava de Banda Cabaçal.

Quano eu tava na roça que uma banda passava tocando, eu corria e ficava de baixo da cerca observando tudo. Então eu juntei um arrebaê de menino e fizemos uma “latadinha” dentro dos matos, fizemos um altazim e juntamos umas latas, fui nos pés de Mamona e tirei uma fôia de “Mamona” e fiz os pífanos com o talo da fôia, imitando pífanos. Aí, naquele dia nós saímos tocando, tocamos com a boca, imitando a posição dos dedos, mas não tinha nada daquela primeira vez não, nós que fazíamos imitando. Inclusive, quando tinha as tocadas que eu via as tocadas e as músicas muito bonitas eu decorava e até hoje eu tenho elas decoradas. (DAMIÃO, 2020).

Gradativamente, Seu Damião foi lendo a gramática cabaçal para entender cada instrumento, para depois, com fluência, saber usar a sua sintaxe, entender a sua semântica e a conjugação do verbo tocar zabumba, caixa e as vozes do primeiro e do segundo pífanos. Nesse processo de iniciação “pifanística”, na escola do mundo, observando, brincando, imitando, a

céu aberto, sem obrigação e sem castigo, a sua curiosidade, associada ao querer saber mais, foi extremamente importante, já que não teve o incentivo da família pelo exemplo. Embora o seu irmão Chiquinho fosse pifeiro da banda de Gregório Braz, fazendo parilha com João de Ananias, nunca teve interesse em lhe ensinar. Talvez inibido pelo rigor extremo do pai, que não permitia que o filho menor frequentasse o mundo dos adultos. Isso incluía tocar pífano com as Cabaçais.

Para Paulo Freire (2019, p. 82-83), uma educação que nega a prática formadora inibe e dificulta a curiosidade que, mesmo estando sujeita a limites, deve estar em pleno exercício. Como explica, sem a curiosidade que nos move, que nos inquieta e nos insere na busca, não aprendemos nem ensinamos. Ainda mais, para ele, a curiosidade é um direito que temos e devemos lutar por ele. Desse modo, foi o que Seu Damião fez, insurgiu-se contra a domesticação da sua curiosidade e, durante um período em que trabalhou catando “coco catolé” para vender ao Mestre Expedito, que também era vendedor de doce “quebra-queixo”, viu um pífano na sua casa e perguntou se estava à venda. Percebendo o interesse do garoto, o instrumento que estava obsoleto virou presente. *A alegria foi grande demais! Tamém num sortava mais esse pife!* Disse o Mestre Damião.

Aos 19 anos, Damião precisou arribar de Granjeiro. Em cima de um caminhão pau de arara carregado de *lamparinas, canecos, peneiras, pavios, balaios, chapéus, ratoeiras, arupembas, abanos, cesta e cestos de palhas* e de outros utensílios domésticos, veio parar em Cajazeiras –(PB). Já no outro dia, foi convidado para catar feijão e algodão no vizinho município de São José de Piranhas. Lá, casou-se com Dona Bila e estabeleceu-se nas terras que a família dela tinha na “Doida”<sup>83</sup>, como é também chamado o Sítio Antas II, onde estão juntos até hoje.

Quando Seu Damião chegou do Ceará, trouxe na lembrança todas as músicas que ouvia os tocadores de lá executando. Já morando no Sítio Antas, adquiriu uma zabumba e uma caixa que tinham sido da família Zuza e que estavam abandonadas na casa de Dona Camila, moradora do Sítio Pulga. Certo dia, quando estava tocando pífano na casa de um vizinho, conheceu o Mestre Zé Moura. Tocaram juntos e, conforme o mestre,

[...] no outro dia fumo pra um acompanhamento num lugarzim chamado Cruzeiro São Sebastião. Aí veio outro tocador por nome de João Guilherme, que tinha visto Zé Moura quando era menino. Eles dois tocam juntos. Ele de casa escutou nós tocamos e ele ignorou: “Onde é que tem zabumba aqui nesse

---

<sup>83</sup> O Sítio Antas recebeu essa terminologia devido ter sido o lugar onde encontraram morta uma garota portadora de deficiência mental que morava nas proximidades.

lugar, nesse tempo?” Já fazia mais de 40, 50 ano que tinha visto, aí ele veio de lá pra cá, encontrou nós lá no cruzeiro, aí foi abraço e abraço com Zé Moura. Eu num conhecia ele, não, mai com Zé Moura que foi amigo de tocada foi aquela alegria, aí fêi três, ficou mai fácil, então fartava um caba pra tocar caixa. Eu treinei um povo que morava perto de casa e via aquele que dava mai posição legal. Foi um menino chamado Chico Rafael, ele já morreu tem pouco tempo, e esse Chico Rafael tocou caixa durante muito ano mai nós, ai ficamo nessa. Essa banda chamava-se Banda de Pife de São Sebastião, que foi fundada em 1970, 9 hora da manhã, no Sítio Anta, manicípio de São José de Piranhas, por isso que chama Banda Cabaçal São Sebastião. (DAMIÃO, 2020).

Através dos novos amigos, aos poucos Seu Damião foi encontrando outros pifeiros da região. Assim, conheceu, tocou e informalmente aprendeu mais com Pedro Anacleto, João da Luz, Manoel Inácio e com os tocadores da família Barbosa. Sobre esse tipo de aprendizagem Paulo Freire poetisa dizendo que escola é lugar de fazer amizade, agora imagine quando essa escola é o mundo fora dos muros; “[...] numa escola assim vai ser fácil! Estudar, trabalhar, crescer, fazer amigos, educar-se, ser feliz.”<sup>84</sup>

Dos quatro tocadores que fundaram a São Sebastião, apenas seu Damião está vivo e em plena atividade musical.

Figura 41 – Banda São Sebastião do Mestre Damião Pedro



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

<sup>84</sup> Trecho do poema A Escola, com autoria de Paulo Freire. Disponível em: <http://www.rizoma-freireano.org/poema0808/a-escola-paulo-freire>. Acesso em: 21 nov. 2021.

O registro acima, feito na residência do Mestre Damião, mostra Joelson na zabumba, Damião Filho na caixa, Seu Damião e Antônio Pinto no primeiro e no segundo pifanos. Sobre o Mestre Antônio e a sua Banda Cabaçal falo a seguir.

#### 4.2.2.2 Mestre Antônio Pinto e a Banda Cabaçal Renovação – Sítio Anta II

“É por meio da brincadeira que os mais velhos comunicam para os mais novos os valores da sua comunidade e da sua cultura.”

(Luiz Rufino)

Quando Antônio Pinto nasceu, há 60 anos, no Sítio Bartolomeu, o seu pai já era brincante experiente e tocava com o Mestre Zé Inácio Velho e com o Mestre Manoel Inácio. Foi somente quando a família se mudou para as Antas que o Mestre João Guilherme conheceu Seu Damião e Chico Rafael, reencontrou Zé Moura e juntos formaram a Banda Cabaçal São Sebastião, como já dito acima. A partir daí, o garoto Antônio Pinto começou a ter contato com a música Cabaçal. Outro dia, quando falávamos sobre esse tempo, seu Damião lembrou que Antônio, ainda bem pequeno, acompanhava o pai nas festas só com a intenção de apanhar as moedas que o povo jogava. Porém, como a epígrafe acima ressalta, os mais jovens aprendem com as brincadeiras dos mais velhos. Desse modo, sempre juntinho, aprendendo, Antônio assimilou as melodias e cada movimento ritualístico feito pelos seus primeiros mestres/educadores cabaçais. Como ele mesmo falou-me, aprendeu porque achava bonita a brincadeira dos mais velhos e tinha vontade de se tornar um deles. Explicando-me o seu processo de aprendizagem, o mestre me narrou:

Toda vez que os pifeiros soltavam o pífano para tomar uma cachacinha ou fazer quaiquer outra coisa, eu pegava o pife e ficava ali arremedando as músicas, ninguém me ensinou, é um negócio que eu num sei como foi que aprendi não. Eu me lembro um dia que pai tava tocando e eu molequinho, tava com dez anos, peguei no pife e tilim-tim- tim, tirei, aí pai disse: “esse menino vai aprender a tocar”, aí eu já comecei a tocar. (ANTONIO PINTO, 2020).

Então, foi seguindo a banda do pai, observando, ouvindo e tirando as músicas de ouvido, que aos 19 anos já tocava com Seu Damião, Seu Chico Barbosa e Seu Manoel Inácio. Depois que o pai morreu, assumiu definitivamente o seu posto de pifeiro e até hoje faz parêlha com o Mestre Damião.

Na atualidade, Antônio Pinto, apesar de continuar atuando como o segundo pífano da Cabaçal São Sebastião, decidiu assumir a posição de mestre e criou a sua própria banda. Desta forma, ensina aos filhos Joelson, Joãozinho e Toninho, e renova a cultura cabaçal em sua casa a partir da Banda Cabaçal Renovação. Com este grupo formado pelo seu núcleo familiar, toca especialmente na renovação de São Sebastião, realizada na residência de Maíde, sua irmã mais velha. Esta renovação, bastante simbólica para a sua família, começou na casa dos avós, passou depois para a responsabilidade do Mestre João Guilherme e na atualidade é realizada na Agrovila Quixeramobim, onde fica a residência de Maíde.

A figura abaixo mostra o Mestre Antônio com os seus filhos quando ainda estavam residindo na referida agrovila, marcando o nascimento da Banda Cabaçal Renovação. Em 2011, como já foi dito, o Mestre voltou a residir no Sítio Antas II.

Figura 42 – Banda Cabaçal Renovação do Mestre Antônio Pinto



Fonte: Acervo da banda (2021)

Figura 43 – Mestre Antônio Pinto e a sua irmã Maíde Guilherme /Agrovila Quixaranobim



Fonte: Acervo Gota Sonora Produtora Risofônica (2020)

A fotografia acima foi feita durante a novena realizada em 2020. Neste dia, os amigos Renato Oliveira, Jonathan e eu pudemos presenciar e registrar os rituais realizados durante as nove noites do evento, desde o levantamento até a derrubada da bandeira de São Sebastião. Esta novena também foi rica em ensinamentos. Eu e Analise, filha da dona da casa, por exemplo, tocamos com os pifeiros. Ela, que sempre achou bonito e desde criança teve vontade de tocar com os mais velhos, pois, como falou, achava importante participar daquela tradição musical que já vinha do avô, não desperdiçou a oportunidade de tocar pratos e caixa. No meu caso, toquei durante os momentos que antecederam o ritual sagrado e depois do que havia observado e aprendido com os mestres.

Figuras 44 e 45 – Banda São Sebastião com participação de Analise Guilherme, sobrinha de Antônio Pinto/ Renovação de São Sebastião/ Agrovila Quixeramobim



Fonte: Acervo da Gota Sonora produtora Risofônica (2020)

Encerro esta seção enfatizando que os Mestres Manoel Inácio, Mirota, Chico Barbosa, Damião Pedro, Antônio Pinto, Bento, Zé Barbosa, Doquinha e seus descendentes, apesar de todas as adversidades, são heróis do cotidiano cabaçal que não permitem que a tradição cabaçal de São Jose de Piranhas sucumba diante da força demolidora dos que não reconhecem o seu valor e as suas atividades como práticas também educativas. Encontram força e persistência na manutenção dos momentos e espaços onde as suas bandas gritam para que o mundo saiba que elas existem e que precisam de aliados na luta contra o silenciamento e o esquecimento.

Com os mestres e as bandas de São José de Piranhas apresentadas, na próxima seção sigo para o Sítio Antas II com o objetivo de compreender as práticas educativas cabaçais que constituem músicos e bandas cabaçais no município em questão.

## 5 REZA, PIFARADA E EDUCAÇÃO CABAÇAL NO SÍTIO ANTAS II

“Feliz é aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina.”

(Cora Coralina)

O Sítio Antas II, popularmente conhecido como “A Doida”, foi onde tive oportunidade de experimentar momentos que revelaram, dentre outras coisas, metodologias utilizadas no processo de transmissão e aquisição de saberes cabaçais no contexto da Banda Cabaçal São Sebastião liderada pelo Mestre Damião Pedro.

Para ilustrar tais metodologias, apresento aqui experiências acontecidas no dia 20 de outubro de 2020, durante os rituais sagrados e profanos das comemorações do aniversário de casamento do Mestre Damião com Francisca Josefa da Silva, mais conhecida como Dona Bila. No sagrado, Nossa Senhora Aparecida abençoa a relação matrimonial deste casal. No dia em destaque, o profano o dia inteiro se misturou ao sagrado ao som da música cabaçal executada pelos pífanos dos Mestres Damião Pedro e Antônio Pinto e pela pulsação da zabumba e da caixa assumidas por Joelson, Bento, Cicinho, Pretinho, Diana, Vandinho, por mim, e por outros que foram provocados e envolvidos pela sonoridade encantadora da São Sebastião.

Cheguei nas Antas (outra forma de nomear o sítio) na noite anterior. Na oportunidade, inevitavelmente aconteceu uma pifarada, pois quando tem visita que gosta da Cabaçal, pífanos e tambores falam muito. Na posição de observador e participante, durante os dois dias observei, toquei e aprendi com os mestres e os outros músicos citados acima. A partir do que registrei com o olhar, com o ouvir, com anotações, fotos e vídeos, descrevo o referido evento, enfatizando as práticas educativas que envolvem saberes cabaçais essenciais à prática da São Sebastião.

### 5.1 Quando A Doida tá em festa, educação é o que mais acontece

“Quano os tocador trena, na hora de tocar um mata e o outro tira o couro.”

(Mestre Damião Pedro)

Desde o dia 20 de outubro de 1970, ano de criação da Banda São Sebastião, tem acontecido uma festa regada a reza, amizade, muita comida, música cabaçal e práticas educativas. Trata-se de uma tradição inventada pelo Mestre Damião para comemorar o seu aniversário de casamento com Dona Bila. De outra forma, podemos dizer que a festa em questão, constituída por um conjunto de práticas ritualísticas e simbólicas, foi estrategicamente inventada pelo mestre para também dar a sua Banda Cabaçal “[...] uma continuidade em relação ao passado”, conforme diria Hobsbawm (1997, p. 9), já que historicamente é próprio desse tipo de grupo ter pelo menos uma divindade para reverenciar todos os anos, na mesma data.

Em 2020, mesmo Seu Damião apresentando problemas respiratórios, não foi diferente. No entendimento do mestre *tradição é tradição, principalmente se for da religião*. Impregnado pelo monoteísmo eurocêntrico, o mestre enfatiza que a religião é, na sua opinião, *a coisa mais importante na vida de uma pessoa*, por isso que em 1970 instituiu que na sua residência, além das festividades relativas ao aniversário de seu casamento, seria também comemorado com reza e música cabaçal o dia de São José, afinal, para ele, a sua religiosidade e a sua banda *fazem a pessoa ficar mais perto de Deus*.

Sobre esta religiosidade, as minhas experiências têm me revelado que o sagrado é igualmente importante para todos os demais pifeiros. São homens rurais que conservam certas características ancestrais, dentre elas a fé e a devoção a uma realidade de ordem metafísica. Conforme Eliade (1992), na relação com o sagrado distingue o homem pré-moderno, classificado por ele como *homo religiosus*, do homem da modernidade. Aquele, psicologicamente, necessitava ser guiado por uma realidade divina responsável pela criação, orientação e explicação do mundo. Para ele, nada fazia sentido sem uma orientação prévia, e, assim, a partir de uma iluminação celestial, encontrava o sentido da vida, sua confiança, esperança. Consequentemente, tudo era sacralizado; a chuva, as festas, as relações familiares, o alimento, a comunhão entre as pessoas, o tempo, os espaços. Todas as realizações aconteciam cerimonialmente. O que não estivesse sacralizado não poderia ser feito. Como descreve,

[...] o homem religioso vive em um Cosmos ‘aberto’ e está ‘aberto’ ao Mundo. Isto quer dizer: (a) que está em comunicação com os deuses; (b) que participa da santidade do Mundo. Que o homem religioso só consegue viver num Mundo ‘aberto’, [...] deseja situar-se num ‘centro’, lá onde existe a possibilidade de comunicação com os deuses. Sua habitação é um microcosmos, e também seu corpo. (ELIADE, 1992, p. 86).

Seu Damião, embora seja um sujeito da modernidade, conserva a religiosidade anunciada. No entanto, a sua relação com o sagrado não é plenamente pura, assim como não é pura a sua relação com o profano. Sobre esse tipo de comportamento, Eliade (1992, p. 18) diz que “[...] o homem que optou pela vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso”. Nesta tensão, a sua casa é o seu microcosmos. O limiar entre o profano e o sagrado é a porta de entrada. Simbolicamente, adentrar a residência de Seu Damião e de Dona Bila em dia de festa é caminhar em direção ao sagrado. A porta é o limiar entre o puro e o não puro. Deixamos lá fora a contaminação provocada pelo mundo não sacralizado. De imediato, o conjunto de imagens sagradas, dependuradas na parede da sala de visitas, nos impõe uma sacralização espiritual e o entendimento de que estamos em um recinto cuja abertura simbólica nos coloca em contato direto com o sagrado. Ali dentro, não somos mais homens descentralizados. Assemelhando-se à igreja, no seu interior o mundo profano é transcendido. Neste recinto sagrado a comunicação com o sagrado torna-se possível. Como em muitas religiões: “[...] o templo constitui, por assim dizer, uma “abertura” para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses”. (ELIADE, 1992, p. 19).

Ainda conforme Eliade (1992), para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é suscetível a revelar-se como sacralidade cósmica. Desta maneira, uma hierofania torna qualquer objeto outra coisa, embora continue sendo ele mesmo, porque continua participando do meio cósmico onde está inserido. O que explica os instrumentos cabaçais simbolicamente representarem uma voz que estabelece o diálogo entre terra e céu. Na casa/templo, com “abertura para o céu”, os rituais sagrados acontecem. Neles, as pessoas agradecem, pedem perdão e outras graças. Tudo em torno do evento é sacralizado. A música, os fogos, o alimento, a vela, a alegria, o encontro. Há, no espaço, uma homogeneidade, uma realidade absoluta, porque a revelação do sagrado, como diz Eliade (1992), funda ontologicamente o mundo, representando o novo, uma passagem. Assim, quando a Banda São Sebastião, especificamente, celebra Nossa Senhora Aparecida, agradece pela unidade familiar, pelo alimento e tudo mais que envolve a família do Mestre Damião e de Dona Bila. Quando celebra São José, agradece pela água que fertiliza e potencializa a vida. De modo geral, quando uma Banda Cabaçal celebra a chegada de um recém-nascido, confere à criança o estatuto de novo integrante da comunidade dos vivos. Quando celebra o casamento, uma nova vida para o casal e a possibilidade do surgimento de outras vidas está envolvida. Quando celebra a morte, também celebra um renascer. Conclui-se, portanto, que todo ritual de passagem no qual a Banda Cabaçal participa representa uma hierofania. O que me faz enxergá-la como ontologicamente

sagrada, inclusive quando aparece fora dos espaços religiosos, pois toca em nome da alegria que, para mim, é obra divina.

Em relação ao dia 20 em destaque, durante dois meses de antecedência, ora me visitando, ora me telefonando, seu Damião insistiu para que eu “desse o ar da graça”. Sempre enfatizava que via como uma falta de consideração eu nunca ter prestigiado esse dia tão significativo para a sua família. Dias antes das comemorações, em uma das suas vindas à minha residência, o mestre revelou-me que a saúde não “andava” boa e que estava com medo de morrer. Alguns exames haviam revelado problemas pulmonares, artérias obstruídas e o coração um pouco crescido. Chorando, disse-me que achava que o fim estava chegando, mas tinha esperança de que daria tempo realizar a sua festa, *precisava tocar nem que fosse pela última vez e Deus haveria de permitir, porque quando Ele permite nada atrapaia.*

Diante disso, decidi atender ao chamamento do mestre. Fiquei convencido de que Seu Damião estava certo; nada poderia ser superior ao poder da felicidade. Então, liguei para ele, falei que iria e chegaria no dia anterior, pois gostaria de participar de todos os momentos, inclusive da “alvorada” que estava programada para às quatro horas da manhã do dia seguinte. Do outro lado da linha: *“Agora você me deixou mais feliz ainda.”* Para o mestre, a alegria do encontro e da minha amizade aumentava o prazer de tocar para olhos que ouviam o coração da sua música.

Às sete da manhã do dia 19 o meu telefone tocou. Era ele querendo saber a que horas eu chegaria. Expliquei que sairia às quatro da tarde e que ele ficasse atento, pois, como o percurso havia sofrido alterações em virtude das obras da transposição do Rio São Francisco na região, eu temia ‘me ariar’<sup>85</sup> no meio do caminho.

Atrasei a saída e, conseqüentemente, a chegada. O mestre, preocupado, foi me encontrar no canteiro de obras da transposição do Rio São Francisco que fica a algumas léguas da sua residência. Ao chegarmos na Doida, duas horas depois do programado, encontramos Dona Bila e os tocadores Antônio Pinto, Joelson, Bento Barbosa e Pretinho sentados em volta da zabumba, da caixa de guerra, dos pratos e pífanos que dão vida à Cabaçal São Sebastião, esquentam e produzem clarões nos corações dos seus fazedores e admiradores.

Enquanto conversávamos, seu Damião, louco para tocar, começou a soprar o seu pífano. Como sempre, as músicas tradicionais das Bandas Cabaçais deram o tom do repertório. Era visível o entusiasmo dos tocadores, pois a última vez que haviam tocado juntos tinha sido em janeiro daquele ano.

---

<sup>85</sup> O mesmo que “se perder”.

Não fui só; a minha companheira Glayzianne e o amigo capoeirista Mestre Baiano também eram convidados do Mestre Damião. Ficaram maravilhados com o que viram e ouviram. Foram espiritualmente pifanizados pela Banda Cabaçal São Sebastião. Eu sabia muito bem o que estavam sentindo, pois, apesar de conviver com esses tocadores desde 2001, ainda me sinto encantado por tudo que envolve os fazeres cabaçais. A sonoridade dos instrumentos, a singeleza e originalidade das melodias, a alegria e espontaneidade dos músicos, por exemplo, são, para mim, de uma boniteza e importância muito especial. Parafraseando Valter Hugo Mãe (2016), no prefácio de *O Livro das Ignorâncias*, do poeta Manoel de Barros, as Cabaçais colocam passarinhos em meus assuntos.

Na noite em cheque, Seu Damião, Antônio Pinto e Bento se revezavam nos pífanos e na zabumba, enquanto Pretinho e Joelson tocavam caixa e pratos, respectivamente. Dona Bila, juntinha, do seu tamborete observava tudo. Quando os tocadores pausavam entre umas músicas e outras, ela “debulhava” uma história. É sempre assim, se tem música cabaçal no terreiro dela, ela “risca nos pés” dos tocadores, escuta, conversa e avalia a qualidade da tocada.

Às vinte horas, Eridan, filha mais velha do casal, intimou todo mundo para o jantar. Afinal, na casa deles essa refeição é comumente servida às seis da tarde. O atraso naquele dia foi justificado pela hora que cheguei e porque seu Damião não queria parar de tocar. A alma estava “enchendo o bucho”, o corpo que esperasse mais um pouco.

Depois do jantar, tambores e pífanos voltaram a falar, proporcionando algumas práticas educativas relativas ao ensino-aprendizagem-ensino-aprendizagem de saberes cabaçais. Os Mestres Damião e Antônio Pinto ensinavam ritmos, andamentos, melodias e harmonias através da mesma metodologia que lhes ensinou a serem pifeiros. Isso me fez compreender, então, quando Brandão (2013, p. 9) fala que o professor profissional não é o único que pratica a educação e que “[...] em mundos diversos a educação existe diferente.”

No campo da música, Queiroz e Marinho (2016, p. 7) corroboram as palavras de Brandão quando dizem que “[...] as diferentes culturas criam estratégias, momentos e situações particulares para o desenvolvimento e assimilação dos conhecimentos e saberes [...]”. No contexto aqui em evidência, pelo que experivenciei, os processos de transmissão e aprendizagem acontecem no momento da performance, isto porque entre grupos populares “[...] são raros os tempos especialmente reservados apenas para o ato de ensinar” (BRANDÃO, 2013, p. 18).

Em se tratando da Banda Cabaçal São Sebastião, do Sítio Antas, ficou perceptível para mim que os aprendizes precisam estar atentos aos movimentos que os mestres realizam durante

as toçadas. Corpo e mente se articulam, ora sinalizando com a cabeça, ora com os pés, ora com o olhar, um sorriso ou cara feia, para explicar aos tocadores aprendizes alguns detalhes como técnicas musicais referentes a cada instrumento cabaçal.

Batista Freire (1991, p. 26), sobre a relação complexa entre o corpo e mente que resulta em práticas educativas, diz que o nosso corpo é “[...] uma realidade que se prova pela motricidade [...]. Para ele, cérebro e espírito, se integram em uma totalidade que os integra. Por isso o entendimento de que em qualquer espaço, a partir do movimento dessa totalidade, “gestos se cruzam cheios de significações”, como diz Paulo Freire (2019, p. 45). Corpo e mente, assim, impulsionam a criatividade, a produção e o processo educativo.

Sobre o processo de formação no contexto da cultura popular, muitos mestres enfatizam que não precisaram de um “explicador”. Neste caso, poderíamos localizar esse aprender sozinho no bojo do que Rancière (2002, p. 28) chama de “ensino universal”, que, segundo ele, “[...] existe desde o começo do mundo, ao lado de todos os métodos explicadores”. Para Paulo Freire (2019), os momentos explicativos e narrativos possuem a sua validade, no entanto, é fundamental que professor e alunos saibam que a postura deles deve ser dialógica.

No campo da música, Queiroga e Marinho argumentam que mesmo em situações que não aconteçam a intencionalidade de ensino específico e os agentes musicais atribuam suas performances a um dom, ninguém aprende sozinho. Para esses pesquisadores, em se tratando de emboladores de coco, por exemplo:

O fato de não ter uma “aula” ou situações similares, mais formais, específicas para o ensino, bem com a convicção do “dom” para assimilação dos saberes fundamentais da performance musical, geram a percepção dos emboladores de que ninguém os “ensinou. [...] no universo da embolada, quando o foco é direcionado para a maneira como aprenderam e não para o fato de alguém ter ensinado, emerge nos discursos de todos os emboladores pessoas importantes para o processo de formação (QUEIROZ; MARINHO, 2016, p. 13).

Trazendo para a realidade da Cabaçal São Sebastião, o excerto acima explica as falas de Seu Damião e de Antônio Pinto quando narram como tornaram-se mestres pifeiros. Segundo os dois, respectivamente, aprenderam sozinhos graças à curiosidade e ao “dom” que veio de nascença. Vejamos as narrativas dos mestres:

Eu nasci pra isso, quem me ensinou foi a minha curiosidade. Quando eu era menino, lá no Ceará, eu ficava de olho nas toçadas de Mané Esperidião, Gregório Braz, Zé Napolucena e Expedito. Aí eu fazia os pifes com talo de mamona, os tambores com lata de bolacha, fazia um altazinho debaixo de

uma latada, no meio do mato, escondido, e brincava com os amigos. Ficava imitando as músicas que eu decorava. Eu tocava zabumba, caixa, pife, eu mais um menino inteligente que nem eu. Nós tocava primeiro e segundo pifes, que nem fosse os dois, agudo e “fino” né? Aí eu me acostumei só que foi pouco tempo. [...] depois eu fui quebrar coco catolé pra Expedito e ele me deu um pife. Fui praticando, quando cheguei aqui na Paraíba, o sanfoneiro Bosco Marcelino me emprestou um pife que ele tinha. Comecei tocando com Nezinho e Vitoriano. Aí, em 1970, formei essa banda, aqui nas Antas, com o compadre João Guilherme, Zé Moura, Chico Rafael e Edmilson. Toquei também com Zé Inácio velho, Manoel Inácio, com os Barbosas, Pedro Anacleto e agora toco com Antônio Pinto, que é filho do compadre João Guilherme. (DAMIÃO, 2020).

Quando eu era pequeno, uma faixa de dez anos pra 11 anos, eu acompanhava meu pai nas tocadás e ficava decorando as músicas que eles tocavam. Um dia eu peguei o pife e fiz um arremedo de uma música por ali, e pai viu. Disse que eu ia ser tocador, aí começou a me dá o pife e botar pra eu tocar com os outros tocadores, Manoel Inácio, Chico Barbosa, com ele mesmo e Damião. Foi assim que aprendi, ouvindo e tocando, precisei de ninguém pra me ensinar, não. (ANTÔNIO PINTO, 2020).

Assim como os emboladores paraibanos pesquisados por Queiroz e Marinho, Seu Damião diz literalmente ter nascido com o dom que, associado à curiosidade, fez dele um pifeiro. Na fala de Antônio Pinto, por sua vez, essas palavras estão implícitas. Porém, nas narrativas de ambos surgem os nomes daqueles que, mesmo sem saber que estavam ensinando o que aprenderam com outros mestres, ensinaram aos dois curiosos que, mesmo sem saber que estavam sendo ensinados, aprenderam, e agora, às vezes sem saber e outras vezes intencionalmente, ensinam e continuam aprendendo com outros pifeiros.

Rancière nos diria que estes mestres entendem este método de aprendizagem como “[...] antes de mais nada, um método da vontade [...], [...] sozinho, e sem Mestre explicador [...]. Movido pela [...] tensão de seu próprio desejo ou pelas contingências da situação [...]” (2002, p. 25). Eu diria que a vontade e a curiosidade habitam seus espíritos musicais. Para Paulo Freire (2019), como já falei anteriormente, a curiosidade e a busca são necessárias aos processos educativos. Assim como a aprendizagem, os ensinamentos são também resultados das nossas buscas, indagações, constatações e intervenções, o que cabe dizer que o educador não deve negar a curiosidade aos seus alunos e nem se privar de exercitá-la. Para ele:

O exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar, de comparar, na busca da perfilização do objeto ou do achado de sua razão de ser. [...] não haveria existência humana sem aventura de nosso ser ao mundo, sem a transitividade de nossa consciência. (FREIRE, 2019, p. 85).

Entre os pifeiros, na atualidade, o exercício da curiosidade implicado pela vontade constante de saber e “Ser mais” tem encontrado na internet, especialmente no YouTube, a possibilidade de aventura na pluralidade de conteúdos musicais relativos à cultura popular nordestina. Pluralidade que favorece a uma formação individual e coletiva, e ampliação e dinamização dos currículos cabaçais.

A busca favorece que os pifeiros conheçam tocadores, bandas, histórias e repertórios que se assemelham ou se distinguem das suas realidades artístico-culturais, gerando novos processos de ensino e aprendizagem, corroborando, assim, com as palavras de Paulo Freire quando ressalta que não há ensino sem pesquisa e nem pesquisa sem ensino, e por isso dizer em *Pedagogia da Autonomia*: “Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a verdade” (FREIRE, 2019, p. 30-31). O mestre Paulo Freire, em entrevista falando sobre aprendizagem, afirma que “[...] aprendemos antes de ensinar. Foi exatamente a constatação de que aprendíamos antes sem ensinar que nos ensinou a ensinar, quer dizer, foi a experiência de aprender, foi a experiência do primeiro estágio que inventou o segundo.”<sup>86</sup>

Vale salientar que os pifeiros, embora façam uso de novas tecnologias e tenham o mundo musical ao dispor, resistem aos padrões impostos pela lógica mercadológica e, assim, em suas pesquisas, “fincam o pé” na música “*tradicional, arrastada, estirada, compassada, amarrada o tom, que de longe a pessoa escuta caixa, a zabumba e os pifes*”, como diz seu Damião (2020). É com esse repertório secular, visto por muitos como coisa de velhos, que, embora estejam atrelados a um território religioso que transita pela cosmovisão cristã, se colocam à disposição para tocar “*em qualquer lugar e aprender mais um tiquinho, praque na vida a gente sempre falta uma coisinha a mais pra aprender*”. (DAMIÃO, 2020).

Essa busca pelo saber me faz imaginar Seu Damião, Antônio Pinto e Paulo Freire “*debaixo de uma mangueira*” conversando sobre a importância da pesquisa e da curiosidade no processo aprendizagem/ensino/aprendizagem/ensino e sobre a condição humana de inacabamento, de incompletude, classificada pelo poeta Manoel de Barros como sendo a maior riqueza humana. Nesta conversa entre mestres, Freire<sup>87</sup> diria que nós somos conscientes da

---

<sup>86</sup> Trecho de entrevista disponível em <http://glossario.paulofreire.org/verbete/28> . Acesso em 15 de jul de 2022.

<sup>87</sup> Trecho retirado de entrevista disponibilizada em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/225>. Acesso em 15 de jul. de 2022.

nossa condição de inacabamento, e por isso estamos metidos em um permanente processo educativo. Daí ele afirmar que ao sabermos inconcluso, deveríamos estar permanentemente movidos pela curiosidade.

Bento Barbosa, por exemplo, toca zabumba quando está com a banda São Sebastião e quando quer aprender alguma música que ainda não sabe executar no pífano, um ou outro flautista passa o instrumento para ele. Este tipo de movimentação favorece tanto à prática quanto à ampliação do repertório deste curioso. Desta forma, durante a noite de festa que relato, aproveitando que Seu Damião havia saído para uns goles d'água, Bento entregou a zabumba para Joelson e assumiu o pífano do Mestre. Percebi que este vaqueiro/músico, descendente de excelentes pifeiros, na vontade de aprender mais, não desperdiçava oportunidades de tocar com Antônio Pinto. Este, por sua vez, sempre com respeito, amorosidade, paciência e alegria, não se negava à oportunidade de ensinar ao amigo e exercitar a função de educador. Bento, assim, assimilava um pouco da teoria cabaçal que os outros mestres utilizam no processo de ensino cabaçal.

Em alguns momentos, Antônio Pinto explicou para Bento que para tocar determinadas músicas bastava repetir as harmonias de músicas que ele já sabia tocar. O que significa dizer, na linguagem cabaçal, que as movimentações dos dedos que Bento já tinha domínio favoreciam a execução de várias músicas do repertório tradicional. Depois de praticar o que lhe era ensinado, com a alegria estampada no rosto, Bento expressou que era “[...] *muito bom e mais fácil fazer parecia com quem sabe, feito Antônio Pinto.*” Este tipo de ação comprova que “[...] o conhecimento também flui na convivência entre as pessoas, [...] pelos atos de quem-sabe-e-faz, para quem-não-sabe-e-aprende [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 18). Também evidencia a importância da alegria e da esperança no processo de ensino. Ainda mais, como enfatiza Freire:

Há uma relação entre a alegria necessária, à atividade educativa e a esperança. A esperança de que professor e alunos juntos podem aprender, ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resistir aos obstáculos a nossa alegria. [...] A desesperança é a negação da esperança (FREIRE, 2019, p. 70).

Nas relações ensino e aprendizagem, e teoria e prática, tanto a alegria quanto a esperança manifestaram-se através de Bento e de Antônio Pinto. Aqui, ensinar e aprender é chuva de alegria e de esperar na escola cabaçal, é a implementação do que Antônio Bispo chama de

contra colonização, é munir-se de prazer, conhecimento, amor e vontade de evitar o ponto final na escrita da História da música cabaçal em São José de Piranhas.

Durante a pifarada, embora o mundo “adultocêntrico”<sup>88</sup> tenha imposto o não brincar a esses homens, os mestres lembraram de músicas que aprenderam de ouvido ainda crianças e que ainda estavam guardadas no juízo. Nesses tipos de encontros informais a infância de cada um ocupa o lugar do adulto e revive momentos de aprendizagem. Agora, verdadeiramente adultos, subvertem essa lógica e deixam que das suas lembranças saltem a memória dos ancestrais e as músicas aprendidas através da observação, repetição e da prática de tocar de ouvido enquanto brincavam de ser pifeiros nos momentos que estavam livres das obrigações com alguma lida. Assim, antes que Bento e Pretinho arribassem das Antas, Antônio Pinto lembrou do pai e tocou a música que ele mais gostava de tocar e ouvir. Primeiro tocou só para que Bento ouvisse e prestasse atenção nos movimentos dos seus dedos. Depois tocou para o colega repetir. Por fim, os dois, acompanhados por mim na caixa e Joelson na zabumba, tocaram “A Volta da Igreja”. Música que os pifeiros da região costumam executar nas festa de santos, antes de adentrarem o templo sagrado.

Como Menegatti (2012) explica, aprender de ouvido o repertório da tradição é um método e ferramenta comuns no processo de formação dos músicos populares. Para ele, o que contribui para aquisição desse repertório é justamente o fato dos seus tocadores ouvi-lo desde criança. Assim como o pesquisador explica, os musicistas de grupos vinculados à cultura popular “[...] têm um contato cotidiano com as estruturas da manifestação, normalmente começam desde pequeno o aprendizado de um instrumento ou de vários, e acompanham os pais e familiares nas procissões, novenas e apresentações em geral do conjunto” (MENEGATTI, 2012, p. 40). Seu Damião e Antônio Pinto, por exemplo, segundo costumam me dizer, tocam as músicas que aprenderam ainda meninos, acompanhando e observando os tocadores. As músicas ficam guardadas na mente para serem lembradas e executadas quando estão tocando juntos. O repertório da São Sebastião é tão extenso que, como Seu Damião observou, “*do jeito que as músicas chegam quando o tocador pega nos instrumento, vão simhora quando eles para de tocar. Ai, só resta esperar que elas volte novamente um dia quaiquer.*” (DAMIÃO, 2020).

A fala do mestre remeteu-me a um texto que o produtor musical pernambucano Zé da Flauta publicou em seu *Blog*,<sup>89</sup> relatando ter ouvido o Mestre Edimilson do Pife dizer que fazia música quando viajava de ônibus e pela janela as via passar. O mestre ainda costumava dizer

---

<sup>88</sup> Termo utilizado por Rufino (2021).

<sup>89</sup> Disponível em: <http://zedafauta.blogspot.com/2009/11/edmilson-do-pifano-pifano-pifaro-e-pife.html>

que “*música é feito passarinho, é de quem pegar primeiro.*” Outro relato interessante é o de Antônio Pinto (2019) me contando que às vezes tá tocando em casa “[...] *e de repente chega uma música do nada, assim, rebolando por cima da cabeça.*” A diferença entre os dois, porém, é que o Mestre Edmilson antes de morrer deixou suas composições engaioladas em 25 discos que permitem que as suas músicas façam voos mais distantes, enquanto que o mestre paraibano somente agora tem recorrido ao filho Joelson para “agarrar” as suas composições com o celular.

Associadas à observação e à prática aural para aprender a tocar, GREEN (2002) ressalta que a composição e a improvisação são capacidades criativas que se configuram como estratégias de aprendizagem no contexto da música popular. Sobre a capacidade criativa, Paulo Freire ressalta a importância do homem participar ativamente no e com o mundo, tanto na dimensão natural quanto na dimensão cultural. Daí ele entender que

Sua ingerência, senão quando distorcida e acidentalmente, não lhe permite ser um simples espectador, a quem não fosse lícito interferir na realidade para modificá-la. herdando a experiência adquirida, criando e recriando, integrando-se às condições de seu contexto, respondendo a seus desafios, objetivando-se a si próprio, discernindo, transcendendo, lança-se o homem num domínio que lhe é exclusivo – o da História e o da Cultura (FREIRE, 2020a, p. 58).

Neste processo de criação e recriação, a liberdade é elemento indispensável. Sem ela o homem, “minimizado, cerceado, acomodado a ajustamentos”, perde a sua capacidade criativa. O enredo da sua história passa a ser escrito por outros; e a cultura produzida pelas vítimas da colonialidade perde as suas assinaturas. Sem perceberem o processo de desumanização que essa cultura infame pratica, aceitam o que lhes é dado como pronto, acabado e produzido por aqueles que acham que “*São mais*”. Desta forma, a luta pela humanização deve ser constante, mesmo sendo dolorosa, “[...] em nome de sua própria libertação” (FREIRE, 2020a, p. 59). Rufino (2021) entende que vivemos em uma guerra permanente contra os reflexos da colonização; e é na luta dolorosa e constante contra as estruturas opressoras que a São Sebastião vai abrindo espaços para dizer a sua palavra, expressar a sua poesia, reivindicando o rompimento com a lógica colonial.

Voltando a falar especificamente sobre a noite em destaque, a poesia foi também revelada pela curiosidade incessante de Joelson pelos saberes que um dia fizeram o seu pai tornar-se um exímio Mestre Pifeiro. A poesia também se revelou durante os momentos de ensino e aprendizagem que o meu olhar registrou enquanto o rapaz soprava uma música e o seu pai, “freiriando”, pacientemente impaciente e com a amorosidade necessária a todo educador

gradativamente ensinava os movimentos dos dedos. Com a zabumba, o Mestre tocava para o filho ver e repetir os ritmos, e demonstrando com os pratos, dizia que bastava acompanhar a batida da zabumba e bater baixinho, só chiando.

Figuras 46 – Mestre Antônio Pinto ensinando a Joelson a tocar pífano, Sítio Antas



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Figura 47 – Mestre Antônio Pinto ensinando Joelson a tocar pratos, Sítio Antas



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Paulo Freire concebe a sociedade como sendo constituída pela ação humana e não por fatalidades, de modo que paciência não significa ficar passivo. Para ele, paciência é respeito pelo outro, pela sua liberdade ontológica, pela a sua alteridade. No *Dicionário Paulo Freire* (2008), Rossato afirma que paciência/impaciência são duas categorias importantes para o pensamento freiriano e que estão relacionadas sobretudo aos conceitos de

esperança/desesperança, denúncia, indignação, inquietação, resistência e tolerância. Ainda mais, no dicionário supracitado, o autor descreve que paciência, enquanto categoria freiriana, “[...] também está explícita na conciliação com a diversidade étnica, religiosa, de classe, de nação. Paciência enquanto espera a mangueira crescer: tempo de transformar o fatalismo em sonho possível, tempo de preparar o futuro.” (ROSSATO, 2008, p. 298). Esta ideia implica em categorizar a “impaciência” como condição resultante da não aceitação da injustiça social, da passividade, da homogeneização cultural, da subjugação do outro, da falta de ética, de respeito e de todas as formas de preconceito. A impaciência não significa violência, mas respeito pela história do outro, por isso ser busca transformadora.

Nesse sentido, os mestres pifeiros de São José de Piranhas, impacientes com tudo que ameaça o silenciamento das suas práticas culturais, pacientemente insistem em apostar que as adversidades podem passar e que, entre os seus mais novos, haverá quem dê continuidade aos fazeres das suas Cabaçais. Por isso, pacientemente impacientes conjugam o “verbo partir” e continuam aprendendo, ensinando e aprendendo na relação com o outro e com o mundo para que os seus instrumentos não abram mão da inquietação e continuem gritando a música cabaçal, esperançosos de que a busca incessante pelo sonho da liberdade não será em vão.

Rufino (2021, p. 34, grifo do autor) diz que “[...] a educação parida do colonizado em ânsia de liberdade é uma maneira de ‘defesa e ataque, ginga de corpo’ que se [...] inscreve invenção em meio à tragédia, à beleza e à batalha.” Nessa noite, em meio à batalha, a prática educativa cabaçal foi o gingado que permitiu aos dois Mestres Pifeiros exercitarem a transmissão oral dos saberes que aprendem desde a infância e que são necessários para que a vida cabaçal no Sítio Antas II seja saudável. Afinal, como nos lembra Rufino (2021), a decolonização é uma questão de cura.

Depois de tocarmos mais algumas músicas, Seu Damião rendeu-se ao sono. Antônio e Joelson também precisavam se recolher porque enfrentariam o trabalho de pedreiro que fariam no outro dia. Também iríamos precisar acordar mais cedo para a realização da alvorada. Os instrumentos se calaram para que pudéssemos descansar e enfrentarmos a maratona cabaçal que aconteceria no dia seguinte. O Sítio Antas II, assim, adormeceu.

## **5.2 No dia 20 de outubro: mais música, alegria, festa, reza, ensino e aprendizagem**

O sono não me fez companhia durante o resto da noite. Às três e meia da manhã resolvi ficar de pé. Debruçado na janela que dava para o terreiro da casa de Dona Bila escutei o silêncio

da madrugada. Já fazia um bom tempo que eu havia experimentado o amanhecer na zona rural. Quando os primeiros raios do sol sertanejo revelaram o verde do imponente juazeiro em meio à vegetação seca, galos e pássaros começaram a cantar. Aos poucos as galinhas foram descendo do poleiro, os capotes/guinés voltaram à reclamação de sempre – *tô fraco, tô fraco*, chocalhos badalaram anunciando a movimentação do gado. No telhado do alpendre, uma rolinha branca chocava os seus futuros bruguelos. As três casas da vizinhança já mostravam suas cores e formas enquanto alguns homens passavam para o trabalho. Era o Sítio Antas II acordando. Seu Damião, apesar de ter programado a alvorada para as quatro horas da manhã, juntamente com Dona Bila acordou às seis. Eridan, ao mesmo tempo em que preparava o café da manhã, alimentava os animais domésticos. Agora o Sítio Antas II estava literalmente acordado.

Observando a movimentação do Mestre Damião, recebi os primeiros ensinamentos cabaçais daquele dia. Para afinar os instrumentos percussivos, cujas peles são couros de bode, ele expôs a zabumba e a caixa de guerra à luz do sol. Explicou-me que na quentura o couro estica e dá mais som. Em seguida, para avisar ao povo da redondeza que era dia de festa em sua casa, acendeu os primeiros fogos em louvor a Nossa Senhora Aparecida. Pela data, todos já sabiam o que celebrariam, afinal, essa festa acontece há 54 anos no mesmo lugar e no mesmo dia 20 do mês de outubro.

Figura 48 – Instrumentos afinando ao sol



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Com a chegada de Antônio Pinto, outros ensinamentos emergiram da espontaneidade dos dois mestres. Observei que antes de começarem a tocar, ambos colocaram água dentro dos pífanos. Pela explicação que me deram, esse procedimento melhora o timbre do instrumento.

Mesmo com a hora adiantada para uma alvorada, o ritual começou com os dois mestres pifeiros, Diana (filha mais nova de seu Damião) na zabumba e eu, na condição de pesquisador participante e com a curiosidade necessária para aprender, assumi a responsabilidade de tocar a caixa de guerra e durante o percurso ao longo da estrada que passa em frente de cada casa da vizinhança tocamos uma marcha tradicional. Cicinho, filho mais novo de Seu Damião, chegou no final do percurso e fez questão de assumir a zabumba, deixando os pratos para a irmã.

Figura 49 – Alvorada: Banda São Sebastião, Sítio Antas



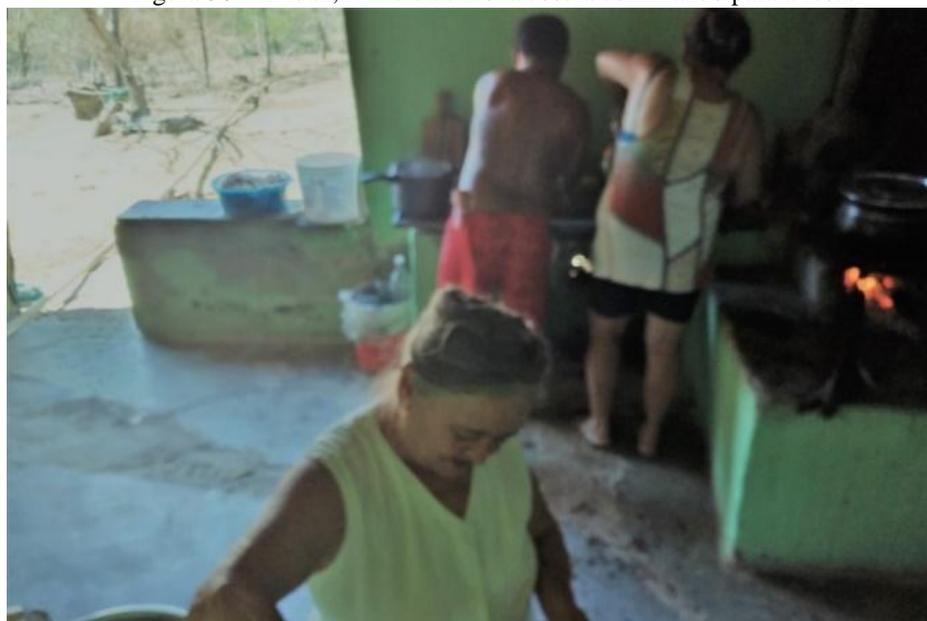
Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Naquela manhã Joelson não apareceu. Estava imerso em outro processo de aprendizagem. Como teoria e prática devem caminhar juntas, como me explicou mais tarde, observava, ouvia as instruções do mestre de obra e praticava o ofício de servente de pedreiro, durante a construção da nova casa da sua família. Depois de estar residindo na Agrovila Quixeramobim, em virtude da desapropriação das suas terras pelo Governo Federal, para o projeto de transposição do Rio São Francisco, a família havia resolvido voltar a residir nas Antas, onde também moram Mariana e Aline, filhas do Mestre Antônio Pinto.

Sobre o assunto, o pifeiro verbalizou que voltou pr'A Doida porque o bom pifeiro à banda estava retornando, uma vez que foi no território da Banda Cabaçal São Sebastião que, acompanhando e observando os Mestres Damião, Zé Moura, Chico Rafael e o seu pai João Guilherme, constituiu-se um excelente pifeiro para depois se tornar parceiro de seu Damião, ocupando o lugar que foi do pai.

Finalizada a alvorada, continuamos tocando no alpendre da casa do Mestre Damião. De repente, lá de dentro uma voz avisou que o café da manhã estava servido. Enquanto fazíamos a primeira refeição daquele dia, percebi que Eridan também já trabalhava na preparação do almoço. Com ela estava Almeida, seu esposo, que temperava o porco cevado especialmente para o jantar comemorativo.

Figura 50 – Eridan, Almeida e Dona Josefa cozinhando para a festa



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

O trabalho na cozinha ganhou reforço com a chegada de Vaninha e Dona Josefa, filha do casal, aniversariante e irmã de Dona Bila, respectivamente. Diana e Geruza, uma das cunhadas de Eridan, assumiram a lavagem da louça e das panelas. Dona Bila, que outrora preparava tudo com a ajuda de umas amigas, agora só acompanhava as filhas colocando em prática o que aprenderam com ela. Como Eridan expressou, em dia de reza é sempre assim:

[...] os home solta os fogo e toca. As mulhé é que trabaiam mais. Mata galinha, cozinha o dia todo pros tocador e pro o povo que vem, limpa a casa, prepara o altar, puxa as reza e depois ainda tem que deixar tudo limpo pro outro dia. Quano os menino não tão por aqui, Diana toca mais papai. Aí é menos uma

pessoa ajudano na cozinha. A luta é grande, porque se não tiver comida o povo não vem. (ERIDAN, 2020).

Nesta fala, pode-se perceber uma dinâmica recheada de colonialidade vestida com as roupas do patriarcado trazido pelos colonizadores alimentados com a doce ilusão de que o homem é superior, e por isso pode submeter a mulher a uma condição de inferioridade e subordinação. Patriarcado cujas raízes alcançam o homem da caverna que se aventurou na conquista do mundo exterior e que ainda alimenta a ganância e o machismo, embora o feminino tenha “[...] desmascarado a presença do poder masculino em todos os campos da vida familiar e social, nas expressões da linguagem, na formulação dos saberes e na instituição de ritos e tradições, denunciando o patriarcado como poder opressor da mulher e do próprio homem” (BOFF, 1998, p. 28).

Para Paulo Freire,<sup>90</sup> “[...] a ética machista tem que acabar, e ao acabar tem que acabar com tudo que está envolvido nesse poderio absoluto do homem sob a mulher.” Neste sentido, se faz necessário acabar o comportamento e o tipo de pensamento que faz com que, nos dias de festa e reza na casa do Mestre Damião, por exemplo, as mulheres continuem responsáveis por todo o trabalho doméstico, desde alimentar as galinhas até carregar água na cabeça. Esta é uma realidade resultante de um comportamento transmitido de geração em geração dentro do núcleo familiar, fazendo com que Eridan, embora tenha queixas do excesso de responsabilidade atribuída a ela, seja vítima do machismo estrutural e alimente uma falsa ilusão de que o poder está nas suas mãos e nas panelas manipuladas por ela, pois, como faz questão de frisar, “[...]se não fosse eu não dava ninguém. Se não tiver comida não dá gente, é um fracasso.” (ERIDAN, 2020).

Importante lembrar que o machismo estrutural, alimentado pelo patriarcado e internalizado na sociedade como algo natural, ultrapassa os limites da família e é disseminado em todas as esferas sociais. Neste contexto, cabe à sociedade mudar os seus conceitos e comportamento “ético”. Dessa forma, as mais diversas educações ocupam lugar de destaque na guerra em função do combate dessa prática danosa. É preciso, portanto, colocar luzes sobre o problema e promover a reflexão para que um dia o patriarcado e, conseqüentemente, o machismo estrutural sejam banidos.

---

<sup>90</sup> Entrevista disponibilizada em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/248> . Acesso em 16 de jul. de 2022.

As figuras abaixo representam a condição das mulheres em dia festivo no Sítio Antas II. Enquanto os homens conversam e tocam, elas trabalham para deixar tudo nos conformes, como eles equivocadamente exigem e alimentam a ideia de que o trabalho doméstico é coisa de mulher.

Figuras 51 e 52 – Pulunga e Eridan abastecendo a casa com água, Sítio Antas



Fontes: Elinaldo Braga (2020)

Figura 53 – Diana varrendo a casa de Eridan



Figura 54 – Vaninha e sobrinha preparando bolo e salgados fest



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Depois do café, falei para Dona Bila que na noite anterior eu tinha escutado e gostado muito das orações que, feito orvalho, caíam do seu rosário. Falou-me que o ensino veio da sua mãe e que ultimamente rezava por causa de pesadelos que atormentavam as suas noites. Segundo ela, sonhava fazendo cerca, carregando lenha e água na cabeça, lavando roupa no açude e tangendo o gado em busca de um lugar onde ainda existisse pasto. Além disso, escutava uma voz assombrosa dizendo que esses sonhos aconteceriam durante cinco anos.

Figura 55 – Com Dona Bila, conversa sobre sonhos



Fonte: Mestre Baiano (2020)

Dona Bila achava que esses sonhos eram porque trabalhou com essas coisas durante a maior parte da sua vida. Com dez anos de idade, na roça, ela já arrancava mato com as mãos e começou a trabalhar na lida com caprinos, ovinos e bovinos pertencentes à família e a alguns vizinhos. Cresceu, casou-se e especializou-se nesse serviço, de modo que além do trabalho de roça, até quando teve saúde, alimentava, ordenhava, vacinava, ferrava, castrava e amansava boi, cavalo, jumento e burro brabo.

Seu Damião, que estava ouvindo a nossa conversa, comentou que Dona Bila não podia mais exercer as funções que durante muito tempo esteve à frente, só não largava a religião, isso porque na sua residência a religião era alimento que não podia faltar, por isso rezam quando

acordam e quando deitam. Sobre a oração de Dona Bila, disse: “*Bila reza toda noite, mas, toda vez a oração sai diferente*”.

Naquela noite a Oração de São João Batista saiu assim:

#### Oração de São João Batista

Meu Jesus crucificado  
Sou filha da Virgem Maria  
Me guardai por esta noite  
E amanhã por todo o dia  
Mode meu corpo não ser preso  
E nem meu sangue ser derramado  
E Jesus nas flores da sua benta Mãe  
Vela e cálice bento e a hóstia consagrada  
E o Pai Nosso, Ave Maria  
Não deixei senhor cair em tentação  
Mas livrai de todo mau, Amém.

Na casa do casal, Dona Bila, assim como Maria Navalha, apresentada por Simas, Rufino e Haddock-Lobo, sempre foi quem botou tudo em seu lugar. Mas, diferentemente de Maria Navalha, Dona Bila sempre precisou trabalhar. Porém, da mesma forma, o que ela quer botando tudo em seu lugar

[...] é desarrumar as navalhas, deixando suas marcas em tudo aquilo que foi determinado pela colonização e pelo poder: os eixos organizados do masculino e do feminino, das classes sociais, das raças, das religiões e todas as hierarquias que inferiorizam os saberes populares. (SIMAS; RUFINO; HADDOCK-LOBO, 2020, p. 32-33).

Tal inferiorização também é refletida na escola que serve aos seus convidados um currículo preparado com ingredientes ideologicamente desprovidos de sabores, sem capacidade de promover a autonomia daqueles que dela experimentam. Dona Bila sempre foi “pau pra toda obra”, só não aprendeu a ler e escrever. Assim como aconteceu com Seu Damião, suas mãos, mente e espírito não resistiram às ardências provocadas pela receita da palmatória. Ambos, quando crianças, ela no interior da Paraíba e ele no interior do Ceará, experimentaram esta fórmula desumana, intolerante, sem ética, sem crítica sobre a prática, sem alegria, esperança, amorosidade e diálogo, dentre tantas outras exigências à prática do professor, destacadas por Paulo Freire (2019) na sua *Pedagogia da Autonomia*. Sobre esta escola, Dona Bila foi enfática ao dizer que *aprendeu foi nada naquele inferno*. Isso porque quando não sabia que letra do

alfabeto vinha depois de outra, a professora mandava um colega “dar doze bolos”<sup>91</sup> em uma das suas mãos. Neste caso, a autoridade da professora não se limitou eticamente e a sua autoridade transformou-se em autoritarismo. Sobre esse tipo de comportamento, Paulo Freire<sup>92</sup> explica que o professor assume “[...] uma autoridade que, respeitando a liberdade do educando, se respeita como autoridade, mas que assume uma tarefa reguladora, sem a qual não funciona nem a autoridade nem a liberdade.”

Onde o desrespeito à liberdade do educando é prática comum, a escola, portanto, funciona apenas como instrumento disciplinador. Um tipo de escola que não se interessa pela possibilidade de construção de um pensamento libertário, transformador, por isso necessita ser reinventada a partir de práticas educativas capazes de promoverem a alegria necessária à sua transformação. Como diz Freire, prefaciando Snyders (1993, p. 10), a alegria é possível de ser encontrada no interior da escola, e lutar por ela “[...] é uma forma de lutar pela mudança do mundo.” Como ele explica, esta busca é de extrema importância, visto que “[...] a alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo da busca. E ensinar e aprender não pode dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria.” (FREIRE, 2019, p. 139).

O inferno em forma de escola, tipo a que Dona Bila foi matriculada para ser vigiada, punida e ter o corpo adestrado, apenas alimenta desigualdades. Isso porque, “[...] no Brasil, a educação comeu na gamela da colonização, foi investida para perpetuar as dimensões de saber e poder do modelo dominante.” (RUFINO, 2021, p. 59). A escola disciplinadora não abraça e nem permite no seu currículo a convivência entre os saberes populares e plurais trazidos pelos seus alunos. Dona Bila, por exemplo, adultizada pelas exigências do mundo ideológico opressor, não sabia juntar as letras, mas sabia juntar o gado na hora de domá-lo, alimentá-lo, vaciná-lo. Não sabia somar no papel, mas sabia contar os bichos que cuidava, os litros de leite ordenhado todos os dias, a distância em léguas entre a sua casa e o roçado da família, sabia, em palmos, a profundidade do açude onde lavava roupa e sabia quantas cargas d’água de beber e lavar a louça ela botava em casa. Enquanto a sua professora/opressora desconhecia a palavra amorosidade, Dona Bila sabia conjugar o verbo amar o seu mundo imediato e, por conta desse modelo de educação disciplinadora que persiste até hoje, infelizmente, aprendeu também a conjugar o verbo odiar a escola.

---

<sup>91</sup> O mesmo que bater doze vezes com a palmatória.

<sup>92</sup> Retirado de entrevista disponibilizada em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/37>. Acesso em 16 de jul. de 2022.

O desdobramento disso foi a falta de incentivo para que os filhos frequentassem a escola, embora Seu Damião reconheça a importância da educação escolar. Como ele mesmo afirma, o pouco que aprendeu na escola de Alda retirou a venda que impedia a sua visão e lhe deu condições para voar mais alto. Mesmo assim, preferiu que suas crias aprendessem a ler o mundo no terreiro de casa, na roça, na lida com os animais, na rua, com a natureza, com a religião, com as viagens para vender tapetes em São Paulo e com a Cabaçal São Sebastião. Seu Damião, assim como aconteceu com ele, adultizou suas crianças e tirou delas não somente o direito à educação escolar, mas também o direito de aprender com a liberdade de brincar.

Fiel aos ideais do neoliberalismo, estágio mais cruel do capitalismo, a escola tradicional, como já dito, não abraça os saberes produzidos no cotidiano comunitário, de tal sorte que não tem palco e não tem luz para o protagonismo dos seus educandos, daí a necessidade de ações decoloniais como a que Diana pratica desde criança. “Chutando o pau da barraca” do patriarcado, toca zabumba. Apesar dos irmãos Cicinho, Damião Filho, Manta e Pedro, e dos sobrinhos Matheus e Vandinho tocarem muito bem, somente ela não pensa duas vezes, “tá sempre dentro”. No Alto Sertão da Paraíba, ela é a única mulher cabaçal que encontrei tocando com certa frequência e com verdade. *“Ela tira até uns tonzinhos no pife,”* como diz o Mestre Damião.

Naquele dia, havia uma movimentação especial no sítio. Antônio Pinto e Joelson trabalhavam como serventes de pedreiro na construção da nova casa, a família de seu Damião celebrava a chegada de Pulunga e de Pedro, filha e filho que moravam em São Paulo, Cicinho dirigia transportando familiares que moravam em Cajazeiras e outros que estavam no Ceará. Na residência imediatamente em frente a de seu Damião, contrastando com a tradição, tocava um tipo de música produzida pela cultura de massa e veiculada pela grande mídia, que diabolicamente, em nome do capital, contribui com o silenciamento de tradições, o desenraizamento de pessoas, a supressão da liberdade, a imposição de ajustamentos, a desterritorialização e deseducação, inclusive na zona rural, onde o normal, neste caso específico, seria ouvir a Cabaçal São Sebastião. Presenciar isto é sentir a colonialidade operando na existência das pessoas que habitam este lado do Atlântico.

Enquanto Antônio Pinto trabalhava na construção da sua residência, seu Damião, Diana, Pulunga e eu continuamos tocando. Aproveitamos para aprender a tocar marchas rebatidas e benditos. Inicialmente, Seu Damião tocou a zabumba para que Diana e Pulunga observassem. Em alguns momentos ele tocou junto com elas e, do mesmo modo que a sua irmã mais velha lhe ensinou a escrever as primeiras letras e palavras, ele pegou na mão das meninas para mostrar

como fazer os diferentes ritmos cabaçais. Eu, ao tempo em que observava todo o processo educativo cabaçal, no qual corpo e mente moviam-se em nome da arte, também esperando, aproveitava para também praticar a percussão.

Saber da importância de esperar leva o mestre a criar situações que mobilizem os seus mais novos em torno da música cabaçal. Transmitir-lhes os conhecimentos musicais adquiridos ao longo da vida é missão que pode realizar o sonho de pífanos e tambores continuarem falando no Sítio Antas II pelas mãos e sopros dos filhos, filhas, netos e netas. Para o mestre, perceber que a cultura local está a cada dia mais contaminada pelas novas tendências apresentadas pela cultura de massa faz enxergar, na pele dos seus instrumentos, o gradativo silenciamento imposto pela colonialidade.

Para Paulo Freire,<sup>93</sup> “[...] não é possível existir humanamente, sem sonhos, sem utopias, sem sonho enquanto projeto, enquanto programa, enquanto curiosidade, enquanto querer ser diferente.” Este sonho é perceptível nas ações e falas de Seu Damião. Desta forma, experimentar um homem de 80 anos politicamente, com boniteza, brigando pela música que um dia o arrebatou e continua até hoje alimentando a sua alma e a sua fé, me traz a certeza de que vale a pena sonhar.

A figura seguinte retrata o que acabo de relatar.

Figura 56 – Damião ensina ritmos às filhas e a este pesquisador/aprendiz/Sítio Antas



Fonte: Glayzianne França (2020)

---

<sup>93</sup> Trecho extraído de entrevista disponibilizada em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/340> . Acesso em 16 de jul de 2022

Na atualidade, o capitalismo neoliberal reforça a negação à cultura popular o direito de fala, inclusive, na escola, espaço onde deveria ter voz garantida. Condenar a cultura popular à cultura do silêncio é também condenar os seus fazedores, inibir as suas crenças, apagar símbolos, reificar suas práticas, dizer não a capacidade ontológica de mudarem o mundo e lhes roubar o direito de dizerem a palavra e tornarem-se homens livres e sujeitos ativos no processo histórico, pois, “[...] não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão” (FREIRE, 2020b, p.108). Por isso Seu Damião aproveita as crianças curiosas em seu entorno para lhes ensinar a gramática cabaçal, as falas e os sotaques de cada instrumento.

Para ilustrar momentos significativos de ensino e aprendizagem experivenciados no alpendre e no terreiro da residência de Seu Damião, apresento abaixo algumas fotografias que ilustram esses momentos que me fizeram, por exemplo, enxergar de perto os netos do mestre sendo cabaçalmente alfabetizados.

Figuras 57 e 58 – Enzo Gabriel observa e depois toca junto com o avô



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Figura 59 e 60 – Seu Damião ensinando a neta Ariele e aos netos Vandinho e Matheus



Fonte: Elinaldo Braga (2020)



Fonte: Acervo da Coord. de Editoração e Mídia/UFCG (1995)

Figura 61 Seu Damião o filho Damião filho ensinam aos filhos de Vandinha e de Maria



Figura 62- Seu Damião, o filho Manta e o Neto Matheus ensinando aos filhos de Manta



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Por volta das dez e meia da manhã, paramos para comer o mungunzá servido por Eridan. Samuel, oito anos, um dos netos do Mestre Damião, com o amigo Alexandre, dez anos, aproveitaram a zabumba e a caixa para brincar de Banda Cabaçal. Seu Damião, observando a movimentação das crianças, relatou que já havia oferecido um carneiro de presente para Samuel aprender a tocar pífano. Diante da recusa do garoto, creio que a submissão a um processo de ensino musical por obrigatoriedade seja o elemento inibidor do seu desejo de aprender os saberes cabaçais. Talvez pela brincadeira o menino tome gosto, basta lembrar que as primeiras experiências cabaçais de seu Damião e de tantos outros grandes mestres pifeiros foram brincando, colocando em prática o que aprenderam a partir da observação. De acordo com GREEN (2002), as crianças imitam os adultos e reproduzem o que vivenciam em seu ambiente imediato, inclusive a música. Ainda conforme a autora, os familiares e amigos, nesse sentido, exercem uma expressiva influência na formação musical dos seus mais novos.

Falando sobre a influência dos mais velhos no despertar o interesse pela música cabaçal nos mais novos, Menegatti (2012, p. 40) lembra de ter ouvido inúmeros relatos de que

[...] quando crianças, os filhos dos mestres das bandas acompanhavam os pais tocando em instrumentos como a gaita feita de cano de mamona, os tambores feitos com latas, peles de plásticos e amarrados com ligas de borracha, e instintivamente já começavam a apropriar-se da cultura. O fato de assumirem o lugar dos antigos tocadores nas bandas, ou até de constituírem novas bandas, é só uma consequência de um fato espontâneo que assegura a continuidade destas manifestações culturais.

As brincadeiras cabaçais experienciadas pelo Mestre Damião fizeram nascer a Banda Cabaçal São Sebastião. Agora, na sua escola cabaçal, como acontece na escola do Mestre Cícero, citado anteriormente, uma das estratégias para garantir a permanência das atividades da sua banda parece também dialogar com a infância através da brincadeira. Desta forma, os seus instrumentos ficam ao alcance das crianças para que elas gradativamente desenvolvam o interesse, a habilidade e a autonomia com a música cabaçal. Como pode ser visto na figura abaixo, as crianças têm acesso direto aos instrumentos, no entanto, a autonomia que lhes é oferecida tem limites e, no caso aqui exposto, o limite é o olhar do Mestre Damião. Espia de longe, mas chega perto quando há necessidade de acompanhamento individualizado.

Figura 63 – Seu Damião observa o neto Samuel brincando com os instrumentos



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Um bom exemplo da influência dos mais velhos e do ambiente para formação das novas gerações é o que acontece no contexto do carnaval tradição da capital da Paraíba. As expressões carnavalescas, denominadas de “Tribos de Índios”, têm seus brincantes formados a partir da observação e da brincadeira em período de ensaios preparatórios para o desfile oficial. A mesma coisa ocorre nos grupos de Coco de Roda, Lapinha, Ciranda, Ala-Ursa e o Cavalo Marinho Infantil liderado pela Mestre Tina, que passou pelo mesmo processo até assumir o apito do grupo. Esta jovem, formada pelo Mestre João do Boi, é também um exemplo de quem não

abandona o aprender para depois ensinar e aprender mais. Mestre Tina, desde criança, sem nenhum vínculo institucional, transita por todos os grupos de cultura popular da grande João Pessoa com a perspectiva de ampliação do seu repertório educacional e de possibilidades no movimento contra colonial em prol da brasilidade.

Para Libâneo (2010), o fato das práticas educativas sem vinculação institucional acontecerem informalmente na relação com o outro, com o ambiente social, com a natureza e com a cultura, não significa que elas não tenham valor ou que sejam menos importantes do que aquelas praticadas na formalidade. Como explica, das experiências informais resultam conhecimentos relevantes que ensinam a estar no e com o mundo. No contexto da São Sebastião, neste sentido, eu pude entender que a arte popular é ferramenta de produção, de preservação e de transmissão de saberes, histórias, tradição. Enquanto tocam e conversam, suas memórias individuais e coletivas ganham vida, saltam na roda para que os mais velhos possam reviver as suas experiências e para que os mais jovens conheçam histórias, mitos e ritos fundamentais para a constituição de suas identidades individuais e coletivas.

Sigamos com a festa de Seu Damião e Dona Bila. Alguns minutos após o mungunzá, a tocada recomeçou. Em um determinado momento, Seu Damião sinalizou alguma coisa para o parceiro. Esperei a movimentação dos dois e aprendi que em dia de reza, tanto em igrejas quanto em residências, a banda faz a “venda” ao altar. Tocando a música “A volta na igreja”, circulamos a casa, adentramos a sala de visitas e, em frente às várias imagens da fé católica penduradas na parede, fizemos o referido ritual. Este saber necessário aos pifeiros tradicionais segue uma movimentação ritualística sempre ao comando do mestre que ocupa a função de primeiro pifeiro.

Assim, os tocadores entram em fila com o primeiro pífano à frente, seguido pelo segundo pífano, pela zabumba e pela caixa de guerra. Da direita para a esquerda, um por um, passa em frente ao altar, faz reverência e sai sem dar as costas ao sagrado. Todos se posicionam novamente em duas filas e os quatro tocadores ajoelham-se simultaneamente e começam a fazer o que eles chamam de cruzeiro. O mestre cruza com o zabumbeiro e o segundo pífano cruza com o caixeiro. Depois do cruzeiro feito, sempre com o mestre à frente, a banda anda em fila fazendo um “S” que, segundo o Seu Damião, faz referência ao Sagrado. Este conjunto de movimentos é feito três vezes para homenagear à Santíssima Trindade - Pai, Filho e Espírito Santo. Por fim, Antônio Pinto explicou que nos casos em que a banda tiver pratos como quinto elemento, o pratista deve acompanhar o zabumbeiro.

Figura 64 – Banda São Sebastião fazendo a vênia ao santo



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

Terminado o ritual, voltamos para o alpendre e tocamos até a hora do almoço. Às treze horas, Pedro e Pulunga chegaram. A família fez festa. Pulunga estava voltando de São Paulo para novamente morar com os pais. Pedro, por sua vez, veio para cumprir um acordo que tinha com seu Damião. A parte dele seria vir à festa, a do pai seria parar de tocar. Pelo acordo, a São Sebastião tocaria pela última vez naquele dia, e somente no horário da reza.

Logo o rapaz percebeu que o pai não havia cumprido a sua parte, tocava desde a noite anterior. Então, pediu-me para nunca mais convidar o mestre para tocar em outros lugares. A preocupação dele era compreensível, mas eu sabia e ainda tenho certeza que a vida de seu Damião está intrinsecamente ligada à felicidade de tocar. Calar a Banda São Sebastião é privar o mestre de ser feliz com a sua música a serviço da alegria e da fé.

Mais ou menos às seis horas da tarde, os tocadores Antônio Pinto, Bento e Pretinho já estavam esperando os comandos do mestre. Assim, a São Sebastião tocou até o jantar ser servido. Neste momento, o mestre sinalizou para os tocadores que, tocando em cortejo, foram até a mesa para agradecer e sacralizar o alimento.

Chegada a hora da reza, Cicinho e Vandinho, respectivamente, assumiram, a zabumba e a caixa, acompanharam os pifeiros Damião Pedro e Antônio Pinto durante a vênia que simbolicamente conecta o terreno ao sagrado. Depois, lá fora, enquanto Silvia Alexandre conduzia a reza, as crianças Adriele, Enzo, Alex, Ana Gabriela, Matheus, Wanderley e Maria Heloisa fizeram outra festa ao som dos últimos foguetões que Cicinho e Samuel acendiam.

Figura 65 – Cicinho ensinando Samuel a soltar os festejos



Fonte: Elinaldo Braga (2020)

### VIVA NOSSA SENHORA APARECIDA!

Para finalizar as comemorações, cantamos parabéns para o casal aniversariante, fizemos fotos e comemos um delicioso bolo confeitado preparado por Vaninha. Aproveitei para agradecer pelo convite, pelo acolhimento, pela amizade, pelo respeito e dizer da satisfação de ter experivenciado e aprendido tanta coisa naqueles dois dias na companhia daquela família e com a Banda São Sebastião. Emocionado, aproveitei para falar um pouco sobre a riqueza cultural e simbólica das bandas Cabaçais, sobre o que elas representam para mim e sobre o que elas devem continuar representando para aquela família e comunidade. Todos ouviram atentamente, o Mestre, também emocionado, em nome da família agradeceu a nossa presença e lembrou do tempo que lá na Doida, em dia de festa de santo, era sinal de muita gente no terreiro da sua casa. Disse que tinha fé e esperança que os filhos e netos não deixariam aquela tradição acabar. Este seria o maior presente que ele poderia receber. E comentou: “*A presença de vocês me deu muita alegria. É uma pena que tinha pouca gente, porque antigamente era tanta gente no terreiro que se ouvia só um zum zum zum.*” Concluiu: “*Mas se eu morrer amanhã, morro satisfeito.*” (DAMIÃO, 2020).

Figura 66 – Cabaçal São Sebastião em apresentação em João Pessoa (PB)  
Seu Mirota, Antônio Pinto, Matheus e Seu Damião



Fonte: Elinaldo Braga (2012)

**VIVA A BANDA CABAÇAL SÃO SEBASTIÃO!**

## 6 DERRUBADA DA BANDEIRA: algumas palavras mais

“[...] sempre pensar no amor como uma ação, em vez de sentimento, é uma forma de fazer qualquer um que use a palavra dessa maneira automaticamente assuma responsabilidade e comprometimento.”

(bell hooks)

Figura: 67 - Derrubada da Bandeira de Nossa Senhora/Sítio Almão



Fonte: Acervo da Coordenação de Mídia do CFP/UFCG (2007)

Na última noite de uma novena, ao som da Cabaçal, os fiéis derrubam a bandeira do santo com o pensamento já nos festejos do ano seguinte. Assim, faço a derrubada desta bandeira acadêmica com a cabeça voltada para outras caminhadas, esperando poder, daqui a pouco, ter muito mais para falar sobre o universo popular que me arrebatava a cada experiênciavivência e me move no exercício de aprender mais sobre o ensinar, o aprender, o tocar, o venerar, o insurgir, o amar e o esperar cabaçal. Continuarei caminhando porque as histórias dos comuns interessam-me e sei que ainda posso ouvir muitas outras como as que os Mestres Manoel Inácio, Damião Pedro, Antônio Pinto, Chico Barbosa, Mirota e outros pifeiros me disseram.

Na condição de pifeiro aprendiz caminhante, continuarei praticando o sonho pela liberdade. Carregarei balaios que possam ser abastecidos pelos frutos que a minha curiosidade incessante busca farejando amorosidade, respeito e a necessidade em saber mais sobre os saberes e fazeres de homens, de mulheres e de crianças que, movidos/as pelo sensível, pela sabedoria, pela arte e pela fé, fazem a gente ter mais vida e alegria ao ouvir a brasilidade que voa das suas flautas, zabumbas, caixas, pratos e experiências.

Sonhar pela liberdade, invenção de uma sociedade mais bonita, mais justa e com mais vergonha é estímulo para o empreendimento de boas brigas decoloniais. Nas palavras de Freire, o sonho pela liberdade é estímulo à “[...] briga pela justiça, pelo respeito do outro, pelo respeito à diferença, pelo respeito ao direito que o outro tem e a outra tem de ser ele ou ela mesma.”<sup>94</sup>

Neste sonho, a bondade e a beleza caminham juntas e me fazem querer continuar me empanzinando com os frutos cabaçais, espalhando as suas sementes por todos os caminhos que eu possa trilhar e por todos os lugares que eu possa descascar uma laranja, ouvir mais e contar como os mestres aqui em questão falam-me sobre a fé que lhes move, sobre as celebrações que lhes transportam para mundos outros, sobre o que significa viver integrado à natureza, sobre os processos educativos que lhes constituem individual e coletivamente, como os saberes que produzem alegria, esperança, vida e música cabaçal são por eles aprendidos, ensinados e aprendidos pela oralidade, observação, imitação, repetição, tocando juntos, sinalizando com o olhar, com os pés, com as mãos, com a cabeça e, na atualidade, também pescados no mar de informações cabaçais disponibilizados na *internet*.

Pelas trilhas cabaçais que virão, eu quero comunicar aos pifeiros que a confiança em si deve ser constante e crescente, e que o fazer cotidiano deles não está sendo em vão, pois os achados dos saberes populares já reverberam inclusive na academia, pois, como o Mestre Paulo Freire (2021, p. 187) nos lembra, as universidades já comprovam que muitos desses saberes são “[...] tarefa política de alta importância pedagógica.” Diante disso, quero também adentrar escolas, universidades, grupos escolares, faculdades, associações e casas para dizer coisas que aprendi durante as minhas experiências com os pifeiros e com as minhas leituras. Quero dizer que aprendi com o Mestre Damião (2002) que *o saber vem do começo do mundo e nunca se acaba. O saber se esbrange pelo mundo. E quanto mais vc ensina, mais ele se esbrange.* Com este pensamento, assim, quero espalhar coisas que me fizeram enxergar que é fundamental

---

<sup>94</sup> Falas extraídas de entrevista disponibilizada em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/340>. Acesso em 16 de jul de 2022

ter a consciência de que ninguém está sozinho no mundo, que o fazer educacional exige respeito pelo outro, que o ouvir é muito mais importante do que o dizer, que nós educadores devemos ter a compreensão de que os/as nossos/as educandos/as e a comunidade sabem mais do que a gente sobre o que necessitam, que não há apenas uma educação, mas educações, e que elas existem em todos os lugares, a todo instante constituindo a nossa incompletude, por isso não ter fundamento a ideia de que um dia a gente acaba os estudos.

Mais ainda, quero dizer que nos processos educativos comunitários, como Brandão (2013) nos lembra, quem sabe ensina, vigia, incentiva, demonstra, corrige, pune (sem violência física) e premia. Quem não sabe espia a sua volta, imita quem sabe, aprende e ensina com o próprio exercício vivo do fazer, exatamente como os pifeiros aqui em questão aprenderam, ensinaram e continuam aprendendo e ensinando um tipo de música que os mobiliza. O espionar a sua volta, o ouvir e o imitar também os ensinam outras lições que são importantes no aprendizado da vida cotidiana, por isso, também é importante enfatizar que durante a minha caminhada os/as educandos/as/aprendizes não são sacos vazios que precisam ser preenchidos com saberes simplificados e descontextualizados das suas realidades imediatas, pois o chão onde cada escola está erguida é repleto de saberes que precisam estar contemplados em seus currículos. Desta forma, é preciso ter a compreensão de que a escola que desconhece ou despreza as raízes culturais locais, aspectos que contribuíram para criação ou desenvolvimento da comunidade, colabora para uma homogeneização dos saberes e para o esquecimento das manifestações tradicionais, conforme alerta Mignolo (2017). Assim, é preciso que os professores ganhem ruas, calçadas, matas, praças, becos, quiosques, roças, fábricas, currais, serras, oficinas e sombras com cheiro de manga e tantos outros espaços onde o saber escolar possa ser visto na vida real, dialogando com o saber produzido pelo povo que, de tão importante para a vida comunitária, deve também compor os currículos institucionais. Neste sentido, faz-se igualmente importante compreender que não há neutralidade em nenhum processo educativo, por isso ser imperativo atentar para os traços ideológicos da educação, visto que, podem libertar, mas também podem “[...] penumbrar a realidade, nos miopizar, ensurdecer [...], aceitar docilmente o discurso cinicamente fatalista neoliberal [...]”, como alerta Paulo Freire (2019, p. 123).

Como argumenta Freire, “[...] a decência do ser, e a natureza política dela, e a educação nos inviabiliza de ser neutros, quer dizer, você tem que, no fundo, ter uma opção. Você tem que

ter uma escolha e depois brigar pela sua escolha, brigar pelo seu sonho.”<sup>95</sup> Nesse processo, a busca pela decência e pela boniteza configuram-se com ferramenta indispensável à formação crítica, libertadora.

Na minha caminhada, quero espalhar que processos educativos assistencialistas não libertam, aprisionam. Que a educação não faz sentido quando praticada sem diálogo e quando não dá asas para que os indivíduos, feito pássaros livres, possam voar com autonomia e pousar seguros de que não serão alvejados pelas “baladeiras”<sup>96</sup> do capitalismo selvagem, fruto de um projeto de modernidade que se move pela ganância e pelo prazer de domesticar corpos e mentes para o trabalho, para o consumo, de modo que vomita a todo instante a sua gana de poder, de querer e de controlar e homogeneizar o mundo, tornando imprescindível o esperar sempre.

Escrevi sobre o que vi, escutei, senti, percebi, vivenciei, experimentei, experivivenciei e me permiti à entrega. Escrevi sobre coisas e pessoas que estavam e ainda estão bem à minha frente, segurando a minha mão, dizendo coisas suas para que eu possa dizer a outras pessoas. Escrita esta que tem sague nas veias e coração que bate ritmado, porque escrevi com a alma, com o corpo, com a mente, com o coração e com o sopro dos que me autorizaram a falar coisas que nos importam, nos alimentam, nos arrebatam, nos aprisionam e nos libertam para voarmos com as ideias, vontades, discursos, emoções, palavras, música e educação. Por tudo isso, desobedei aos padrões acadêmicos para pesquisar e escrever experivivencialmente.

No processo de escrita, ouvi os meus parceiros sussurrando melodias e ditando o que eu deveria dizer. Nos momentos em que me sentia abandonado pelas palavras, a angústia, o medo e a solidão aproveitavam para atazanar o meu juízo. Era hora de relaxar, deixar o pensamento voar para trás e lembrar de cada conversa que tive com Seu Manoel Inácio, dos cafés com seu Mirota, das gargalhadas com Antônio Pinto, das histórias de seu Damião e de seu Chico Barbosa. O pensamento também dialogava com os pifeiros aprendizes, Joelson, Cicinho, Bento, Felipe Inácio, Zé Inácio, Toninho, Diana, Pulunga e as crianças, depois, era só liberar as coisas bacanas que minavam na memória.

Escrever sobre pifeiros e sobre Bandas Cabaçais abre clarões em mim e na minha desobediência acadêmica. Desobediência que, mesmo consciente e determinado a cometê-la, em muitos momentos fez-me temer a não aceitação desta escrita por parte dos meus leitores/avaliadores. Para seguir firme, agarrei-me a palavras de alguns professores que me

---

<sup>95</sup> Trecho extraída da entrevista disponível em: <http://glossario.paulofreire.org/verbete/110>. Acesso em: 16 de jul. 2022.

<sup>96</sup> O mesmo que baliadeira, atiradeira, bodoque e estilingue.

disseram que desobedecer, chutar o pau da barraca da colonialidade e combater o epistemicídio acadêmico promovido pelo pensamento euro-USA-centrado era importante e necessário, e que eu deveria escrever sobre o que me “alombresse”, e que, se preciso fosse, enfrentasse até as vontades da orientação. Diante dessa tensão, decidi escrever sobre os caminhos e práticas educativas populares experimentadas pelos pifeiros de São José de Piranhas. Além disso, a desobediência me fez optar por um estilo de escrita e linguagem que rompem com o padrão hegemônico, por isso também não dei trela à ideia de pesquisa distanciada do cheiro, da respiração, do afeto, do olhar e do toque dos parceiros do processo. Embora tenha avisado logo no início da escrita, lembrando Conceição Evaristo, que o trabalho não seria mesmo para incomodar, acordar e não para botar para dormir, talvez até digam que abusei do corazonar, que fui demasiadamente sentipensante.

Escrever esta tese empurrou-me para lugares e tempos outros, sempre pulando para fora e para dentro de mim, deixando-me cada vez mais ligado a essas pessoas que aprendi a respeitar e a amar com o coração e com as ações, sem perder de vista os objetivos propostos, desde que a professora Marizete Lucini me fez entender que eu precisava focar os estudos nos processos educativos que acontecem no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas. Contudo, eu não queria abrir mão do registro da trajetória histórica e da memória dos cinco mestres pifeiros impregnados pela cultura cabaçal desde a infância. Desta forma, tentei romancear um texto que colocasse luzes sobre os caminhos percorridos por essas pedras miudinhas produtoras de brasilidade cabaçal. Neste caso, os mestres pifeiros, suas famílias, amizades, vizinhança, os saberes e fazeres cabaçais praticados na cotidianidade e nas mais diversas circunstâncias que a vida lhes tem apresentado, possibilitando o encantamento do mundo, porque, como enfatiza Simas (2021)<sup>97</sup>, “[...] precisamos enxergar as pedrinhas miudinhas, a disponibilidade do olhar, a disponibilidade da escuta e a disponibilidade da percepção desses fenômenos cotidianos”.

Trazer cada pedaço de memórias individuais e coletivas para o registro escrito representa também revelar momentos significativos da minha caminhada, estabelecendo diálogos entre a transmissão oral dos saberes cabaçais e o pensamento dos que ressaltam a educação popular na qual todos são sujeitos da produção do conhecimento, todos ensinam e aprendem dialogando, alumando uns aos outros.

Nesse sentido, dentre os parceiros que fornecem o suporte teórico a este trabalho enfatizo Paulo Freire, Carlos Brandão, Ivan Illich, Jorge Larrosa, Luiz Rufino, Simas e bell

---

<sup>97</sup> Retirado de entrevista disponibilizada em: [https://www.youtube.com/watch?v=Wcp56\\_fHVNm](https://www.youtube.com/watch?v=Wcp56_fHVNm). Acesso em: 12 de mar. 2022.

hooks. Estes teóricos defendem a promoção de uma educação crítica como instrumento potente para a conquista de um mundo mais justo, igualitário, sorridente, por isso pregam a ideia e a necessidade de uma ruptura com o projeto de educação que historicamente não abraça os saberes do povo e a sua vocação ontológica de ser humano livre e esperançoso. Projeto este que não reconhece a existência de múltiplas educações e não aproveita as experiências que arrebatam os seus atores. Projeto hegemônico que não pratica o respeito, a ética, o compromisso, o diálogo, a criticidade e a produção compartilhada de conhecimentos outros que, somados ao do senso comum, libertam educadores/as e educandos/as.

Preocupada com essa educação danosa, bell hooks (2017) relata ter aprendido que no seu contexto social, desde cedo, a devoção ao estudo e à formação intelectual configura-se como ato contra-hegemônico na luta contra o poder branco de colonização. Tratando-se do contexto de Bandas Cabaçais, compreendo a devoção à formação musical cabaçal que os mestres praticam como sendo também uma ação política, pois se trata de uma estratégia de combate à vontade que a colonialidade/modernidade tem de silenciar ou apagar em definitivo tudo e todos que não fomentam o consumo, e, por conseguinte, não representam lucro. Da mesma forma, também compreendo que as experiências no campo da aprendizagem podem ser consideradas como atos de rebeldia revolucionária, pois, ainda conforme bell hooks (2017, p. 13), a educação “aumenta a nossa capacidade de ser livres.”

Diante disso, embora corpos e mentes diariamente sejam dominados pelos princípios que alimentam o padrão hegemônico de existir no mundo capitalista, esses mestres e seus aprendizes, mesmo sem definições e formulações em termos teóricos, sabem da importância de praticarem a educação cabaçal como prática de liberdade.

É nessa direção que a educação popular propõe uma pedagogia a partir do oprimido. Contrapondo-se à educação que reforça a dominação, a educação popular pensa com o oprimido. Não é impositiva, como o é o projeto mundial de poder representado por uma classe social que, por morrer de medo de uma educação que possa romper com o fatalismo e transgredir barreiras, não desperta no outro a consciência crítica e política e não mede esforços para que a escola esteja sempre atrelada a um modelo distante da realidade de quem a pratica. Esse projeto representa uma classe social que não quer perder o controle sobre os que, historicamente, têm sido oprimidos por ela. Esse projeto de poder abomina e teme qualquer possibilidade de processo educativo pautado pela ética, pelo respeito e que sabe que todo ser humano deve estar não apenas no mundo, mas também com ele, aprendendo e participando dialogicamente da sua construção.

Um modelo de educação cujo educando não ocupa uma posição de mero receptor de conteúdos já prontos, diferentemente do modelo hegemônico que tritura a diversidade, as individualidades e as singularidades para adequar corpos a disciplinas fundamentadas na colonialidade, fazendo ressoar o famigerado colonialismo que durante 500 anos, como assevera Gildemar Pontes (2021), ao tempo que negou ao povo o conhecimento, a educação, a ciência e a cidadania, produziu um tipo de sujeito, classificado por ele de sub-cidadão, que aprende a decodificar a palavra escrita mas não sabe ler; que embora seja instruído a praticar a solidariedade, fura a fila; adquire uma Bíblia, mas é incapaz de interpretar o discurso do pregador. Um tipo de sujeito/sub-cidadão que não se entrega à leitura literária e sequer “[...] leu uma parábola filosófica, uma questão sociológica numa crônica jornalística”. (PONTES, 2021, p. 166). Colonialismo presente nos currículos castradores do diálogo e promotores do fechamento dos indivíduos ao mundo e aos outros, numa ação, conforme Freire (2019, p. 133), “[...] transgressora ao impulso natural da incompletude [...]” que, pela inquietação e curiosidade, se manifesta numa relação dialógica.

Tudo isso porque a nossa educação não está imbricada com a transdisciplinaridade, não tem olhares para a arte, não pega na mão do sensível e da criatividade, não acontece dialogicamente, não é capaz de enxergar e dar importância às individualidades e singularidades. Como argumenta Ivan Illich (1985), a escola que pratica esse modelo de educar apenas se apropria do dinheiro das pessoas e os desencoraja de iniciativas positivas de educação não-escolar. Para vencermos essa estrutura alienante, a partir do entendimento de que somos educados a todo instante e em todos os contextos sociais que estamos inseridos, como já mencionamos aqui, Illich nos propõe a desescolarização da sociedade e o estabelecimento de uma teia educacional. Esta proposição desobriga os sujeitos da educação escolar burocrática, dogmática, pautada pelos princípios da ética capitalista e que nos leva a confundir instrução escolar com aprendizagem. Para este pensador, a história mostra que grandes investimentos na educação e os longos períodos de escolarização apenas na busca de um diploma não funcionam. Como ele lembra, o professor Paulo Freire “[...] descobriu que qualquer pessoa adulta pode começar a ler em 40 horas, se as primeiras palavras que decifrar estiverem carregadas de significado para ela.” (ILLISH, 1985, p. 33). Neste caso, o papel protagonista é assumido por uma pedagogia libertadora, base da educação popular, que se fundamenta no caráter inconcluso do ser humano, nos saberes e necessidades populares e que reconhece as mais diversas educações, inclusive a gestada na escola. Sobre a diversidade dos processos educativos, nos lembrando o que também Paulo Freire, Carlos Brandão e Luiz Rufino já nos disseram, o

professor Simas (2021)<sup>98</sup> assevera categoricamente que “[...] a escolaridade é apenas um aspecto da educação. O fenômeno educativo é constante, cotidiano, frequente.”

Neste processo contínuo de aprender, ensinar e aprender, a educação que liberta ressalta que quem ensina aprende mais e quem aprende também ensina, assim, vamos nos constituindo por uma educação dialógica, extremamente necessária para que seja possível a libertação de todos/as das garras que impedem o voar com as próprias ideias e ideais, abandonando a concepção de que o professor, pela simples força de sua vontade e de seu desejo, seja capaz de fazer da sala de aula uma comunidade de aprendizado entusiasmada, como ressalta bell hooks (2017, p. 19). Conforme esta pensadora, para que a educação seja de fato dialógica e libertadora, o entusiasmo gerado coletivamente na sala de aula é princípio fundamental. Neste caso, ela ressalta que o educador não pode ser o centro do interesse dos educandos, como se ele fosse o único responsável pela dinâmica da sala de aula e, assim como acontece nas rodas de cultura popular e nos cursos de educação popular, a sala de aula deve ser vista como espaço comunitário em que aumente “[...] a probabilidade de haver um esforço coletivo para criar e manter uma comunidade de aprendizagem, (hooks, 2017, p. 18). Vale, novamente, chamar bell hooks para dizer que em uma comunidade de aprendizagem, o entusiasmo passa também pelo respeito às individualidades e particularidades dos alunos. Além das aulas poderem ser empolgantes, o entusiasmo pode coexistir com atividades intelectuais e/ou acadêmica séria, e até promovê-la.

A pesquisa e o rigor devem, neste caso, andar lado a lado da docência e da discência para que a curiosidade epistemológica possa ser absorvida, tratada e cultivada para que continuamente gere novos frutos.

Voltando à pesquisa em destaque, a ideia inicial era de que este trabalho apresentasse um estudo centrado nos pifeiros de São José de Piranhas. Porém, achei que poderia ser interessante abrir o leque cabaçal, como possibilidade de divulgação dessa expressão cultural de forma mais ampla. Assim, antes de chegar nos participantes/parceiros da pesquisa, caminhei pelos vários estados com tradição de pifeiros como agentes da construção da história cotidiana de suas comunidades. Busquei por terra, pela internet e pela produção acadêmica lugares, pessoas, histórias e bandas. Esta caminhada me ensinou e me deu subsídios para dizer com mais propriedade sobre a tradição da cultura cabaçal fora do meu contexto imediato.

Prosseguindo a escrita, busquei contemplar o objetivo de escrever os caminhos que constituíram os pifeiros e as Bandas Cabaçais em questão. Para tanto, usei narrativas orais e

---

<sup>98</sup> Trecho retirado de entrevista disponibilizada em: [https://www.youtube.com/watch?v=Wcp56\\_fHVNm](https://www.youtube.com/watch?v=Wcp56_fHVNm). Acesso em: 12 mar. 2022.

dados coletados durante as nossas conversas informais e as observações participantes realizadas durante as minhas experiências com os/as pifeiros/as. Tais narrativas, conversas e observações me revelaram não apenas os processos educativos pelos quais eles se constituem, mas também modos outros de se relacionarem no e com o mundo, com a natureza e com o sagrado.

Para compreender e estampar como eles transmitem, aprendem e significam os saberes cabaçais na atualidade, registrei a extraordinária experiência acontecida nos dias 19 e 20 de outubro de 2020, quando pude presenciar os mestres Damião e Antônio Pinto socializando os seus saberes durante a prática de tocar juntos. Foram momentos que me deram a oportunidade de assistir a curiosidade de Joelson, Cicinho, Bento, Diana, Pulunga e das crianças observando, imitando, repetindo, tocando juntos, aprendendo e ensinando. Uma experiência que me deu oportunidade de perceber a amorosidade dos mestres quando ensinavam aos seus aprendizes. Vi o amor cabaçal em forma de ação, presenciei o diálogo e a esperança preferindo partir a ter que exercitar o conformismo. Aprendi com os homens, aprendi com as mulheres, aprendi com as crianças, aprendi com o ambiente.

Revelar os caminhos e as práticas educativas experienciadas pelos os pifeiros de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará, São Paulo, Brasília e Piauí, e em especial de São José de Piranhas, me deixou em estado de graça e fez deste caminhante aprendiz cada vez mais envolvido com o amor ação, a responsabilidade e o comprometimento com a música que não se dobra e continua promovendo o encontro, reinventando o mundo, criando possibilidades de encantamento, de alegria e de libertação da brasilidade. Espero que esta história de amor/escrevivência/caminhada/canto/experiência, de rebeldia, de luta, de guerra, de aprendizagem, de ensino e de mais aprendizagem atravesse tempo e espaços, ressoe em outras experiências e em outros cantos de experiências contra as formas que pretendem, por exemplo, enjaular a “MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO”.

VIVA A BANDA CABAÇAL!

## 7 PARCEIROS TEÓRICOS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura popular e contemporaneidade. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 11, n. 2, p. 102 – 122, junho – dezembro, 2015.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **O engenho anti-moderno**: a inenção do Nordeste e outras artes. 1994.500f. Tese (Doutorado em História) – Universidade estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e ciências Humanas. Campinas-SP, 1994. Disponível em: <http://www.repositório.unicamp.br/handle/REPOSIT/280137>. Acesso em: 20 maio 2019.

ARIAS, P. G. (2010a). Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). *Calle 14 Revista De investigación En El Campo Del Arte*, 4(5), 80-95.  
<https://doi.org/10.14483/21450706.1205>

ARIAS, P. G. (2010b). Corazonar. Una Antropología Comprometida Con La Vida. Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.

ARIAS, P. G. (2011). Corazonar la dimensión política de la espiritualidad y la dimensión espiritual de la política. *Alteridad 10. Revista de Ciencias Humanas, Sociales y Educación*, No 10. <https://doi.org/10.17163/alt.v6n1.2011.02>

AYALA, M; AYALA, M. I. N. **Cultura popular no Brasil**: perspectivas de análise. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

AYALA, M; AYALA, M. I. N. **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

BALLESTRIN, Luciana. **Ameria Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília, n 11, p. 89 – 117, maio/ago., 2013.

BARBOSA, Chico. Narrativa oral [2001]. Pesquisador: Elinaldo Menezes Braga. Boa Vista/São José de Piranhas, 2001. 1 arquivo. Mp3.

BARBOSA, Valdomiro (Seu Mirota). Narrativa oral [2019]. Pesquisador: Elinaldo Menezes Braga. Boa Vista/São José de Piranhas, 2019. Mp3.

BEZERRA, Juliana. Congada. **Toda matéria**: 2020. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/congada/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

BOFF, Leonardo. **O despertar da águia**: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade/ Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Editora TAQ, 1979.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Celebrações da vida**: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios, Campina Grande: Editora da UFCG, 2015.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A flauta de prata**: escritas sobre o saber, o aprender e a educação. Coleção viver de aprender, 1 ed. Curitiba – PR, Editora CRV, 2019.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. Coleção Primeiros Passos. 1 ed.; São Paulo – Brasiliense, 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. BORGES, Maristela Correia. **A pesquisa participante**: um momento da educação popular. Ver. Educação Popular, Uberlândia, vol. 6, p. 51 – 62, jan./dez. 2007.

BRANDÃO, C. R.; LEAL, A. **Comunidade Tradicional**: conviver, criar, resistir. Revista da ANPEGE, v. 8, n 9, p. 75-91, jan./jul. 2012. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/6518> Acesso em 01 de jan. 2021.

BRASIL. **Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm). Acesso em: 23 mar. 2021.

BRAUNWISER, Martim. “O cabaçal”. **Boletim latino americano de música**. São Paulo: VI/6 (abril): 601 – 603, 1946.

CAJAZEIRAS, Regina Célia de Souza. **Tradição e Modernidade**: O perfil das Bandas de Pífanos da cidade de Marechal Deodoro. Dissertação de mestrado. UFBA, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade; tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 8 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. – (Ensaio Latino Americanos).

CANDAU, Vera Lúcia. **Abecedário de Educação e Interculturalidade**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OWPYJUaT10>. Acesso em: 08 dez. 2021.

CANDAU, Vera Lúcia; MOREIRA, Antônio Flávio. Currículo, conhecimento e cultura. (PP 17-48), *In*: MOREIRA, A. F; CANDAU. V. M. **Indagações sobre currículo: conhecimento e cultura. Brasília**: Ministério da Educação, Secretaria de educação Básica. 2007. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/Ensfund/indag3.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2020.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Coleção Repertórios. Tradução Álvaro Cabral. Campinas – SP: Ed da Unicamp, 1992, p. 282.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 14 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COSTA, Pablo Assumpção Barros. **ANICETE: Quando os índios dançam**. UFC- Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia.

CORALINA, Cora. **Vintém de cobre**: meias confissões de Aninha. 2. ed. Goiania: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1984.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. [Tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERIDAN. Narrativa oral [2021]. Pesquisador: Elinaldo Menezes Braga. Sítio Antas II/ São José de Piranhas, 2001. 1 arquivo. Mp3.

FALS, Borda, O. (2003). **Ante la crisis del país**: ideas accion para el cambio. Bogota: El Ancora Editores: Panamericana Editorial.

FERREIRA, Joelson. **Por terra e território**: caminhos da revolução dos povos no Brasil. Joelson Ferreira, Erasto Felício; prefácio de TünyCwe Wazahi Tremembé (Rosa Tremembé) - Arataca (BA): Teia dos Povos, 2021.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Ângela Elizabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. **Opus**: Revista eletrônica da ANPPOM: associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música., v. 24, n.1, p. 101 -126, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2405>. Acesso em: 25 set. 2020.

FOSSUM, Merle A., MASON, Marilyn J. Facing the Shame: Families in Recovery. New York: W. W. Norton & Company: 1989. *In*: hooks, bell. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança. Tradução de Marcelo Bragandão Cipolla. – 2 ed. – São Paulo: Elefante, 2021. 304p.

FREIRE, J. B. **De corpo e alma**: o discurso da motricidade. (Novas Buscas em educação, V.40). São Paulo: Summus, 1991.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23 ed. São Paulo: Autores associados: Cortez, 1989.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. 4 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020a.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 60. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 28. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 75. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020b;

GARDNER, George. **Viagens ao interior do Brasil**. Tradução: Milton Amado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn**: a way ahead for music education. Hampshire: Ashgate, 2002.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Kenia Cardoso. – 2 ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2021.

HOLLER, Marcos Tadeu. **UMA HISTÓRIA DE CANTARES DE SION NA TERRA DOS BRASIS**: A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa (1549 – 1759) - Tese (Doutorado em Xxxxxxx), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Curso de Doutorado em Musica, Campinas, 2006.

ILLICH, Ivan. **Sociedade sem Escolas**. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. 7 Ed.; Vozes, Petrópolis, 1985.

INACIO, José. **Narrativa oral** [out. de 2007]. *In*: BRAGA. Elinaldo Menezes, **Celebrações da Vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios**. Campina Grande: EDUFCEG, 2015.

INACIO, Manoel. **Narrativa Oral**[Out. de 2007]. Pesquisador: Elinaldo Menezes Braga. *In*: BRAGA. Elinaldo Menezes. **Celebrações da Vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios**. Campina Grande: EDUFCEG, 2015.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Coleção Educação: Experiência e Sentido, –1 ed.; 5. Reimp. –Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. 6 ed. Rev. Amp.; 1 Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editorea, 2019.

LEITE, Letícia de Sousa. **As Bandas das bandas de cá**: Bandas cabaçais da festa do Pau de São Sebastião de Barbalha – CE. - (produção, reprodução e transmissão de valores). Dissertação de Mestrado. Programa de Especialização do Patrimônio, PEP/MP, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2019.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos para quê?** 12. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Cortez, 2010.

LIMA, Ferreira de Lima. **São José de Piranhas**: um pouco da sua história. 2. ed. (ampliada). Cajazeiras: REAL, 2011.

LYRA, Gustavo Emmanuel Alves Viana. **NARRATIVAS SEM PALAVRAS**: Histórias do Vento. A transmissão do conhecimento em uma Banda do Sertão da Paraíba. 2008. Dissertação de Mestrado, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Memória Sociais, Universidade Federal da Paraíba, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Pesquisar a experiência compreender/mediar saberes experienciais**. 1 ed. - Curitiba, PR: CRV, 2015. 114 p.

MAGALHÃES, Daniel Lima. **Canudos, Gaitas e Pifanos**: as flautas do norte de Minas. D. L. Magalhães, Mina Gerais, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, S., GROSFOGUEL, R. **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Colombia: Siglo del Hombre Editores, pp. 127-167, 2007. Disponível em: <http://ram->

wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf. Acesso em: 14 out. 2021.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. (Coleção primeiros passos). 19 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. **Soprando a gaita**: Bandas de Pífanos no sertão baiano. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-06032013-163356/publico/BrunoDelNeriBatistaMenegatti.pdf>. Acesso em: 15 de abr. 2021.

MENDES, Murilo. **Fé no pife**: As flautas de pífanos no contexto cultural da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes, Florianópolis, 2012.

MENDES, Murilo. **O SOM QUE DÁ NO PIFE**: Trajetória e Resistência da Banda Cabaçal dos Irmão Aniceto. Tese – Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2021.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da Modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 01, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt> Acesso em: 31 dez. 2021.

MOREIRA, Ana Cristina de Lima. Do batido da zabumba, à cavallhada e o sopro dos pífanos: devoção religiosa e cultural em Alagoas-AL”. In: III CONGRESSO NORDESTINO DE RELIGIÃO E TEOLOGIA. 2016, Recife. **Artigos**. Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP-PE), 2016. Disponível em: <http://www.unicap.br/ocs/index.php/cncrt/cncrt/paper/download/245/30> Acesso em: 10 maio 2020.

NASCIMENTO, Ketsia Figueiredo Tamires. **CULTURA DO INTERIOR**: website sobre as manifestações de cunho popular da cidade de Ribeira do Pombal. 2011. Trabalho de conclusão de Curso de (Graduação em Produção em Comunicação e Cultura) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/30125/1/MEM%20c3%93RIA%20DO%20PROJETO%20CULTURA%20DO%20INTERIOR'...pdf> 10 de abril de 2021.

NETO, Eduardo Monteiro de Lima. [et al.]; **Pífanos do Sertão**. colaboradores Carlos Antônio Malaquias, José Amaro de Sousa Filho, José Cláudio Lino, organizador: José Rafael Coelho; fotos: Claudia de Moraes Lisbôa. – Recife: FacForm, 2016.

OLIVEIRA, Elizabeth de Sousa. **A Formação do Homem Republicano em Cousas Brasileiras**: 1890 - 1896. 2021. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe-UFS, São Cristóvão, 2021.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira de. **Metodologia científica**: um manual para a realização de pesquisas em Administração / Maxwell Ferreira de Oliveira. -- Catalão: UFG, 2011.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. **Banda de Pífanos de Caruaru**: uma análise musical. Dissertação (mestrado) Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2002.

PEDRO, Damião. **Entrevista gravada em mp3**. [Entrevista concedida a] Elinaldo Menezes Braga. São José de Piranhas: 2020.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira. **Flor do Não Esquecimento**: Cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Luciana de Araújo. **Nas trilhas de uma comunidade quilombola**: tradição, oralidade, memória coletiva e identidade. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana – BA, 2014.

PEREIRA Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM** | Londrina | v.22 | n.32 | 90-103 | jan. 2014.

PINTO, Antônio Pinto. **Entrevista oral gravada em mp3**. [Entrevista cedida a] Elinaldo Menezes Braga. Sítio Antas, São José de Piranhas-PB, 2019.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música**. Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo v. 44, n 1, 2001.

PONTES, Carlos Gildemar. **Crítica da razão mestiça**: hibridização e desordem na formação da identidade brasileira. Fortaleza: Edições Acauã, 2021.

QUEIROZ, Luiz Ricardo de. MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação Musical e etnomusicologia: Lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. **Opus**: Revista eletrônica da ANPPOM: associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música. 2017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/477/428> Acesso em: 25 set. 2020.

QUIRANO, Aníbal. **Colonialidade do Poder e Classificação Social**. Em SANTOS. Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs). Epistemologias do Sul. 2 Capítulo, Edições Almedina. AS, Coimbra, 2009.

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

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSSATO, Ricardo. Paciência/Impaciência. In: **Dicionário Paulo Freire**. STRECK. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI. J. J. (Orgs.). 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

RUFINO, Luiz. **Vence-Demanda**: educação e descolonização. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SANTANA, Lindiane de. **Embelecando a educação**: saberes griôs no povoado Capunga em Moita Bonita - Sergipe. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal

de Sergipe. Programa de Pós-Graduação em Educação. Fev. 2019. 208 f.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília, 2015.

SANTOS, Eurides de Sousa; SILVA, Erivan. “Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífanos. **Revista Claves** vol. 2018 (2018). Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/42274>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SIMAS, Luiz Antônio. **A brasilidade é libertária**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dnM5I5wWePs> Acesso em: 25 mar. 2021.

SIMAS, Luzi Antônio. **Almanaque Brasilidades: Um inventário do Brasil popular**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado da rua**. 5 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio. **Pedrinhas Miudinhas: Ensaio sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADDO-LOBO, Rafael. **Arruaça: Uma Filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Fogo no mato: A Ciência encantada das macumbas**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Encantamento: Sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SILVA, Alexandra Lima da. **Livros de leitura de Felisberto de Carvalho e Mário da Veiga Cabral: usos e significados**. Disponível em [https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes\\_anais17/txtcompletos/sem12/COLE\\_3013.pdf](https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anais17/txtcompletos/sem12/COLE_3013.pdf) . Acesso em mais de 2021.

SILVA, Erivan. **O processo de pifanização da banda cabaçal São Sebastião**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Pós-Graduação em Etnomusicologia. Universidade Federal da Paraíba, 2008.

SNYDERS, Georges. **Alunos Felizes**. São Paulo: Paz e Terra. 1993.

SOUSA, José Wanderley Alves. **SE NÃO ME FALHA A MEMÓRIA: o discurso da história cotidiana nas lembranças de velhos**. 2003. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa e Linguística). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Araraquara – SP, 2003.

SOUSA, Vanessa Rocha. **Mestre da Cultura Popular**. Ancestralidade, oralidade e resistência. 2017 Monografia. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Abr. de 2017. Disponível em:

[http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tccc/artigo\\_cientifico\\_celac\\_tcc\\_final.pdf](http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tccc/artigo_cientifico_celac_tcc_final.pdf)  
Acesso em: 12 abr. 2021.

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 (1924 – 2006)**. 2008. (Mestrado em História Social, Universidade de São Paulo, Curso de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – São Paulo, 2008.

WALSH Catherine. Interculturalidade Crítica e pedagógica Decolonial: *in-surgir, re-existir e re-viver*. In: CANDAU, Vera Maria. **Educação Interculturalidade na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora: 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26342> Acesso em 08 de dez. de 2021.

WANDERLEY, Alba Cleide Calado. **A Construção da Identidade Afrobrasileira nos Espaços das Irmandades do Rosário do Sertão paraibano**. 2009. Tese (Doutorado em Educação), Centro de Educação. Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/4684/1/arquivototal.pdf> Acesso em: 13 jun. 2021.

## APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar como voluntário no estudo “*A MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO*”: *caminhos e práticas educativas experienciadas pelos pifeiros de São José de Piranhas – Paraíba*, coordenado pelo professor **ELINALDO MENEZES BRAGA** e vinculado ao **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, PROMOVIDO PELO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**.

Sua participação é voluntária e você poderá desistir a qualquer momento, retirando seu consentimento, sem que isso lhe traga nenhum prejuízo ou penalidade. Este estudo tem como **objetivo geral** compreender os caminhos e as práticas educativas responsáveis pela formação musical dos pifeiros de São José de Piranhas – Paraíba e pela formação das suas bandas cabaçais. **Especificamente**, o estudo pretende identificar e sistematizar as estratégias utilizadas pelos pifeiros no processo de transmissão dos seus saberes cabaçais necessários à constituição dos músicos das suas Bandas Cabaçais; verificar como os/as aprendizes de pifeiros experienciam a aquisição dos saberes cabaçais; percorrer os caminhos trilhados pelos pifeiros durante os seus processos de constituição musical e evidenciar como as cinco bandas cabaçais em tela foram criadas no município de São José de Piranhas - Paraíba. **O trabalho faz-se necessário** por se tratar de uma importante ação afirmativa em função da valorização e permanência das práticas culturais das bandas cabaçais do Sertão paraibano, ora vítimas de um grave processo de desvalorização, ficando de fora, inclusive, dos currículos escolares das escolas de suas comunidades. Ainda mais, com essa ação, pretendemos fomentar nas gerações mais novas das comunidades dos pifeiros o envolvimento com os fazeres musicais cabaçais praticados pelos seus mais velhos e, dentre outras coisas, o debate da importância de políticas públicas que contemplem as bandas cabaçais.

Caso decida participar da pesquisa, você será submetido aos seguintes **procedimentos**: gravação de suas narrativas e de uma entrevista guiada por um questionário previamente elaborado, observações durante os momentos em que a sua banda cabaçal estiver em atividade.

Esclarecer que durante tais observações o pesquisador fará anotações em um diário de campo, registrando acontecimentos e falas que ele entenda serem relevantes para o trabalho. A ideia é que os procedimentos elencados aconteçam em dias de novenas e renovações, nas quais a sua

banda esteja envolvida. Além dos eventos religiosos, o pesquisador propõe, caso você concorde, a realização de dois momentos para que possam conversar e tocar informalmente. Nestes encontros também será utilizado o diário de campo e outras observações. Vale salientar que o pesquisador pretende usar registros fotográficos de sua pessoa e de sua banda para ilustrar os dados coletados. Os **riscos** envolvidos com a sua participação são: um possível constrangimento durante a coleta de suas narrativas e entrevista; interferência na dinâmica do seu cotidiano e da sua família. A intervenção do pesquisador também poderá gerar receios quanto à divulgação de imagens e dados que comprometam a sua integridade mental e moral. Para que estes riscos sejam minimizados, o pesquisador tomará excessivamente o cuidado de deixar você livre para não responder às questões que possam lhe constranger, assegurar que as gravações de suas narrativas e entrevistas serão conduzidas em locais e situações privadas. Fica também garantido que a pesquisa acontecerá apenas em dias e horários que não interfiram no cotidiano dos participantes, de suas famílias e comunidades. Imagens, vídeos, ou dados de qualquer outra natureza, somente serão divulgados com a sua autorização. Além de uma realização pessoal, os **benefícios diretos** da pesquisa serão: produção de conhecimento no campo da educação popular, valorização das práticas educativas no contexto das bandas cabaçais, registro da memória musical dos Mestres, dos seus aprendizes e das suas bandas cabaçais, fomento do interesse das novas gerações pelos fazeres das Bandas Cabaçais das suas famílias e comunidades, elevação da autoestima dos mestres para que se sintam motivados a continuarem com as suas práticas culturais independentemente dos obstáculos que muitas vezes os desestabilizam emocionalmente. A pesquisa fomentará o diálogo entre o fazer educacional formal e de tradição oral e, por fim, proporcionará reflexões em torno da importância de políticas públicas e outras ações afirmativas em favor das bandas cabaçais. **Indiretamente**, a pesquisa trará benefícios como: fortalecimento do quadro de professores efetivos do Curso de Letras da UAL/CFP/UFCG com mais um professor com a titulação de Doutor, produção de conhecimentos no campo da história e da educação que poderão ser utilizados nos cursos de Pedagogia e de História, ambos do CFP/UFCG, conscientização da Secretaria de Educação de São José de Piranhas e de outras comunidades de pifeiros da importância de abraçar os saberes e fazeres culturais locais, o interesse das novas gerações pelos fazeres das bandas cabaçais, visando garantir a resistência e a existência dos grupos em suas comunidades, garantia da vida das Bandas Cabaçais no cotidiano das suas comunidades a partir do aumento da autoestima dos mestres e a inserção dos saberes populares nos currículos escolares do município em questão.

Todas as informações obtidas serão sigilosas e seu nome não será identificado em nenhum momento. Os dados serão guardados em local seguro e a divulgação dos resultados será feita de maneira que não permita a identificação de nenhum voluntário. No entanto, se não houver nenhum problema para você, e se assim você preferir, o seu nome será identificado, com a garantia, por parte do pesquisador, que os dados a serem divulgados serão exclusivamente referentes às práticas educativas musicais experienciadas no contexto do seu grupo.

Se você tiver algum gasto decorrente de sua participação na pesquisa, você será ressarcido, caso solicite. Em qualquer momento, se você sofrer algum dano comprovadamente decorrente desta pesquisa, você poderá buscar o direito de ser indenizado.

Esta pesquisa atende às exigências das resoluções 466/2012 e 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde (CNS), as quais estabelecem diretrizes e normas regulamentadoras para pesquisas envolvendo seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) do Centro de Formação de Professores (CFP) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) é um colegiado interdisciplinar e independente de caráter consultivo, deliberativo e educativo, que tem como foco central defender os interesses e a integridade dos participantes voluntários de pesquisas envolvendo seres humanos e, conseqüentemente, contribuir para o desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos.

Você ficará com uma via rubricada e assinada deste termo e qualquer dúvida a respeito desta pesquisa poderá ser requisitada a Elinaldo Menezes Braga, ou ao Comitê de Ética em Pesquisas.

#### **Dados para contato com o responsável pela pesquisa**

**Nome:** Elinaldo Menezes Braga

**Instituição:** Universidade Federal de Campina Grande

**Endereço Pessoal:** Rua Victor Jurema, 331. Casa, Centro, Cajazeiras (PB).

**Endereço Profissional:** Rua Sergio Moreira de Figueiredo, s/n, Bairro: Casas Populares, Cajazeiras (PB); CEP: 58.900-000.

**Horário disponível:** de segunda a sexta feira das 14 às 17 horas.

**Telefone:** (83)986329753

**e-mail:** [naldinhobraga2018@gmail.com](mailto:naldinhobraga2018@gmail.com)

### **Dados do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)**

Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande (CEP/CFP/UFCG), situado a rua Sergio Moreira de Figueiredo, s/n, Bairro: Casas Populares, Cajazeiras (PB); CEP: 58.900-000.

Email: cepcfpufcgcz@gmail.com

Declaro que estou ciente dos objetivos e da importância desta pesquisa, bem como a forma como esta será conduzida, incluindo os riscos e benefícios relacionados com a minha participação, e concordo em participar voluntariamente deste estudo.

São José de Piranhas (PB), \_\_\_\_/\_\_\_\_/2022

---

Voluntário

---

Responsável pelo estudo

## APÊNDICE B – TERMO DE ANUÊNCIA



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
DIREÇÃO DE CENTRO  
CAMPUS DE CAJAZEIRA - PARAÍBA

### TERMO DE ANUÊNCIA

Eu, Débia Suênia da Silva Sousa, Diretora do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, Campus de Cajazeiras - Paraíba, autorizo que a pesquisa intitulada, *“A MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO”*: *caminhos e práticas educativas experienciadas pelos e com os pifeiros de São José de Piranhas – Paraíba*, desenvolva coleta de dados à partir dos registros fotográficos e em vídeos pertencentes aos acervos do Núcleo de Extensão Cultural e da Coordenação de Editoração e Mídia deste *Campus* Universitário, durante o período de abril a agosto de 2022, tendo como pesquisador responsável o Prof. Me. Elinaldo Menezes Braga, vinculado à Unidade Acadêmica de Letras deste Centro, doutorando orientado pela Prof. Dr<sup>a</sup> Marizete Lucini, vinculada à Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe – *Campus* São Cristovão.

Cajazeiras (PB), 20/01/2022



**Débia Suênia da Silva Sousa**  
Diretora do CFP/UFCG  
SIAPE: 16718559

## APÊNDICE C – TERMO DE ANUÊNCIA



**GOTA SONORA PRODUTORA RISOFÔNICA**  
**CNPJ 17501590/0001-39**  
**INSCRIÇÃO MUNICIPAL Nº 1190741**  
**RUA HERMELINDA HENRIQUES DE ARAÚJO – 45, BANCÁRIOS**  
**JOÃO PESSOA - PARAÍBA**

### TERMO DE ANUÊNCIA

Eu, **Renato Anderson Lima de Oliveira**, CPF **045.646.614-26**, representante legal da Gota Sonora Produtora Risofônica, autorizo que a pesquisa de doutorado em educação intitulada: “*A MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO*”: *caminhos e práticas educativas experienciadas pelos e com os pifeiros de São José de Piranhas - Paraíba*, de responsabilidade do Prof. Me. Elinaldo Menezes Braga, CPF 219.347.973-91, orientando da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marizete Lucini, utilize os registros fotográficos e em vídeos das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas, pertencentes ao acervo desta Produtora, para a realização da coleta dos dados da referida pesquisa, cuja realização está programada para o período de abril a agosto de 2022.

João Pessoa (PB), janeiro de 2022

---

**Renato Anderson Lima de Oliveira**  
**Representante legal**

## ANEXOS

## ANEXO A - NARRATIVA ORAL DO MESTRE MANOEL INÁCIO

Oi, o meu avô foi muito conhecido. O meu avô foi aqui de Bom Jesus, no tempo que chamava Arueira, que ali antigamente se chamava Arueira, não era? Pois bem, nasceu ali e criou-se. O meu pai nasceu em Bom Jesus, no Sítio Arueira. E eu nasci em Lagoa do Arroz, município de São José de Piranha, Piranha Veia, viu? Antes da monta desse açude. Eu nasci em 1922. Morei lá e me criei até 18 ano, até 18 ano. O meu avô saiu com a família pra São José de Piranha, porque a família dele a maior parte era pra cá. Depois viemos pra Cajazeira, caçando miora, que nó não tinha terra, era umas coisinha, e pai toda vida gostou de trabalhar, aí se encostou aqui em São Bartolomeu pra tocar roça, aí nós vimos fartura em casa, viu? Viu fartura em casa. Teve ano, que nem em 1940, nós tiremos 400 arroba de algodão. Nós, só nós da família de casa. Foi indo e acabou algodão e o Brasil se desmantelou, causa o algodão era a cabeça do Brasil. Você pode acreditar, que dizer, do Nordeste, que aí tem muitos lugar nessas terra mais longe daqui que não usa isso, é aqui na Paraíba, Ceará. Era a imagem do povo, e o boi e o dinheiro era algodão. Usava plantar no seco, em dezembro, janeiro quando chovia nascia com muita força, com aquele calor da terra, viu? Aí dava safra no mesmo ano.

Meus documento tudo é daqui de Cajazeiras, faz de conta que eu sou filho de Cajazeiras. Eu vim morar aqui foi em 1944, o Riacho do Meio só tinha a capelinha, e tinha o finado seu Tonho e tinha a família Pereira, mas já tudo veio, foram morrendo, ficou sem gente mais veio da família e as família mais nova tomaram conta. Era uma capelinha, era uma capelinha tamanho dum vão de casa desse. Aí foi no tempo daquele Celesiano, aí eles vieram celebrar a Santa Missão no Riacho do Mei, procurou aquele povo se eles se interessava a igreja, se eles dava o patrimônio. Falaram tudo pela uma boca só, finado seu Tonho que era o primeiro dono disse: “– Dou as tarefa que merece”. Aí continuaram né? A Igreja foi feita pelo Bispo Dom João da Mata. Meu pai morava aqui em Serra Vermêa. Quer dizer, saí de Lagoa do Arroz onde eu nasci, aí fomos pra Serra Vermêa, aí chegou o tempo d’eu me casar, a idade, aí fui e me casei. Ele ficou lá e lá mesmo morreu, de lá mesmo saiu pro cemitero.

A minha mãe, a minha mãe veio pr’aqui pro Sítio Bode, poucos ano morreu também, então fiquemos por aqui e fui comprei isso aqui, [corrigindo] a mulher, essa santa mulher minha [chorando] tinha um terreno na Serra do Vitá, terrenozinho. Aí vendeu e comprou isso aqui. Fiquemos assituados. Agradeço primeiramente a Jesus e a minha mulher. Meus fie tudo aí assituado, sujeito a ninguém sob a morada... E dá pra morar mais gente, em todo canto aqui dá pra fazer casa.

Oi, eu conheci o meu avô, conheci meu avô desde quando eu me entendi de gente, dele pegar neu, brincar comigo. Pois bem, meu pai era sastifeito, as depois eles vinheram morar nessa serra ali, Serra do Vitá, aí eu já tava grandinho já e eu andava pra lá, pra lá e pra cá, aí ele ia me deixar em casa, na Lagoa do Arroz, sítio, fazenda. Ele me botava no ombro assim e ia me deixar em casa. Ah homem bom, padrinho João Felix! Mas eu vou dizer uma coisa, nessas terra não pisou outro homem pra tocar pife na maica de padrinho João Felix, você pode acreditar. Que tinha Ciço Felix, irmão dele, que era uma cobra, viu? Mas ele deixava ele enganchado nos ôi dos pau. Meu avô, meu avô. Pois bem, toquei muito mais ele. Ele dizia: “– Meu fie nunca mais apanhou, senta aqui pra tu apanhar”, e eu tinha vez qu’eu entrava bem mais ele, tinha vez qu’ele botava o som e eu ficava em cima batendo, que ele, ele sabia tocar, sabia tocar. Fosse um homem que nem padrinho João Felix fosse vivo, com a idade quando ele morreu, aí é que tinha vantagem, proque esse negocio dessa é muito antiga, do começo do mundo, coisa dos índio. Pedro Alves Cabral chegou aqui e trouxe dois índio com ele. Dois índio que tocava pife. Mas ela veio se apresentar mais dum ano desse pra cá, aí dispois dessa Universidade e mais coisa, viu? Pois bem, ela cresceu. Em todo canto onde o povo tirava exercício de mês de mai, novena de São Sebastião, era difiço uma casa daquela pra não ter uns instrumento. Quando não tinha os tocador, quando não tinha os tocador, tinha os instrumento. Pois bem, era muito bonito e eu peguei a ver essas coisa, eu era muito pequenininho.

Agora eu tou com 85 ano. Nasci no dia 2 de janeiro de 1922, completei no dia 2 de janeiro de 2007. Eu desde com idade de nove ano, de 31, de 1931 eu já bolia em pife, sentado nas perna de meu pai, agora que em 32, eu já tocava urmas coisinha. Com doze ano eu comecei a tocar mais meu pai, sabe pro quê? Proque no canto que eu morava tinha muito tocador de pife, no municipo de São José de Piranha, e tinha muito tocador de pife e aquilo ali eu via num canto e outro, e ali com vontade de aprender tamém. E pai tocava muito com o pai dele, meu avô era tocador. Pois bem, ele ensinava, ele sentava eu na perna dele assim, pegava o pife, botava assim na boca. Eu assoprando e ele fazendo o serviço com as mão, por aqui eu aprendi. Aprendi pequenininho, peguei a tocar mais ele, com doze ano de idade o pai dele saiu da Lagoa do Arroz, ficou o irmão, mais o irmão era muito doente dos dedo, achava que não servia mais. Era muito difiço uma tocada pra ele num tá doente, aí dixeu: “– Mané vai aprender”. Aprendi umas quatro musga, tocava a noite quás toda aquelas quatro musga, abusava, era só o que sabia. E adepois meu pai foi levar couro de mim, eu fui ensinar a ele. Meu avô dizia: “– José, esse menino vai ficar de um jeito que nesses pouquinho dia nós não tamos servindo pra tocar mais ele”.

Houve uma seca grande, meu pai se empregou pra trabalhar pro governo, aí quando se foi em 34 houve uma grande festa aqui no Sítio Arruído, na casa de Bernardino Tavares, e em 35 eu já tava bom, tocando bem, mais meu pai. Viemos uma outra festa aqui na casa do finado Agostinho, aqui no Sítio Olho D'água, eu pequenininho, mas desde esse tempo, pois bem, e... regulo que desde que tou com 68 anos de que toco pife.

Pra ver cuma é esse negócio de som viu? Veio uns cabra de Barbalha ou de Missão Velha, andou por aqui nos tempo da cata de algodão, tocador de pife, uns tom diferente, som diferente. E eu, me ensinaram aquilo ali, eu mim engarupei nesses caba. O que eles podia botar, o que entendesse eu acompanhava e pai não acompanhava. Não aprendeu o som. Bom, asdepois com muitos ano, nós tocando ele foi pegando um sonzinho e tocava mais eu. Agora meu avô era veio macho pra tocar, mas nesse som dos cabra do Cariri ele levava um couro danado. Dizia: “– Fie d’uma égua, onde é que esse fie d’uma égua vai arranjar esses djabo desse som tudinho, não tem lugar pra nós entrar?” Eu digo: “– Não, é proque o senhor não sabe”. Mas eu fazia raiva a ele. “– É proque o senhor não sabe, que ver venha um que sabe pra ver se não acompanha!” Ele ficava com a molesta de raiva, dizia que eu fazia pouco dele. Eu pequenininho. Aí pegava, nós ia tocar nos canto assim, aí pai dizia: “– Mané, você vai tocar mais pai”. Aí o veio se estirava. E eu tinha mimora mermo. Eu dizia: “– Padrinho João Félix o senhor pode se estirar, pode inventar uma musga hoje, pode inventar hoje, qu’eu não saio do seu pé. – ‘– Meu fie, só se lhe matar, com você não tem quem dê jeito não’”. Pai queria tocar nada, botava era eu pra tocar mais o veio. O veio tocava! O meu avô tocava, aqui nessa terra não teve outro homem que tocasse pife que nem ele, não teve nem pra parecer.

Aquilo ali eles tocava duas noite e um dia. Sempre era um dia e uma noite. Tocava a noite pra amanhecer no outro dia ou então ia cedo. Confoime fosse a festa, de noite tinha o leilão. Ganhava dois mi’réis cada um. Não era dinheirão? O dono da casa pagava a eles, dava oito mi’réis pros quatro. Quando pegou a pagar dez mi’réis pros quatro tocador, vige! O povo ficava falando: “– Eita, mas os tocador ganharam dois e quinhentos cada um, ah! isso é dinheiro demais!” Você repare!

Os dono quem convidava, os dono daquelas casa, e nas capela em principio. Agora que na cidade meu pai tocou muito mais o meu avô, eu nunca toquei nas cidade, tou tocando agora nas cidade, pois bem, agora que os fessejo era assim: era mês de junho, São João, era, e Santo Antônio, e em maio nós tocava o mês de maio em muitos canto, e teve mês de ano que nós tocava em três leilão atrás um do outro, no dia 29, dia 30 e dia 31, tudo nessa região, de Baixio, Baixio, Cocos, Azevem, esses lugar assim. Em maio eu cansei de tocar mais pai as trinta e uma

noite de reza. Em mês de junho nós tocava sempre nove noite, em mês de junho. Quás'todos ano, derradeira noite era um leilão. Ora, Isso se assucedeu muita das vez, nem ninguém conta as promessa que nós paguemos pro pessoas que fez. Ói, nós tava um dia trabaiando na roça, não tava esperando pro nada, quando defé lá vem duas pessoa perguntando pro nós. Aí uma mulher, uma mulher viu? Saiu de cá, nós ficuemos em pé que elas foi chegando, todas duas calada, chegaram e se ajueiaram, e se ajoeiario nos pés de pai, aí pediram pelo amor de Deus pra ele ir pagar essa promessa, aí virou-se e se arriou nos meus pés. Eu digo: “– Vamos.” Pai dixe: “– Vamos pagar a promessa”. E não foi só essa não, aqui nessa região toda que nós mora aqui nós paguemos aqui nos coco, ali onde tem muita gente, que ali tem gente, é o sítio que tem mais gente aqui nessa terra, pois bem, foi muita das vez pedir pelo amor de Deus e nós ia tocar, pagava aquela promessa daquelas pessoa.

Nós morava nessa casa veia aí, eu e meu pai, aí tinha um veio de Garanhuns - Pernambuco, tinha uma promessa, pra tirar umas esmola, no Nordeste, de Santo Antônio, aí nós chegemos da roça, quando nós chegemos da roça foi no ente que o veio foi chegando com essa imagem era..., era um pouco grande, dava assim quase um metro mais ou menos não andou, aí entrou pra dentro de casa, rezou o terço, aí padre João é..., “– Vamos acompanhar essa imagem daqui pra capela”, eu digo: “– Vamos”. Tava os tocador tudinho em casa, era eu, meu pai, compadre Zé na zabumba, e Antônio Inaço na caixa, tudo lá de casa, aí saímos, “ôxe, de tardezinha, os tocador essa hora, pronde é que eles vão tocar essa hora”, tum, tum, tum, tum..., e o veio sastisfeito, o veio sastisfeito, pois bem, saiu ajuntando gente, o povo que viro aquilo ali saíram correndo com a roupa que tava mesmo, correndo atrás até que chegou no Riacho do Meio. Até quando nós chegemos na capela foi as estrada emalada de gente, pois bem, aí toquemos mais um pedaço, fizemos a continência, a imagem botaram junto com Santo Antônio, beijemos o altar, aí viemos embora, aí ficou andando, junto por Cajazeiras, Bom Jesus, andamos em Poço Zé de Moura, andou por muitos canto, Triunfo, andou por muitos canto, aí desapareceu.

Peguei a tocar em 33, em 1933. Mas pai era muito chamado pra tocar, ele tinha os camarada dele mais era mais por longe, aqui no Pé Branco, Santa Helena, tudo tinha colega dele tocar mais ele, mais muito longe viu? Ele dixe: “– Ora, eu vou me ajeitar aqui mais Mané”. Quando foi poucos dia os cabra vinha de lá pra cá. Dixe: “– Ah, nós vamos andar aqui mais nada, esse menino já tá tocando mais que nós, precisa nós vim aqui mais não. Agora ninguém não toca mais não, agora acabou-se mermo”. Mas nós tocava direto. Aí nós tocava mês de

junho, de maio, agosto, em outubro, tinha festa, nós tocava. Ah! Nós tocava direto. Aquilo ali no correr do ano nós dava um magote de tocada, agora passa dez anos sem tocar.

Comecei a tocar por influência, influência, proque achava bonito, achava bonito eles tocando e aprendi, aprendi em casa, meu pai me ensinou. Não dei trabai tamém não, ele me sentava nas perna dele, botava o pife na minha boca, só pra eu soprar e ele fazer aquilo. Aprendi assim. Toda vida eu gostei de tocar, toda vida gostei, não tou gostando mais hoje proque não tem mais tocador, mas toda vida eu gostei de tocar. Hoje mermo se eu pegasse um cabra que dixesse que tocava mais ele, nós ainda dava uma lapada danada. Mais só tem um dos que tocava mais eu, quer dizer, tem dois, aquele Zé Preto ali, mas tá quás'morto, tá com 86 ano. Proque Zé Preto pegou trambose, duas vez, a primeira vez miorou uma coisinha, tocou mais eu ainda, depois ela repetiu, aí ele acabou-se mermo.

O outro é Aprijo, irmão de pai. Ele mora em Pé Branco, ele tem a banda. É ele e o fie, ele toca pife mais o fie, e tem o genro que é zabumbeiro, tem um fie que é caixeiro. Ele tem a bandinha lá. Aprijo Felix. Tamém parece, eu não digo no Cariri, tinha demais, mas tamém acabou-se. Mas aqui mermo nessa região, só tem ele acolá mermo. Tem mais em canto nenhum não. Em São José de Piranha tinha duas. Tinha os Maiculino e esse Catingueira. Eu ainda toquei lá, antes da cidade, antes da cidade eu ainda toquei lá. Era muito camarada de nós, e os Joca. Toquei mais de uma vez naquela igrejinha onde hoje é a igreja de São José de Piranhas. Eu menino pequeno. Depois que pai morreu eu fiquei tocando e faz um magote de tempo que pai morreu. Ele adoeceu e eu lá na cabecinha dele, doente, aí olhou pra mim e dixesse: “– Meu fie eu vô morrer dessa vez. Meu fie não deixe de toca não”. Você repare... Eu dixesse: “– Pai eu não tem coragem de tocar, ficando sem pai eu não tem coragem de tocar não, proque quando eu ir toca e eu me lembrar de pai, eu não sei não. Não dá certo não.” “– Se esquece meu fie, não deixe não, continue”. Aí falou nesse compadre Zé Preto ali: “– Oi, tem Zé Preto, tem Mane Pereira, irmão de Zé Preto, tem Aprijo, meu irmão que mora longe mais não deixe não, que essa banda é do santo. Música é festejo dos santo”. Pai coitado, era homem, era homem inteirado, bom demais, homem trabaiador, home guardador, meu pai morou nessa casa veia. Meus menino quando nasceram, pai morava ali. Meu pai botou muita roça ali nesse serrote, era homem trabaiador. Ele adoeceu na roça, agora que demorou muito a morrer. Ele adoeceu e não ficou bom mais não. Pois bem, e assim, já hoje eu já tô na frente assim, proque meu pai aprendeu com o pai dele, eu vou aprendo com o meu pai, né? Ah! Meus fie aprendeu comigo, e meus fie já tá ensinando a algum deles dos filhos dele tamém, já bisneto meu.

É um prazer grande que eu tenho, nunca adoeci pra dizer assim, uma pessoa me chamou pra eu ir tocar, pra eu chegar o dia e eu não ir proque eu adoeci. Deus me protege que todo trato eu cumpria. Pois bem, é um prazer que eu tenho. É isso, um prazer que eu tenho ter aprendido com o meu avô, meu pai e ensinar os fios, pra quando eu morrer e poder ficar aí. Agora, serve de graça. Assim, eu, o meu bisavô, o meu avô dizia que ele morreu com 86 ano, o meu bisavô, o meu avô eu sei, morreu com 84 ano, o meu avô, e meu pai morreu com 82 ano, já tô me arrupiando com medo, já vai chegando a época, pois é, mas é o que Deus quiser.

O meu avô e meu pai falaram que essa musga cabaçal foi dos índio. Esses tocador mais veio, que tocava mais eles. Esse índio eu ainda vi, esse indo que tocava pife que em Piranha Veia, São José de Piranhas Dixe que os pife dele, não tinha outra coisa de fazer, era de barro, era de barro. O meu avô ainda viu pife de barro, mas aqui não tem barro que nem aquele não. Esse barro vinha de lá. Aquele pife ele fazia aquele barro bem tratado e prevenia aquele tipo, tipo fosse uma forma, uma vaqueta e cobria aquilo ali de barro, mas deixava d'um jeito que ele nem apregava, fica trocando aquilo ali assim, aí secava, tirava aquilo ali e furava. Pra furar era mais faço. Começaram dixe que foi assim. Pife de barro.

Dizia que quem chegou aqui tocando a premêra vez foi um português e a muié dele, aí essa de pife essendeu no Brasil inteiro. Mas é português. Foi quem começou, ensinou. Agora os índio foi quem premero pegou. Que quando começaram, eles, eu penso que os índio se formaram quás junto com a terra mermo, né? Pois bem, e era muito inteligente. Meu avô, ele contava assim, que o pai dele que dizia assim: “– Olhe menino, essas musga tudo é musga de procissão, festa das imagem, musga de igreja”. Que meu pai dizia, que meu avô dizia assim. O meu pai dizia no tempo que tocava, dizia no tempo que tocava, dizia que essas musga foi inventada pelos índio, proque não tem dentro da musga, não tem quem arranje um disco de ninguém gravado com essas musga, e só pode é ter sido mesmo.

Aqui tinha um Chico Caboco, era índio veio. Ele fazia pife de barro, aqui mermo em quaiquer canto. Barro que desse panela ele fazia. Fazia pro boniteza mermo. Ele era índio, as mão dele era assim cuma era aleijado. Chamava Chico Caboco. Eu conheci, ainda era muito pequeno, em 32, era muito pequenininho, tava com dez ano de idade, mas lembro do índio veio. Chico Caboco. Ele comia carne assim pingando sangue, era quás um bicho do mato. Eu conheci esse Chico Caboco. Veio, veio, engurujado. Mas conversava bonito, a conversa dele era quás cantando. Quando ele chagava o povo já dizia: “– Lá vem o cantador”. Proque ele conversava cuma tivesse cantando.

A banda cabaçal é a banda, a musga de Igreja, de novenaro, tem até histora nos livro, musga novenaro. Pois bem, não se vai tocar pra dançar, ou pra outras coisa, aquilo ali se toca um acompanhamento de imagem, uma pocissão, novena, um leilão. A gente tocando no leilão o povo daqui gostava demais. Toda passagem a gente tocava uma musquinha. Aquilo o povo não gostava não era dos leilão, era das musga. Todas casa por aqui houve leilão. Aqui nessa casa nossa houve, aqui no Cabeça de Onça, no Riacho do Meio todos ano, Coco, todos ano, todos ano nós tocava aqui nos Coco. Tocava aquilo ali, derradeiro de maio, São João, isso vem, oi, eu pequenininho com dez ano de idade, tiremos esse tempo todinho, tá cuins quatro ano, cinco, que parou. Morrendo os tocador, parou, mas vinha, nunca fartei. Essa nunca se acabou aqui. Nunca, nunca, desde quando começou. Acabou-se assim, proque os tocador acabou-se, os novo quer lá negocio com isso! Mas tem casa que tem os instrumento.

Os novo não quer dar continuidade penso que é proque acha imoral. Acha bonito é sanfona, musga de dançar, de cantar. É tanto que essas musga dançante, pai nunca gostou, ninguém ia nem saber, ele tocava as musga veia do tempo do avô dele e do pai dele. Era justamente as que eu vinha tocando era essas mermo, era aquelas mermo, não era essas musga nova. Isso não é musga de novenaro não, é musga de dança, dessas coisa aí. Naquele tempo o povo tinha capricho, viu? Se tocasse musga que dança, ignorava. Hoje nem que dance nem que não dance, não tem mais, acabou-se, chegou no fim, deu no fim. Tudo tem fim, tudo terá fim, não tem eternidade como diz por aí. Acho bonito essas musga tocada pero os instrumento dela, que faz cento de tom, mas a tocada de pife é pequena, só faz seis tom. Já vi cabra tocar seis tom, mas eu só toco quatro.

É proque eu nunca fui de farra, viu? Eu toco, se for preciso eu toco, uma musga de Luiz Gonzaga, de Roberto Carlos que é a que eu gosto muito, pois bem, mais que mais, é pro que não da certo pra, sabe pro quê? Proque, cê repare, o artista de musga de festa, olhe, ele, ele tem o canto, tem o banjo, essas coisa toda, e o pife não dar pra fazer a musga bonita que nem eles grava, proque o pife só é os dois sonzinho, não tem outro equipamento, não tem cantor, não tem banda, não tem guitarra, não tem nada disso, não enfeita a musga, não toca por isso, tem até abuso delas proque, não, não, não, faz vantagem dois tocador de pife tocar, proque eu já vi uns por aí tocar aqui.

Eu achava que eu era bom, qu'eu não respeitava nenhum tocador que viesse. Era bom, era muito difiço um tocador vim de fora pr'eu não encorar ele dos pés a cabeça. Ele botava mermo pr'eu tocar mais eles: “– Toca aqui Manel mais ele”. E eu encorava mermo, botava sopro que ele não sabia nem onde entrasse. Era, pai mermo dizia: “– Manel aquele cabra dix

que era tocador, veio pra tocar mais tu”. Eu dizia: “– Uh! Chama logo ele aqui.” Homem eu dava cada surra nele que ele ficava triste. “– Seu Mané, eu moro no Ceará, já toquei em Barbalha, Araripina – Pernambuco, mais eu nunca vi um tocador na sua maica não”. Digo: De rim nera? “– Não, de som, que eu toco mais os tocador de lá mais eu não respeito não, mas o senhor o cabra respeita”. Eu digo: Nada rapaz, isso vale nada não.

Um bocado de gente aprendeu a tocar mais eu. Um bocado, um bocado aprendeu. Dos que aprendeu a tocar mais eu, teve um, eu não digo assim, pouco, que Aprijo, João finado, que eu não sei se ele já morreu se ainda é vivo, irmão de pai, aprenderam com eu, tocava muito, o João Aprijo tocava muito. Esse Zé Preto aí aprendeu a tocar com nós, era bonzinho, era bonzinho, Zé Preto, ele não tirava musga, só fazia acompanhar.

Agora lugar que tinha muito tocador era essa água aqui, São José de Piranhas. Ainda tem. Lá tinha muito tocador proque tinha aquela Igreja de Boa Vista, tinha em mais dum canto, viu e eles tocava naqueles tempo daquelas festa, e muitos achava bom, foi aprendendo. Era o lugar que tinha mais tocador era aquele lugar ali, as Anta. Tinha aqueles Guilherme, o pai daquele Antônio Guilherme, era, parece que era seis na casa, tudo era tocador de pife bom. toquei mais eles tudo. E tinha muitos aqui, Antônio Martim, chamava Antônio da Luz, Ah veio tocador, foi o mais tocador de pife que eu vi nessa terra, ele era desse tamanhinho, mais gostava de tocar mais eu.

Meu pai tocava mais o irmão dele, depois com meu avô, era veio tocador, nunca vi outro na qualidade dele. Pois bem, o povo gostava demais, não saía dos cós dele. Às vezes tinha duas festa, aí eles ia tocar numa e os outro tocador ia pra outra. Essa musga é da Igreja, não é de baile, dessas coisas padre gostava muito e gosta. Oi, aqui em Cajazeira, esses padre mais veio de Cajazeira chorava atrás dessa banda. Quando nós ía tocar no Riacho do Meio, quando eles acabava de celebrar a missa tinha obrigação de ir pra casa, mas ficava pisando ali, perto de nós.

Nós toquemos aqui em Cajazeira umas duas vez chamado pelo padre Ameico. Era dessa famia Maia de Cajazeiras, Quando terminava a missa, nós tocando ali, ele dizia: “– Cá aqui, deixa eu bater um cadinho nesse zabumba”. O povo chega fazia fecha-fecha pra ver o padre bateno nesse zabumba. Padre Ameico Maia de Cajazeira.

Dos meus fie só Antônio e José aprenderam, os outro não quiseram não. Agora da famia do finado João Felix pai aprendeu logo. O irmão dele e mais os outros dois, era caixeiro e zabumbeiro. Eles tinha em casa. Que o meu avô eu penso que aqui nessa Paraíba não nasceu outro pra tocar pife na maica dele não, proque era três irmão, era João Felix, Cíço Felix e Zé Carlos. Todos três era tocador de pife. Era enrascado um com outro, que cada quá queria ser

maior. Eles tocava enfezado. Era encaixado os tocador que tinha, o Zé Carlos não era tanto. O finado Ciço, que tocava mais o padrinho João Felix, meu avô, tocava, já começava enrascado com ele. Mas não tinha pra outro, que as musga que um sabia, o outro sabia, aprenderam tudo com mestre só. Não podia ter enrasca, né? Quando vinha os cabra do Ceará pra tocar aqui o Ciço tirava logo o couro. Eles dizia: “– Oh Mane, essas musga que você sabe tocar tem lugar pra acompanhar ela?” Eu dizia: “– Tem, se tiver homem que sabe tocar ela você vai ver cuma é que se entra nela”. É que eles nunca vinha aqui, aquelas musga diferente, se atrapaiava. Não era quem nós aqui que do jeito que era um era tudo. Aqui tinha muito tocador aqui. Quando um não podia tocar o outro ia. Aqui ninguém nunca quebrou trato não.

A derradeira tocada penso que foi depois que nós viemos de João Pessoa. José fez uns instrumento, ele mermo furou o couro, foi esquentar ele demais, foi daquela viagem de João Pessoa pra cá. Aí acabou-se. Foi a derradeira tocada.

Mas ali em São José de Piranha, ali tinha tanto tocador de pife, antes da cidade, outros mais pra cá, perto da Boa Vista, tinha famia de gente que tocava. Isso vem muito de longe, vem muito de longe. Aquela Serra do Vitá, meu avô era dali da Serra do Vitá con. Meu avô era o galo, dono dessas galinha toda, pode arqueditar. Aqui nessa terra não teve outro homem que tocasse pife na maica de meu avô não. Teve não. Só se foi os que morreram antes deu conhecer o meu avô. De meu conhecimento pra cá foi o home que eu vi mais tocar pife. Finado João Felix. Que vinha tocador do Cariri, até de Alagoa, mas só vinha levar couro do finado João Felix, e eu aprendendo a tocar e mandando ele se estirar do jeito que ele quisesse. Ele chamava com eu fie duma puta. “– Fie duma puta eu inda deixo tu enganchado em dois palito”. Eu dizia: “– Espreme, espreme”. Ele não conhecia todo som e eu conhecia os som desses cabra do Cariri que era outro som, aí aprendi. Passou em 1940 eles cataram algodão a seca todinha mais nós. Era tocador de pife, e eu peguei o som deles. E eu chegava na serra e botava pra padrinho João Felix, o veio ia lá, ia cá e não terminava, não acompanhava. “– Mané, esse diabo não tem canto pra acompanhar não?” Aí eu fazia raiva a ele: “– É proque você não sabe.”

Mas não toco mais não. Nunca, nunca, nunca. Acabou, acabou, não toco nem pra espromentar, toco mais não. Ino tocar só as mesma coisa, mas não pego nem pra espromentar. Tem um casal de pife aqui, mas ele tá bem enroladinho, bem embriadinho, passei um baibante, é guardadinho ali, pa meus birneto, pode ser, que neto já tem muito, já tem deles grande, pode ser que a famia mostra: “– Isso aqui foi seu bisavó, seu tataravô tocava nisso aqui”. Eles não sabe nem cuma é, não viu. Eles não vão tocar não, tocava se um desses fie meu tivesse aprendido e fosse continuando quem eu aprendi com pai, e pai morreu e eu fiquei continuando. Mais

chegou no fim, morreu o ôi e a raiz acabou-se tamém, não broia mais não. Acabou-se, acabou-se. Se tivesse algum neto meu que continuasse era o prazer maior do mundo.

As coisa que a gente gostava muito a gente não abandona, né? Mas se fosse fazer gosto à humanidade fica tudo perdido. Porque esse negócio de respeito à pessoa, a boca não é bem caprichosa, bem limpa, não é bem tratada, espacia ele no meio de quaiqué pessoa, não peigunta quai é o tamanho, se tem menino, se tem mocinha, tem isso e aquilo, aquilo ali é que nem um foguetão, solta, toca fogo e ele viaja. Hoje é assim. Agora que é uma besseira maior do mundo a pessoa chegar, conversar em quaiqué um canto essas convessa. Hoje é muito difici uma pessoa assim simple, que goste das coisa, nada que nós goste de quase tudo não, muita coisa não adianta nós gostar, mas muitas ainda não seno muito boa nós acompanha e dá certo, e dá certo, e dá certo. Mas dizer que as coisa tá muito diferente tá. muito. Mas tá bom, nós se acostuma com tudo, se acostuma com tudo no mundo.

Meu pai era tocador, tocador, homem de respeito. Meu pai não abria a boca dele pra dizer uma má palavra. Ele se fosse dizer uma coisa que não fosse nem grande a vista que a gente diz hoje, ele caçava se não tinha menino, pra poder dizer aquela palavra, pra menino não ouvir aquela palavra. E hoje não, grita no microfone, na difusora pra estourar no meio da rua, né. Quaiqué mal feito. Ainda vi esse tempo assim, ainda vi esse tempo, ainda. Fui criado, muito bem criado, não fui criado em casa de avô, já passei muitas semanas casa dos outros, mas proque tava trabaiando. Trabaiava de carpinteiro, trabaiava a semana, mas nunca saí da minha casa.

Naquele tempo que meu pai tocava mais meu avô tinha religião. E todo mundo era unido, os rico chamava nós pra tocar nas casa deles, nos leilão e tinha uma veia aqui na terra muiada, que nós tocava na casa dele todo os ano. Comadre Zabé. Ah! Uma festa na casa de comadre Zabé era tudo. Era uma veia pobre, mas muito sistente, servia pra todo mundo que precisasse dela. Era bom, todos os anos no derradeiro de maio, na casa dela. Ela saiu da Terra Muiada e veio pra Caiçara, já viúva, já muito veia, mas a pessoa era a merma. Todos ano derradeiro de maio tinha o leilão. Toda vida foi quieto, nunca brigaram na casa dela. O povo toda vida respeitaram. Foi quem derradeiro fessejou nessa terra, depois acabou-se, acabou-se. Tamém os tocador acabou-se, acabou-se os mais veio, acabou-se as festa, ninguém aprendeu, aí pronto.

Desse tempo todo o que eu mais tenho sodade é de meus pai, outra coisa não me serve, mas serve, mas premeiro, começo e findo, eu não esqueço, foi meus pai, foi meus pai. Agora a pessoa quando gosta de outro, que assim tem um casal controlado, cinquenta e sete ano junto, vida boa, que morre, a gente fica sistindo muita lembrança, muita lembrança. Mas não se

incomodava. Aparecia uma pessoa aqui pra chamar pra tocar, ela não era pessoa pra dizer: “– Mané não vá não. Oh Mané, se eu pudesse eu ía tamém”, ela dizia isso. Ela era animada, era animada. Eu tenho muita lembrança, sodade, que não se acaba nunca. A natureza é fraca, por isso não toco mais não, nem pra espromentar, não toco mais não. Chegou o fim, o fim.

O que Deus faz não tem quem desmanche. O que Deus faz fica aqui, e a gente deve se comportar, viu? Dizer que a farta é grande, a lembrança, sodade não tem fim, né? Não tem fim. Mas Deus mostra com que se passar, desaparece aquilo tudo, a gente pode mudar de assunto, alegria, de muita tristeza, choro, isso não bota ninguém prai diante não, quem bota prai’ diante é veigonha e capricho e respeito, aí bota prai’ diante. O que eu caço aqui e não acho, eu caço aqui e acho, né? E assim a gente vai levando até a hora que Deus quiser, quando chegar a hora d’eu sair, eu tamém viajo, aí o povo que trabaia na Universidade diz assim: “– Morreu um camarada meu! Andemos pro João Pessoa, Campina Grande, tomemos banho na praia”, pois é. É proque eu não tenho uma máquina aqui pr’eu tirar meu retrato. Aí eu tiro o retrato e dou a você, tocando pife.

Pois é, eu vou vivendo, graças a Deus, tô sastifeito, tô sastifeito, a vontade não foi homem que fez, foi Deus que fez, não tem vingança, não é? É d’um jeito que nós não tem inveja um do outro, nem fica enrascado, né? Nasceu, morreu! Agora o interessante é isso. Agora dessa semana poi diante vai eu passar na televisão. Com toda certeza, eu passar na televisão agora. É agora, desse mês, agora tá certo, eu vou passar na televisão, já vem de Brasília, dixeu que passa no Brasil inteiro.

## ANEXO B - ENTREVISTA COM O MESTRE MIROTA

**ELINALDO BRAGA:** Mestre, o senhor poderia me contar a sua história com a Banda Cabaçal?

**SEU MIROTA:** Minha família vem de Nazarezinho, aqui perto de Sousa. Meu avô morreu em 45, eu lembro dele ainda, tocando. Ele tocava pife não, tocava só na caixa e na zabumba. Eu ainda vi meu avô tocando, eu tava com dez anos. Ele se chamava Raimundo Pereira Barbosa. Ele num tocou aqui não, porque quando papai veio tocar aqui ele já tinha morrido. Tocou só em Nazarezinho. Na casa do Almão, onde eles vieram morar aqui eles tinham os novenários, eles tocava toda noite. Logo era muita gente, dez pessoas numa casa, quase todos dez tocava. Naquele tempo o Almão era do veio Joaquin Mané, aí vendero pro meu avô, Francisco Pereira.

Quando foi em 42, quando teve aquela secona que teve, vendero a propriedade pra ir embora pro Ceará. Eles se espatifaram, sabe? Joaquin Ribeiro arranjava dinheiro pro moradores de lá, aí botava o dinheiro comendo juro. Papai recebeu da propriedade dele um conto e quinhentos, teve quem recebeu trezentos, duzentos, cem. Você sabe que quem gasta mais recebe mais pouco, né? Ficaro sem a terra. Papai pegou o dinheiro dele e comprou uma casa no São Felix e o resto gastou.

Meu pai era tocador de pife. Ele falava pra nós assim: “oi menino, vocês pode continuar tocando, que vocês ainda vão tocar em São Paulo ainda, vocês ainda vão prum bocadão de canto, João Pessoa, porque nós aqui, nós toca aqui, nós num sabe de nada” porque papai passou dezoito ano lá em São Paulo, trabalhando no exército, de policial. “Aí, a gente tudo indica que mais pra frente vocês vão tocar em São Paulo, João Pessoa, Campina, Recife. Nós tamo tocando aqui pro perto, pro Barro, São Felix, Mauriti, Buritizinho, vocês vão tá de avião, tocando por longe ainda.” Nós ficava só escutano. Pois num é que aconteceu isso com nós! Já fui pra São Paulo duas vezes, tocar lá. Fumo com você, de avião, bom demais.

Eu era agricultor. Eu trabalhei de agricultora até na idade de dezoito anos, depois fiquei trabalhando só de vaqueiro. Trabalhei quarenta anos de vaqueiro, só com Joaquin Ribeiro eu trabalhei trinta anos na fazenda e quinze com Mané Bala, que era genro de Joaquin Ribeiro, aí deixei de trabalhar modo a vista ruim, aí fiquei só em casa mesmo, trabalhando na roça mesmo. As vezes quando eu tava em casa eu tirava uns tonzins no pife, mas era difícil. Eu tocava mesmo era com os meninos aí por fora, mas em casa era difícil eu tocar, porque sozinho... essa musca já vem do outro tempo, dos meus avôs pra trás ainda. Aqueles CDs que tu me deu ainda tem

um moio de cd guardado lá dentro, vendi uns e tem um resto ainda guardado lá dentro. Comecei a vender, mas adispôs guardei.

**ELINALDO BRAGA:** Os seus netos se interessam pela música cabaçal?

**SEU MIROTA:** Aqueles CDs que tu me deu, eu escuito pra aprender as musgas. Também pra cada neto eu dei um CD, mas esse povo novo quer saber dessas tocada não, só que saber dessas coisas deferentes, forró, aqueles negócio de botar na mão assim. Esses celularzinho pequeno, gravando música. O negócio deles é forró. Sei proquê é não. É o tempo que vem pra isso mesmo, NE? Esse povo novo só quer saber das coisas novas que tá acontecendo. Eu tava dizendo aqui a Bento vai chegar amanhã e essa banda cabaçal vai se acabar, ninguém quer aprender a tocar pra manter a tradição dos mais véi, servir à religião. Mas bora ver se algum desses neto meu se interessa.

**ELINALDO BRAGA:** Mas a sua banda continua tocando? Em quais festas?

**SEU MIROTA:** Você vê, oi, nós toquemos ano passado lá em Antonio Pinto, nas Antas, que ele tem uma reza lá, dia 20. Domingo dia 20 ele quer que eu vá pra derrubar a bandeira e tocar mais ele. Toco lá quatro ano, mas esse ano vai dá certo não, porque to com esse joelho doendo pra andar, cachingando. Aqui nós tem a festa de São Sebastião, São João, ali no cruzeiro no dia três de maio, nós toca lá tamém. O cruzeiro fica perto da rua pra ali assim, é tanto que Chico vai abrir uma rodagem pra cima da serra, o cruzeiro já é veio. São Sebastião é das Antas mas aqui em baixo tem uma mulher que reza tamém. Ela reza todo dia 20.

## ANEXO C - ENTREVISTA COM O MESTRE CHICO BARBOSA

**ELINALDO BRAGA:** Seu Chico, o senhor poderia me contar a sua história com o pífano?

**CHICO BARBOSA:** A gente quando nascemos, eu, compadre Mirota, já tinha os tocador, era os pais da gente. Vinha dos avôs e passou pros pais. Eles já tocava. Tinha nove irmãos numa casa, aí eles tudo tocava. Tocava pife, caixa, zabumba, sanfona, violão, tudo, todos eles tocava tudo. Era um povo animado, apesar de que naquele tempo era um tempo esquisito, só tinha onça e pau seco. Aqui não andava ninguém, não tinha nem estrada. O lugar que mais tinha sofrimento no mundo chama-se o Almão, de Joaquin Ribeiro. Aí Joaquin Ribeiro quase que mata nós trabaiano de meia. Aí eles tocava e aí dizia:

-“Oi, aprenda a tocar pra não se acabar. Essa banda vem de longe, vem dos índios, vem num si o que, uma história bonita medonha.”

Eu digo, realmente aprendemo. Compadre Mirota no pife não, mas na zabumba deu sucesso quem nem naquele tempo em São Paulo, que nem nós fumo. Aí viemo de lá pra cá, aí vai hoje parece que já foi tudo, já tem nós tudo veio.

Mas o povo de hoje num quer aprender. A juventude num quer mais saber negócio de... “música veia feia”. É nada é do começo do mundo como você sabe da história. Foi no começo do mundo, foi dos índios. Era pra louvar a Deus e pedir chuva, que eles chamavam Deus era Tupã, naquela época.

Aí então quando tava de seca, proque o Nordeste toda vez foi seco, isso vem de longe, ninguém sabe de onde vem não, né? Aí, eles tocava, se juntava pra tocar pra chover. Oxente, quando acabava tava se anevuando mode a fé que era grande. Era pife e zabumba. No outro dia amanhecia chovendo todo mundo ia trabaiaar, e assim nós fazia a mesma coisa. O pai de Mirota era que dizia mais: “vamos tocar pra chover”, oxente, depressa chovia. Nós aqui e a chuva vinha. Só tinha Deus por nós aqui e nada mais, só tinha sofrimento.

Então fiquemos tocando. Os pais da gente Deus levou... antigamente tinha muito acompanhamento, levar um santo. Também tinha um negócio de quando não chovia que era roubar o santo São José. Roubava ele de uma casa, escondido, quando dava fé o santo já tava lá em casa, aí era festa, assim nós vinha. O padroeiro São João Batista, tocava pro padroeiro São Sebastião nas Cuncas. Papai tocou dez anos em Mau, ele e eu, no dia oito de dezembro pra Nossa Senhora da Conceição.

**ELINALDO BRAGA:** E como vocês aprenderam a tocar?

**CHICO BARBOSA:** Meu pai, João Barbosa e o pai de Mirota, Chico Barbosa, treinava a gente, nós tudo pequeno. Ele dizia com eu “esse cabra vai ser tocador, esse cabra toca bem”. Eles botavam o pife na boca da gente, mandava nós soprar e os tocador fazendo música mexia com os dedos. Aí depois papai fez uns pifes e nós ficamos pelejando. Ele dizia: “você vai ser um grande tocador, vai ser ruim porque você não tem companhia pra tocar com você. Você toca bom, e algum que arranjar num toca que nem você, agente sofre é muito porque num é igual, você vai ser um grande tocador”. E foi mesmo. Eu posso dizer eu realmente fui.

Hoje através de você apesar da idade que você tem, eu respeito muito você, adoro muito. Então agradeço primeiramente a Deus, a meu pai e a você que botou a gente pra conhecer o Brasil. Um beradeiro que nem eu, nascido num tronco de serra desse, conheci, conheci não, mas passei por três capital, né. Toquemos em João Pessoa várias vezes, duas vezes em São Paulo, Recife e Campina Grande.

Aí fui aprendendo. Hoje tamos por aqui, mais veio também, né? Mas tocar sei do mesmo jeito. Parece até que toco melhor.

**ELINALDO BRAGA:** E hoje, seu Chico, como tá fazendo pra tocar?

**CHICO BARBOSA:** Hoje tá meio difícil, mas quando os meninos se ajuntam, tão pras bandas de São Paulo, a gente toca no mês de maio, que é a tradição mais antiga, quem vem desde os pais da gente, dos bisavôs, dos antepassados todos. Então a gente reza no mês de maio aqui, compadre Mirota vem, ele também reza lá, nunca deixamos de rezar. Somos uma família inteligente, graças a Deus ninguém nunca foi um preso por mal feito nenhum. Deus abençoou toda a vida. Tem nenhum ladrão, tem pobre. Papai é um cabra direito, cumpre com o dever, se dever paga, não é cabra de enrolada. Somos um povo que os parentes botou a gente num caminho muito certo, que é o caminho de viver bem, graças a Deus. Eu sou devoto de Nossa Senhora do Perpetuo Socorro desde eu criança e do Coração de Jesus. O que eu peço fica bom depressa, porque a fé e a confiança que a gente tem faz efeito.

**ELINALDO BRAGA:** E quais são as festas que a banda toca?

**CHICO BARBOSA:** Então, a minha banda hoje toca pra São João Batista, pra Nossa Senhora da Conceição e pra quem chamar. Toco pra Santa Luzia que aqui tem uma capela muito organizada agora. Esse ano foi uma vergonha, não chamaram nós pra tocar. Uma festa que saíram vinte e tantos mil, quase trinta. E pra que quer esse dinheiro, rapaz? O dinheiro é pra fazer a festa. Eu não vou mais não. Eles acham que praque tudo é família a gente tem que tocar de graça. Aí eu digo pra eles ajudar porque agora tem um tocador de fora que é Antônio Pinto, que ele tem que vim e eu preciso pagar a ele. Ele não pode perder tempo, num é perder tempo,

porque... o pai de Mirota dizia assim: “Quem toca pro santo ganhando, tá ganhando muito, e quem toca de graça tá ganhando tudo”. Então hoje nós tamos por aqui, na hora que, por acaso os meninos tando por aqui, mesmo não tando, dá pra ajeitar, meu problema maior é a muié que é doente. Ela tem mal de Alzheimer e agora deu uma coisa muito mais séria. Foi o tal do AVC. A gente é que faz toda luta com ela, então empancou mais um pouco. Mas, sendo coisa pouca de um dia pra outro, ainda deixo a menina aqui.

**ELINALDO BRAGA:** Sua família é toda de tocador, quantas bandas tem?

**CHICO BARBOSA:** Como ia dizendo de lá pra cá já fumos procurados por você várias vez. Agora tem duas bandas. A minha e a de Compadre Mirota, pro causa que foram morar longe. Só tinha um instrumento, o que é dele hoje e que tem mais de cem anos. Então, lá em casa o povo era pouco pra tocar. Só era três, eu papai e Zé, e na casa dele era quatro tocador, Mirota, o pai dele, Pedro e José. Tava tudo preparado, aí pai disse: “Não, leva os instrumentos pra lá, vocês tocam pra lá e quando nós precisar, vocês vêm, manda pra cá”, e assim fez. Então nasceu as duas bandas, a de São Sebastião que a do pai dele e a minha.

**ELINALDO BRAGA-** Qual o nome da sua banda?

**CHICO BARBOSA:** Toquei quarenta anos pra São João batista, da Boa Vista, então ganhou o título de Banda São João Batista. Tem gente que pergunta proquê ainda é São João Batista, proque não moro mais lá. Aí eu digo: Oxe cheguei lá menino sem saber tocar nada, toquei quarenta anos e saí veio tocando tudo, então acho interessante esse nome. Essa tradição vem de muito longe, desde 18 que inventaram a igreja que tem essa tradição dessa tocada, tem mais pra duzentos anos, já. Antes a igreja era uma casinha de taipa.

**ELINALDO BRAGA-** Que tipo de música o senhor toca?

**CHICO BARBOSA:** Se a gente vai tocar pro padroeiro a gente toca bendito. Dependendo do santo tem o bendito daquele santo. Depois da reza toca mais outras coisas, músicas dos índios, tudo música antiga. Tem o Caboré, tem o Capote, o Cachorro com a onça, o Pássaro da pitombeira, Choro dos índios, Passagem do rio, Sorriso da noite, Acauã. Gravamos dois discos com você, um em Sousa, junto com outras bandas e outro em São Paulo. Você deu pra nós, nós vendemos um bocado, demos outro e ainda tem disco ali dentro.

**ELINALDO BRAGA:** O senhor ainda trabalha na roça?

**CHICO BARBOSA:** A minha vida ainda é trabalhar na roça nesse tempo. O milho tá cobrindo a gente. Que dizer que o cabra é inteligente, parte pra luta do trabalho, que se não fosse, não ia plantar. Dizia que tinha formiga, besouro... Sempre que eu tou trabalhando eu fico controlando as músicas na cabeça, pra não esquecer. Mas hoje tá mais fácil, passo o CD. Quando é de

tardzinha eu ligo e fico escutando, lembrando de papai, lembrando da mamãe, do tempo que passou, lembrando que já tá véio também, achando bom, porque a gente vai até onde Deus quiser. A gente nunca sabe quando vai, mas o tempo que vier tá bom, porque Deus é quem sabe, mas ainda vai custar muito, porque tocar dura muito. Não se sabe de tocador que morreu com menos de 90, 80 anos, não, porque se agarra com Deus. Se ele vive pedindo, orando, se ele não aborrecer o pai, for bom, esse vai longe. Mas o desobediente, esse vai logo. Ele não obedece ao pai, obedece a ninguém, vai fazer só o que ruim.

**ELINALDO BRAGA:** O senhor tem esperança de melhorar pras bandas?

**CHICO BARBOSA:** E agora com esse presidente agora, eu acho que vai ser pior, por causa desse negócio do armamento. Sem armar o povo os cabra mata e tudo armado?

Hoje a gente vive mais preocupado com o governo que vive.

O prefeito ajuda em nada, sabe nem que tem. Acho q ele não sabe dessa história. É um grande prefeito, mas pras bandas acho q ele nem sabe.

**ELINALDO BRAGA:** Quando o seu pai era vivo ele tocava na cidade?

**CHICO BARBOSA:** No tempo do meu pai, Nunca chamaram meu pai em São Jose de piranhas. Chamaram eu depois no tempo do prefeito Luiz Alberto pra tocar nove noite de são Sebastião. Nós ia quais todo mês. Faz tempo. Ele mandava buscar e deixar a gente. O padre achava bom, agradecia, achava bonito, mas nunca chamou pra pagar a nós. Porque precisa. Pra fretar um carro é mais de cem conto.

**ELINALDO BRAGA:** E os seus instrumentos?

**CHICO BARBOSA:** Eu tenho mais de oito instrumento. Primeiro foi os de pau que eu comprei ao pai de Mirota, lá no São Felix –Ce. Ele comprou a Zé Carneiro, tem mais de cem anos aqueles instrumentos. Antonio pinto tá com o zabumba, pediu pra ensinar aos fios dele. Mas ninguém quer aprender não.

**ELINALDO BRAGA:** O senhor imaginou que um dia iria tocar em outras cidades?

**CHICO BARBOSA:** Os pai nosso adivinharam que a gente ia tocar em São Paulo.

Onde a gente fala eu digo que primeiramente Deus e depois nós agradece a Naldinho que botou nós pra conhecer o Brasil, levou nós pra São Paulo. Toquemos lá nos eventos mais bonitos do mundo, nos Perdizes. Eu nunca esqueci o povo lá. Recife, Campina Grande, João pessoa. Foi uma estrela em nosso caminho. Quando nos tava em Recife eu gostei muito daquilo dali. Tinha aquele rapaz que dava aula na Europa e nos Estados Unidos, ele dizia assim: “Olhe dê um beijo nesse pife de voces. Primeiro agradeça ao professor e depois ao pife de voces de conhecer o

mundo. Agradeça a Deus por ter dado esse dom a vocês. Se não fosse o pife vocês tavam onde?”  
Foi bom demais, foi importante.

Em São Paulo foi a mesma coisa. Conhecemos muita coisa bonita. Eu fiz uma poesia assim:

Nos seis aqui em São Paulo  
Me senti muito feliz  
Cheguemos em pinheiros  
Depois fomos pra Perdiz  
Lá encontremos Paulo  
Depois encontremos Cris  
Uma mulher bonita  
Uma mulher charmosa  
Parece um botão de rosa  
Que a gente encontrou na flora  
Parece uma rosa se abrindo  
Quando vem amanhecendo a aurora

Sem ser poeta eu fiz essa poesia. Lá conhecemos tudo que é bom, bonito e importante do mundo. Chegamos muita coisa, aquelas danças...

**ELINALDO BRAGA:** Seu Chico, algum filho seu toca?

**CHICO BARBOSA:** Tudim toca, mas os instrumentos de couro. Agora tem um neto que tá tocando pife. Agora ele tá pras bandas de São Paulo.

**ELINALDO BRAGA:** E como é que eles aprenderam?

**CHICO BARBOSA:** Só ouvindo e prestando atenção, aí depois vão se chegando, pegam o instrumento e toca. Aqui e ali eu dizia como era. Agora não precisa mais, já tocam tudo.

## ANEXO D - ENTREVISTA COM O MESTRE DAMIÃO PEDRO

**ELINALDO BRAGA:** Seu Damião, o senhor poderia me falar a sua história com o pífano?

**SEU DAMIÃO:** Na minha família no Ceará quem tocava era o meu irmão Chiquinho. Chiquinho tocava numa banda de pife de Gregório Braz. Eu ainda tirei musga de Gregório Braz. De vez em quando eu falo nele. Chiquinho era o pifeiro mais João de Ananias. Eram os dois pifeiros. Lá no Ceará eu era menino, tinha umas quatro banda de pife. Tinha a Banda de pife de Mané Expedião, ele era da África, ele era um neguim africano, escapuliu de lá e veio pra cá por causa da guerra. Aí tinha outra banda de pife que era de Gregório Braz, já era mais brasileiro mesmo, e tinha outra banda de pife que era de Zé Pulucena, chamada de Pife de Pulucena, e ainda tinha outra que era de Expedito, chamada de Expedito mesmo, era as quatro banda, eu sabia de todas as quatro. Eu achava tão bonito que eu trabalhava numa roça e quando passava uma banda de pife tocando subindo a serra pra descer pra igreja, eu corria, deixava a enxadinha de lado, e ia esperar eles em baixo do arame, e eu dizia “tenho fé em Deus que ainda vou ser um profissional desses aí”.

**ELINALDO BRAGA** – Mas o senhor tocou com seu irmão?

**SEU DAMIÃO** - Toquei não, eu era muito pequeno. A banda dele era Gregório numa zabumba que era o véi, Joça era um véi no pife e Chiquinho meu irmão no pife e João de Ananias na Caixa. Eu ficava só observando essas banda tocando e juntei um arrebanho de meninos e fizemos uma latadinha dentro dos mato, fizemos um altazinho e juntamos umas latas velhas pra fazer zabumba e caixa. Fui nos pés de mamona e tirei uma folha de mamona e fiz os pife, imitando pife, aí naquele dia nós saímos tocando, tocando com a boca e imitando a posição dos dedos, mas não tinha nada daquela primeira vez não, nós que faziam, inclusive quando tinha as tocadinhas que eu via as tocadinhas e as músicas muito bonitas eu decorei e até hoje eu tenho elas decoradas, eu mais um menino inteligente que nem eu, nos tocava primeiro e segundo, nem que fosse os dois pífanos, agudo e grosso, né?, aí eu me acostumei, só que foi pouco tempo, aí eu vim embora pra Paraíba...

Quando eu cheguei do Ceará, a primeira vez eu fui morar no Riacho da Boa Vista. Nós até ia pra Boa Vista quase toda noite com uns colegas meus. Depois foi que eu vim pra aqui. Também morei em Alagoas, em Maceió, Cajueiro, Arapiraca, Canapim, Águas Belas. Acabei nas usinas. Depois fui trabalhar de pedreiro, em Cajueiro, tudo em Alagoas.

Eu voltei em 64. Nesse tempo eu dava só uns tonzinhos que aprendi com os tocadores do Ceará, viu? Aqui mesmo eu não tinha tocado com nenhum tocador não. Primeiro tocador

que eu conheci aqui foi Zé Moura. Depois conheci Pedro Anacleto que morava lá na Serra do Braga, perto do cruzeiro onde nós vamos tocar lá no dia 03 de maio. Ele tava tocando no riacho da Boa Vista, era as festas de São João. Lá de primeiro era animado, rapaz, tinha os noitaros. Era nove noite, tinha nove noitaro. As bandas tocavam nove noite. Quem tocava com Pedro Anacleto era Chico Barbosa veio, tio de Chico Barbosa novo. Essa banda dos Barbosa faz tempo que tinha, acho que tem uns cem anos que tem ela, entendeu? Já morreram esses mais veio tudo.

Cumpadre Chico Barbosa, que você conhece hoje, começou a tocar com Pedro Anacleto. Eu conheci o pai dele, finado João Barbosa, mas não conheci o irmão dele não, que era o pai de cumpadre Mirota. Tinha outros Barbosa lá, irmãos deles e primos. Os Barbosa era uma familia grande, sabe? E um bucado deles é tocador. Eu toquei mais Joaquim Barbosa, no acompanhamento da Boa Vista pra casa dele. Lá tinha uma diferença, os Barbosa é que nem os índios, é revoltado um com o outro.

Chico Barbosa veio tinha se revoltado com Joaquim Barbosa irmão e ficou sem tocador de pife, aí mandou me chamar, eu fui tocar mais ele. Já achei bom, rapaz.

Nesse tempo eu já tava tocando. Quando eu cheguei do Ceará e peguei no pife já foi pra tocar. Lá no Ceará eu num toquei não porque meu pai não deixava e eu era muito pequeno. Quando cheguei aqui, eu já era rapaz e tava com os tons tudo gravado na cabeça. Comecei a tocar já.

Apois então, então é o seguinte, eu sou, o pessoal que me conhece sabe que eu sou do Ceará, só que faz 60 e poucos anos que eu saí pra Paraíba. Aí isso eu cheguei aqui em 60, daqui eu fui pra Alagoas, tive lá dois ano e voltei de novo pra Paraíba, até hoje. Sempre vou lá no meu lugar, mas é passeiozinho de um dia pra outro e venho embora de novo.

Me casei aqui, criemos, produzimos 16 fios. Aí... aí então levantei essa banda de música, no ano de 70, dia 11 de janeiro de 1970, antes não tinha nem um tocador pra ensaiar mais eu, eu era o único que sabia o que era instrumento Cabaçal, mas não tinha treino ainda não, depois tocando na casa de um amigo vizinho meu, chegou um veinho que se chamava Zé Moura, ai entrou na banda mais eu, bom de pífano -mestre mesmo-, tocava pífano, tocava zabumba, tocava caixa. Aí já fez dois, aí ficou mais fácil de nós treinar os outros dois, no outro dia nós fumos pra um acompanhamento, num lugarzim chamado Cruzeiro São Sebastião, aí veio outro veio que tinha visto Zé Moura quando era menino, eles dois tocaram juntos, ai faltou pra banda Cabaçal o zabumba, e ele ignorou “onde é que tem zabumba aqui nesse lugar, nesse tempo,” já fazia mais de 40, 50 ano que tinha visto, ai ele vei de lá pra cá, encontrou nós lá no cruzeiro, aí foi abraço e abraço com Zé Moura – eu não conhecia ele – mas com Zé Moura, que foi amigo

de tocada, foi aquela alegria, ai fez três, ficou mais fácil, então faltava um caba pra tocar caixa. Eu treinei um povo que morava perto lá de casa e via aqueles que dava mais posição legal, foi um menino chamado Chico Rafael, ele já morreu tem pouco tempo, e esse Chico Rafael tocou caixa durante muitos anos mais nós, aí fiquemos nessa. Essa banda chamava-se Banda de Pífano de São Sebastião, que foi fundada em 1970, 9 horas da manhã, no Sítio Antas, municipo de São José de Piranhas, por isso que chama Banda Cabaçal São Sebastião.

**ELINALDO BRAGA** – Como o senhor conseguiu o seu primeiro pífano?

**SEU DAMIÃO:** O primeiro pife foi o seguinte, quano eu ainda era menino, lá em Granjeiro, Ceará, como falei pra você, das quatro banda de lá, tinha a do Mestre Expedito. Ele vendia quebra queixo na rua, feito com coco catolé. Então pra ganhar uns trocado eu comecei a catar coco na serra e vender pra ele fazer o produto dele. Um dia quano eu fui na casa dele pra vender os coco que eu tinha catado, eu vi um pife. Aí perguntei se ele me vendia. Então nós troquemo em coco catolé. Mas quano vim pra paraíba eu num tinha mais esse pife não. Aí, antes de eu arrumar esse instrumento, tinha um colega meu que era sanfoneiro - dos bom - ai ele comprou um pife de alumínio, pra “caçar” uma pessoa pra tocar mais ele, mas deixo que não deu certo e eu passando lá um dia ele estava soprando o pife e eu fui me chegando lá e perguntei “rapaz e esse pife?” e ele me contou a história, que estava procurando uma pessoa pra tocar, mas não achou ninguém, aí eu falei “rapaz eu vou treinar, você me dá o pife pra mim treinar?” Ele disse “dou, se você treinar eu vou botar você pra tocar mais nós na banda”. Aí eu levei o pife.

**ELINALDO BRAGA:** E os outros instrumentos?

**SEU DAMIÃO:** Com três dias que eu consegui o pife, eu fui trabalhar lá na “Puiga”, um sítio divisa com o Ceará, ai arrumei, troquei de mão mas um colega meu e fui deitar no pé da parede, num soton, por que nós almoçava e se deitava um pouquinho no pé da parede em baixo do “soton”, ai meu avó que se chama Zé Braz, era quem guardava rapadura, arroz e farinha nos “sotons”, ai eu disse “rapaz é bonito demais aqui”, e ele perguntou se eu não queria olhar lá em cima, e eu disse “vou”, aí eu subi pra olhar. Cheguei lá, eu falei que tava escuro e ele foi e abriu duas janelas na parte de cima - ai clareou tudo né - e eu observando e olhando, aí eu vi um negócio lá no canto da parede, quando eu fui ver era um instrumento véio, tinha só o “cumbuco”, só a madeira. Aí eu perguntei, “ei cumpade e esse instrumento?”, e ele disse que o instrumento fazia muitos anos que estava ali. Ele era menino e já via o instrumento ali, e eu perguntei “de quem é?” E ele disse que era de uns tocador chamado Os Zuzas, que morava lá nos sabugados, mas ninguém sabia onde estava, achava até que já tinha morrido, “e quem é que tá por conta agora?” Ele disse que era Camila. Ai eu fui falar com Dona Camila, “Dona Camila

a senhora empresta aqueles instrumentos pra mim dar uma renovada neles? Se chegar o dono um dia eu compro, se não, se a senhora quiser vender eu também compro”. Aí ela emprestou, passou foi anos essa caixa e essa zabumba, passou muitos anos pra se acabar, só que daí pra cá divido nos tocar muito, já vou acabando 5 zabumba, com 5 banda Cabaçal.

Aí com o tempo ela mandou dizer que eu fosse lá, ai eu fui, ela disse “Seu Damião, os instrumentos apareceu o dono”, - mas não foi não, ali foi “H” dela, ela queria era o dinheiro dos instrumentos -, ai eu perguntei pra dona Camila como resolvia, ela disse, “ele vende”, e eu disse “pois se vender eu compro, e o preço?” Ela deu o preço e eu fui e comprei, acabou-se na minha mão.

Aí é o seguinte, é minha profissão, mas eu tenho um bocado de profissão, sou motorista, sou agricultor, sou pedreiro, e sou profissional em instrumento Cabaçal.

É o seguinte, no primeiro dia logo já apareceu três tocador comigo, ai no outro eu botei um menino pra treinar comigo na caixa e vi que dava pra tocar, ai no outro já estava tocando.

**ELINALDO BRAGA**– Aí quem ficou tocando pífano com o senhor?

**SEU DAMIÃO** – João Guilherme e Zé Moura

**ELINALDO BRAGA** – E Antônio Guilherme?

**SEU DAMIÃO** – Antônio era menino, ele era pequenininho e ele ia lá para as festas só pra apanhar as moedas no chão, era só pra isso, ai com o tempo foi que ele começou a pegar na caixa, foi treinando e treinando, depois tomou a caixa de Chico Rafael, e fomos tocar só em casa. Agora Zé Moura era “bumbeiro” fino, pifeiro e caixeiro.

**ELINALDO BRAGA** – E porque que suas filhas e seus filhos não tocam com o senhor?

**SEU DAMIÃO** – Rapaz, você sabe Naldinho, vou falar a verdade, hoje o povo não quer mais essas coisas não, isso é só nós véi, é difícil uma banda de pífano pra ter uma pessoa jovem no meio, só é véio de 60, 70 e 80 anos, só é pessoas de idade.

**ELINALDO BRAGA** – E porque que você acha que o pessoal Jovem não quer tocar?

**SEU DAMIÃO** – Sabe pro quê, é porque não tem interesse mais, quem se interessa é você por nós. Se você chamar uma banda dançante ou uma banda de forró, aí tá aí dez, quinze mil real pra banda, aí quando chama uma banda de pífano, quem chama é mil real, é oitocentos, dois mil. Aí o pessoal desinteressa, quando nós fumo naquele evento lá de São Paulo que nós chegamos, acho que foi o maior ganho que teve durante as tocadadas, pra começar foi aquela lá. Quando eu cheguei, eu falei o que nos tinha ganhado, os luxo que nos luxemos, porque nos luxemos bastante. Aí eu só via os meninos “eu quero que o senhor faça um pife pra eu, outro pra eu, ai eu fiz bastante pife, eu fiz cada pife com a afinação melhor do que a outra, ai ficaram

naquela, soprava, soprava, soprava... aí o pessoal não se interessaram pelos “bichim” e soltaram de mão, acabou, apagou, né. Hoje mesmo meus netos só tem interesse de tocar se for pra ganhar um pouquinho de dinheiro, mas pra tocar sem ganhar nada eles não se interessa não, de jeito nenhum.

**ELINALDO BRAGA**– E essa banda é de religião ou é de fazer festa?

**SEU DAMIÃO** - É de religião, é banda Cabaçal pra tocar nas festa de igreja, novena, é essas coisas. A gente toca pra todo o tipo de música, mas é quando o povo pede, mas a realidade é essa, é pra tocar religião.

**ELINALDO BRAGA**– E o senhor acha que agrada os santos essa música?

**SEU DAMIÃO** - Rapaz, se agrada ou não, não sei, sei que agrada nois, mas acho que agrada sim por que é coisa do começo do mundo, foram os instrumentos que Deus aceitou, foi segundo o que eu ouvi falar, que certo não era nem pife nem bumba, era negócio de berimbau né, umas cumbuca, as bandas Cabaçal era por isso que hoje se chama banda Cabaçal, por que no começo era batendo nas cabaças, seja como for, mas é banda de pífano Cabaçal.

**ELINALDO BRAGA**– Esse começo, é quando esse começo?

**SEU DAMIÃO** - Rapaz, isso tem muitos anos.

**ELINALDO BRAGA**– Quando é o começo do mundo?

**SEU DAMIÃO** - Quando é? Rapaz agora você me pegou, eu não sei não, o começo do mundo se alguém sabe é Jesus, porque pelas histórias que é contada, faz muitos e muitos ano que começou o mundo, no ano 01. Então eu não sei nada do começo do mundo porque eu nasci 1940 ano depois.

**ELINALDO BRAGA**– E o senhor toca porque gosta de tocar ou porque o senhor gosta da religião?

**SEU DAMIÃO** - As duas coisa, duas grande coisas. Uma que eu gosto de tocar, eu amo minha profissão, e outra que eu sou religioso, é tanto que eu só toco um forró no meu pife, uma música de sucesso de dança se me pedirem, toco tudo que me pedirem, mas sendo que não me peçam, eu passo três dias tocando direto só musga religiosa, e não falta na minha cabeça não. São essas musgas que gosto e o povo gosta porque é novidade hoje porque é do começo do mundo.

**ELINALDO BRAGA**– Quando o senhor está tocando as músicas religiosas, tocando na igreja, o que é que o senhor sente?

**SEU DAMIÃO** - Eu sinto muito prazer. Olha eu vou te falar um negócio, o Padre João Guilherme recebia nós na casa dele, quando eu chegava lá, ele tinha aquele prazer de ir na porta e esperar nós lá, já ficava lá esperando nois, ele tirava o chapéu de nois tudim pra nois ir perto

do santo dele, ai nós fazia aquela reza e ele dando risada, mas sentia que ele tinha aquele prazer tão grande que ele não ficava com a cara fechada, era dando aquela risada com aquele maior prazer, depois que ele morreu eu chorei perto do santo da casa dele, eu estava tocando e quando olhei lá pra cima nos santos na parede, estava um retrato de compadre João Guilherme, dando o mesmo ar de riso de quando nós chegava, eu não aguentei não meu irmão, eu chorei, nesse momento terminei em tristeza. Ele era tão meu amigo, ele gostava tanto dessa cultura que no dia que ele morreu ele mandou me chamar lá, aí eu fui, cheguei lá ele estava deitadinho lá, naquele quarto da sala, olhou pra mim e ele conversou arrastado, e ele disse “Cumpadi Dão, eu vou te fazer um pedido, você e seus companheiros não deixem nunca essa cultura vir abaixo, essa tocada tem que ser todos os mês de Janeiro. Mas só que quando ele morreu, os meninos mudaram pra beber cachaça, já bebia, mas aí dizia que comadre Elisa não queria que tocasse, mas era conversa ela queria que tocasse.

**ELINALDO BRAGA** – Mas como é que Antônio Pinto começou a tocar Pife?

**SEU DAMIÃO** - Ahhh... foi logo, ele tinha uns 18 anos a 20 anos de idade, começou a tocar pife e devido as músicas que a gente tocava toda vida, ele via e aprendia aquelas musgas, ficou no juízo dele, aí quando ele pegou já foi logo tocando. Eu fui só acabando de passar os tons pra ele, e ele foi logo.

**ELINALDO BRAGA**– E nunca teve mulher tocando na sua banda não?

**SEU DAMIÃO** - Na minha banda não, a mulher que teve tocando pife foi Diana, que por lá tocava umas musiquinhas mais eu. Na caixa e zabumba é que teve mais, da família dos Barbosa, as mais novas.

**ELINALDO BRAGA**– E as viagens? Porque antes era só nos sítios, mas aí o senhor começou a viajar...

**SEU DAMIÃO** - A primeira viagem que eu fiz, foi pra Sousa, pra gravar, depois vocês vieram e a gente foi pra São Paulo, viagem que eu achei muito bom, viagem boa, ai depois nós fomos pra Recife, outra viagem boa também, e pra João Pessoa ninguém conta as vezes que a gente foi.

**ELINALDO BRAGA**– É diferente tocar nesses lugares do que tocar nas igrejas? É diferente?

**SEU DAMIÃO** - Sendo nos parque é, porque nas igrejas a gente toca mais os benditos e lá a gente vai mais nas valsas.

**ELINALDO BRAGA**– Mas, e a emoção é diferente?

**SEU DAMIÃO** - Não, eu acho mais bonito nas igrejas, menino, quando a gente entra na igreja que ouve o som dos pífe e o tom do zabumba e da caixa... entoa viu. Sabendo tocar é bonito

demais, aí eu me encho de fôlego e prazer, eu acho bom. Agora lá nos eventos eu também gosto, porque tem as difusoras, mas bom mesmo eu acho nas igrejas.

**ELINALDO BRAGA** – E o senhor morrendo, o senhor acha que essa banda acaba ou tem algum neto ou algum filho que vai manter?

**SEU DAMIÃO** - Rapaz, é isso aí que eu tô imaginando, porque eu acho que meus netos mesmo não vão tocar o barco pra frente não. Eu já disse a Vandin, “Vandin meu filho, quando eu morrer fique tocando” ele não diz nada, fica calado. Porque quando a pessoa resolve querer, diz logo a decisão, ele não, ele fica calado. Mateus também fica calado, mas é porque não tem dinheiro. banda de pífano é negócio de penitência. Se fosse coisa que eles vissem dinheiro, eles se interessava.

**ELINALDO BRAGA** – Qual é a sua cidade lá no Ceará?

**SEU DAMIÃO** - É Ganjeira, minha cidade é Ganjeira.

**ELINALDO BRAGA**- E tem banda de pífano por lá?

**SEU DAMIÃO** - Tem, tinha, não sei se ainda tem, mas acho que não tem não. Uma vez nós fumo tocar lá e tinha um rapaz que viu a banda e se admirou, porque não sabia nem o que era banda de pífano. Essas tocada de pífano pelo mundo acabou, os únicos lugares que ainda está tendo é aqui na Paraíba, Pernambuco, e quem sabe na Bahia. Mas por quê? Por causa de vocês, eu digo sinceramente, do jeito que tem vocês que aqui luta pra não cair, os de lá também luta. João do pife tem uma pessoa correndo do lado dele, porque se ele tivesse sozinho já tinha acabado.

**ELINALDO BRAGA**– E sua esposa não se incomodava quando o senhor saia pra tocar?

**SEU DAMIÃO** - Ela tem prazer, a minha mulher, eu tô imaginando que quando eu morrer, se minha mulher morrer primeiro que eu, vou fazer que nem Mané Inácio, porque minha mulher é uma casa cheia dentro de minha casa, ai eu tô nessa luta que eu vivo, ai eu ver ela se apagar, ai provavelmente eu vou também.

**ELINALDO BRAGA**– O que que é isso de uma casa cheia na minha casa?

**SEU DAMIÃO** -Você sabe que quando uma pessoa tem prazer com você, seu coração é cheio, se você vai falar com uma pessoa e ela te recebe grossa “Que diabo é?”, ali já acabou todo sentido seu, todo o assunto, mas se você fala e a pessoa te responde com carinho “oi meu bem, oi meu amor”, você tem aquela emoção, aquele prazer. Eu já falei pra minha mulher, que se Deus me ouvisse, e fizer o que eu quiser, eu queria que enviuvasse, mas ela diz que não quer, quer morrer primeiro que eu. Ai... (risos). Se morrer nos dois juntos é melhor porque não fica o outro sofrendo sozinho.

## ANEXO E - ENTREVISTA COM O MESTRE ANTÔNIO PINTO

**ELINALDO BRAGA:** Mestre, o senhor poderia me falar sobre a sua história com o pife?

**ANTÔNIO PINTO:** Meu pai tocava mais o pai de Manoel Inácio. Chamava de Zé Inácio véi, Cabeça de Onça. Ele era conhecido por João Guilherme. Mas, o nome certo é João José de Matos, a nossa família é Matos. Ele falava demais desse tempo. Ele dizia que quando ele começou a tocar, que ele morava aqui perto de Manoel Inácio, depois veio simhora aqui pras Antas. Trouxe essa banda, quando veio essa tradição, que nem Damião Preto conta, nos anos 70, a mesma conversa minha. Aí renovou essa Banda, aí depois Manoel Inácio se encangou com nós. Aí fiquei tocando com Manoel Inácio. E quando eu aprendi a tocar pife, ninguém me ensinou, é um negócio que eu não sei como foi que aprendi não. Eu me lembro um dia que pai tava tocando e eu molequinho, tava com dez anos, peguei no pife e ti-lim-tim- tim, tirei, aí pai disse: “esse menino vai aprender a tocar”, aí eu já comecei a tocar. Aí quando Manoel Inácio chegava lá em casa pra tocar nas antas no mês de Janeiro, pai já entregava pra eu. Eu tocava mas Manoel Inácio, pai não chegava nem mais perto de tocar de pife, sabe.

**ELINALDO BRAGA:** O senhor lembra de outros tocadores da região que tocavam nessa época?

**ANTÔNIO PINTO:** Tinha João da Luz, que vinha do Ceará. O véi tocava demais, já morreu também. Aí tinha Pedro Anacleto aqui da Boa Vista, já morreu também. O pai de Chico Baibosa, chamava João Baibosa, conheci ele tocando pife. E daí por diante. Tinha outros, deixa eu ver: Vicente Pereira e Chico Pereira, do Ceará, e tinha outro véi que tocava ali no Sítio Cacaré, João de Lino, era família do meu pai, já morreu tudo. Zé Fernando das Cuncas os catigueiras.

**ELINALDO BRAGA:** Quando o senhor começou a tocar com o mestre Damião?

**ANTÔNIO PINTO:** Depois que pai morreu eu fiquei tocando mais Damião, no lugar dele. Agora tô ensinando a esses meus filhos. Joelson já toca umas coisinha e Toninho bate caixa. Também dá uns tonzím no pife, mas se interessa muito não. Agora o mais veio, Joãozím, é um zabumbeiro dos bons. Aprendeu sozinho também. Formamos a banda da família, chama Banda Renovação. Pife é um bicho difícil demais de tocar, tem que ser de ouvido pra aprender, por isso tem pouco tocador.

**ELINALDO BRAGA:** Por que o senhor resolveu formar a sua própria banda?

**ANTÔNIO PINTO:** Na Banda São Sebastião eu toco pife com Damião, como eu falei, desde que meu pai morreu. Nos instrumentos de couro tem os menino dele. Mas Joelson também toca

quano tão viajando. Mas aí, Joelson já dá uns tonzim no pife, Toninho bate caixa e Joãozinho toca zabumba, como falei. Aproveitei que Chico Barbosa comprou um monte de instrumento pra ele e me deu a zabumba véia. Aí vc me deu a caixa e eu fiz os pifes. Aí deu certinho. Agora tenho a minha própria banda, se chama Renovação. Mas eu continuo tocando mais Damião e com seu Chico Barbosa.

**ELINALDO BRAGA:** E qual é o santo que a sua banda venera?

**ANTÔNIO PINTO:** Desde a minha avô a famia faz a novena de São Sebastião. Aí ela morreu e deixou a responsabilidade pra meu pai, meu pai deixou pra mim e eu passei pra minha irmã. Ela tá morando na Agrovila Quixeramubim. Todo ano nós toca lá. Tem dia que toco com Damião, tem vez que é mais Bento, Chico Barbosa, seu Mirota ou Joelson. O importante é não deixar se acabar.

**ANEXO F:**  
**O MENINO PIPEIRO (LIVRO INFANTIL A SER PUBLICADO E DISTRIBUIDO  
EM COMUNIDADES CABAÇAIS)**

O Sítio Bé é um lugar maravilhoso. Suas águas, árvores, animais, estradas, plantações e casas formam um cenário encantador. É nesse pequeno paraíso que mora um garoto chamado Felipe Inácio.

Desde criança, ele acorda com os primeiros raios do sol, fala com o Galo Barnabé, com o Bode Barbicha, com a Vaca Miúcha, com o Jumento Boneco e brinca com a Cachorra Traquina à sombra da mangueira que embeleza o quintal da sua casa.

No quintal de casa o garoto também aprende muito em conversas com lagartixas, sapos, besouros e árvores.

À tarde, depois que faz as tarefas da escola, o menino solta a imaginação e empina pipa, dirige carro de lata, joga futebol, e, montado em um cavalo de pau, tange galinhas, bodes e cabras como se fossem bois e vacas.

À noite as brincadeiras continuam em seus sonhos. Felipe ganha o mundo voando com os pássaros, nadando com os peixes, correndo com raposas, gatos do mato, preás e outros animais que habitam o sítio.

Certa vez, ele teve um sonho bem diferente. Sonhou que a banda de pífanos formada pelo seu bisavô, seu avô, seu tio e pelo seu pai estava tocando em uma festa da igreja.

No outro dia, correu e contou o sonho para o seu bisavô e quis saber mais sobre as bandas de pífanos.

O Mestre Manoel Inácio falou que essas bandas eram muito antigas e que os pifeiros mais velhos diziam que os primeiros tocadores tinham sido indígenas.

Disse também, que os tocadores faziam as músicas inspirados na natureza, e por isso algumas tinham nomes como: O pássaro da pitombeira, A passagem do rio, Choro dos índios, Sorriso da noite, Acauã, Coruja Caburé, Capote e A briga do cachorro com a onça.

O Mestre Manoel Inácio contou também que os pifeiros quando são crianças observam os tocadores adultos e brincam de banda de pífano, imitando os mais velhos.

Então, certo dia, o menino fez dois pífanos com talos de folhas de mamão, fez uma zabumba e uma caixa com latas de bolachas e chamou os seus primos Renan, Anderson e Lucas para brincarem de banda de pífanos.

Eles se enfeitaram com penas e colares feitos com sementes, pintaram o rosto com urucum e andaram pelo sítio, imitando as melodias que tinham decorado.

O Mestre Manoel Inácio observava os meninos brincando e dizia assim:

- Esse menino logo logo vai ser um tocador dos bons, porque quando a pessoa tem interesse, é desde criança que procura aprender.

Quando Felipe estava com 13 anos o mestre Manoel Inácio adoeceu. Por conta disso a bandinha parou de tocar e o sítio entristeceu. Percebendo, o menino decidiu cuidar dos instrumentos e aprender a tocar de verdade.

Sabendo disso, a sua professora teve a ideia de convidar a banda da família Inácio para fazer uma apresentação durante as comemorações do dia do folclore.

Felipe abriu um largo sorriso, e, na companhia da cachorra Traquina, espalhou a novidade pelo sítio.

O dia da apresentação foi um dos mais bonitos que a escola já teve. Felipe era só alegria.

Depois desse dia a Banda de Pífano Os Inácios nunca mais ficou calada no Sítio Bé, e Felipe passou a ser conhecido como o menino pifeiro.

Fim

## **ANEXO G - TEXTO PARA CONFEÇÃO DE UMA CARTILHA ILUSTRADA SOBRE BANDAS CABAÇAIS**

### **Banda Cabaçal:**

As Bandas Cabaçais são grupos instrumentais que existem no Brasil desde o período colonial. Tradicionalmente, estão ligadas ao catolicismo popular e tocam em novenas, trezenas, missas, renovações, acompanhamento de santo, batizados, casamentos etc. Atualmente, estas bandas também fazem shows em eventos culturais diversos.

### **Terminologias:**

Essas bandas recebem denominações que variam de acordo com a localidade onde elas estão. Banda Cabaçal, Esquentá Muié, Zabumba, Banda de Pífano, Terno de Pífano, Terno de Zabumba são os mais comuns.

As Bandas Cabaçais, normalmente, são batizadas com os nomes dos padroeiros do lugar onde elas estão ou com o nome do santo que o seu Mestre tem devoção. Desta forma, encontramos, por exemplo, Banda Santo Antônio, São Sebastião, Santa Bárbara, São João Batista, São José, Frei Damião, Padre Cícero etc.

### **Formação:**

A maioria das bandas é formada por pessoas ligadas ao campo, por isso estão localizadas, sobretudo, na zona rural de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Ceará.

Em sua formação original, possuem dois pífanos, uma caixa e uma zabumba. Porém, por influência das bandas marciais, algumas bandas também utilizam pratos. Em algumas localidades, inclusive, outros instrumentos de percussão são inseridos.

### **De que são feitos os Instrumentos:**

A zabumba e a caixa tradicionais são instrumentos feitos com troncos e galhos de árvores, couro, cipó verdadeiro e corda. Já os pífanos são feitos pelos próprios músicos. Dependendo da região, são fabricados com bambu, taquara, cano de PVC, cano de ferro ou com cano de alumínio.

### **Repertório:**

As Bandas Cabaçais tocam, tradicionalmente, benditos, baiões, marchas, valsas, choros, mazurcas etc.

### **Origem:**

Suas características apresentam elementos europeus, africanos, árabes e indígenas, de modo que fica impossível definir uma origem.

### **Como aprendem e como ensinam:**

Os saberes cabaçais são transmitidos de geração em geração através da oralidade. A curiosidade, a vontade de aprender, a observação, a repetição, a brincadeira e a prática de tocar juntos são as principais formas de ensinar e aprender o ofício de tocador de banda cabaçal.

Na atualidade, muitos aprendem ouvindo discos e vídeos.

### **As Bandas Cabaçais na Paraíba**

Na Paraíba, essas bandas podem ser encontradas em cidades Cariri e do Sertão. No Cariri, as cidades com Bandas Cabaçais são: Monteiro, Sumé, Zabelê, Camalau e São Sebastião do Umbuzeiro.

No Sertão, os municípios que têm ou já tiveram tradição de cabaçais são: Patos, Santa Luzia, Catingueira, Tavares, Diamante, Conceição, Santana de Mangueira, Serra Grande, Nazarezinho, São José da Lagoa Tapada, São José de Piranhas, Monte Horebe, São José de Caiana, Cajazeiras, Cachoeira dos Índios, Bom Jesus, Santa Helena, Triunfo e Pombal.