



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Tradição na modernidade: A performance da Banda Cabaçal Padre Cícero  
de Juazeiro do Norte-CE**

**Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior**

**Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni**

**João Pessoa  
Abril / 2015**



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

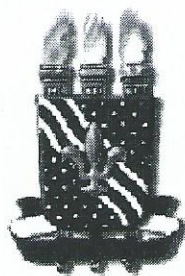
**Tradição na modernidade: A performance da Banda Cabaçal Padre Cícero  
de Juazeiro do Norte-CE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

**Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior**

**Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni**

**João Pessoa  
Abril / 2015**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

Título da Dissertação: **"Tradição na modernidade: a performance da Banda Cabaçal  
Padre Cícero – Juazeiro/CE"**

Mestrando(a): **Francisco Sidney da Silva Monteiro Júnior**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Sandroni  
Orientador/UFPB

Prof.ª Dr.ª Eurides de Souza Santos  
Membro/UFPB

Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção  
Membro/UFRN

João Pessoa, 29 de Abril de 2015.

*Dedico este trabalho a todos os mestres de bandas cabaçais do Cariri. Em especial a Domingos, que sem sua ajuda e contribuição esta pesquisa não poderia ter sido concretizada, e a Mestre Miguel (in memoria), que apesar de sua ausência física, sua presença em espírito pôde ser sentida na luta dos seus filhos e irmão na manutenção da tradição dentro da família Rocha.*

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente aos meus pais, Sidney Monteiro e Cecília Monteiro, por todo seu amor e apoio durante toda essa jornada, dando todo suporte que fosse preciso. À minha companheira Dayana Oliveira pela compreensão e companheirismo mesmo com a distância. Ao meu querido e inestimável amigo Francisco Di Freitas, músico, luthier, professor e amante da cidade de Juazeiro e toda a sua arte popular, que fez contatos para mim, me acolheu em sua casa e me dava caronas para onde eu precisasse. Ao mestre Domingos, que sempre me ajudou e participou ativamente do processo da pesquisa, dando informações e sugestões que foram cruciais para este trabalho.

Agradeço ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, todos os professores e funcionários, especialmente ao professor e coordenador Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz, ao meu orientador Carlos Sandroni, e às professoras Dra. Eurides Souza Santos e Dra. Alice Lumi Satomi pela ajuda durante o mestrado; à CAPES que viabilizou bolsa de estudos durante o período do mestrado. Aos meus queridos companheiros de mestrado, os Aviões da Etno, Joh Gama, Adriano Caçula, Iztok “Izzy” Mervic, Maria Juliana, João Nicodemos, Lucas Moura, Clara Sousa e Katiusca Lamara.

## **RESUMO**

Esta dissertação tem por objetivo caracterizar e analisar a performance da banda cabaçal Padre Cícero através dos elementos estéticos-estruturais existentes relacionados com o contexto histórico, social e econômico, além das relações entre músicos e público. Em um primeiro momento foi estruturado o trabalho em cima de uma base metodológica baseada principalmente na pesquisa de campo com observação participante. Através do registro em fotografias, áudio e vídeo foi possível coletar informações consistentes para posterior caracterização e análise da performance do grupo em questão. Posteriormente, foi realizado um breve estudo sobre os termos que se fazem presentes no universo do grupo e em pesquisas realizadas sobre as bandas cabaçais. Os conceitos-chaves cultura, tradição, modernidade e folclore foram caracterizados e contextualizados na pesquisa e o entendimento dos mesmos se fez essencial para a compreensão da performance do grupo e as relações moldam sua musicalidade. Entender as bandas cabaçais em seus aspectos históricos, estéticos e estruturais foi imprescindível para que o processo de trocas culturais e as transformações e permanências construídas em sua prática e linguagem musical, a partir de sua interação particular como o mundo moderno, pudessem ser compreendidos.

Palavras-chave: Banda cabaçal; Banda de pífanos; Música do Cariri (CE); Música do Juazeiro do Norte (CE).

## **ABSTRACT**

This work aims to characterize and analyze the performance of the band "Cabaçal Padre Cicero" through existing structural aesthetic elements related to the historical, social and economic context, in addition to relations between musicians and the audience. At first the work was structured upon a methodological basis mainly based on fieldwork with participant observation. By recording in photographs, using audio and video it has been possible to collect consistent information for further characterization and analysis of the performance of the group in question. Subsequently a brief study was conducted about the terms that are present in the whole of the group and research on the Cabaçais bands. The key concepts culture, tradition, modernity and folklore were characterized and contextualized in the research and understanding of them became essential to the understanding of the group's performance and relationships that shape their musicality. Understanding the Cabaçais bands in their historical, aesthetic and structural aspects was essential for the process of cultural exchanges and the changes built into their practice and musical language, from their private interaction as the modern world could understand.

**Keywords:** Cabaçal bands; Pífanos bands; Fife and drum bands; Music from Cariri (Ceará State, Brazil); Music from Juazeiro do Norte (Ceará State, Brazil).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Localização do município de Juazeiro do Norte .....	19
Figura 2 – Mestre Miguel à esquerda e Mestre Domingos à direita .....	50
Figura 3 – Capa do disco oficial do grupo .....	52
Figura 4 – Gomo e nós .....	59
Figura 5 – Réguas de pífanos .....	60
Figura 6 – Retirada do miolo da taboca .....	61
Figura 7 – Acabamento dos orifícios do pife .....	61
Figura 8 – Medidas pife três quartos .....	62
Figura 9 – Pife três quartos .....	62
Figura 10 – Pele raspada e já fixada na zabumba .....	64
Figura 11 – Vista lateral da zabumba .....	64
Figura 12 – Vista lateral da caixa .....	65
Figura 13 – Bordão .....	66
Figura 14 – Pratos .....	67
Figura 15 – Estátua do Padre Cícero na cidade de Juazeiro do Norte – CE .....	73
Figura 16 – Altar posto na sala da casa .....	77
Figura 17 – Banda tocando na sala da casa de frente ao altar .....	78
Figura 18 – Momento de oração e louvor na sala da casa na parte da noite .....	79
Figura 19 – Trancelim .....	81
Figura 20 – Passo executado por Mestre Domingos .....	85
Figura 21 – Representação dos sinais para som aberto e fechado .....	89
Figura 22 – Rulo .....	90
Figura 23 – Notação utilizada na zabumba .....	90
Figura 24 – Alvorada .....	90
Figura 25 – Marcha rebatida .....	91
Figura 26 – Marcha Pé-de-Serra .....	91
Figura 27 – Marcha duas partes .....	91
Figura 28 – Baião .....	92
Figura 29 – Anacruse .....	92
Figura 30 – Término da música Cachorro na Peia .....	92
Figura 31 – Fraseado presente na música Bendito Nossa Senhora das Candeias .....	93
Figura 32 – Convenção prato e zabumba .....	98
Figura 33 – Romaria Nossa Senhora das Candeias 2015 .....	99
Figura 34 – Ostinato .....	104
Figura 35 – Grunhidos do cachorro .....	104



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BNB: Bando do Nordeste do Brasil.

COEPA: Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural.

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

IPECE: Instituto de Pesquisas e Estratégia Econômica do Ceará.

SESC: Serviço Social do Comércio.

SESI: Serviço Social da Indústria.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	16
<b>A pesquisa etnográfica: Ferramentas de coleta e análise de dados</b> .....	16
<b>A pesquisa de campo no universo da Banda Padre Cícero</b> .....	17
<b>Primeiros passos</b> .....	19
<b>Instrumentos de coleta de dados</b> .....	23
<i>Pesquisa bibliográfica</i> .....	23
<i>Entrevistas</i> .....	23
<i>Fotografias</i> .....	24
<i>Gravações de áudio</i> .....	24
<i>Filmagens</i> .....	24
<b>Instrumentos de análise</b> .....	25
<i>Referencial teórico</i> .....	25
<i>Análise do discurso</i> .....	25
<i>Transcrições musicais</i> .....	26
<b>O trabalho dissertativo</b> .....	27
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	28
<b>MÚSICA, CULTURA E TRADIÇÃO</b> .....	28
<b>Cultura e sua dinâmica</b> .....	29
<b>Tradição</b> .....	33
<b>Tradição x Modernidade</b> .....	38
<b>Folclore</b> .....	41
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	46
<b>AS BANDAS CABAÇAIS</b> .....	46
<b>A Banda Cabaçal Padre Cícero</b> .....	48
<i>Herança musical</i> .....	53
<b>Função e repertório</b> .....	55
<b>Instrumentação</b> .....	57
<i>O Pífano</i> .....	57
<i>A Zabumba</i> .....	62

<i>A caixa</i> .....	64
<i>Os Pratos</i> .....	66
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	68
<b>A PERFORMANCE DA BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO</b> .....	68
<b>Fé e religiosidade no contexto da banda Padre Cícero</b> .....	71
<b>Ocasões de performance</b> .....	76
<i>A festa de renovação do Sagrado Coração de Jesus</i> .....	76
<i>Apresentação na 16ª Mostra Sesc Cariri de Culturas</i> .....	82
<b>Análise musical</b> .....	86
<i>Melodia</i> .....	87
<i>Acompanhamento</i> .....	89
<i>Forma</i> .....	92
<b>Transcrições</b> .....	93
<i>Alvorada</i> .....	94
<i>Marcha de chegada</i> .....	95
<i>Bendito Nossa Senhora das Candeias</i> .....	99
<i>Cachorro na Peia</i> .....	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	108
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110
<b>DISCOGRAFIA</b> .....	114
<b>ANEXOS</b> .....	115
Anexo A .....	115
Anexo B .....	115
Anexo C .....	115
Anexo D .....	116
Anexo E .....	116
Anexo F .....	117
Anexo G .....	117
Anexo H .....	117
Anexo I .....	118
Anexo J .....	118

Anexo K .....	118
Anexo L .....	119
Anexo M .....	119

## INTRODUÇÃO

Desde meu primeiro contato com a cultura popular e suas manifestações artísticas, quando ainda cursava a graduação em música, fiquei fascinado com aquele novo mundo que se apresentava. Passei a vivenciá-la e estudá-la na tentativa de compreender o que motivava aquelas pessoas que dançavam e cantavam músicas para as quais em geral a maioria das pessoas torce o nariz. Músicas provenientes de uma tradição passada por gerações, onde em sua trajetória mudaram de função diversas vezes, transformando-se e adaptando-se com vistas a sua própria sobrevivência.

Dentro do estado do Ceará, na região do Cariri é onde se pode encontrar o maior número de manifestações artísticas das mais diversificadas. Tem entre suas maiores riquezas a música tradicional e folclórica que atrai músicos e pesquisadores para a região. Possui grupos de coco, reisado, maneiro pau, cantadores, rabequeiros, bandas cabaçais entre outros tantos com algumas destas formações datadas com mais um século.

Estes agrupamentos carregam em si a tradição do povo da região e transmitem através de seu fazer artístico aquilo que vivenciam em seu cotidiano. Músicas, instrumentos, danças, sentimentos e sensações, tudo vem do seu universo particular. Muitos grupos têm a música como atividade central, já outros simplesmente a utilizam em suas atividades regulares, muitas vezes domésticas, sem a pretensão da profissionalização.

Dentro deste contexto de agrupamento de música popular tradicional estão inseridas as bandas cabaçais. Também conhecido por banda de pífanos ou zabumba, este tipo de conjunto está presente em toda a região do Nordeste brasileiro. Formada basicamente por sopros e percussão, tem como estrutura básica um par de pífanos que tocam as melodias e são acompanhados por uma zabumba, uma caixa e um par de pratos.

No Cariri elas têm um sentido religioso, apesar de estarem presentes em festejos não religiosos. Em seu surgimento, tinham a função principal de acompanhar os festejos oficiais da Igreja Católica. Mas também podiam ser encontradas em festas religiosas não formais, realizadas nas casas e sítios de moradores da região. Com o passar dos anos as bandas cabaçais foram assumindo outras funções e foram ocupando outros lugares na sociedade. Passaram a acompanhar todo tipo de festa a que eram chamados, sejam estas religiosas ou não. Alguns grupos passaram por uma profissionalização e seus membros puderam viver apenas de sua arte.

Entre os vários conjuntos cabaçais existentes na região, como objeto de pesquisa para este trabalho dissertativo escolhi a banda cabaçal Padre Cícero. E os motivos são vários. Dentre estes, está o fato de serem um dos grupos mais antigos da cidade de Juazeiro do Norte,

importante polo econômico, político e religioso do estado do Ceará. Segundo Domingos, atual mestre da banda, o grupo tem mais de cem anos de existência.

Outro fator importante é o seu próprio nome que leva o nome da figura cearense mais importante do século XX, o Padre Cícero Romão Batista<sup>1</sup>. Ainda segundo Mestre Domingos, o religioso teria batizado a banda e a tornado a oficial da Igreja Matriz do Juazeiro. Símbolo religioso do sertão nordestino do início do século passado, o padre foi uma figura bastante controversa por seu envolvimento com política, tendo sido eleito no ano de 1911 o primeiro prefeito do recém emancipado município de *Joazeiro*<sup>2</sup>.

A performance da banda é uma miscelânea de elementos das mais variadas culturas que podem ser encontradas no Cariri. Podem ser observadas influências portuguesas na utilização de caixas marciais e surdos. Assim como a utilização de elementos da natureza para a confecção dos instrumentos bem como o modo ritualístico de dançar em círculo remetem a uma herança indígena dos antigos habitantes do Vale do Cariri.

Da terra tiram o sustento e a inspiração para suas músicas. Grande parte das músicas do grupo retratam o universo em que vivem. Fatos cotidianos também fazem parte da inspiração para criação musical. Entre os diversos gêneros executados estão o baião, o xote, marchas das mais variadas e benditos. Os benditos, canções religiosas da Igreja Católica executadas nos pífanos e acompanhadas pela percussão do grupo são tocadas nos festejos e celebrações sacras.

Mesmo em sua essência ser um conjunto religioso, as bandas cabaçais no Ceará assumem diversos papéis na cultural local. Onde forem convidadas elas estão lá para animar a festa, seja elas religiosas ou não. Nos últimos anos a possibilidade de serem contemplados por editais públicos ou privados deu uma nova conotação para as bandas. Tem ocorrido uma certa profissionalização de alguns dos grupos da região, bem como a criação de novos visando esse novo momento.

Esta possibilidade de compreensão da banda cabaçal como uma expressão musical da cultura popular brasileira, que tem uma importância significativa na cultura do Nordeste, expressando a relação dos homens na cultura rural com o universo festivo, permite tentar uma aproximação de estruturas profundas da nossa cultura popular. Assim, para melhor

---

<sup>1</sup> Padre Cícero foi eleito, em 2001, por meio de campanha da Rede Globo e TV Verdes Mares, o “Cearense do Século”, tendo em vista a sua representatividade para o Estado do Ceará. Fonte: <http://www.juazeiro.ce.gov.br/Cidade/Padre-Cicero>. Acesso em: 05 fev. 2015.

<sup>2</sup> Antigo nome da cidade. O município só viria a adotar oficialmente o nome de Juazeiro do Norte no ano de 1911, após sua emancipação da cidade do Crato. Fonte: <http://www.juazeiro.ce.gov.br/Cidade/Historia>. Acesso em: 05 fev. 2015.

compreensão da musicalidade do grupo, tomo o conceito de prática musical utilizado por Velha (2008) que afirma que:

Como prática musical, compreendemos o complexo conjunto de formas e conteúdos expressos através de uma linguagem musical que envolve elementos sonoros, corporais e mentais, presentes no fazer musical, na percepção e concepção musicais e na concepção de mundo que informa a vida destes indivíduos, seu modo de viver, pensar e sentir, construída no processo de suas relações culturais (VELHA, 2008, p.18-19).

Partindo deste pressuposto, assumindo a da Banda Padre Cícero como uma prática musical expressiva da cultura de tradição oral nordestina, busquei compreender de que forma as significações sociais e culturais construídas na dinâmica da sua experiência social nos diferentes momentos e contextos influenciam e caracterizam a performance do grupo.

Neste trabalho serão apresentadas os principais elementos que caracterizam a performance musical da banda cabaçal Padre Cícero. A análise destes elementos foi realizada a partir dos aspectos estéticos-estruturais e das relações que a música do grupo estabelece com o contexto social dos membros da banda. Ainda serão verificadas permanências e mudanças ocorridas ao longo de sua trajetória, ao mesmo tempo que se buscou entender qual o lugar e papel social de um grupo tradicional inseridos dentro da modernidade atual e de que forma este atual panorama afeta sua performance.

Para que este trabalho pudesse ser concretizado foi realizada uma pesquisa de campo dentro do espaço de um ano, entre os meses de novembro de 2013 e novembro de 2014. A observação participante nas principais apresentações da banda no período acima citado foi crucial para a coleta de dados relevantes para a pesquisa. Entrevistas, fotografias e vídeos *in loco* foram as principais ferramentas metodológicas utilizadas em campo. Aliado a isso, uma extensa pesquisa bibliográfica sobre o tema diretamente e assuntos transversais foi fundamental para alcançar o objetivo proposto.

O trabalho está organizado em quatro capítulos, onde cada um aborda um aspecto específico da pesquisa. No primeiro capítulo trago a metodologia utilizada no trabalho, descrevendo e refletindo sobre os aspectos metodológicos que nortearam a pesquisa. Os instrumentos de coleta de dados e de análise serão descritos, bem como sua aplicabilidade prática nesta pesquisa.

No capítulo 2 será trazida uma discussão sobre alguns conceitos que caracterizam a manifestação pesquisada. Termos como cultura popular, tradição e modernidade serão delineados a partir de fontes das áreas da antropologia, sociologia e etnomusicologia para que

possam ajudar na compreensão do fenômeno musical das bandas cabaçais em geral e mais especificamente do grupo pesquisado.

No terceiro capítulo realizo uma breve caracterização sobre as cabaçais em geral e em seguida a banda cabaçal Padre Cícero sob aspectos históricos e sociais. Ainda serão apresentadas outras características como instrumentação, repertórios, estilos musicais executados, tipos de apresentações entre outras.

No quarto e último capítulo serão trazidas as situações de performance com todos os seus elementos intrínsecos e extrínsecos que serão expostos, discutidos e analisados. Realizo um breve estudo sobre religiosidade e performance como base teórica do capítulo e, por fim, apresento os resultados das análises dos dados coletados durante a pesquisa de campo.



## **CAPÍTULO 1**

### **A pesquisa etnográfica: ferramentas de coleta e análise de dados**

Esta pesquisa enquadra-se em uma pesquisa qualitativa dentro do campo da etnomusicologia, onde os objetos estudados são repletos de subjetividades e integrados em fenômenos complexos e difíceis de serem analisados. O grande desafio da pesquisa qualitativa está “na ‘interpretação’ de uma dada realidade sociocultural, e não especificamente na ‘quantificação’ dessa realidade” (QUEIROZ, 2006. p. 90). Em um estudo etnomusicológico, como este, são abordadas tanto a dimensão estético-estrutural quanto a dimensão sociocultural do fenômeno musical.

A etnomusicologia desde seu surgimento como disciplina tem como uma de suas principais características a flexibilidade metodológica, abrindo ao pesquisador da área um leque de opções a serem escolhidas para melhor delinear o caminho metodológico a ser percorrido em seu trabalho. Isto certamente pode vir a facilitar o trabalho do pesquisador, contanto que o mesmo saiba discernir quais dentre os diversos recursos metodológicos melhor se adequam a sua pesquisa.

O pesquisador deve ter bastante critério ao tomar decisões e realizar escolhas frente às questões que surgirão durante o processo de pesquisa, pois segundo Lima e Mioto (2007):

[...] existem diferentes modos de entender a realidade, como também há diferentes posições metodológicas que explicitam a construção do objeto de estudo, a postura e a dinâmica que envolvem a pesquisa, dando visibilidade aos movimentos empreendidos pelo pesquisador nessa direção (LIMA; MIOTO, 2007, p. 39).

Para que os objetivos da pesquisa sejam alcançados deve-se ter total consciência das ferramentas e sua aplicabilidade prática, definindo e delimitando a base metodológica utilizada na pesquisa. Queiroz (2006) afirma que:

Na estruturação e condução do seu trabalho, o etnomusicólogo precisa ter consciência das ferramentas necessárias para alcançar os objetivos propostos, definindo, assim, a base metodológica que alicerçará a pesquisa, com todos os seus meandros e particularidades. Nesse sentido, a opção e a definição de uma metodologia de pesquisa que possibilite a investigação sistemática, coerente e comprometida com a realidade musical estudada, é um dos primeiros problemas que se coloca face a face com o pesquisador (QUEIROZ, 2006, p. 87).

Mais do que isso, Queiroz (2005) afirma que é necessário o desenvolvimento de habilidades como ouvir, gravar, praticar e transcrever percebendo os detalhes que dão sentido e significado manifestação a qual deseja-se estudar. Disto surgem problemáticas bastante pertinentes. Como explicar dentro de um código algo que não pode ser totalmente explicado? Ou como traduzir algo que não pode ser traduzido? Queiroz ressalta que: “O que dá sustentação ao trabalho etnomusicológico é justamente a capacidade do pesquisador de achar estratégias para objetivamente conseguir expressar, refletir e interpretar o objeto” (QUEIROZ, 2005, p.66).

Para a realização deste pesquisa foi necessário dividi-la em dois planos que servirão para facilitar o entendimento da performance musical banda cabaçal. Primeiramente o plano social, seus contextos e significados, a história e a cultura na qual esta prática é construída pelos sujeitos, e de outro lado o plano musical, formal ou estético, através da análise dos elementos musicais contidos na performance do grupo. A partir desta divisão é preciso definir a relação entre tais partes, visto que para realizar a articulação entre estas existem diversos caminhos que podem ser percorridos e que dependem tanto das perspectivas metodológicas como das fontes disponíveis.

Neste capítulo trarei toda a base metodológica que sustentou esta pesquisa além de trazer definições dos recursos utilizados bem como sua aplicabilidade dentro do estudo. Serão apresentados os instrumentos de coleta e de análise e a posterior sistematização e seleção dos dados levando em conta sua relevância e finalidade para a pesquisa.

### **A pesquisa de campo no universo da banda Padre Cícero**

O trabalho de campo dentro da etnomusicologia, iniciado pelos compositores e pesquisadores Bela Bartok e Zoltan Kodaly entre os anos de 1906 e 1910, é, desde então, ferramenta essencial para todo pesquisador que deseja estudar qualquer manifestação musical de tradição oral, pois ele proporciona o contato direto com o objeto estudado em seu próprio contexto. Como afirma Helen Myers (1992a), é na pesquisa de campo que a face humana da etnomusicologia é revelada.

Em uma observação participante, o pesquisador realiza uma imersão no mundo social do pesquisado. Nesta modalidade o pesquisador participa de atividades, rituais e eventos cotidianos de um grupo de pessoas com o objetivo de apreender os aspectos explícitos e implícitos da vida e da cultura dos pesquisados. A etnografia para Geertz (2008) é uma descrição densa que tem por objetivo a descrição dos fatos de modo a apresentar razões da estrutura social onde códigos estabelecidos determinam as atitudes e direções do

comportamento. Para a realização desta “descrição densa” é necessário uma interpretação de fatos imbricados em uma teia de significados onde uma complexa cadeia de relações é levada em conta para que possa aproximar-se da realidade do fato em questão.

Utilizando-se da pesquisa de campo com observação participante todos os parâmetros contextuais que acompanham sua música e execução, como função, instrumentos característicos, repertório, performance, formação dos músicos e transmissão puderam ser incluídos neste estudo. Myers (1992a) ressalta o lugar privilegiado que o pesquisador observador ocupa:

O observador participante é um estranho privilegiado, “um nativo marginal”, e tem acesso a ricos dados. [...] A observação participante aumenta a validade dos dados, fortalece a interpretação, dá visão sobre a cultura, e ajuda o pesquisador a formular questões significativas<sup>3</sup> (MYERS, 1992a, p. 29, tradução minha).

O trabalho etnográfico nesta pesquisa concentrou-se no município de Juazeiro do Norte, na região do Cariri cearense, situado ao sul do estado do Ceará (FIG. 1). A cidade está distante 491 km da capital Fortaleza, ocupando uma área de aproximadamente 248 km<sup>2</sup>, com população em torno de 238 mil habitantes, segundo levantamento realizado pelo IBGE em 2010. O município é o terceiro mais populoso do estado, e possui uma taxa de urbanização de 95,3% segundo dados do IPECE<sup>4</sup>. Sua base econômica é formada basicamente pelo comércio, em sua maioria informal com a fabricação e venda de artesanatos, indústria e principalmente o turismo religioso impulsionado pela figura de Padre Cícero.

---

<sup>3</sup> The participant observer is a privileged stranger, a ‘marginal native, and has access to rich data. [...] Participant observation enhances validity of the data, strengthens interpretation, lends insight into the culture, and helps the researcher to formulate meaningful questions.

<sup>4</sup> Instituto de Pesquisas e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE). Anuário Estatístico do Ceará 2006, Disponível em: <http://www.ipece.ce.gov.br/publicacoes/anuario/anuario2006/demografia/tabelas/12.05.xls>. Acesso em: 29 out. 2014.



FIGURA 1 – Localização do município de Juazeiro do Norte.  
Fonte: ABREU, 2006.

É neste espaço geográfico marcado pela religiosidade popular, impulsionada pela figura de Padre Cícero, onde além das bandas cabaçais, muitos outros agrupamentos musicais tradicionais coexistem com a modernidade. O contraste entre manifestações populares de fé, como romarias e renovações de santo, e o crescente desenvolvimento tecnológico e industrial da região, marca a cidade de Juazeiro do Norte que servirá de plano de fundo para esta pesquisa.

### **Primeiros passos**

O contato inicial com os membros da banda cabaçal Padre Cícero era por mim aguardado com muita ansiedade. Eu pretendia trabalhar com eles, mas ainda não os conhecia pessoalmente nem tinha ainda sua permissão para a pesquisa. Já os vira em algumas apresentações e vídeos antigos de quando ainda Mestre Miguel estava à frente da formação. O que eu conhecia era a cidade e algumas pessoas que tinham contato direto com a cultura musical local e que me ajudaram nos primeiros passos na pesquisa em Juazeiro do Norte.

O primeiro contato e conversa, ainda que de forma menos formal, com Mestre Domingos, atual mestre do grupo, foram essenciais para a adoção dos passos seguintes. A boa receptividade da proposta de pesquisa por Domingos ajudou bastante na escolha das ferramentas e sua utilização durante a pesquisa de campo. O mestre foi muito solícito e até comprometeu-se a fornecer material que ele tinha guardado sobre o grupo.

Na primeira conversa percebi que a realidade do grupo era bastante diferente de outras relatadas em estudos mais gerais ou específicos sobre bandas de pífanos. Basicamente o grupo apresentava-se em renovações de santo e apresentações organizadas por entidades como SESC (Serviço Social do Comércio), SESI (Serviço Social da Indústria) ou pelo Centro Cultural do BNB (Banco do Nordeste do Brasil), entre outros.

Essa informação foi crucial para a organização de visitas e observação de apresentações do grupo. Durante o período de duração desta pesquisa, compreendida entre os meses de março de 2013 e março de 2015, foram realizadas duas observações de apresentações e outras duas visitas para realização de entrevistas e registro do processo de construção dos instrumentos utilizados pelo grupo e também para vendas externas.

A primeira visita ocorreu no dia 14 de setembro de 2013, dia anterior ao da padroeira de Juazeiro do Norte, Nossa Senhora das Dores. A cidade estava em festa e tomada por romeiros vindos de diversos lugares do país. Grande parte dos romeiros, por preferência ou outro motivo desconhecido, participam apenas da romaria dos caminhões no dia 14, onde cada veículo bastante enfeitado e repleto de fiéis, percorre as principais ruas e avenidas da cidade no período da manhã. Do alto dos caminhões e rurais<sup>5</sup>, os romeiros mais velhos cantam hinos e benditos em homenagem aos seus santos de devoção, enquanto os mais jovens arremessam balas e bombons para as pessoas que assistem à carreata nas calçadas.

No dia seguinte tive o primeiro contato pessoalmente com Domingos, anteriormente havia conversado com o mesmo por telefone. Passei a manhã e o início da tarde na casa do mestre, onde ele me mostrava fotografias, recortes de jornais e alguns CDs com gravações do grupo e outras bandas de pífanos. Realizei uma entrevista aberta, sem perguntas pré-fixadas, afim de deixar a conversa um pouco menos formal e quebrar o gelo inicial entre pesquisador e pesquisado. Comprei alguns pífanos para mostrar a ele que realmente estava interessado e comprometi-me a estudar o instrumento. O mestre acabou também me presenteando com alguns disco e vídeos com apresentações do grupo. Por último me apresentou ao seu vizinho, Mestre Antônio, líder da também famosa banda cabaçal Santo Antônio.

Entre as várias informações e relatos sobre o atual panorama da sua banda e das demais da cidade, Domingos ressaltou que em forma de protesto, pelo desfavorecimento da cultura popular e pela falta de apoio por parte da prefeitura municipal e da Igreja Católica, nenhum grupo, salvo alguns raros reisados, se apresentaria nas festas realizadas por tais organizações.

---

<sup>5</sup> Modelo de automóvel utilitário produzido entre as décadas de 1950 e 1970 e que ainda hoje é bastante utilizado no interior do Nordeste.

Portanto, a informação dada por muitos pesquisadores de que diversos grupos cabaçais, além de outras tantas formações populares, acompanhavam a romaria caía por terra. Pelo menos na cidade de Juazeiro do Norte essa era a atual realidade.

Saindo da casa do mestre fui direto acompanhar procissão de Nossa Senhora das Dores. E de fato a informação dada pelo mestre com relação à presença de grupos tradicionais na festa estava confirmada. O que se via eram dezenas de bandas de fanfarra que acompanhavam com seus taróis e tambores a multidão de fiéis. Cordões separavam um grupo de políticos do restante do povo, enquanto um enorme trio elétrico era utilizado para a execução de músicas e para a locução do evento.

Em raros momentos podia-se ver senhoras entoando cânticos e benditos em louvor à santa padroeira e ao Padre Cícero. Saímos Di Freitas<sup>6</sup> e eu, com uma câmera de vídeo nas mãos indagando às pessoas que assistiam ao evento se por lá tinha avistado alguma banda de pífanos, reisado ou qualquer outra manifestação artística tradicional da cidade. Todos respondiam que não e alguns que há muito tempo não os viam nas festas religiosas oficiais da cidade. Alguns nem sequer lembravam ou sabia que anteriormente tais formações participavam dos festejos.

Certamente este novo quadro, diferente do idealizado por mim e reforçado por diversas leituras de livros, monografias, dissertações e teses, mudaria drasticamente meu plano de pesquisa de campo. Foi necessário adaptar-me a esta nova realidade, refazer as datas de visitas e adequar-me ao calendário de apresentações do grupo que estava bastante escasso. O grupo apresentava-se apenas em algumas renovações de conhecidos ou familiares ou quando convidado por algum órgão público ou privado.

A primeira performance do grupo que acompanhei aconteceu no dia 27 de outubro de 2013, na localidade de Baixio dos Monteiros, zona rural situada entre Juazeiro do Norte e Crato. O sítio onde aconteceria a festa de renovação de santo<sup>7</sup> era da viúva de Clemente, falecido mestre da segunda geração banda. Dona Maria, que foi a segunda esposa de Clemente, vive juntamente com filhas e netos no sítio que era da propriedade do antigo mestre. Antônia, filha mais velha, afirma que mesmo com toda dificuldade, até quando ela puder vai realizar a festa, tanto por sua própria fé como para manter a tradição deixada pelo pai na família. Todo ano a família realiza a renovação do Sagrado Coração de Jesus, onde se renovam os pedidos e se agradecem as graças alcançadas no ano que passou.

---

<sup>6</sup> Músico, *luthier*, educador e pesquisador da cultura popular nordestina.

<sup>7</sup> No quarto capítulo esta renovação será mais detalhada e suas partes explicitadas.

Na noite anterior ao dia da festa cheguei juntamente com Mestre Domingos e o restante da banda no sítio de Dona Maria. Na ocasião estavam as mulheres da família preparando as comidas que seriam servidas na festa. Bolos, salgados, doces, sucos e o almoço do dia seguinte. Enquanto isso os homens jogavam conversa fora enquanto fumavam seus cigarros de palha. Esta prévia ambientação com o local da festa e principalmente com as pessoas da família foi fundamental para que no momento do festejo não houvesse nenhum estranhamento, mesmo que empunhando equipamentos áudio e vídeo.

Myers (1992a, p. 23), ressalta que cada campo de pesquisa é único assim como cada situação a ser encontrada nele, mas há pontos em comum a todos. Em primeiro lugar está o informante, a pessoa que fornece a informação. Depois vem o campo de pesquisa que inclui mais do que apenas um lugar geográfico, mas também as situações de performance como rituais, cerimônias ou fatos do cotidiano do informante. E o último elo em comum aos campos de pesquisa é a coleta de dados através de entrevistas, fotografias, vídeos entre outros.

O Mestre Domingos já estava familiarizado com a câmera fotográfica ou o gravador e isso facilitou bastante na realização das entrevistas. Já o resto da banda ou os participantes da festa levaram um certo tempo para se acostumarem. A maior parte do registro é diretamente da performance. A banda tocando e dançando frente ao altar posto na sala da casa ou em momentos de intervalo tocando em baixo de árvores em frente à casa.

O segundo momento em que presenciei e registrei a performance do grupo foi na 16ª Mostra SESC Cariri de Culturas realizada nos dias 7 a 12 de novembro de 2014<sup>8</sup>. Além das renovações, nestes eventos realizados pelo SESC ou pelo Centro Cultural BNB é onde a banda Padre Cícero e os demais grupos de tradição apresentam-se. A dinâmica é muito diferente das realizadas nas ruas, casas ou praças. Estas apresentações apresentam um caráter mais formalizado, com tempo e espaço delimitado por terceiros, além do público ser em sua maioria composto por estudiosos ou curiosos da cultura popular.

A banda Padre Cícero apresentou-se no saguão do aeroporto da cidade enquanto os passageiros que vinham de um voo da cidade de São Paulo esperavam suas bagagens na esteira rolante. A banda saía de um lugar de destaque como nas renovações ou em palcos para ficar em segundo plano, quase escondida. Alguns passageiros paravam para ouvir rapidamente, outros ainda fotografavam e outros parabenizavam o grupo. Campos e situações de performance completamente distintos, mas que mostram de forma clara a função e o papel que uma banda de pífano pode ou tem que assumir com vistas a sua manutenção.

---

<sup>8</sup> No quarto capítulo a mostra será mais detalhada e suas partes explicitadas.

## **Instrumentos de coleta de dados**

### ***Pesquisa bibliográfica***

A “pesquisa bibliográfica implica em um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo, e que, por isso, não pode ser aleatório” (LIMA; MIOTO, 2007, p. 38). Sua importância reside no fato de ser um procedimento eficaz na produção de conhecimento científico capaz de gerar a postulação de hipóteses ou interpretações que servirão de ponto de partida para a pesquisa iniciada.

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo o processo da pesquisa. Livros, teses, dissertações e artigos relacionadas ao objeto de estudo foram consultadas. Obras com temas correlatos também forneceram importantes contribuições para o trabalho. Trabalhos da área de etnomusicologia, sociologia da música, antropologia, performance musical e de outras áreas de conhecimento relacionadas com o tema ajudaram a construir a base teórica da pesquisa.

### ***Entrevistas***

A entrevista qualitativa “fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação”. Tem por finalidade “uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos” (GASKELL, 2000, p. 65). Tendo em vista a importância das entrevistas como porta de entrada no mundo do pesquisado, foram realizadas nas modalidades coletivas e individual com os músicos integrantes da banda e outros personagens relevantes para a manifestação em questão.

Nos primeiros contatos com o grupo, prevaleceram entrevistas abertas, sem perguntas ou tópicos fixos, com o intuito de estabelecer um diálogo mais amplo e coletar informações mais gerais. Após a aquisição de um certo conhecimento sobre o tema e com a confiança adquirida por parte dos informantes passei a utilizar entrevistas semiestruturadas que possibilitaram recolher informações mais específicas sobre a história do grupo e da sua performance.

Mesmo com perguntas previamente estabelecidas, em uma entrevista o pesquisador precisa estar ciente de que em muitos momentos, até para a fluência da conversa, os temas seguirão outros rumos. A seguinte fala de Myers, G. (2003), reforça este aspecto afirmando que: “Para as entrevistas, a folha necessita propiciar algumas idas e retornos não controlados, e



não ser apenas uma série de questões e respostas como um tipo de levantamento, a fim de que possa ser de algum modo útil a análise da conversação” (MYERS, G. 2003, p. 275). Todo o processo de entrevistas realizado nesta pesquisa foi registrado em áudio e algumas em vídeo com vistas a facilitar a posterior transcrição dos diálogos.

### ***Fotografias***

A fotografia neste trabalho proporcionou a captação em imagens dos momentos de performance. Detalhes do gestual, indumentária, feições, do local da performance e dos demais elementos presentes nas apresentações da banda. Como sugere Myers (1992b, p. 77), foram tiradas fotografias de ângulos mais amplos do local da performance, fotografias dos instrumentos musicais e detalhes do modo de tocar, *closes* dos detalhes dos instrumentos e fotografias da formação completa do grupo, que possibilitaram uma melhor e mais aprofundada análise.

### ***Gravações de áudio***

O principal uso das gravações em áudio foi para a coleta de músicas para posterior transcrição e análise. O gravador modelo H2N2 da marca Zoom possibilitou a gravação do som ambiente em 360° e estéreo, o que ajudou bastante nas posteriores manipulação e análise das músicas. Os registros sonoros associados à escrita em partituras das músicas ajudam na compreensão do fenômeno sonoro musical, haja vista a partitura não contemplar todas as nuances principalmente das melodias dos pífanos.

### ***Filmagens***

Para o registro de determinados eventos musicais, o filme ou vídeo seriam os meios mais apropriados, dependendo do tipo e da finalidade da pesquisa. Para Lomax (1959), dentro de sua concepção de “evento musical total” onde estavam incluídos o músico, a audiência e o contexto, só seria possível a captação e entendimento do evento como um todo através do registro audiovisual.

Assim, a filmagem tem um lugar de importância enquanto ferramenta de coleta de dados, pois é capaz de fornecer material para uma análise contextual mais eficaz. No trabalho puderam ser captados os diversos elementos que compõem a performance do grupo estudado além da possibilidade de reprodução imediata após a captura do vídeo. Devido às poucas datas

de apresentação do grupo e a distância entre Juazeiro do Norte e João Pessoa, optei por registrar as performances inteiras em vídeo para que pudesse analisar mais criteriosamente os detalhes das apresentações.

## **Instrumentos de análise**

### ***Referencial teórico***

O referencial teórico visa o embasamento teórico do estudo, além de revisar os autores que já realizaram estudos sobre o assunto. Como consequência, poderão ser desenvolvidas ideias e hipóteses para a pesquisa com base nestas referências bibliográficas levantadas. A partir disto, foi possível definir a base teórico-conceitual utilizada na pesquisa.

Foram contempladas diversas áreas temáticas e campos de estudos. Assuntos relacionados diretamente às bandas cabaçais foram recolhidos principalmente em trabalhos científicos como teses, dissertações e artigos que trabalharam como o assunto por diferentes perspectivas. Trabalhos das áreas de ciências sociais, da antropologia e, principalmente, da etnomusicologia ajudaram a construir o corpus teórico do trabalho.

### ***Análise do discurso***

“Uma análise de discurso é uma leitura cuidadosa, próxima, que caminha entre o texto e o contexto, para examinar o conteúdo, organização e funções do discurso” (GILL, 2003, p. 266). Este tipo de análise neste trabalho teve o objetivo de analisar as entrevistas realizadas durante o processo de pesquisa. A transcrição das entrevistas foi abrangente não deixando de fora nenhuma informação ou dado fornecidos. Após ler e reler diversas vezes foram selecionados os trechos que trariam informações mais diretamente ligadas ao trabalho e que agregariam mais significado aos demais dados coletados por outras ferramentas. Finalmente foi realizada a separação do conteúdo por assunto, padrões e funções para otimizar a análise.

Mais do que as falas dos informantes em si, a gravação em vídeo, por exemplo, favoreceu a captação de informações mesmo não ditas, presentes em gestos ou até mesmo no silêncio, como afirma Gill (2003):

Os analistas de discurso, ao mesmo tempo em que examinam a maneira como a linguagem é empregada, devem também estar sensíveis aquilo que não é dito - aos silêncios. Isso, por sua vez, exige uma consciência aprimorada das tendências e contextos sociais, políticos e culturais aos quais os textos se referem (GILL, 2003, 255).

A análise dos discursos dos integrantes da banda, baseada na interpretação de suas falas e nuances esteve alinhada com o conhecimento adquirido sobre a manifestação trazido pelo referencial teórico. A linguagem não é simplesmente um meio neutro de refletir, ou descrever o mundo, é uma convicção da importância central do discurso na construção social. Nela são refletidos conceitos, comportamentos, processos e técnicas. Esta modalidade de análise “pode fornecer um caminho para examinar as categorias dos participantes, descobrindo o que eles tomam como sendo relevante a essas categorias, fornecendo uma explicação explícita para aquilo que poderia, de outro modo, ser deixado às vagas intuições do analista” (MYERS, G., 2003, p. 287).

A total neutralidade na descrição do contexto pesquisado é praticamente impossível, por isso toda interpretação está passível de falhas e o pesquisador deve estar ciente disto. Sempre que o pesquisador analisa e interpreta o discurso ele está criando sua própria versão, ele constrói o contexto como objeto. Para tanto é necessário uma sensibilidade para perceber o que é extrínseco e intrínseco e ponderar tanto quanto for possível as hipóteses levantadas e possíveis constatações.

### ***Transcrições musicais***

A transcrição é o processo no qual o som é transportado para uma codificação visual. Na transcrição musical elementos como tonalidade, compasso, métrica e a fonte de cada som devem ser representados. Ela seria vista, segundo Klapuri (2006), como “a descoberta de uma ‘receita’, ou, como na engenharia-reversa, o ‘código fonte’ de um sinal de música”<sup>9</sup> (KLAPURI, 2006, p. 1, tradução minha).

Segundo Seeger (1958), existem dois tipos de notação musical, uma prescritiva, onde, o objetivo principal é fornecer uma base para a performance, e por outro lado existe a notação descritiva onde características e elementos não contemplados pela escrita tradicional ocidental aparecem. Nettl (1964, p. 98), alerta sobre a dificuldade em reduzir o fenômeno musical para uma transcrição em papel, pois quem a faz precisa selecionar os elementos que considera essenciais e obviamente terá de deixar alguns de fora.

A transcrição musical, assim como a transcrição verbal, apresenta uma certa ordem de elementos dos quais pode-se construir um texto musical, de acordo com as regras de escrita musical instituídas. Como a música é um evento sonoro temporal, é necessário, portanto, o seu

---

<sup>9</sup> From this point of view, music transcription can be seen as discovering the “recipe”, or, reverse-engineering the “source code” of a music signal.

registro para uma posterior transcrição e subsequente análise, tendo em vista que: “A separação da música de sua execução visual, produzindo um registro acústico dela, já é uma seleção” (BAUER, 2003, p. 368).

Mesmo não sendo suficiente para registrar todas as nuances da música da banda Padre Cícero, foi utilizado basicamente o sistema ocidental convencional de escrita em partituras das melodias e ritmos, com todas as dinâmicas e expressões. Para tentar contemplar o que não pode ser descrito na partitura foram utilizados símbolos afim de complementar as informações e ajudar na compreensão e execução instrumental.

### **O trabalho dissertativo**

A partir de todos os elementos expostos de coleta e análise de dados foi possível realizar o texto dissertativo apresentando os resultados obtidos na pesquisa. Os dados levantados, em coerência com a realidade da banda Padre Cícero, e juntamente com suas análises, ajudaram no alcance dos objetivos propostos. A forma como o trabalho está organizado visa dar ao leitor uma compreensão ao mesmo tempo ampla e específica sobre o universo do grupo pesquisado.

## **CAPÍTULO 2**

### **Música, cultura e tradição**

A arte, e dentro desta a música, é vista por Hennion (2003) como um grande enigma, pois é ao mesmo tempo imediata, subjetiva e emocional, e também altamente simbólica, tão poderosa que é capaz de mobilizar grupos e configurar identidades sociais (HENNION, 2003, p. 80). A música, assim como qualquer outra manifestação artística, é carregada de simbolismos e sua interpretação não pode ser apenas objetiva, devendo levar em consideração toda sua subjetividade, respeitando, deste modo, as particularidades de cada contexto.

No seu estudo, a música deve ser pensada para além dos aspectos estruturais e estéticos e por ser bastante diversificada deve também ser abordada por diferentes perspectivas, cada uma contribuindo de modo significativo no seu entendimento. Na etnomusicologia, o estudo da música na cultura utiliza pontos de vista e métodos da antropologia aliados à musicologia tradicional. Deste modo, consegue abarcar grande parte dos elementos intrínsecos e extrínsecos presentes no fazer musical.

Em outras palavras, para que se possa compreender o sentido de uma expressão estética é preciso buscar o seu entendimento na dimensão da experiência social estudando-a em seu contexto e em seus próprios termos. É preciso ir além de entender as manifestações populares, por exemplo, apenas como algo a ser interpretado, mas também considerá-las como uma forma de pensamento, uma expressão do homem, constituída de significados e que são compartilhados socialmente, pois acredito que a cultura constrói-se nas relações entre os grupos sociais e na relação entre outros grupos e outras culturas.

O estudo de uma manifestação musical tradicional como a banda cabaçal Padre Cícero, que carrega em sua estrutura básica elementos advindos de diversas outras culturas, e que traz consigo o *status* de ser um dos primeiros grupos na região, necessita de um maior aprofundamento em certos conceitos para sua melhor compreensão. Isto posto, neste capítulo trago os conceitos-chave que sustentaram a base teórica da pesquisa. Baseando-se em estudos de manifestações culturais tradicionais, além de levar em consideração a própria visão do Mestre Domingo, atual líder do grupo, sobre sua arte, foram selecionados os conceitos de tradição, folclore e cultura popular. Também fez-se necessário trabalhar o conceito de modernidade relacionando-o com tradição.

Distinguir e conceituar tais termos não é tarefa fácil, pois cultura popular, tradição e folclore, estão intimamente ligados e em muitos casos confundem-se entre si. Além disto, são

dinâmicos e heterogêneos, podendo variar conforme o período em que são estudados. Isto pode ser percebido no pensamento de Cavalcanti (2001):

*Folclore e cultura popular* são categorias de nosso pensamento, integram uma forma de organização social, um certo modelo civilizatório, e foram forjadas por uma tradição de estudos datada. Não estão dadas na realidade das coisas, definidas de modo indiscutível e de uma vez para sempre. Seu conteúdo de sentido varia ao longo de sua existência e essa variação traduz um importante debate (CAVALCANTI, 2001, p. 69, grifos da autora).

### **Cultura e sua dinâmica**

Ullmann (1991) define cultura em três níveis distintos. No primeiro, de forma mais ampla, cultura designa os modos de vida que o homem, ao longo do tempo, desenvolveu e desenvolve, reunido em sociedade. Já em um entendimento mais restrito, cultura vem a designar os modos de vida global de que participa um determinado povo, implicando assim, uma concepção ética. E em um terceiro nível, os fenômenos sociais e culturais são interpretados, regulamentados e revestidos de uma carga simbólica (ULLMANN, 1991, 83-84).

Lévi-Strauss (2003) sobre este aspecto simbólico da cultura dizia que:

Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, à frente dos quais situam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 19).

O autor acima referido concebia a cultura constituída por estruturas que poderiam ser encontradas em diversas culturas diferentes e serem elos de ligação umas com as outras. Entre estas estruturas estruturantes estariam por exemplo a língua, o mito, a ciência e a arte. Geertz (2008) em sua tentativa de interpretar as culturas pela perspectiva da semiótica dizia que:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 2008, p. 4).

Canclini (1983) afirmava que a cultura não deveria ser pensada como um sinônimo idealista do conceito de formação social, mas sim a forma de uma sociedade unificada pelos valores dominantes. Em sua definição cultura seria, então, a:

[...] produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (CANCLINI, 1983, p. 29).

Mais do que isso, a cultura teria a função, dentro das necessidades de produção do sentido, de reelaborar as estruturas sociais assim como criar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações.

Em substituição aos processos de transformação da cultura historicamente adotados pela antropologia como aculturação, reinterpretação e sincretismo, Canclini (2008), propõe a utilização do termo hibridação, emprestado da biologia genética, que segundo ele, trazido para as ciências sociais, representa: “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX). Estas estruturas discretas mencionadas acima são aquelas resultantes de outras hibridações, ou seja, não são fontes puras. A utilização do referido termo em substituição à mestiçagem ou sincretismo, por exemplo, teria a vantagem de não só nomear as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.

Deve-se ressaltar que para Canclini, o importante não é a hibridez em si, mas, sim, os processos de hibridação. Estes processos ocorrem de modo não planejado ou podem ser resultado de processos migratórios turísticos, de intercâmbios econômicos ou comunicacionais. Outro modo frequente de hibridação surge da criatividade individual ou coletiva, o que o autor denomina de *reconversão*. A reconversão seria o ato de dar a um antigo patrimônio, quer seja uma fábrica, um conjunto de saberes e técnicas ou uma capacitação profissional, novas condições de produção e mercado (Ibidem, p. XXII). Canclini (2008, p. 22), ressalta ainda, ao referir-se às mudanças culturais trazidas pela modernização às culturas populares, que “é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma”.

Atualmente, as bandas cabaçais, inseridas na modernidade, precisam se reinventar, ou nos termos de Canclini, se reconverter e adaptar ao panorama atual. Um exemplo presente na maioria dos grupos é a utilização de PVC na confecção dos pífanos. Sobre este fato, Mestre Domingos explica que o mesmo ocorre devido à dificuldade de encontrar matéria prima na região. Ele afirma que atualmente é raro encontrar boas peças de taboca, matéria prima dos pífanos, e que a dificuldade aumenta porque a mesma não se planta, ela produz-se de maneira independente na mata e de forma sazonal. Além de ser um produto industrializado que pode ser

facilmente encontrado em lojas de material de construção, Domingos ressalta que o PVC ainda tem a vantagem de ser mais resistente que o bambu, que a qualquer queda pode rachar-se, enquanto o primeiro pode durar por vários meses ou até anos.

Sobre este processo do homem adaptar-se à novas realidades e demandas, Cuche (2002), afirma que a cultura permite ao homem não só adaptar-se ao meio, mas também adaptar este a si próprio, as suas necessidades e aos seus projetos, ou seja, a cultura torna possível a transformação da natureza. Fávero (1983), em suas palavras concorda com o pensamento de Cuche quando afirma que o homem assume a “posição de sujeito da sua própria criação cultural, de operário consciente no processo histórico em que se acha inserido” (FÁVERO, 1983, p. 23).

É certo que os membros das bandas cabaçais, em sua maioria, não vivem exclusivamente da sua arte, apesar de ser o desejo de todos, mas cada vez mais a urbanização e a modernização do campo tem alterado os meios de sobrevivência da população alterando, também, as estruturas dos grupos. Esse fato tem levado a saída de muitos integrantes das bandas, pois, frente às dificuldades, muitos procuram ocupações melhor remuneradas e que lhes tomam todo o tempo que seria dedicado à banda.

Outro fato importante a ser salientado é que por serem essencialmente grupos religiosos, as bandas cabaçais sofrem com o esvaziamento das tradições religiosas populares, como conta Domingos em depoimento. Ele relembra do quanto ficavam cheias as renovações de santo das quais ele participava quando acompanhava seu pai nas “tocadas”. E, acrescentando, afirma que hoje as pessoas não valorizam mais tais manifestações, gerando também mudanças na função e no lugar que as bandas cabaçais ocupam atualmente, sendo necessário a todo momento se reinventarem sem, ao mesmo tempo, perderem sua *tradicionalidade*.

Dentro do estudo de cultura sempre ocorreu a divisão entre o culto e o popular. O primeiro refere-se a cultura ocidental dominante e instituída por estruturas legais e transmitida através de meios oficiais. Já o popular seria a cultura do dominado, dos povos iletrados, onde o conhecimento seria transmitido através oralidade. As bandas cabaçais inserem-se na segunda categoria. A herança cultural do grupo é transmitida por meio não formalizados, baseando-se principalmente na forma verbal. A forma de aprendizagem e repasse consiste basicamente no olhar e fazer.

A cultura dentro de uma mesma sociedade percorre entre gerações perpetuando-se e firmando valores e regras que irão reger as interações sociais. Ullmann (1991) afirma que:

As gerações humanas surgentes são plasmadas e moldadas pelas que as antecederam ou com elas convivem. São culturalizadas, mediante intermediários de um lastro cultural já existente. Assim forma-se um elo de



continuidade, não invariável e rígido, mas mutável, de acordo com as circunstâncias do momento histórico, dentro do princípio, já aludido, de que o homem aprende a viver e pode aprender a viver melhor (ULLMANN, 1991, p. 85).

Martha Abreu se mantém receosa em dar uma definição exata do que seria cultura popular por esta ser muito controversa além de ser heterogênea e possuir muitos significados. Segundo Abreu:

[...] cultura popular não é um conceito passível de definição simples ou a priori. Cultura popular não é um conjunto fixo de práticas, objetos ou textos, nem um conceito definido aplicável a qualquer período histórico. Cultura popular não se conceitua, enfrenta-se. É algo que precisa sempre ser contextualizado e pensado a partir de alguma experiência social e cultural, seja no passado ou no presente (ABREU, 2003, p. 13).

Para Canclini, cultura popular não pode ser entendida como a expressão da personalidade de um povo, mas sim como um produto do mesmo fruto das relações sociais. Assim, ele define cultura popular da seguinte forma:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1983, p. 42).

Segundo Canclini (2008), é necessário desconstruir esta divisão entre o culto, o popular e a cultura de massa, e investigar o que denominou de hibridismo. Em sua ótica, nada é puro, as culturas são híbridas. Para ele, as culturas populares conseguem ser, atualmente, prósperas e, ao mesmo tempo, híbridas. Esta hibridação é definida pelo autor como sendo os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX).

O desenvolvimento moderno não teria suprimido as culturas populares, pois as culturas tradicionais desenvolveram-se e também transformaram-se por vários motivos. Assim, o que é mais importante, diferentemente da perspectiva do folclorista, não seria buscar o que não muda, mas por que muda, como muda e interage com a modernidade. “As culturas populares são o resultado de uma *apropriação* desigual do capital cultural, realizam uma *elaboração* específicas das suas condições de vida através de uma interação *conflitiva* com os setores hegemônicos” (CANCLINI, 1983, p. 43-44).

Canclini defende que deve-se levar em consideração que o popular não se concentra em objetos, pois o importante são as mudanças de significados que são resultantes de interações. Nenhuma cultura mantém-se intacta em um estado de pureza sem algum tipo de contato. Nos fenômenos culturais populares, vistos como folclóricos ou tradicionais, há intervenção de ministérios, das fundações privadas, de rádios e da televisão, agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, regionais, nacionais e transnacionais. Enfim, os fenômenos culturais são multideterminados.

Ele insiste na ideia de que o popular não é vivido pelos agentes sociais apenas como reprodutores das tradições. A transgressão da tradição é também, muitas vezes, vista com humor. A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para reproduzir-se e reelaborar sua situação. A integração econômica não necessariamente desagrega, como se pensava, pois pelo artesanato e festas, por exemplo, pode haver melhoramento econômico e maior coesão da comunidade.

## **Tradição**

O estudo da tradição tem um valor inestimável na produção de informações relevantes para uma pesquisa sobre manifestações que têm como fonte principal de transmissão a oralidade. Numa tradição musical como a banda cabaçal Padre Cícero, onde há mais de um século mantém-se através de gerações dentro da mesma família, a história e memória oral são ferramentas imprescindíveis para a compreensão do fenômeno musical em sua totalidade. Compreender os modos de transmissão da tradição é grande parte do caminho para a compreensão da própria tradição.

O estudo das tradições sugere um aprofundamento nos modos de pensar do grupo ou comunidade pesquisada, antes de interpretar suas tradições. Vansina (1982) afirma que: “As tradições são também obras literárias e deveriam ser estudadas como tal, assim como é necessário estudar o meio social que as cria e transmite e a visão de mundo que sustenta o conteúdo de qualquer expressão de uma determinada cultura” (VANSINA, 1982, p.142). Para o autor, as tradições são mais fáceis de serem compreendidas quando analisadas em seu contexto particular.

A palavra tradição tem a sua origem no latim *traditi*, *tradere* e significa, de maneira simplificada, transmitir, passar adiante, entregar, ou seja, tradição seria a transmissão de costumes, memórias, crenças, comportamentos entre pessoas de uma determinada comunidade. No âmbito da etnografia, a tradição revela um conjunto de costumes, crenças, práticas,

doutrinas, leis, que são transmitidos de geração em geração e que permitem a continuidade de uma cultura ou de um sistema social.

Edward Shils (1981) afirma que a tradição não faz nenhuma distinção sobre o que é transmitido, se é um objeto físico ou uma construção cultural. Não há como precisar nada sobre quanto tempo ela tem sido transmitida ou de que maneira, seja oralmente ou pela escrita. Tradição seria, portanto, tudo o que a sociedade em um determinado momento possuiu antes de seus atuais detentores e que não é apenas o produto de processos físicos no mundo externo ou exclusivamente o resultado da necessidade ecológica e fisiológica. Nela estariam incluídos os objetos materiais, crenças sobre toda sorte de coisas, imagens de pessoas e eventos, práticas e instituições. Incluem-se ainda as esculturas, pinturas, livros, ferramentas, máquinas (SHILS, 1981, p. 12).

Shils ressalta que no caso das práticas e instituições que compõem as ações humanas não são as ações concretamente que são transmitidas. Isso seria impossível, pois após a ação ser executada ela deixa de existir já que a ação humana é a coisa mais etérea que existe. O que é transmitido são os padrões ou imagens e são as crenças que recomendam, regulam, permitem ou proíbem a reconstituição desses padrões.

É difícil apresentar uma definição exata de tradição oral que contemple todos os seus aspectos e particularidades, mas *grosso modo*, podemos caracterizá-la como sendo uma mensagem transmitida de uma geração para a seguinte ou, como sugere Vansina, “um **testemunho transmitido verbalmente** de uma geração para a outra” (Ibidem, p. 140, grifos meus).

As tradições possuem uma estrutura social particular. Elas são um consenso através do tempo. Seu conteúdo é atemporal, ou seja, elas podem fazer referência tanto ao passado quanto ao futuro, e podem até não ter uma legitimação temporal. A ordem social baseada na tradição expressa a valorização da cultura oral, do passado e dos símbolos enquanto fatores que perpetuam a experiência das gerações.

Anthony Giddens afirma que nas culturas tradicionais o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. Desse modo, a tradição assume uma função de integração entre a ação e a organização do tempo e espaço da comunidade. “Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes” (GIDDENS, 1991, p.38).

Gusfield ressalta que uma sociedade tradicional nem sempre existiu como hoje se apresenta ou que seu passado tenha se mantido inalterado ao longo do tempo. O que é visto

hoje e assim rotulada como uma “sociedade tradicional” é em muitos casos um produto em si de mudança cultural. Toda novidade é uma modificação da que existia anteriormente; ela ocorre e se reproduz como novidade em um contexto mais persistente. Cada nova característica é determinada em parte pelo que existiam anteriormente.

A tradição atua coordenando a ação que organiza as relações dentro da comunidade de modo temporal e espacial e é um elemento intrínseco e inseparável da mesma. Ela persiste sendo (re)modelada e (re)inventada a cada nova geração. Neste sentido, pode-se dizer que não há um corte profundo, ruptura ou descontinuidade entre o passado, o presente e o futuro. A tradição, portanto, deve ser vista não como algo estático e parado no tempo, mas sim como algo dinâmico e sempre atualizado como afirma Giddens:

A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes. A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa (GIDDENS, 1991, p. 38).

A imagem recebida de uma época passada ou de uma figura histórica é tanto uma tradição como um costume antigo ainda praticado. Aqueles que aceitam a tradição não precisam chamá-la de tradição. É o passado no presente, mas é tanto parte do presente como qualquer inovação muito recente. Hobsbawn diferencia costume de tradição afirmando que:

O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história (HOBSEBAWN, 1997, p. 10).

Ele ainda fala que qualquer prática social que tenha de ser muito repetida tende, tanto por conveniência como para uma maior eficiência, a gerar um certo número de convenções e rotinas com o fim de facilitar a transmissão do costume.

Segundo Giddens a tradição reflete um modo distinto de estruturação da temporalidade. Nem o passado e nem o futuro estão separados do presente contínuo, mas o tempo passado é incorporado às práticas presentes, de forma que o horizonte do futuro se curva para trás para cruzar com o que se passou antes. Ele afirma que a “rotina” da tradição é extremamente significativa e não apenas algo meramente reproduzido. Os significados das atividades rotineiras estariam ligados ao respeito, ou até mesmo na reverência geral intrínseca à tradição e na conexão da tradição com o ritual.

À diferença do mero hábito, a tradição sempre tem um caráter normativo “vinculante”. “Normativo” por sua vez implica um componente moral — nas práticas tradicionais, a obrigatoriedade das atividades expressa preceitos sobre como as coisas devem ou não ser feitas. As tradições de comportamento têm sua própria carga moral, que resiste especificamente ao poder técnico de introduzir algo novo. A fixidez da tradição não deriva de sua acumulação do saber passado; melhor dizer que a coordenação do passado e do presente é alcançada pela adesão aos preceitos normativos que a tradição incorpora (GIDDENS, 2002, p. 136).

Esse caráter repetitivo, ao se passar de geração em geração, dá à tradição um sentido de orientação para o passado, justamente porque o passado tem força e influência relevantes sobre o curso das ações presentes. Mas, ao mesmo tempo, também se reporta ao futuro, ou melhor, indica como organizar o mundo para o tempo futuro, que não é concebido como algo distante e separado, mas sim como algo diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente. Em suma, a tradição passa a ter um caráter normativo, relacionado aos processos interpretativos, por meio do qual o passado e o presente são conectados para ajustar o futuro.

Na perspectiva sociológica, a tradição tem como função preservar costumes e práticas que já demonstraram ser eficazes no passado dentro de uma sociedade. As tradições têm como função legitimar determinados valores pela repetição de ritos antigos que dariam uma origem histórica a determinados valores e comportamentos que devem ser aceitos por todos e se opõe a costumes novos. Vansina (1982) afirma que:

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários *status* sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição (VANSINA, 1982, p. 146).

Em muitos casos a tradição é utilizada para justificar atitudes do presente em um passado remoto através da recorrência de formas aproximadamente idênticas de estruturas. Gusfield (1967) explica que essa necessidade do homem em querer justificar suas atitudes do presente em um passado por sua ininterrupta reprodução acaba transformando a tradição em uma ideologia, um programa de ações em que ela funciona como uma base de justificação (GUSFIELD, 1967, p. 358).

Para Giddens (1997) a tradição é contextual, gradativa, uma combinação de ritual e verdade formular. “É a verdade formular que torna os aspectos centrais da tradição ‘intocáveis’ e confere integridade ao presente em relação ao passado” (GIDDENS, 1997, p. 127). Ele propõe

uma visão de tradição diferente da religião, não se referindo a nenhum corpo particular de crenças e práticas, mas à maneira pelas quais estas crenças e práticas são organizadas, especialmente em relação ao tempo.

Shils preocupa-se mais com os processos de transmissão das tradições do que com estas propriamente. Ele afirma que o conteúdo substantivo das tradições tem sido muito estudado, mas não a sua *tradicionalidade*, ou seja, os modos e mecanismos da reprodução implícitos em sua reprodutividade. As tradições de uma dada sociedade assumida como tradicional são aceitas sem maiores questionamentos e as suas estruturas são descritas e estudadas sem referência às formas pelas quais e como tradição foi determinada.

A cadeia de variantes transmitidas em uma tradição também é chamada de tradição. Nesta cadeia temporal, tradição é uma sequência de variações que podem consistir em temas comuns em sua origem, permanência ou obsolescência. Shills (1981) afirma que:

Mesmo no decurso de uma curta cadeia de transmissão ao longo de três gerações é muito provável que uma tradição sofra algumas alterações. Seus elementos essenciais persistem em combinação com outros elementos que mudam, mas o que a torna uma tradição são os elementos essenciais que podem ser reconhecíveis por um observador externo como sendo aproximadamente idênticos em etapas sucessivas ou atos de transmissão e posse<sup>10</sup> (SHILS, 1981, p.13-14, tradução minha).

Mas uma tradição não apenas é recriada ou modificada ao longo do tempo, ela também pode ser algo inventado. As tradições inventadas estudadas por Hobsbawn inserem-se no contexto pós-revolução industrial, onde foi necessário criar novas rotinas e convenções para novos problemas que apresentavam-se. Uma nova tradição é inventada quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta.

As tradições inventadas seriam, portanto, o conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, regulado por regras aceitas por todos que tenham sido criadas para uma determinada situação social. Têm como objetivo desenvolver na mente e na cultura determinados valores e normas de comportamento, por meio de uma relação com o passado feita pela repetição constante dessas práticas. Uma das características destas tradições inventadas é a de elas estabelecerem uma continuidade artificial com o passado, pela repetição quase obrigatória de um rito.

---

<sup>10</sup> Even in the course of a short chain of transmission over three generations, a tradition is very likely to undergo some changes. Its essential elements persists in combination with other elements which change, but what makes it a tradition is that what are thought to be the essential elements are recognizable by an external observer as being approximately identical at successive steps or acts of transmission and possession.

Para Weber (1968), dentro de uma sociedade regida por tradições o indivíduo age sem pensar no porque está fazendo apenas seguindo os demais dentro da sociedade guiados pela “[...] autoridade do ‘passado eterno’, isto é, dos costumes santificados pela validade imemorial e pelo hábito, enraizado nos homens” (WEBER, 1968, p.57). Assim, o comportamento tradicional seria, então, uma forma de dominação legítima, uma maneira de se influenciar o comportamento de outros homens sem o uso da força. Weber afirmava haver dois tipos de sociedade, uma presa à tradição e outra que utilizaria o critério de escolha racional de ações para uma melhor satisfação dos interesses. Nesta interpretação fica implícito que as tradições seriam anuladas frente ao invencível avanço do pensamento racional e científico.

A tradição, portanto, possui significados variados: pode estar atrelada ao conservadorismo e ao resgate de períodos passados considerados gloriosos; pode ser inventada para legitimar novas práticas apresentadas como antigas. Muitas vezes é pensada como imóvel, mas hoje cada vez mais percebe-se suas ligações com as mudanças, com a dinamicidade. Está ligada ao folclore, à cultura popular e à formação de identidades locais e nacionais.

A banda cabaçal Padre Cícero é um exemplo de uma manifestação tradicional que, segundo seus próprios membros, procura manter essa tradicionalidade, mas que aos poucos e inevitavelmente abre-se às mudanças. A necessidade do grupo em manter-se inserido na sociedade o faz aderir, de certa forma, à modernidade. Mas também percebe-se no discursos dos atores culturais uma necessidade de se afirmarem como uma tradição de resistência, que consegue perdurar por quatro gerações com sua performance quase que inalterada.

## **Tradição x Modernidade**

A cultura é compreendida por Catenacci (2001) como um fenômeno complexo e polissêmico, marcado pela heterogeneidade, pois ao mesmo tempo concentra conceitos de tradição e transformação, aparentemente opostos, mas que devem ser analisados como complementares.

Por muito tempo pensou-se, dentro de uma visão clássica das ciências sociais, que a tradição não conseguiria acompanhar as mudanças impostas pela modernidade. À medida que o liberalismo e o individualismo fossem ganhando espaço, os comportamentos tradicionais perderiam lugar. A industrialização e o aparecimento de sociedades industriais teriam enfraquecido as tradições, dando lugar a uma rotina cada vez mais preenchida pela ciência e pela tecnologia. Mas Gusfield ressalta que o surgimento de novas formas de pensamento e/ou comportamento não necessariamente anulam as tradições preexistentes:

A capacidade de antigas e novas culturas e estruturas de existirem sem conflito e mesmo com adaptações mútuas é um fenômeno frequente de mudança social; o velho não é necessariamente *substituído* pelo novo. A aceitação de um novo produto, uma nova religião, uma nova modalidade de tomada de decisões não necessariamente leva ao desaparecimento da forma antiga. Novas formas podem apenas aumentar o leque de alternativas<sup>11</sup> (GUSFIELD, 1967, p. 354, tradução minha).

É comum a prática de opor tradição e modernidade como pares de opostos ignorando as misturas ocorridas ao longo do tempo. A modernidade, para alcançar o status de segurança ontológica, teve que (re)inventar tradições e se afastar de “tradições genuínas”, isto é, aqueles valores radicalmente vinculados ao passado pré-moderno. A modernidade possui este caráter de descontinuidade, ou seja, a separação entre o que se apresenta como o novo e o que persiste como herança do velho.

A modernidade surge como uma ordem pós-tradicional, mas não uma ordem em que as certezas da tradição e do hábito tenham sido substituídas pela certeza do conhecimento racional. “Uma cultura tradicional pode possuir valores mais claramente congruentes com a modernização do que outra; outra pode se apegar mais tenazmente a seus velhos hábitos do que outra ainda<sup>12</sup>” (GUSFIELD, 1967, p. 355, tradução minha). Quanto mais a tradição perde seu domínio, e quanto mais a vida diária é reconstituída em termos do jogo dialético entre o local e o global, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções.

O advento da modernidade é caracterizado por Weber como um processo crescente de “racionalização intelectualista” ligado ao progresso científico e como consequência dessa ligação ocorreu o “desencantamento do mundo”. Para Harvey (1999), o projeto da modernidade vigente desde o século XVIII corresponde a um grande esforço intelectual dos pensadores iluministas com o objetivo de promover a emancipação humana a partir do acúmulo de conhecimento gerado por diversas pessoas trabalhando de forma livre e criativa.

Nas sociedades ditas tradicionais é observado que a ordem social é fortemente baseada na tradição, o que proporciona aos indivíduos papéis mais definidos. Já nas sociedades modernas ou pós-tradicionais os papéis são constantemente trabalhados pelos sujeitos, o que

---

<sup>11</sup> The capacity of old and new cultures and structures to exist without conflict and even with mutual adaptations is a frequent phenomenon of social change; the old is not necessarily *replaced* by the new. The acceptance of a new product, a new religion, a new mode of decision-making does not necessarily lead to the disappearance of the older form. New forms may only increase the range of alternatives.

<sup>12</sup> One traditional culture may possess values more clearly congruent with modernization than another; another may cling more tenaciously to its old ways than another.



possibilitaria ao indivíduo uma identidade mutável. Na modernidade, o “eu” torna-se, cada vez mais, um projeto reflexivo, pois aonde não existe mais a referência da tradição, abre-se, para o indivíduo, um mundo de diversidade, de possibilidades abertas, de escolhas.

Nesse sentido Giddens afirma que:

Na ordem pós-tradicional da modernidade, e contra o pano de fundo de novas formas de experiência mediada, a auto-identidade [*sic*] se torna um empreendimento reflexivamente organizado. O projeto reflexivo do eu, que consiste em manter narrativas biográficas coerentes, embora continuamente revisadas, tem lugar no contexto de múltipla escolha filtrada por sistemas abstratos (GIDDENS, 2002, p. 12).

Sem dúvida, uma grande característica desse projeto reflexivo é estar relacionado a um mundo cada vez mais constituído de informação. É procurar negar modos preestabelecidos de conduta, conduzindo o indivíduo a realizar escolhas sucessivas, permitindo que este componha a sua narrativa de identidade, sempre aberta à revisões.

Na modernidade, segundo Giddens, a tradição perde o lugar privilegiado que ocupava nas sociedades pré-modernas como mecanismo de coordenação das práticas sociais. Também na modernidade as ações sociais são permanentemente renovadas e reavaliadas mediante a apropriação dos conhecimentos que vão sendo produzidos sobre as próprias ações e os sistemas sociais nos quais elas têm lugar. Isso não significa que a tradição desapareça. Ela passa, contudo, a subordinar-se ao crivo da avaliação reflexiva. As tradições podem ser articuladas e defendidas discursivamente, justificadas como tendo valor em um universo de valores plurais em competição.

A modernidade, portanto, é algo que está intimamente ligada à tradição, diferente do que se pensava anteriormente quando eram postas em lados opostos. Ao invés de estarem em conflito, estão frequentemente se reforçando mutuamente. Por mais ortodoxa que possa aparentar uma determinada cultura ou manifestação cultural, estas estão sempre sujeitas a transformações impostas pela modernidade.

No caso da Banda Padre Cícero, isto pode ser percebido, por exemplo, no modo de construção dos instrumentos do grupo que utiliza ferramentas elétricas modernas. Ou então nos lugares e novas funções a o grupo adere quando, por exemplo, apresenta-se em um saguão de aeroporto para turistas e recebem cachê da organização do evento. A cada nova mudança no meio em que a banda está inserida, esta precisa adaptar-se como meio de sobrevivência. Ela recria-se e adquire novo papel a ser desempenhado na sociedade, sem deixar, ao mesmo tempo, de ser uma atividade tradicional, com suas estruturas básicas que a caracterizam como tal.

## Folclore

Em uma das entrevistas que realizei com Mestre Domingos, atual mestre da Banda, logo no início de sua fala apareceu o termo folclore:

Hoje tá muito diferente da antiguidade, o povo não quer mais cortejar essas coisas né? Que é simples, coisa folclórica, o folclore brasileiro. Então se torna muito difícil manter a brincadeira (MESTRE DOMINGOS, nov. 2013).

Domingos referia-se ao esvaziamento da festa de renovação de santo que estava acontecendo no sítio de seu avô Mestre Clemente, antigo mestre da Padre Cícero, e como as pessoas atualmente veem com mau grado tais manifestações populares.

Neste simples depoimento o mestre acaba por caracterizar a sua arte localizando-a em um plano que é muito comum atribuir-se ao folclore. É corriqueira a associação do folclore ao passado, a tradição, ao arcaico, a coisas da “antiguidade”, como o mestre cita. “O popular sobre a ótica do folclore é o que se refere à tradição, o depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças exteriores da modernidade” (CATENACCI, 2001, p. 31-32).

Esse tipo de pensamento percorreu grande parte da evolução histórica do estudo do folclore desde a concepção do termo, passando pela criação de entidades dedicadas ao tema, até o seu entendimento atual pela área das ciências sociais e demais áreas das ciências humanas. A necessidade de estudos sobre folclore sempre esteve incluída no modo de compreender a vida humana e os fenômenos a ela relacionados, principalmente os culturais, pelos positivistas e evolucionistas.

O termo folclore foi criado em 1846 pelo pesquisador inglês William John Thoms (1803-1885) e deriva dos termos *folk*, que quer dizer povo, e *lore*, que significa sabedoria, ou seja, em sua concepção o folclore era atribuído basicamente como “saber do povo”. Para Cavalcanti (2002), nesse sentido amplo de saber do povo, a ideia de folclore designa simplesmente as formas de conhecimento expressas nas criações culturais dos diversos grupos de uma sociedade e que seriam transmitidas oralmente através das gerações. O folclore ao final do século XVIII e início do século XIX passou a ser utilizado sob uma perspectiva positivista na tentativa de um resgate identitário e de uma pureza. Ideal que perduraria por muitas décadas e que marcaria também o início das pesquisas sobre folclore no Brasil.

Outro ponto em questão é no que diz respeito a “povo” e “popular”, já que ambos têm muitas acepções. Originalmente o sentido de povo, no conceito de folclore, indicava os integrantes das camadas sociais mais baixas das sociedades camponesas tradicionais. Édison

Carneiro também reforça esse aspecto do folclore pertencer às camadas subalternas da sociedade:

Com efeito, as formas folclóricas correspondem a determinadas formas sociais e se modificam ou desaparecem de acordo com esta correspondência. O folclore faz parte da superestrutura ideológica da sociedade, embora seja a camada mais inferior dessa superestrutura (CARNEIRO, 1982, p. 40).

O povo cujo saber se queria estudar inicialmente referia-se basicamente aos camponeses, os afastados do “mundo moderno” e que permaneciam parados do ponto de vista dos evolucionistas, principalmente no que se refere ao uso de tecnologia e concepção de mundo. Numa visão romântica, o folclore e a cultura popular abrigariam a totalidade integrada da vida com o mundo, rompida no mundo moderno. Desse modo, o “povo” era visto como elemento primitivo e autêntico, sobretudo os habitantes do campo. Daí partia o interesse em seu estudo, pois achava-se que nestes “povos primitivos” poderia ser encontrada a verdadeira essência da humanidade.

Ortiz (1985) revela que os motivos para a acentuação desta divisão entre as culturas de elite e do povo são principalmente de ordem política. O poder da Igreja, seja protestante ou católica, e suas políticas de submissão de alma aliadas à descentralização do poder político contribuíram para que cultura das elites se sobrepusesse à cultura popular. A primeira passa então a reprimir a segunda e ditar sua própria cultura como a ser seguida.

Este panorama altera-se em meados do século XIX quando o pensamento romântico em voga é substituído por ideais iluministas impulsionados pela modernização capitalista que expandia-se por toda a Europa. Vivian Catenacci afirma que:

O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana (CATENACCI, 2001, p. 29).

A autora referida ainda afirma que o pensamento predominante na época estava diretamente relacionado com a crença na ciência, nas formas racionais de organização social e de produção que teriam a ordem, a disciplina, a obediência e a submissão como principais elementos. O progresso então, enquanto avanço tecnológico, era o objetivo a ser alcançado. Isto acabou por acentuar a dicotomia entre cultura de elite e cultura popular, e o folclore ficava cada vez mais afastado dos grandes centros urbanos. Fernandes (2003) também reforça este ponto de vista afirmando que:

[...], pode-se dizer que a sociedade seria uma grande dicotomia, em que se pode distinguir o *povo*, vivendo dos valores residuais da civilização, de um grupo de indivíduos quase homogêneo e de “elite”, com formas de conduta radicalmente diferente e que muito pouco ou nada participava daqueles valores “ultrapassados” (FERNANDES, 2003, p. 42).

Nesta visão de folclore como saber do povo apenas a cultura imaterial estava incluída. A cultura material poderia ser incluída caso esta estivesse ligada à cultura não-material. Florestan Fernandes, ao citar os primeiros pesquisadores em folclore relata que:

[...] os primeiros folcloristas admitiam que folclore abrangia tudo o que culturalmente explicasse como apego ao passado, às soluções costumeiras e rotineiras, compreendendo todos os elementos que a secularização da cultura substituíra por outros novos [...], e ainda os elementos característicos de estilos de vida considerados típicos, particulares a certos agrupamentos (FERNANDES, 2003, p. 40-41).

Para o autor tais pesquisadores em seus estudos buscavam compreender a vida humana e os fenômenos a ela relacionados, principalmente os fenômenos culturais. O objetivo da pesquisa folclórica seria então o estudo de elementos culturais ultrapassados, ou seja, as sobrevivências. Esses “resquícios” de uma cultura passada são mais acessíveis a uma maior parte da sociedade porque a sua transmissão é feita essencialmente por processo informais. A educação formal e sistemática, restrita a um número bem menor de pessoas, funciona como uma espécie de filtro, onde seriam barrados todo tipo de credence popular, superstição e mito. Essas sobrevivências estão mais presentes nas classes sociais mais baixas através do intercâmbio cotidiano. Portanto, a situação social dos indivíduos determina as condições gerais de seu modo de vida, permitindo e fazendo-os participar de certo modo do patrimônio cultural de seu grupo.

Florestan Fernandes defendia que folclore não seria uma disciplina autônoma, mas sim uma fato histórico-social e como tal devia ser trabalhado de forma científica pela Antropologia, Sociologia e Etnologia. Para ele o folclore constitui uma realidade social. Fernandes considerava o fato folclórico como sendo toda maneira de sentir, pensar e agir, que constitui uma expressão peculiar de vida de qualquer coletividade humana, integrada numa sociedade civilizada. O fato folclórico era então caracterizado:

[...] pela sua espontaneidade e pelo seu poder de motivação sobre os componentes da referida coletividade. A espontaneidade indica que o fato folclórico é um modo de sentir, pensar e agir, que os membros da coletividade exprimem ou identificam como seu, sem que a isso sejam levados por influência direta ou instituições estabelecidas. O fato folclórico, contudo, pode resultar tanto de invenção como de difusão (FERNANDES, 2001, p. 24-25).

Florestan Fernandes defende uma categoria de folcloristas investigadores que compreenderia todos os estudiosos em folclore, mas de modo diferente dos tradicionalistas. Estes pesquisadores seriam oriundos de áreas como a etnografia, antropologia, ciências sociais e demais áreas que pudessem dialogar folclore. A vantagem residiria no fato destes não limitarem suas pretensões teóricas, aumentando assim sua esfera de trabalho e sua contribuição concreta. Preocupando-se mais com os problemas práticos de pesquisas e adquirindo uma noção mais exata do que seria folclore, suas possibilidades e funções.

A cultura popular assim como o folclore devem ser pensados como processos dinâmicos de construções, realizações e representações de um povo, de uma comunidade. O folclore seria entendido desta forma como um fenômeno social. “[...]o fato folclórico se individualiza no processo que envolve a aceitação do pormenor cultural próprio à região, e, por outro lado, se desintegra e se recompõe ou recombina à medida que passa de uma outra área, de um a outro povo” (CARNEIRO, 1982, p. 42). Alan Merriam sobre a dinâmica cultural afirma que:

Não importa para onde olhemos, a mudança é uma constante na experiência humana; embora as taxas de mudança sejam diferentes de uma cultura para outra, e de um aspecto para o outro de uma dada cultura, não há cultura que escape à dinâmica da mudança ao longo do tempo. Mas a cultura também é estável, ou seja, nenhuma cultura muda de uma vez só do dia para a noite; linhas de continuidade percorrem todas as culturas, e, portanto, a mudança deve ser sempre considerada num contexto de estabilidade<sup>13</sup> (MERRIAM, 1964, p. 303, tradução minha).

A cultura é uma forma de comunicação do sujeito com o mundo. É o conhecimento encontrado na memória individual e coletiva. No sistema da cultura popular a memória se coloca como permanência e possibilidade das manifestações culturais ligadas ao ambiente onde acontece. O folclore além de ter influência socializadora, a partir das atividades lúdicas que contém, é também recurso de renovação, transmissão e produção de conhecimento e cultura.

Quando alguma prática folclórica perde espaço pensa-se que a memória ruma para um fim, mas por serem fatos vivos, as manifestações folclóricas reagem e se renovam em cada oportunidade. A cultura popular tem a habilidade de adaptar-se, assimilando e rearranjando seus elementos constitutivos aos demais elementos pertencentes ao universo simbólico e material. É o que acontece atualmente com a Banda Padre Cícero, onde seus membros defendem sua

---

<sup>13</sup> No matter where we look, change is constant in human experience; although rates of change are differential from one culture to another and from one aspect to another within a given culture, no culture escapes the dynamic of change over time. But culture is also stable, that is, no culture change wholesale and overnight; the threads of continuity run through every culture, and thus change must always be considered against a background of stability.

postura de tradição ao mesmo tempo que precisam se reinventar e inserir em novos espaços para que possam continuar ativos.

Neste trabalho o estudo da performance é o ponto central para se tentar chegar à compreensão das significações culturais, sociais e também simbólicas da Banda Cabaçal Padre Cícero. Significações estas construídas na dinâmica da experiência social dos integrantes do grupo inseridos no mundo contemporâneo.

## CAPÍTULO 3

### As bandas cabaçais

A banda cabaçal, também conhecida por zabumba ou banda de pífanos, é um conjunto musical composto por sopros e percussão. Apesar de cada grupo apresentar certas idiossincrasias, a formação mínima é composta por um par de pífanos, uma zabumba e uma caixa e estão presentes nas manifestações populares e eventos sociais de todo o Nordeste brasileiro e em partes dos estados de Minas Gerais, Goiás e São Paulo. A depender da região a que pertença, a formação pode receber o acréscimo ou mesmo substituir os instrumentos acima mencionados por outros como ganzá, pratos, rabeca, banjo, pandeiro, triângulo, cuíca e viola.

Oliveira Pinto (1997) define bandas de pífanos como os “conjuntos formados por duas flautas travessas (ou transversais) e três a quatro instrumentos de percussão” (OLIVEIRA PINTO, 1997, p. 563). Cascudo acrescenta: “Os dois pifes tocam a melodia em movimento paralelo, com intervalos de terças, às vezes sextas, e, de passagem, uma quinta. Os zabumbas marcam o ritmo da melodia, podendo, um deles, ser substituído por um taró.” (CASCUDO, 2000, p.85)

Ikeda, Dias e Carvalho acrescentam detalhes à instrumentação que pode variar conforme a região tendo o acréscimo de alguns instrumentos:

Em sua versão mais tradicional ela compunha-se de duas flautas artesanais de taboca ou taquara, caixa e zabumba, e assim permanece até hoje em alguns lugares como o sertão da Paraíba; mas na maior parte da área onde ocorre, a Banda de Pífanos incorpora hoje em dia um par de pratos, por influência das bandas de música, e por vezes triângulo, pandeiro e outros instrumentos de percussão. Em alguns casos, os pífanos são substituídos por sanfona. Menos frequente e conhecido, este tipo de agrupamento aparece em outros Estados brasileiros - Minas Gerais, Goiás e São Paulo - ligado a tradições ou festejos específicos (IKEDA, DIAS e CARVALHO, 201?, s/p)

O nome deste conjunto instrumental sofre variações de região para região. Em Alagoas, Paraíba e Pernambuco, recebe o nome de “Banda de Pífanos”, ou no falar local, “Banda de Pifes”. “Zabumba” é o nome que se dá a esta conjunto em Sergipe e Goiás. Também em Goiás, ainda pode-se denominá-lo de “Banda de Couros”. Há também termos pejorativos quanto à sonoridade produzida pelo conjunto, tais como: “Carapeba”, “Quebra-resguardo” e “Cutilada”. Ainda pode ser encontrado com o nome de “Musga do Mato”, “Orquestra Pé-de-Serra”, “Terno de Zabumba” ou “Terno de Música” (VERÍSSIMO, 2002).

O líder musical de tal formação é chamado de *mestre* e, invariavelmente, é o responsável por tocar o primeiro pífano, ou como costumeiramente é chamado pelos seus tocadores: *pife*. Mas para chegar a este posto, o mestre deve ter o domínio de todos os outros instrumentos que compõem a formação. Em geral, a função de mestre é exercida pelo integrante mais velho do grupo, salvo algumas exceções como quando o mais velho não domina os instrumentos ou o atual mestre delega a função para alguém de sua confiança. Estas duas exceções fazem-se presentes na Banda Padre Cícero, onde apesar de ser o mais velho, José, tio de mestre Domingos, não toca os pífanos, preferindo ficar na caixa ou zabumba. Além disto, mestre Miguel, pai e antecessor de Domingos, delegou a este a função de líder do grupo e a responsabilidade de manter viva a tradição da cabaçal.

A banda cabaçal dos Irmãos Aniceto, outro conhecido grupo da região, teve, até pouco tempo atrás, não somente um, mas dois mestres no comando da banda. Mestre Antônio e mestre Raimundo dividiam a função por ambos terem a mesma faixa etária e serem profundos conhecedores da arte cabaçal. Infelizmente no dia 12 de janeiro de 2015, Antônio veio a falecer aos 82 anos, deixando Raimundo só na função de mestre, além de grande perda para as bandas de pífano.

O primeiro registro das bandas cabaçais no Cariri, e por muitos considerado o primeiro registro de fato de uma formação de banda de pífanos, foi feito por George Gardner quando o mesmo esteve na então Vila Real do Crato no início do século XIX. Em sua viagem pelo Brasil ele presenciou em uma festa religiosa tal formação e a descreveu da seguinte forma:

Durante minha estada em Crato celebrou-se o festival de Nossa Senhora da Conceição, precedido de nove dias de regozijo às custas de vários indivíduos nomeados festeiros. Em todo o período da novena, como lhe chamam, o pequeno destacamento de soldados da cidade manteve o fogo quase contínuo dia e noite. Com estas descargas, com as procissões e luminárias, com o disparo de foguetes e de um pequeno canhão em frente da igreja, a Vila era cena de incessante barulheira. 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 bandeiras flutuavam 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).

Outras formações semelhantes, mas com outros nomes e instrumentações, foram registradas e mencionadas por outros pesquisadores. Jaime Diniz cita um registro da Igreja de Santo Antônio em Recife-PE que menciona a presença de uma formação conhecida por *charamelas* (instrumento de sopro de palheta dupla, similares a outros instrumentos da



Renascença europeia) em procissões religiosas por volta do ano de 1821. Além do uso de outras formações com sopro e percussão utilizado por padre jesuítas na catequização de índios brasileiros (Ibidem, p. 17).

As primeiras formações de bandas cabaçais encontradas no Cariri cearense certamente vieram das Zabumbas que chegaram na região com os imigrantes pernambucanos no final do século XVIII e início do século XIX, assim como fez a família Rocha, quando o bisavô de Mestre Domingos veio com a família numa “cangalha” de jumento para a região vindos da cidade de Caruaru-PE. Ao chegarem no Cariri, tais formações passaram a receber fortemente a influência dos antigos habitantes, os índios Kariri, e foram moldando sua identidade própria com traços bem característicos que marcam as bandas cabaçais no Ceará.

É no Cariri onde podem ser encontradas a maior parte das bandas de pífano no Ceará. Atualmente existem várias bandas espalhadas por toda a região, perdendo-se a conta de seu número exato. Lá, elas têm o sentido religioso, sendo muito presentes em rituais católicos, mas também apresentam-se em festas não religiosas. A Banda Cabaçal Padre Cícero é apenas uma entre as várias que compõem o acervo de grupos que atravessam gerações de família transmitidas essencialmente pela oralidade.

### **A Banda Cabaçal Padre Cícero**

O início da trajetória da banda é controversa e com algumas divergências, como é comum a grupos de tradição oral que não utilizam a escrita para registro, sendo sua tradição e história transmitidas essencialmente pela oralidade. Assim, o pouco que pude contar sobre a história do grupo vem de relatos dos membros mais antigos da banda, mestre Domingos e seu tio José, que através da memória tentaram traçar uma linha histórica que trago a seguir.

O grupo tem sua origem da cidade de Caruru, sertão de Pernambuco, por volta do final do século XIX e início do século XX. Assim como muitas famílias que saíam de suas localidades fugindo da seca e em busca de melhores condições de vida, João Francisco Feitosa e sua família vieram parar no Cariri cearense. Nessa época a fama de Padre Cícero já era grande e as notícias de suas benfeitorias para o povo da então Vila de Tabuleiro Grande se espalhavam pelo sertão afora atraindo muitas destas famílias.

Em entrevista concedida por Mestre Miguel registrada no encarte do disco oficial da banda, ele dá uma versão da chegada do grupo no Ceará e sua instalação no Cariri:

Meu avô mais meu pai, a chamado do meu ‘Padim Ciço’, que era Prefeito, vieram de Caruaru pra Juazeiro. Daqui eles foram prum sítio chamado Lagoa

do Sapo, mas não, era Lagoa da Lama, ai meu avô foi morar lá e meu pai arrumou casamento com a minha mãe. Meu bisavô tinha banda, mas era de fora, de Caruaru [...]” (BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO, 2007).

Mestre Domingos conta que a família chegou primeiro ao Crato e fixaram residência numa localidade chamada Fazenda Nova, conhecida atualmente por Palmeirinha dos Brito<sup>14</sup>. Lá realizavam apresentações com a formação que era conhecida apenas por Zabumba alcançando certo reconhecimento na região. A chamado de Padre Cícero foram estabelecer residência em Juazeiro, por volta do ano de 1908, e passaram a tocar nos festejos da capelinha de Nossa Senhora das Dores. Anos depois, durante a festa de Nossa Senhora do Rosário, o próprio Padre Cícero teria batizado o grupo como Banda Padre Cícero.

A banda, que não tinha nome na época sendo conhecida apenas por Zabumba, já existia em Caruaru e era formada por João Francisco Feitosa juntamente com seus filhos Pedro, Santino e Clemente. Por ser uma das primeiras bandas do Juazeiro, assumiram a responsabilidade de acompanhar e animar as festividades da capela de nossa Senhora das Dores, além de serem convidados a tocar em tudo quanto era festa, seja religiosa ou não.

Clemente acabou herdando a banda, tornando-se mestre da mesma e posteriormente passou a função para seu filho Miguel. Desde a morte de Mestre Miguel em 2008 a banda está a cargo de seu filho Domingos (FIG. 2). A banda alcançou seu apogeu durante o período em que Mestre Miguel passou a ficar à frente na década de 1960. Infelizmente não tive o prazer de conhecer e conviver com o mesmo, mas antes mesmo de começar esta pesquisa sobre a Banda Padre Cícero escuto sobre seus feitos como grande artista da cultura popular. Basta falar com alguém sobre meu trabalho que começo a ouvir inúmeros elogios e histórias sobre Miguel.

---

<sup>14</sup> Palmeirinha dos Brito é um povoado do município de Crato, no distrito de Ponta da Serra, entre a sede deste e o povoado da Malhada. Fonte: <<http://trade.nosis.com/pt/ASSOCIACAO-DE-FAMILIAS-DO-SITIO-PALMEIRINHA-DOS-BRITO/3562750/315/p#.VQL4reEofT8>>. Acesso em: 13 fev. 2015.



FIGURA 2 – Mestre Miguel à esquerda e Mestre Domingos à direita.

Miguel Francisco da Rocha, nascido em 14 de setembro de 1942, cresceu dentro da banda cabaçal acompanhando seu pai, Mestre Clemente ou, como alguns pronunciavam, “Seu Quelemente” (MESTRE DOMINGOS, out. 2013). Seu pai sempre o levava nas apresentações do grupo para que fosse se acostumando e criando gosto pelo ofício de tocador. Como sempre mostrou interesse e talento para a música ganhou destaque nas apresentações e recebeu de seu avô o pedido para dar continuidade ao grupo.

Aí meu pai começou tocando, nós andávamos montado de jumento, botava cangalha, não era sela não. Nós íamos tocar em Teresina, no Maranhão, na época de 61. Aí, eu já sabia a história como era e enfrentei a história com meu pai (BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO, 2007).

No ano de 1996, o produtor Galdêncio Siqueira após uma visita a Mestre Miguel em Juazeiro do Norte teve a ideia de gravar um disco com a Banda Padre Cícero. Estimulado pelo produtor, Miguel e a banda vão à Fortaleza para iniciar o processo de gravação. A fim de conseguir recursos para a gravação do disco, o grupo realizou vinte e três apresentações e a renda apurada foi empregada na produção do disco.

À época da gravação eram tempos difíceis para o mestre que passava por problemas financeiros e, para piorar a situação, sua burrinha que lhe ajudava a ganhar a vida como carroceiro havia morrido há pouco tempo. Miguel sempre teve a saúde debilitada o que se agravou com o tempo. Mas mesmo com os problemas físicos, Miguel não deixava de se apresentar com o grupo.

Infelizmente o dinheiro acabou antes que o processo fosse finalizado, ficando por anos engavetado. O resultado foram três fitas K7 consumidas pelo mofo. Uma destas não pôde ser recuperada. Somente após 12 anos o disco pode ser lançado graças novamente a Galdêncio e

ao apoio dado pelo músico e produtor Tércio Araripe. Os dois inscreveram o projeto do disco em um edital e após serem contemplados receberam uma verba para remasterização das fitas utilizadas na gravação original, prensagem dos discos, realização da arte gráfica e distribuição. Compunham a banda na gravação Miguel, no primeiro pife, e seus filhos, José dos Santos Rocha, no segundo pife, Domingos dos Santos Rocha, na zabumba, Maria dos Santos Rocha, na caixa e Francisco dos Santos Rocha nos pratos.

O disco intitulado com o nome da banda teve seu pré-lançamento em novembro de 2008 na cidade de Brasília-DF no show de encerramento do encontro da Teia<sup>15</sup>. O seu lançamento oficial aconteceu no mesmo ano no Encontro de Mestres do Mundo<sup>16</sup> em Juazeiro do Norte:

O *show* de lançamento mostrou uma banda performática, que, com o perdão do trocadilho, sabe casar o passo com o compasso. Ao longo da apresentação em que a cabaçal dança sem parar, o espectador fica com a impressão de que, em algum momento, o grupo pode descambar para uma dramatização exagerada, visto que a performance se revela meio musical, meio cênica (LINS, 2009, p. 88).

No período do lançamento do disco Miguel tinha 66 anos, estava doente, tinha sofrido uma trombose, estava fazendo hemodiálise e o pouco dinheiro que recebia como mestre da cultura pelo governo do estado só dava para pagar os remédios. Viria a falecer no ano seguinte no dia dois de maio.

O disco reúne 20 faixas, entre estas estão músicas como a “Marcha de Chegada”, “Cachorro na Pêia”, “Pipoca” e “Bendito Nossa Senhora das Candeias”, intercaladas com trechos de depoimentos dados por Mestre Miguel. Existem composições próprias do grupo e outras músicas de domínio público onde predomina o gênero baião, mas também podem ser encontrados xote, samba e marchas. (FIG. 3).

---

<sup>15</sup> Teia da Diversidade – Encontro Nacional dos Pontos de Cultura e da Diversidade é um encontro anual onde as lideranças e produções dos Pontos de Cultura em nível nacional se reúnem. Fonte: <<http://culturadigital.br/teiadadiversidade>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

<sup>16</sup> Evento realizado pelo Governo do Estado do Ceará onde novas pessoas serão contempladas com o título de Tesouros Vivos da Cultura, além de serem realizadas diversas apresentações artísticas, debates e seminários. Fonte: <<http://www.ceara.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/11461-ix-encontro-mestres-do-mundo-acontece-de-27-a-291-no-crato>>. Acesso em: 13 fev. 2015.



FIGURA 3 - Capa e contra capa do disco oficial do grupo.

Galdêncio Siqueira e Tércio Araripe na fala a seguir revelam o eclético e completo artista popular que Mestre Miguel era:

Conhecer as raízes de Mestre Miguel é como abrir a porta e adentrar a uma biblioteca. Mestre Miguel não se resume só ao mestre de banda cabaçal, é mais do que isso, grande universo de saberes, saberes da vida, saberes da arte popular, um grande artista, um artista completo: músico, dançarino, acrobático, agricultor, carroceiro, palhaço Mateus, construtor de instrumentos musicais, improvisador além de ser um grande intérprete da antropologia teatral, um ator (BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO, 2007).

Entre idas e vindas e algumas perdas, hoje o grupo novamente é composto apenas por familiares. Devido a diversos outros compromissos os irmãos Rocha tiveram que se separar em alguns momentos. Um dos filhos de Miguel, José dos Santos Rocha, que costumava acompanhar seu pai no segundo pífano, por diversas vezes fica impossibilitado de participar das apresentações da banda, por motivos de trabalho em um hospital da região. Já Maria, irmã de José e Domingos, que costumava tocar a caixa saiu do grupo quando foi convidada a participar no grupo teatral Cia. Carroça de Mamulengos. Lá tocou por certo tempo, mas também saiu do grupo, não tendo mais voltado a tocar com a Banda Padre Cícero.

Atualmente o grupo conta com três integrantes fixos e que pertencem à família que o iniciou: o próprio Domingos, como mestre da banda e primeiro pífano, José Francisco da Rocha (Tio Zé), irmão de Miguel, na caixa e o filho de Domingos, Davi da Silva Rocha, nos pratos. José, irmão de Domingos, sempre que pode participa das apresentações da banda. Quando são chamados para alguma apresentação contam também com a ajuda de amigos e membros de outras bandas.

O grupo é um patrimônio da cidade e da região. Mestre Miguel recebeu em 2004 o título de Mestre da Cultura Popular do Ceará<sup>17</sup>, concedido a mestres que detêm conhecimentos da tradição popular do estado. Mas, apesar de mais de cem anos de existência e atuação na região do Cariri, do título de Mestre da Cultura concedido a Mestre Miguel e sua fama na região a banda, assim como as demais da região, ainda carece de políticas públicas culturais e mais atenção por parte dos demais segmentos da sociedade.

As bandas sobrevivem a muito custo e com a dedicação de seus mestres, pois, como dito anteriormente, não existem muitas políticas públicas que as contemplem. Assim sendo, os grupos mantêm-se apenas por pequenas ajudas que recebem nas renovações (embora muitas vezes não recebam nada nestas ocasiões), ou quando são contemplados por algum edital. Mas ainda é insuficiente para “viver de cultura”, como gostaria Mestre Domingos em um relato. Ele fabrica um pife aqui e outro ali para tentar com a venda uma renda extra. Não possui emprego fixo, segundo ele por opção própria para não atrapalhar a função na banda, sobrevivendo com alguns trabalhos como pedreiro ou eletricitista. Mesmo assim, com todas as adversidades, Domingos não pensa em parar a tradição iniciada por seu bisavô e afirma que levará a banda até quando puder.

### ***Herança musical***

Como foi dito anteriormente, a banda cabaçal Padre Cícero é composta apenas por membros da família, e por todas as gerações que passaram por ela a tradição iniciada pelo patriarca foi repassada essencialmente através da oralidade. Em depoimento presente no encarte do disco do grupo, Mestre Miguel diz:

Quando eu nasci, quando eu tinha seis anos de idade, aí meu avô disse assim: toque meu filho, crie a sua cultura, não deixe morrer não. Da cultura das música de pífaros, eu fiquei no conhecimento do meu pai, fiquei, fiquei e não deixei morrer (BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO, 2007).

---

<sup>17</sup> No Ceará desde o ano de 2003 está em vigor o decreto de lei nº 13.351 que instituiu o “Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular”, “apoiando e preservando a memória cultural do nosso povo, transmitindo às gerações futuras o saber e a arte sobre os quais construímos a nossa história” (CEARÁ, 2003, p. 1). Em 2006, esta lei foi revista e ampliada, incluindo a manutenção dos grupos e coletividades, e teve seu nome alterado para “Lei dos Tesouros Vivos”. Uma vez diplomado, o mestre ou grupo tem seu nome inscrito no Registro de Mestres da Cultura Tradicional Popular, livro próprio da secretaria de cultura do Ceará que fica sob a guarda do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural (COEPA) e passam a receber um auxílio financeiro temporário ou vitalício no valor de um salário mínimo.

Essa característica é comum a praticamente todos os grupos encontrados na região onde a transmissão dos conhecimentos é realizada através da oralidade, no ato de ver, ouvir e imitar. A habilidade musical nata que muitos trazem consigo aliada ao desejo individual de participar da banda facilita o processo de aprendizagem através do ato de observar a execução dos mais velhos integrantes. Sobre isto Velha (2008) afirma:

A concepção e o fazer musical através do “ouvido” e da experimentação sensorial, constituindo um saber empírico da experiência humana, no aprender a fazer, através da experimentação concreta, sem escola ou partitura, caracteriza a linguagem, o pensamento e a prática musical dos indivíduos na cultura musical estudada. Este aspecto permanece como estrutura de pensamento na recepção, assimilação e percepção dos novos elementos musicais na cultura urbana (VELHA, 2008, p. 243).

No que diz respeito ao aprendizado de oitava do repertório, os membros da Banda Padre Cícero reafirmaram a sua familiarização com a percepção musical, espontaneamente manifestada desde que foram iniciados no “mundo das cabaçais”. Confiantes na própria capacidade de aprendizagem e improvisação musical, admitem terem veia de poeta para comporem com criatividade músicas que combinem com o contexto em que serão executadas.

Dentro da família os jovens são incentivados pelos mais velhos a participar da brincadeira e misturar-se nas danças. Os integrantes mais antigos acabam por reproduzir o que Miguel escutara de seu avô quando incentivam os mais jovens dizendo que um dia serão eles que continuarão com a tradição. A inserção de novos membros geralmente ocorre apenas quando um dos antigos vem a falecer ou por algum outro motivo tenha que deixar a banda.

Nas renovações de santo, entre uma *venda*<sup>18</sup> e outra, quando os membros descansam e conversam ocorre também um momento de aprendizagem e ensaios. Em um dado momento, Domingos ensinava a seu filho o toque da zabumba utilizando-se de marcações realizadas com o pé ao bater no chão, indicando as acentuações do ritmo.

Também durante estes momentos, pude observar a troca de instrumentos entre os membros do grupo. O zabumbeiro trocava com o caixeiro, ou com um dos pifes, enquanto o pifeiro assumia os pratos. Esta troca torna-se importante, pois é necessário que os membros dominem todos os instrumentos da banda. Caso alguém esteja impossibilitado de tocar, outro poderá substituí-lo sem causar problemas à estrutura do grupo. Além disso, os candidatos a integrantes têm a oportunidade de tocar com o grupo, pois geralmente não há ensaios.

---

<sup>18</sup> A venda refere-se ao momento em que o grupo, dentro da renovação, toca na sala onde o altar dedicado ao santo protetor da casa está posto. A origem do termo não pode ser precisada pelas pessoas entrevistadas e nem na revisão de literatura realizada para esta pesquisa.

Conde e Neves (1985, p. 43), afirmam que em manifestações populares como esta, o aprendiz reage de maneira análoga pois ao responder fisicamente ao estímulo sonoro, ele imita e recria movimentos e gestos, ele começa a perceber seu significado. “E a imitação é um passo importante para atingir o mundo do adulto.” Acontece aí um aprendizado espontâneo não-formal.

Na cultura popular não há uma separação entre o fazer artístico e a própria vida. Não há o tempo e o espaço da arte, como não há o tempo e o espaço do aprendizado. O fazer artístico é visto como um meio de expressão e de comunicação, tendo sempre função e significado para a sua comunidade. Por isto mesmo, a aquisição de habilidades técnicas se faz por processo seletivo natural, que enfatiza os elementos a serem conhecidos e executados no momento (CONDE E NEVES, 1985, p. 46).

### **Função e repertório**

As bandas cabaçais, como ressalta Mestre Domingos, são em sua essência religiosas. A sua função primordial é acompanhar festejos e eventos religiosos, seja de modo formal pela Igreja ou informal nas casas dos populares em novenas ou renovações. A Banda Padre Cícero segue um calendário da cidade de Juazeiro do Norte e do restante da região do Cariri que orienta-se a partir das movimentações religiosas, dos festivais e encontros realizados por associações ou eventos promovidos pelo governo.

Entre os eventos oficiais da Igreja estão as procissões e romarias dedicadas aos padroeiros e padroeiras das cidades da região para os quais, a depender da vontade dos realizadores e principalmente dos líderes da Igreja, as bandas cabaçais e outros agrupamentos musicais são convidados. As principais são a Festa de Nossa Senhora das Candeias no Crato em fevereiro, festa do Pau da Bandeira em comemoração ao dia de Santo Antônio na cidade de Barbalha, festa da padroeira de Juazeiro do Norte, Nossa Senhora das Dores, em Setembro, além das comemorações pelo aniversário de Padre Cícero que ocorrem no mês de março. As bandas cabaçais acompanham as novenas que antecedem as festas e as romarias tocando principalmente benditos.

Já de maneira mais informal as bandas de pífano tocam principalmente em novenas e renovações de santo nas casas de populares. Estes eventos ocorrem durante todo o ano, mas são mais frequentes a partir de outubro e seguem até o fim do ano. Nestas festas os grupos exercem a dupla função de primeiro acompanhar a parte religiosa frente ao altar posto na sala das casas e posteriormente, ao final da festa, tocar um forró para animar os participantes. As renovações



de santo, segundo a tradição local, costumam durar o dia inteiro, a partir da alvorada que se dá pontualmente às cinco horas da manhã até o encerramento na parte da noite.

Nas *vendas*, momento em que o grupo toca diante do altar dedicado ao santo, o repertório é composto basicamente por benditos e algumas marchas. É o momento em que os integrantes, juntamente com os moradores da casa e os convidados, expressam toda sua fé através de músicas tocadas nos pifes e/ou cantada pelos participantes. Já no encerramento da festa, na parte profana, outros gêneros musicais mais “animados” aparecem. Entre estes o baião, a abaianada (variação do baião mais acelerado), marchas, frevos, forrós e tudo mais que possa fazer o povo dançar. Domingos fala que, de tão animados, de muito destes forrós saíam até casamentos.

As bandas de pífano do Cariri também apresentam-se nos eventos realizados pelo SESC e pelo Centro Cultural do BNB. Ambos são responsáveis pelas apresentações dos grupos fora de seu contexto tradicional, onde o público é formado principalmente por pesquisadores, agentes culturais ou admiradores que não fazem parte do cotidiano dos grupos. Além destes dois eventos ainda há o Encontro dos Mestres do Mundo, encontro anual realizado pelo Governo do Estado do Ceará reunindo os mestres já contemplados com o título de Tesouro Vivo da Cultura do Ceará e entrega a titulação a novos contemplados. Dentro da programação de tais eventos cada grupo tem uma breve apresentação onde mostra de maneira resumida um pouco de sua arte.

O lado positivo de tais apresentações reside no fato destas performances, em sua maioria, consistirem em uma espécie de concerto didático, onde a cada movimento de dança a ser realizado ou peça musical a ser executada, os membros as explicam para o público, algo que não ocorre numa renovação ou novena. Isto talvez se deva ao fato da maioria do público ser formado geralmente por pessoas que não tem o conhecimento daquilo que está assistindo, ou pelo grande número de pesquisadores que sempre acompanham tais apresentações.

Cajazeira (1998, p.38) ressalta que apesar de ter seus usos e funções variáveis, em geral, a música nas bandas de pífanos [...] “a função de entretenimento está presente assim como a de representação simbólica, passando a resposta física a um nível menos evidente”. Segundo a autora, em apresentações públicas religiosas as bandas têm [...] “predominantemente as mesmas funções: de reforço e conformidades sociais, estabilidade da cultura e integração social”. Já nos momentos dançantes, fora do contexto religioso, [...] “parece dominar as funções de entretenimento e de resposta física”. Assim, Cajazeira conclui afirmando que:

Usos, funções e repertório assim se associam, não necessariamente se excluindo mutuamente, mas contribuindo para a adequação que melhor se possa fazer entre o repertório,

seus usos e funções, quase à maneira de uma especialização que não ocorre de maneira radical, mas algo impreciso a ser interpretada pelo bom senso (CAJAZEIRA, 1998, p. 38).

No repertório executado pela maioria dos grupos nas ocasiões acima descritas estão presentes marchas, benditos, baião, abaianadas, valsas, frevo, choro, entre outros, sendo as bandas contratadas para várias festas profanas, mas mais fortemente fazem presença nas festas religiosas da região como renovações de santo, novenas, festa de padroeiro, entre outras tantas. Sobre o repertório das bandas de couro em geral, Pablo Assumpção diz:

Executam os componentes da zabumba de couro composições onomatopaicas que são bastante apreciadas pelos caboclos dos campos ou mesmo da cidade. O baião Pipoca imita o milho queimando e pipocando no fogo. Maribondo parece o enxame assanhado daquele inseto tão agressivo e de ferroada tão cáustica. E dançam também aqueles músicos matutos. Saracoteiam o Sapo Cururu, com trejeitos cômicos (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 46).

As músicas das bandas traduzem em melodia e ruídos a realidade do homem rural. O cotidiano simples deles próprios, artistas do mato, agricultores da vida. A natureza é responsável pelo sustento e pela “brincadeira”. Na roça, cada qual tira o que pode para viver dignamente. É lá onde se sentem em casa. De onde se nutrem da fonte que os inspira a compor pequenos poemas, grandes melodias, as rimas do povo.

## **Instrumentação**

### ***O Pífano***

O pífano é um tipo de flauta artesanal feita de bambu e tem no nordeste do Brasil uma tradição muito específica ligada principalmente às bandas de couro. Segundo Cajazeira (1998):

O pífano é uma pequena flauta transversal – soprada de um orifício lateral na parte superior do instrumento onde se apoia o lábio inferior – cilíndrica, tradicionalmente feita de um tipo de bambu chamado taboca ou taquara, mas que atualmente é também fabricada com um tubo de PVC (CAJAZEIRA, 1998, 17).

Nas cabaçais, são utilizados dois pifanos, sendo o primeiro o solista e o segundo com a função de duplicar a melodia em altura diferente, em intervalos de terça ou de sexta e também tendo a liberdade de poder fazer variações sobre a primeira voz. O segundo pífano é, em alguns momentos, mais difícil de ser tocado que o primeiro, pois o pifeiro tem que tocá-lo seguindo a melodia do primeiro, de forma harmônica e sem poder ultrapassá-lo.

A execução do instrumento é feita através do fluxo direto e restrito de ar, soprado de encontro à aresta do orifício superior, que produz um som agudo semelhante ao flautim. Possui a extensão de aproximadamente duas oitavas divididas em três regiões: média, aguda e super aguda. A maioria das melodias, segundo Cajazeira (1998), está na região média, no âmbito máximo de uma décima-quinta a partir do som mais grave. O pífano segue a escala diatônica, geralmente em sol maior, já a execução de notas cromáticas vai depender da habilidade do pifeiro no instrumento.

Existem três tipos de bambu que podem ser utilizados para construção de pífanos. A *taboca caboco*, a *taboca boi* e a *taquara*. A primeira é mais escura e de menor espessura e tem uma boa resistência o que a torna a ideal para vir a ser um pífano. A *taboca boi* já tem uma coloração mais clara, amarelada, e tem uma espessura bem mais grossa e de maior dificuldade de manuseio na fabricação da flauta. Por último a *taquara* que, segundo Mestre Domingos, é a que melhor dá o som, possuindo naturalmente uma afinação próxima da desejada pelos pifeiros, necessitando de apenas alguns ajustes. Mas em contrapartida, além de ser muito frágil, podendo quebrar até mesmo durante o processo de feitura, praticamente não existe pela região e é rara de figurar em alguma banda do Cariri.

Mestre Domingos confecciona os pífanos com a *taboca caboco*, tipo de bambu encontrado nas matas, touceiras e bocas de grotas do Araripe<sup>19</sup>. Depois de recolhida, a *taboca* é medida para ver se dá um pífano de meia régua, três quartos ou uma régua inteira, e passa por processo de secagem ao sol por alguns dias. Este tipo de bambu não se planta e é difícil encontrá-lo nas matas, mas Domingos em uma visita que lhe fiz estava contente por ter encontrado um bom lugar com várias peças e de vários tamanhos. Em sua sala haviam caixas cheias de peças de bambu para a confecção dos pífanos e posterior venda em feiras e apresentações.

Os pífanos possuem sete orifícios: seis para os dedos indicador, médio e anelar de cada mão e um para o sopro. A extremidade do cilindro próxima ao orifício onde o pifeiro sopra é chamada de *gogó* e esta é vedada. Esta vedação pode ser feita com cera de abelha, borracha, sola de chinelo, cortiça ou qualquer outro material que possa tapar a passagem de ar. A outra extremidade fica aberta para que o fluxo de ar produza o som da flauta. Os seis orifícios cobertos pelos dedos são articulados no intuito de alterar o fluxo de ar e determinar as alturas que compõem a melodia.

---

<sup>19</sup> A Chapada do Araripe é uma formação do relevo e sítio arqueológico localizado na divisa dos estados brasileiros do Ceará, Piauí e Pernambuco. Disponível em: <<http://geoparkararipe.org.br/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Cada bambu possui um tamanho, comprimento, espessura e largura. O comprimento mede-se a partir do centro do bocal até o final da flauta. Este tamanho determina a altura da nota dada com todos os orifícios tapados. A espessura refere-se à “grossura” da parede do bambu enquanto o diâmetro é a medida do espaço oco de dentro da flauta. A combinação destes dois últimos parâmetros irá determinar o timbre, o “corpo” e a intensidade do som. Quanto maior o diâmetro, maior será o brilho na região mais grave. Os pífanos são feitos em *pareia*, ou seja, aos pares, para que tenham afinação parecida. Mesmo que sejam muito parecidos, é impossível que dois pifes tenham a mesma afinação e timbre, mas por serem muito próximas dá para afinar no “bico”.

No pífano de bambu, a altura inicial é dada a partir do tamanho do gomo da peça escolhida para a flauta e do local e diâmetro do bocal. O gomo seria a divisão entre o que o pifeiro chama de “nós” do bambu (FIG. 4). Na confecção, os furos são marcados na taboca após seca e raspada e posteriormente são furadas as “janelas” ou buracos. As medidas utilizadas no processo de fabricação do instrumento são o palmo, a chave, a largura de um dedo, dois e assim por diante<sup>20</sup>.

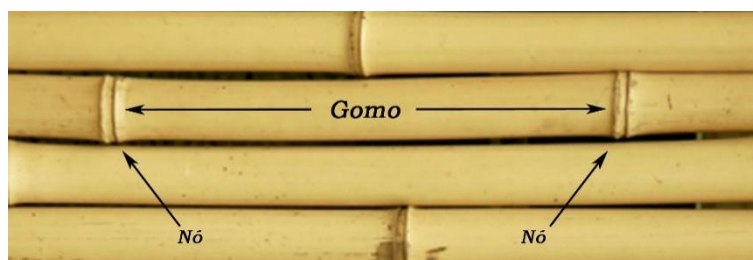


FIGURA 4 - Gomo e nós

Existem três régua, que seriam os moldes, para a fabricação de pífanos. São estes da maior para a menor: régua inteira (dois palmos e uma chave; aproximadamente 60 cm), três quartos (2 palmos; aproximadamente 45 cm) e meia régua (um palmo e meio; aproximadamente 30 cm). Na figura abaixo estão dispostos de cima para baixo: meia régua, três quartos e régua inteira (aproximadamente) (FIG. 5).

<sup>20</sup> Palmo: medida obtida através da extensão da ponta do polegar à ponta do dedo mínimo da mesma mão; Chave: medida obtida através da extensão da ponta do polegar à ponta do indicador da mesma mão.



FIGURA 5 – Réguas de pífanos

Estes padrões de confecção foram desenvolvidos ao longo do tempo de forma empírica. Assim, ia-se testando até que se encontrasse a medida que desse um som que se adequasse mais ao ouvido. Além disto, a utilização de chave e palmo facilita para já na mata saber qual tamanho de pife a taboca dará.

O pife de meia régua, o mais agudo e com afinação em Si, é pouco utilizado na Banda Padre Cícero, sendo mais vendido para crianças aprenderem devido às suas dimensões reduzidas. O tamanho três quartos é o mais comum, sendo o padrão utilizado pelo grupo, e possui afinação em Sol. Já o régua inteira é raro de ser confeccionado e tocado, devido à dificuldade de achar bambu no tamanho, e também devido ser difícil sua execução, pois o pifeiro necessita ter muito fôlego para tocar um instrumento tão grande e ao mesmo tempo dançar.

No modo tradicional, após o processo de secagem seriam furados os sete orifícios, sendo que cada um, quatro vezes, um por um, começando com um ferro bem pequeno, depois um de maior largura, e assim por diante, até que se consiga a largura ideal para que o som saia na escala. Atualmente muitos mestres e artesãos utilizam-se de ferramentas elétricas que agilizam o trabalho de feitura dos pífanos. Em uma furadeira é utilizada uma ponta que faz o mesmo trabalho dos ferros quentes, furando os orifícios de sopro e digitação retirando o excesso de miolo do bambu (FIG. 6) (FIG. 7). Com este método Mestre Domingos afirma que consegue confeccionar em torno de 10 pífanos por dia.



FIGURA 6 - Retirada do miolo da taboca.



FIGURA 7 - Acabamento dos orifícios do pife.

A escala, segundo os próprios membros da banda, só fica bem feita se o comprimento total da taboca entre os o primeiro e o último furo dos que dão as notas for exatamente igual ao comprimento do que sobra da taboca lisa, até chegar ao orifício onde se sopra (ver FIG. 8). Os pífanos confeccionados no dia da realização destas fotografias eram todos do tamanho três quartos e também por ser o padrão do grupo. Abaixo trago uma ilustração com as suas partes e dimensões e em seguida uma outra com o pife já finalizado (FIG. 8).

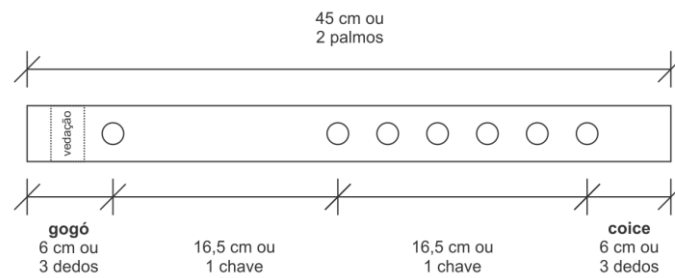


FIGURA 8 – Medidas do pife três quartos.

A fragilidade do bambu e a dificuldade de achar um par que exatamente *case* com o som do outro pife, tem levado cada vez mais os mestres a utilizar outros materiais na confecção do instrumento. Atualmente a matéria prima vai além do bambu, sendo muitos pífanos confeccionados com PVC, metal ou qualquer outro material cilíndrico que possa ser perfurado e transformado em flauta.

O material favorito sem dúvidas é o PVC por ser barato, encontrado em qualquer loja de material de construção, mais leve e resistente. Mestre Domingos diz que prefere o de PVC porque dura bem mais que o de bambu, é resistente principalmente a quedas, e é mais fácil de se afinar com o “pareia”. Uma solução para o caso da fragilidade é a utilização de anéis de metal, principalmente o alumínio, em volta do pife. O alumínio utilizado em antenas de TV é reutilizado para a confecção de tais anéis. Além de resistente o pífano fica bem mais ornamentado (FIG. 9).



FIGURA 9 - Pífano três quartos.

## A Zabumba

A Zabumba é um instrumento presente em diversas culturas espalhadas pelo mundo, sendo em cada um desses lugares denominado de maneira diferente, podendo ser chamado de

bombo, bumbo, tambor, bumba, mas mantendo o mesmo princípio musical, que é manter a base rítmica. É um instrumento da família dos membranofones, cilíndrico com duas membranas, muito utilizado nas manifestações tradicionais do Brasil. As dimensões da zabumba utilizada pela Banda Padre Cícero são 57 cm de diâmetro e 26 cm de profundidade. Cada aro que prende o couro no instrumento mede de 5,5 cm de altura.

“Zabumba é o instrumento popular, predileto, inseparável, dos nossos sambas, batuques, maracatus, pastoris e zé-pereiras, constituindo como que a nota predominante, característica, daqueles divertimentos populares” (CASCUDO, 2000, p.763). O autor ainda acrescenta sobre a sua apresentação por todo o país que somente a partir do século XIX, ela aparece nas pequenas bandas de música locais, tornando-se, portanto, zabumbas de carnaval, grupos de bandas que ritmavam o canto do Zé-Pereira. A partir daí, espalha-se pelo Nordeste e Norte brasileiro (Ibidem, p. 75).

Segundo Edgard Rocca (1986), há dois tipos de zabumba: “o autêntico” (seria mais apropriado dizer “artesanal”), que tem as peles puxadas por cordas, e o “industrializado” que tem as peles puxadas por um mecanismo de metal. O zabumba representa para os artesãos o instrumento de maior complexidade e que requer maior mão-de-obra dentre os instrumentos que compõem a formação da cabaçal. Leva-se em média de vinte a trinta dias para que fique completo o instrumento.

Mestre Domingos, responsável pela feitura das zabumbas utilizadas pelo grupo, conta como se dá o processo de confecção destes instrumentos. Primeiro é necessário que se escolha um bom tronco de timbaúba<sup>21</sup>, que pode ser encontrado facilmente pelos pés de serra espalhados pela região. Tal árvore possui uma madeira mais maleável e flexível em relação a outras encontradas pela região e que, juntamente com seu miolo pouco rígido, a torna ideal para a confecção do tambor.

Após a escolha da madeira, retira-se o miolo do tronco com facão ou foice, tudo totalmente manual, ficando apenas uma longa tira de madeira a ser enrolada e posta num buraco cavado na terra, presa por cipós que a envolvem, até que molde na forma de um bombo. Domingos ressalta que em muitos casos o processo de moldura se faz manualmente sem que se enterre a madeira.

O couro, de preferência de bode, fica a secar ao sol por um dia ou dois, a depender da temperatura do dia. Após completamente seco é feita a raspagem do couro com uma faca (FIG.

---

<sup>21</sup> Árvore de grande porte, da família das Mimosáceas, produtora de apreciável madeira. Do tupi *timbo'iwa*, “árvore de espuma”. Disponível em: < <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/timbaúba>>. Acesso em: 18 nov. 2014.



10). O mestre lembra que antigamente utilizava-se cinza de carvão ou cal para queimar o pelo da pele. Depois disso o couro é costurado em dois cipós que envolvem uma faixa de Jenipapo que servirá de aro e que fixará o couro na zabumba. Pequenos furos acima dos cipós permitem que uma corda seja entrelaçada em torno da zabumba criando tensões que darão a afinação do instrumento (FIG 11).



FIGURA 10 - Pele raspada e já fixada na zabumba.

Na figura abaixo segue uma imagem zabumba por uma visão lateral onde dá para visualizar as suas partes: aro (parte pintada em amarelo) feito de jenipapo, com um cipó costurado fixando a pele no aro, o corpo (parte pintada de verde) feito com tronco de timbaúba, e a amarração feita com cordão de algodão (FIG. 11).



FIGURA 11 - Vista lateral da zabumba.

Geralmente, a zabumba permite ao músico bater nas duas faces. É percutido na parte superior por uma baqueta grossa, pode ser um cabo de vassoura, com uma ponta arredondada feita com meias, chamada pelos mestre Domingos de *maceta* ou *maçaneta*. Já a outra pele é percutida por uma espécie de vareta comprida, fina e flexível feita com um filete de taboca ou um talo de palmeira, denominada, ainda pelo mestre, de *vareta* ou *resposta*. A maceta também pode ser chamada em algumas regiões de *marreta* ou *martelo*, enquanto a resposta pode receber o nome de *bacalhau*, *repique*, *açoite* ou *maracá* (ROCCA, 1986, p. 37).

A zabumba é executada pendurada ao corpo por um *talabarte* ou *tira-colo* que consiste numa correia de couro com fivela para ajustar a altura e a posição do instrumento de maneira mais conveniente ao músico.

### ***A caixa***

A caixa (FIG. 12), também conhecida por tarol ou taró, é um instrumento de percussão composto por duas membranas. De altura indefinida, caracteriza-se pelo seu timbre agudo, porém, dependendo da tensão empregada nas peles podem surgir alterações na altura do som produzido.

É um instrumento estreito (caixa) percutido com duas baquetas [...]. Usados nas bandas de música e nas orquestras, o tarol fica pendurado na posição adequada por meio de uma correia de couro ou corda denominada talabarte. Este instrumento tanto pode ser artesanal como industrializado. Diz-se também tarola. (CASCUDO, 2000, p. 668)



FIGURA 12 - Vista lateral da caixa.

A caixa é caracterizada por possuir um “esteira” ou “bordão” preso à membrana inferior. Ao se tocar a membrana superior a esteira é vibrada e o atrito com pele inferior produz

um som estridente. Nas caixas industrializadas a esteira é feita com filetes de metal presos às laterais da caixa, enquanto as caixas artesanais, como no caso das bandas de pífano, o bordão, como preferem chamar os mestre pifeiros, é feito com tiras de couro retorcidas (FIG. 13). Em geral, o bordão é composto de 8 a dez filetes de couro que são fixados entre o aro e a pele. No passado o bordão era feito com tripa de animais.



FIGURA 13 – Bordão.

O processo de confecção das caixas é exatamente o mesmo da zabumba alterando apenas as suas dimensões e acrescentando o bordão. Ao invés de se utilizar o tronco, usa-se um grosso galho da mesma árvore para o corpo do instrumento. As dimensões da caixa utilizada pela Banda Padre Cícero é de 31 cm de diâmetro e 14 cm de profundidade.

Para percutir a membrana são necessárias duas baquetas, os “birros”, como chama Domingos, dois pauzinhos compridos, torneados com uma pequena ponta. São leves, mas não devem ser flexíveis e alternam-se no toque para produzir o ritmo. São feitas com madeiras pesadas, de preferência, pau-ferro, pau-d’arco ou angico.

### ***Os Pratos***

Os pratos são discos de metal sonoros, côncavos no centro e que possuem vários tamanhos e diversos tipos de aplicação (FIG. 14). O termo “prato” é proveniente do latim *plattus* que significa “plano”, “achatado”. Nas bandas marciais, blocos de marchinhas,

orquestras eruditas e nas bandas cabaçais, são idiofones de entrechoque<sup>22</sup>, ou seja, o som é obtido através do contato, do choque, de um com o outro (ROCCA, 1986, p. 30).



FIGURA 14 - Pratos.

A denominação pratos é relativamente recente, o termo tradicional para esses instrumentos é *címbalos*. “De metal, percutidos um no outro, foram indispensáveis durante séculos, nas bandas militares. São de origem oriental e foram divulgados pelos chineses e turcos” (CASCUDO, 2000, p. 528).

Os pratos encontrados nas bandas cabaçais são menores que os utilizados nas bandas de música civis e militares. Os pratos utilizados pela Banda Padre Cícero têm 33 cm de diâmetro e são industrializados, sendo os únicos instrumentos do grupo que não foram confeccionados por eles. O mestre afirma que também sabe confeccioná-los, mas que não o faz pela falta de ferramentas adequadas e principalmente a falta de matéria prima, um certo tipo de liga metálica, em geral à base de bronze, cobre e/ou prata.

---

<sup>22</sup> Os idiofones são instrumentos cujo som é obtido pela vibração de todo o corpo instrumental e os idiofones de entrechoque são instrumentos de concussão, feitos em pares e que são tocados ao serem percutidos uma a sua outra parte (SACHS, 1947, p. 10).

## CAPÍTULO 4

### A performance da banda cabaçal Padre Cícero

Apesar da performance ser tema de inúmeros estudos nas mais diversas áreas de conhecimento nas últimas décadas, culminando no seu estabelecimento como campo de estudo, não há um consenso quanto a sua conceituação. O termo é empregado em tais estudos como sinônimo de ação, competência, desempenho ou eficiência nas áreas mais diversas. A performance tem sido focada nestes estudos em suas diferentes tradições e na natureza de sua interpretação associada também a sua análise.

Toda resposta dada para questões que se levantem a respeito de performance, ou uma ideia de performance que seja utilizada para dar sentido a várias práticas e formas de expressão, constitui-se em uma teoria da performance segundo Auslander (2008). Para o autor os estudos de performance estão sempre em busca de novas teorias que possibilitem novos meios de enxergar e interpretar a performance. Desta forma, o estudo da teoria da performance consistiria numa “miríade de ferramentas conceituais utilizadas para ‘enxergar’ a performance” (AUSLANDER, 2008, p. 1).

Krüger (2011) afirma que para além do modismo hoje existente no estudo da performance “é interessante destacar que a noção de performance surge, seja em sua emergência no campo artístico, seja no campo teórico, como um conceito que busca ultrapassar barreiras e englobar diferentes eventos, fenômenos e também contribuições analíticas diversas” (KRÜGER, 2011, p. 1-2).

O conceito de performance dentro dos estudos musicais foi desenvolvido por musicólogos que pretendiam reconstruir a execução musical de antigos períodos da música europeia através de fontes literárias e históricas. Mas segundo Béhague (1984), tais estudos não levavam em consideração a influência do contexto em que o artista vivia e/ou realizava a performance. Para este autor o estudo do som deveria ser integrado ao seu contexto de origem.

Neste tipo de abordagem a etnografia teria, portanto, um papel preponderante, onde além do texto musical, as relações entre performance musical e extra musical, interações sociais na performance e a relação entre público e os agentes da performance também são analisados. Assim, o estudioso sobre performance deve buscar compreender todos os processos envolvidos sob a perspectiva do pesquisado, e o significado construído a partir da interpretação subjetiva dos vários elementos que compõem a performance.

Oliveira Pinto (2001), reforçando esta visão, afirma ser a performance “um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências”, não restringida somente aos rituais, cerimônias ou apresentações musicais, mas também a outros domínios da vida (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 228). A performance, segundo Schechner (2013):

[...] deve ser concebida como um “amplo espectro” ou “contínuo” de ações humanas que vão desde rituais, jogos, esportes, entretenimentos populares, performance artísticas (teatro, dança, música), e a performance da vida cotidiana das representações social, profissional, de gênero, raça, e classe social, e sobre a cura (do xamanismo à cirurgia), a mídia e a internet (SCHECHNER, 2013, p. 2).

O autor ainda acrescenta que o estudo da performance deve buscar responder algumas perguntas: como a performance foi realizada, quando e por quem. Após o levantamento das respostas, buscar perceber de que forma estas interagem com o corpo conceitual existente na área.

A performance traz à tona relações de passado e presente de maneira que o primeiro é revivido no segundo em uma relação emotiva mais intensa do que em situações de rotina. A performance da banda Padre Cícero é permeada pela relação entre o tradicional e o moderno. Seus integrantes buscam dentro de sua performance manterem-se o mais fiel ao que lhes foi ensinado, ao mesmo tempo que procuram mecanismos de inserção nos meios culturais marcados por uma visão modernista de mundo.

Pode-se perceber em suas melodias e danças a marca dos antepassados da região que, segundo alguns autores e os próprios membros das bandas cabaçais do Cariri, são os criadores deste tipo de formação. Assumpção afirma sobre esta possível herança dos antepassados indígenas na performance das bandas de pífanos da região:

[...] performance que tem sentido e significado numa comunhão mítica que retoma a ligação desses músicos-agricultores com seus antepassados através de um resgate poético muito especial, porque da ordem do corpo. Ao falar, corporalmente, dos índios cariris, é de nós que esses homens falam. Somos a resultante de seu imaginário, de seus costumes, de suas redes. [...] somos a resultante dos ritos e mitos que nós um dia criamos para que eles nos criassem (ASSUMPCÃO, 2000, p. 63).

A performance pode ser entendida como um evento mais amplo, no qual vários fatores podem ser levados em consideração, envolvendo um conjunto de aspectos, nos quais o discurso musical é utilizado como um meio capaz de conduzir significados, emoção e ideias de forma individual e coletiva. Conscientes ou não, ao executarem sua performance embebida de



elementos culturais provenientes do universo rural e da religiosidade local, os membros acabam reproduzindo estruturas sociais e reforçando certos aspectos da sociedade local.

A importância da performance está justamente neste papel que ela tem de reforçar as suposições de uma determinada cultura ou para fornecer possíveis suposições alternativas (CARLSON, 2010, p. 24). Os tocadores acreditam estarem, ao executar sua performance, a partir da manutenção de suas melodias e batidas, preservando a tradição das cabaçais e, com isso, confirmando que os pífanos junto com a percussão representam uma identidade musical.

Para além desta visão fenomenológica, que vê tais festividades como uma ruptura do cotidiano, uma passagem do profano ao sagrado, uma busca de um tempo, através da pesquisa de campo a festa revela-se como síntese da “totalidade da vida de cada comunidade, a sua organização econômica e suas estruturas culturais, as suas relações políticas e as propostas de mudanças” (CANCLINI, p. 1983, 54).

Seguindo a sugestão de Canclini (1983) classifico as ocasiões de performance da Banda Padre Cícero tomando como base três aspectos: a sua função econômica, a função política e as funções psicossociais. A função econômica está relacionada ao fato de em sua performance o grupo tornar-se um instrumento de reprodução social, pois nela as diferenças sociais e econômicas observadas na sociedade se repetem ou são subvertidas. Sob o ponto de vista político, a performance da banda está atrelada ao sentido de luta pela hegemonia, de subsistência, sobrevivência. E por fim, em sua função psicossocial, a performance constrói um consenso e uma identidade, pode neutralizar ou elaborar simbolicamente as tradições (CANCLINI, 1983, p. 55).

Para a análise da performance da Banda Padre Cícero escolhi duas ocasiões de performance distintas. A primeira foi em uma renovação de santo onde o grupo consegue, segundo seus próprios membros, fazer aquilo de que mais gostam: tocar as músicas religiosas. Como já foi dito anteriormente, as bandas em sua essência são religiosas e têm a função de acompanhar os diversos acontecimentos religiosos dentro ou fora da Igreja. Assim, na análise da performance em tal ocasião é necessário primeiro entender a relação que a fé exercida pelos membros do grupo, reforçados pelo espaço sacralizado onde estão inseridos, tem com a música e a performance da banda.

Em oposição a este tipo de apresentação, trago a performance do grupo na 16ª Mostra SESC Cariri de Culturas, onde contemplado por edital e recebendo cachê realiza uma apresentação completamente distinta da anterior. O grupo neste tipo de apresentação apresenta-se de modo mais formal, seja no modo de vestir, tocar ou dançar, voltada para um público que vai apenas assistir e que pouco interage na performance da banda.

Desta forma, percebe-se a influência que a audiência tem sobre a performance do grupo. O local, o caráter e o tipo de assistência ditará o rumo da apresentação. Carlson (2010) aponta que a performance pode ser compreendida como comportamento que requer a presença física de seres humanos ou animais especializados ou treinados que demonstram certa habilidade frente a uma audiência. Performance, dessa forma, implicaria em um desempenho frente a observadores que também interagem e participam da performance. Béhague defende que o estudo da performance deva também concentrar-se:

[...] sobre o real comportamento musical e extramusical dos participantes (intérpretes e audiência), a interação social consequente, o significado dessa interação para os participantes, e as regras ou códigos da performance definidas pela comunidade para um contexto ou ocasião específico<sup>23</sup> (BÉHAGUE, 1984, p. 7, tradução minha).

Portanto, parto do entendimento do ponto de vista que compreende a performance não como um resultado, mas sim como um processo, como produtos inseridos em relações sociais, e não como objetos voltados para si mesmos. A seguir, trago a discussão sobre a sacralização do espaço no qual a banda está inserida, a cidade de Juazeiro do Norte, e de que maneira isto influencia a performance musical do grupo.

### **Fé e religiosidade no contexto da Banda Padre Cícero**

“Nós tocamos pela religião, não tocamos pela miséria não” (BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO, 2007). Esta frase proferida por Mestre Miguel, antigo mestre do grupo, registrada no encarte do disco do grupo, consegue expressar a essência da banda e aquilo o que atualmente seu filho, Mestre Domingos, juntamente com outros integrantes da família Rocha, busca dar continuidade. A Banda Padre Cícero, em sua essência, é religiosa, tendo como principal função acompanhar festividades religiosas, sejam oficiais ou informais.

Em geral, as bandas cabaçais da região têm a mesma religiosidade como marca em suas performances. Quando não havia outras formações musicais eram elas que acompanhavam as procissões, festas de padroeiro, ou em qualquer outra ocasião religiosa que fosse preciso. Essa era a função principal das bandas cabaçais, mas com o passar do tempo expandiram suas apresentações para outros locais não religiosos, como forrós, festas de aniversário entre outras, mas nunca abandonando seu caráter religioso.

---

<sup>23</sup> [...] on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion.



No sertão, o catolicismo popular é bastante difundido entre suas populações, nas quais a magia, superstições, benzedadeiras, beatos, amuletos, entre outros, compõem este tipo de catolicismo. Esta característica foi reforçada pelo surgimento de figuras religiosas, os beatos, no fim do século XIX e início do século XX, que traziam para os sertanejos uma mensagem de esperança em meio às agruras sofridas com a seca, além de ensinar técnicas de manejo da terra e cuidar da educação das crianças.

Entre estes, destaca-se a figura de Padre Cícero que ligada ao milagre da hóstia e a Nossa Senhora das Dores atrai milhares de fiéis que vão à cidade de Juazeiro do Norte para reverenciá-lo na Colina do Horto (FIG. 15). Atualmente cerca de 2,5 milhões de romeiros dirigem-se à cidade em pelo menos quatro ocasiões no ano. Juazeiro do Norte transforma-se no maior centro da religiosidade popular no Estado, sendo o terceiro polo de peregrinação religiosa do País<sup>24</sup>, com realização de romarias em 24 de março e 20 de julho, datas de nascimento e morte de Padre Cícero respectivamente; na primeira quinzena de setembro, quando acontece a Festa da Padroeira Nossa Senhora das Dores; e no Dia dos Finados, em 2 de novembro<sup>25</sup>. Durante as romarias, a cidade se transforma em um centro de devoção com missas, bênçãos, procissões, novenas, peregrinações e visitas, além de extraordinário mercado de artesanato regional e artigos religiosos.



FIGURA 15 - Estátua do Padre Cícero na cidade de Juazeiro do Norte-CE.

Fonte: <http://pousadasombradojua.com.br/wp-content/uploads/2013/02/horto.jpg>

---

<sup>24</sup> Fonte: Secretaria Municipal de Cultura e Romaria. Disponível em: <<http://secrom.juazeiro.ce.gov.br/>>. Acesso em: 31 out. 2015.

<sup>25</sup> O termo “romaria” surgiu no século XIII, para denominar o caminhar dos devotos cristãos para Roma (daí o termo “romaria”) ou para a Terra Santa. Hoje é uma peregrinação religiosa feita por um grupo de pessoas, os romeiros, à uma igreja ou local considerado santo, com o intuito de pagar promessas, agradecer ou pedir graças. Fonte: <[http://www.paroquiadaressurreicao.com.br/html/vc\\_sabia/vc\\_sabia8.html](http://www.paroquiadaressurreicao.com.br/html/vc_sabia/vc_sabia8.html)>. Acesso em: 31 out. 2014.

No ano de 1889, na então Vila de Tabuleiro Grande, ocorrera um suposto “milagre”, que marcaria a região e a vida de Padre Cícero. Uma hóstia dada à beata Maria de Araújo por Padre Cícero durante uma missa, teria se transformado em sangue quando posta na boca. Este fato repetiu-se todas as sextas-feiras do período Quaresmal do ano de 1889 (Della Cava, 1976, p. 40). Após quatro meses deste fato, aconteceria a primeira romaria à cidade de que se tem notícia. Reuniram-se cerca de três mil pessoas vindas do Crato para adorar os panos tintos do “sangue de Cristo”.

Juazeiro hoje é uma cidade considerada por muitos como uma “cidade santa”, um santuário que atrai milhares de romeiros em peregrinações em agradecimento às graças alcançadas e para fazerem promessas para atingir novas metas e objetivos. A respeito do significado de santuário, Oliveira afirma que:

Trata-se do lugar privilegiado de busca do sagrado como dimensão espiritual, mística e sobrenatural da existência. Portanto, os santuários não são, necessariamente, o sagrado, mas tão somente mais uma localidade privilegiada para experimentar essa sacralidade. Dito de outro modo: os santuários são mediações do sagrado (OLIVEIRA, 2006, p. 49).

Dessa forma, conforme o autor acima citado, são os acontecimentos que ocorrem em um determinado espaço que colocam o mesmo em um patamar de sacralidade, ou seja, eventos oriundos de religiões, milagres, entre outros, dão uma significação ao espaço tornando-o sagrado. No caso de Juazeiro, o “milagre da hóstia”, reforçado pela figura de Padre Cícero, foi o responsável pela sacralização da cidade.

Irineu Pinheiro afirma que o povo da Cariri sempre foi muito religioso e que o mesmo vive a apelar pela misericórdia divina, sendo essa uma de suas marcas mais fortes, chegando até a casos extremos de fanatismo:

Em toda a zona do Cariri, também nos sertões circunvizinhos extremou-se a religiosidade popular. Nas populações caririenses dominou, e ainda domina em menor tomo, o fanatismo e a superstição. Em alguns municípios companhias de penitentes, por fanatismo, se flagelam à noite com disciplinas de ferro, às portas de capelinhas ou em frente dos cemitérios dos povoados (PINHEIRO, 2009, p.94).

Inspirados pela fé e a pedido de Padre Cícero, os romeiros e moradores da região uniram-se na construção de um santuário encrustado no sopé da Chapada do Araripe, em pleno sertão nordestino. Dentro de Juazeiro existem diversos outros símbolos que são marcas da fé popular e que juntos formam o chamado roteiro da fé, que é a rota que todo romeiro ao chegar na cidade deve fazer. A Basílica de Nossa Senhora das Dores, a Igreja do Socorro, a Igreja dos Franciscanos, e principalmente a estátua do Padre Cícero na colina do Horto, entre outros,

desembocam uma série de adorações às imagens bíblicas e sagradas que compõem o roteiro da fé.

Em relação a estas práticas Oliveira diz que:

A prática devocional do catolicismo popular nasce no posicionamento e na fixação da imagem do Santo, que, além de poder ser vista dentro e fora do templo, pode ser frequentemente tocada, demarcando a intimidade da devoção. [...] Os espaços que lembram um líder religioso podem suscitar reverência ou ganhar autonomia de devoção [...] (OLIVEIRA, 2006, p. 56-57).

Essas práticas religiosas que acontecem em um determinado espaço são sempre práticas coletivas, que atribuem a um personagem histórico da sociedade circundante, qualidades sacras, míticas, e que configuram um território pautado nas crenças e na fé que são provocadas por acontecimentos religiosos. O espaço torna-se, portanto, através da devoção a esses símbolos, sacralizado, sagrado, seguindo uma ética religiosa que impõe aos fiéis um estilo de vida que é incorporado nas suas vivências, onde as imagens sacras, os símbolos religiosos e as histórias são preponderantes na sacralização do espaço. Este espaço torna-se “um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência” (ROSENDAHL, 1999, p. 233).

Esse campo de valores no qual Juazeiro transformou-se pela figura de Padre Cícero e pela religiosidade do povo juazeirense reflete-se em quase tudo na cidade. A maioria das ruas centrais e praças fazem referência a santos católicos; nomes de estabelecimentos levam quase sempre o nome do padre, e quando não, uma imagem dele é certo encontrar na porta das lojas; muitos juazeirenses foram e ainda são batizados de Cícero ou Cícera, Romão, Batista etc., além claro de dar nome à Banda Cabaçal Padre Cícero, nosso objeto de estudo. Tudo isso reforça a ideia de Rosendahl da sacralização do espaço pelas práticas religiosas envoltas na imagem de Padre Cícero.

Os romeiros que todo ano vão a Juazeiro, ao subirem a colina do Horto para verem a estátua do Padre Cícero e rezarem aos seus pés, se transportam para um meio além da sua existência física. Este fato é perceptível através de suas orações e louvores ao padre, reforçado na participação dos mesmos nas missas diariamente celebradas durante as festividades nas romarias, principalmente em setembro, mês da festa da padroeira da cidade, e nas visitas feitas em novembro, dia de Todos os Santos, dia 1, e dia de Finados, dia 2.

Para Paul Fickeler (1999), esses períodos sagrados refletem na estrutura social e econômica da cidade:

Os períodos sagrados, dependendo da forma e duração do cerimonial, têm efeitos incomumente numerosos, tanto em núcleos de povoamento (por exemplo, através de uma completa alteração da estrutura normal do núcleo de povoamento, não apenas no próprio lugar sagrado, como também em outros núcleos de povoamento da área) como no tráfego cerimonial, através de um aumento significativo nas viagens religiosas locais e de longa – distância. Mesmo a vida econômica é afetada, mais ou menos fortemente, pelos períodos religiosos [...] (FICKELER, 1999, p. 24).

Pode-se perceber como este espaço sacralizado que tornou-se o município de Juazeiro do Norte influencia e dita alguns costumes e normas sociais. A cidade desenvolveu-se em torno disto e as manifestações populares não poderiam ficar imunes a este fator. Mais do que o nome, a Banda Cabaçal Padre Cícero traz consigo a responsabilidade dada pelo próprio padre de acompanhar os festejos realizados na Igreja Matriz da cidade.

A influência religiosa também é retratada na composição de seu repertório que compõe-se em grande parte de hinos e benditos. Tocam principalmente nas renovações de santo exprimindo toda a sua fé aliados a brincadeira com danças e coreografias, sendo no caso da referido grupo, a principal ocasião de performance. Quando não tocam em renovações e novenas, participam de eventos realizados por órgãos públicos ou privados através de editais que possibilitam aos grupos receberem incentivos financeiros por suas apresentações.

Atualmente o grupo não possui o mesmo prestígio de outrora com a Igreja Católica, assim como a maioria dos agrupamentos tradicionais, que com o passar dos anos foram sendo afastados das atividades oficiais, ficando restritos a festejos e celebrações realizadas nas casas e sítios de populares, as novenas e renovações.

## **Ocasões de performance**

### ***A festa de renovação do Sagrado Coração de Jesus***

A devoção aos santos e a realização de festas têm características peculiares, posto que existe o santo de devoção individual e existe o santo padroeiro da comunidade. Enquanto os santos padroeiros entram no calendário festivo oficial da igreja local, a devoção individual a um santo leva o seu devoto a prestar homenagens de forma isolada, no âmbito de sua residência, entre familiares e vizinhos.

A prática mais comum de devoção familiar é a festa de renovação de santo que se caracteriza por ser uma manifestação de fé, de agradecimento por benefícios alcançados e renovação dos pedidos feitos à imagem do santo protetor. A festa é dedicada ao santo protetor da casa ou de devoção de algum familiar que devido a alguma promessa realizada, ou por

marcar a data da construção daquela residência, ou ainda a data do casamento, anualmente realiza-se a renovação do santo.

As renovações de santo são promessas individuais ou familiares que visam o bem estar dos moradores da residência onde elas se realizam, pois “[...] acredita-se firmemente que, se o povo não cumprir com sua obrigação ao santo, isto é, festejá-lo na época apropriada, ele abandonará a proteção que dispensa. Aqueles que custeiam as despesas das festas têm a convicção que o santo retribuirá esse sacrifício” (GALVÃO, 1976, p. 31).

A renovação que observei aconteceu no dia 3 de novembro de 2013 na localidade de Baixio dos Monteiros, no distrito de Santa Rosa, zona rural situada entre Juazeiro do Norte e Crato. Os preparativos para a festa começam dias antes com o abate de animais e compra de ingredientes para preparo das refeições que serão servidas no dia da renovação.

Cheguei ao sítio na noite que antecedeu a festa. O local pertence à família de Dona Maria, viúva do finado Mestre Clemente, onde vive com suas filhas. As mulheres da casa cuidavam da cozinha enquanto os homens conversavam, comiam e alguns fumavam. Este momento foi importante para que eu pudesse ambientar-me ao local e conhecer as pessoas, já que estaria no dia seguinte munido de equipamentos eletrônicos colhendo informações, algo que podia intimidá-los.

Em geral, o ritual da renovação de santo dura o dia inteiro, começando às cinco horas da manhã e seguindo até a noite. O momento que inicia a festa é chamado de *Alvorada* e consiste em uma salva de fogos ao mesmo tempo em que a banda cabaçal começa a tocar a tradicional marcha de chegada em frente à casa onde ocorrerá a renovação. Durante o dia ocorrem três *salvas*, uma às cinco da manhã, outra ao meio-dia e a última às 18 horas.

Durante a alvorada, os músicos tocam seus instrumentos enquanto realizam movimentos circulares antes de adentrar a sala da residência. Encerrada a marcha de chegada, iniciam hinos e benditos em reverência ao santo protetor da casa. Na sala, já os espera o altar composto por um conjunto de imagens de santos juntamente com a imagem de Padre Cícero. Abaixo deste conjunto de imagens há um oratório com estatuetas de outros santos da preferência do anfitrião e acima imagens do Sagrado Coração de Jesus (FIG. 16). Em frente ao altar, um a um, começando pelos pifeiros, ajoelham-se enquanto tocam seus instrumentos demonstrando sua fé e respeito pelo santo representado.



FIGURA 16 - Altar posto na sala da casa.

A prática da adoração do Sagrado Coração de Jesus não é exclusiva à região e tampouco uma prática restrita ao catolicismo popular. Ela é uma apropriação do ritual da “entronização” do sagrado coração de Jesus presente no mundo todo. O início do culto ao Sagrado Coração tem sua origem na França após aparições de Jesus à Santa Margarida Maria Alacoque em meados de 1675. Após o reconhecimento das aparições por parte da Igreja Católica ficou instituído a sexta-feira, após oito sextas-feiras da festa de *Corpus Christi*, como o dia e festa do Sagrado Coração de Jesus. A diferença da entronização para a renovação é que a primeira ocorre apenas uma vez e simboliza a consagração da casa e de seus moradores ao Sagrado Coração, enquanto a segunda acontece anualmente com o intuito de renovar esta devoção e os pedidos para o ano seguinte (BAINVEL, 1910).

Estes momentos em que o grupo executa a performance dentro da sala de frente ao altar é chamado de *venda*. Nesta festa ocorreram quatro vendas ao longo do dia, duas pela manhã, uma à tarde e a última à noite, e em cada uma repetia-se o mesmo ritual de reverência e o mesmo repertório composto por benditos e hinos (FIG. 17).



FIGURA 17 – Banda tocando na sala da casa de frente ao altar.

Entre uma venda e outra os integrantes do grupo sentavam-se em baixo de uma árvore para conversar e continuar tocando agora de modo mais informal, onde poderiam tocar outros estilos musicais presentes em seu repertório. Nestas ocasiões aproveitavam para trocar entre si os instrumentos fazendo com que pudessem praticar naquele que não tivessem muita experiência e/ou habilidade. Assim, quando algum membro por algum motivo não pudesse tocar seu instrumento, outro poderia assumir seu lugar sem prejudicar a estrutura do grupo.

No início da festa apenas a família faz-se presente no ritual da renovação. Durante as vendas a banda toca sozinha na sala enquanto o restante dos participantes ajuda na preparação das refeições que serão servidas ou na limpeza da parte externa da casa onde ficarão os convidados para a parte final da festa. Durante o dia, aos poucos vizinhos e outros parentes vão chegando ao sítio.

O dia segue alternado entre vendas e intervalos até à noite quando ocorre a culminância do evento com a *tiração de terço* e a realização de orações e rezas na sala em torno do altar. A casa fica cheia, em sua maioria por mulheres e crianças, enquanto os homens ficam conversando do lado de fora. Diversos hinos e benditos são entoados *a capella* num momento que dura cerca de uma hora (FIG. 18).



FIGURA 18 – Momento de oração e louvor na sala da casa na parte da noite.

Após este momento, enquanto as pessoas ainda se retiram da sala, a banda começa a tocar seus instrumentos numa performance semelhante à executada durante o dia. Adentram a sala e fazem reverência às imagens postas no altar. O repertório neste momento ainda compõe-se basicamente de hinos religiosos e benditos, agora também com o mestre cantando e proferindo algumas orações.

Encerrada a última venda, os membros da banda podem realizar a sua performance agora com todos os elementos que a compõem. Executam marchas de todos os tipos, baiões, baianadas, valsas, e as acompanham com saltos e passos de dança que assemelham-se ao movimentos dos animais que inspiram a criação musical do grupo.

Essa ligação com a natureza, percebido nos nomes e temas das músicas, rege toda a musicalidade do grupo. Retiram da natureza toda a matéria-prima que sustenta a banda. Tudo é fruto da natureza que os circunda. Na música do conjunto são retratadas cenas comuns, a sua vivência e uma interação com a natureza. Traduzem em melodias e ruídos a realidade do homem rural e dançam imitando os animais do sertão e tarefas do seu cotidiano de trabalho.

Os movimentos corporais que compõem a performance da banda são em sua maioria circulares. Os integrantes do grupo parecem através destes movimentos lembrar os ancestrais *Kariris* que habitaram a região em tempos remotos. O *trancelim* é um movimento variante do movimento circular básico e é executado com a banda em formação circular que ao mesmo tempo em que executa seus instrumentos se entrecruzam pela frente e por trás de cada membro dando um aspecto visual de uma trança ou um trancelim.



A intenção deste “jogo” é tentar atravessar - tocando e dançando - o círculo imaginário de modo que os músicos não encostem uns nos outros. Os movimentos são enérgicos e os desvios dos companheiros são realizados com pulos rasteiros para os lados, para trás ou girando. Assim, a própria *diversão* torna-se dança, pois, os passos são dados de acordo com o reflexo de cada um e de acordo com o movimento do outro (MENDES, 2012, p. 104).

É um movimento até certo ponto complexo que só é executado pelos mais experientes, pois caso haja alguma falha pode acarretar num choque entre eles ou até mesmo alguém vir a cair, visto que o trancelim é executado com uma certa velocidade (FIG. 19.)



FIGURA 19 – Trancelim

Existem também os passos individuais onde, um por um, os integrantes da banda exibem suas habilidades ao tocarem e dançarem ao mesmo tempo. Os passos utilizados imitam movimentos da natureza e reproduzem o gestual do bestiário local ou movimentos do cotidiano do universo rural. Apesar de ser um momento livre e de improviso alguns movimentos mais comuns se repetem na performance individual de cada membro. Os passos realizados pelo grupo não possuem nome.

Pode-se perceber pelos movimentos realizados pelos membros da banda é que muitos imitam o gestual de bichos da região, como o caboré, certo tipo de coruja, quando os músicos dançam agachados, ou movimentos de trabalho da roça, quando pisadas no chão alternadas e acentuadas no tempo forte do ritmo assemelham-se ao ato de amassar o barro com os pés.

Os passos presentes na performance do grupo acompanham principalmente a batida da zabumba, aliás ela é o único instrumento que não se pode parar de tocar durante a

apresentação individual dos membros. O zabumbeiro levanta o instrumento sobre a cabeça, passa por debaixo das pernas, toca sob uma das pernas e até rola com ela no chão, mas sem parar de executar o ritmo.

As melodias em geral reproduzem o ruído dos animais da região ou inspiram-se nestes. É o caso das músicas *Caboré Macho e Caboré Fêmea* e *Cachorro na Peia*, que retratam os bichos emitindo seus sons naturais. A representação do bestiário local na música e dança do grupo pode, segundo Assumpção, ter proveniência de antepassados cariris. Conforme o autor: “Tendo alguns movimentos de performance sido herdado de seus antepassados cariris, eles representam ainda a permanência mítica de cultos animais desse povo ancestral” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 66).

Um ritual, assim como a renovação de santo, não pode ser definido de modo rígido e definitivo. Ao contrário, como sugere Mariza Peirano (2003), ele precisa ser etnografado, ou seja, apreendido em campo pelo pesquisador junto ao grupo estudado. Significa ao pesquisador se colocar na perspectiva do estudado e ser capaz de apreender o que os nativos estão indicando como sendo único, excepcional, crítico, diferente. Sua importância reside no fato de ampliar, acentuar, sublimar o que é comum em uma sociedade tornando seu estudo vantajoso para a compreensão das relações sociais presentes na comunidade local (PEIRANO, 2002, p. 10-11).

As festas de renovação de santo trazem em si um sincretismo religioso típico do catolicismo popular presente no nordeste brasileiro. Transitando entre as fronteiras do sagrado e do profano, durante a realização da festa são expostos diferentes aspectos que sintetizam a história, o comportamento e a identidade das categorias subalternas através do desvio das regras canônicas da Igreja. Na performance da Banda Padre Cícero, o cotidiano do trabalho, as relações sociais, a relação com a natureza estão representadas tanto na sua música quanto nos movimentos que integram sua dança. Não há separação entre vida e seu fazer artístico.

### ***Apresentação na 16ª Mostra Sesc Cariri de Culturas***

A mostra Sesc Cariri de Culturas é um evento realizado anualmente em diversos municípios da região do Cariri cearense. Criada em 1999, inicialmente realizada apenas na cidade do Crato, tinha o objetivo de “proporcionar um encontro entre a tradição e a contemporaneidade, com base na ideia de que não há oposição entre estas esferas, ao contrário, ambas se alimentam mutuamente” (CRUZ, 2011, p. 147).

O evento congrega espetáculos teatrais e musicais de tradição oral, exposições, vídeos, oficinas, palestras, debates, exposições, pontos de encontro, educação, lazer e cultura.

Atualmente faz parte do calendário cultural oficial do Ceará, tendo sua realização sempre por volta do mês de novembro de cada ano. O evento destaca-se por proporcionar a criação e o desenvolvimento de oportunidades para a comunidade mostrar sua arte e seus fazeres tradicionais.

A Mostra visa contribuir para a construção e difusão da identidade regional, brasileira e universal, revelando, divulgando e apoiando artistas, formando plateias, articulando saberes, proporcionando diversão e reflexão intercaladamente, consolidando a interação e o compartilhamento de conhecimentos que perdurem, influenciem e transformem o conceito das comunidades, das cidades, do Estado do Ceará e da sociedade brasileira como um todo (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO CEARÁ, 2014).

A mostra é considerada uma aldeia cultural. Por aldeia entende-se “como um conceito de territorialidade que conjuga espaço, desenvolvimento econômico e cultural, organização comunitária e ‘mercado cultural de bens culturais’ [sic]” (CRUZ, 2011, p. 149). Durante sua ocorrência o evento interliga os diversos espaços físicos e simbólicos que integram o circuito cultural da região. De forma prática, este conceito de aldeia visa a articulação entre a produção local e a nacional, através de um programa de intercâmbio que seja capaz de criar um ambiente de concentração de atividades culturais em forma de mostras ou feiras.

A mostra é pioneira nesta modalidade de evento, sendo a primeira a integrar a Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas conectando-se ao programa Palco Giratório<sup>26</sup>. A partir do modelo da Mostra Sesc Cariri outros foram sendo implementados por todo o País. Ainda segundo Cruz, a “aldeia é muito mais que uma mostra de artes, ou seja, ela põe em jogo diversos relacionamentos e intercâmbios de trocas simbólicas e afetivas, tornando-se um modelo eficaz para o aprimoramento comunitário dos valores indispensáveis ao capital social” (Ibidem, p. 150).

Em 2014 a sua realização aconteceu durante os dias 7 e 12 de novembro em 26 cidades do sul do Ceará. Foram 21 apresentações musicais, 19 exibições áudio visuais, 17 trabalhos de literatura, 12 projetos de artes visuais e 47 espetáculos de artes cênicas, 155 grupos de tradição e cultura popular, seminários e oficinas integraram a programação<sup>27</sup>. Dentre os 155 grupos tradicionais mencionados, 11 eram bandas cabaçais de diversas localidades da região.

---

<sup>26</sup> O Palco Giratório surgiu no ano de 1998 com o objetivo de descentralizar e interiorizar a produção de artes cênicas no Brasil.

<sup>27</sup> Fonte: <<http://www.sesc.com.br/portal/noticias/cultura/a+cultura+brasileira+se+concentra+no+ceara>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

Um cortejo marca a abertura do evento e conta com a participação de diversos agrupamentos musicais como maracatus, maneiro pau, reisados dos mais variados, papangus, bacamarteiros entre outros. A princípio, a Banda Padre Cícero estava escalada para participar do cortejo, mas um dia antes tiveram sua apresentação modificada e transferida para outro dia e local.

Quase todos os grupo cabaçais foram escalados para apresentarem-se no saguão do aeroporto Orlando Bezerra de Menezes na cidade de Juazeiro do Norte. Eles ficariam encarregados de recepcionar os passageiros que chegavam na cidade tocando enquanto funcionários do Sesc entregavam panfletos com a programação do evento.

A Banda Padre Cícero tocou na noite de sexta-feira, dia 07, por volta das 19 horas. Na renovação de santo, como visto anteriormente, estando entre familiares, amigos e vizinhos a banda acaba deixando a apresentação mais informal e descontraída, mas sempre mantendo a estrutura básica que caracteriza sua performance. Mas nesta apresentação na área de desembarque era notório o desconforto do grupo diante de um público que mais interessava-se em pegar suas bagagens da esteira e ir para suas casas ou hotéis.

Como visto anteriormente, na concepção de Carlson (2010), performance implica em um desempenho frente a uma assistência que também participa e influencia no decorrer da apresentação. Assim, percebe-se que a performance do grupo muda conforme o caráter da apresentação, local e público. No estudo da performance deve-se, então, focar no comportamento musical e extra musical dos participantes, tanto dos atores como dos espectadores, e nos significados dessa interação.

Para Brito (2007) esta espetacularização das “tradições populares” é um dos efeitos da modernidade que vem alterando todo o sistema prático das manifestações dos folguedos do Cariri Cearense. Ao invés da interação do público este se torna um mero espectador e a performance torna-se então uma encenação de um folclore existente apenas no passado.

Outro fator que interfere na performance é a delimitação de tempo. No caso desta apresentação no aeroporto, ela durou 25 minutos, enquanto na renovação de santo vista anteriormente não houve delimitação de tempo para a brincadeira. A performance realizada no aeroporto adquire, portanto, o caráter audiovisual, destreza individual, originalidade de improviso na apresentação. A apresentação em tais ocasiões parece equivaler a um show ou concerto, onde os músicos mostram todas as suas habilidades na execução do instrumento bem como nos passos da dança.

Como em tais performances o visual é parte importante da apresentação, é comum a padronização do vestuário com a utilização de uniforme além da própria postura corporal dos

músicos muda torna-se mais rígida e formal. Na ocasião vestiam camisa laranja, calças pretas, chapéu de feltro e sandálias de couro.

Em sua maior parte o repertório da banda foi composto por músicas tradicionais de cabaçais, apenas baiões e marchas foram executadas. Durante a apresentação, o grupo também tocou duas músicas de Luiz Gonzaga, *Asa Branca* e *Forró Nº 1*. Como de costume, a apresentação começa com a tradicional marcha de chegada enquanto caminham lentamente em fila do portão principal à área de desembarque do aeroporto até que se forme um círculo. Na marcha de chegada, o ritmo ou *pancada*<sup>28</sup> executada é a *marcha rebatida*.

Após a primeira música iniciam o *baião solto* que é uma pancada executada para a realização das danças coletivas e posterior execução individual improvisada. Assim como na renovação, a base dos movimentos realizados pelo grupo na dança é circular. O trancelim sempre é o primeiro movimento realizado e em seguida na apresentação individual os outros movimentos aparecem.

O primeiro a realizar o movimento individual é o zabumbeiro, seguido do *prateleiro* e do *caixeiro*, e por último, os pifes, segundo e primeiro. Diferente da outra apresentação na renovação de santo que começava pelos pifes, o que mostra que a hierarquia dos instrumentos existentes na formação da banda cabaçal não se aplica em todos os momentos. O improviso do momento altera a ordem da apresentação, e ao longo da performance os mais experientes, Domingos e seu tio José, lançam olhares e apontam com a cabeça indicando quem deve iniciar o movimento ou para que lado seguir no trancelim.

Outro detalhe a ser salientado é o caráter de desafio presente na performance do grupo. Sempre ao término do improviso na dança o executante vira-se em tom de provocação para outro membro que deve responder ao desafio. Segue-se dessa forma até que o último realize o movimento individual e então voltam todos para a formação circular e depois ficam perfilados (FIG 20).

---

<sup>28</sup> A *pancada*, nome em alusão ao toque na zabumba, é como os integrantes da banda chamam o gênero, que também costumam também chamar de ritmo, executado pela percussão.



FIGURA 20 - Passo executado por Mestre Domingos.

Além da dança, na execução musical também existe o caráter de desafio. Em alguns momentos um músico realiza algum movimento no seu instrumento mostrando sua desenvoltura e logo outro instrumentista responde. As melodias também seguem este padrão quando em intervalos de sextas, quintas ou oitavas se afastam, aproxima-se e se entrecruzam.

Na ocasião a banda era formada por Domingos no primeiro pífano, seu irmão José no segundo pífano, seu tio José na caixa, seu filho Davi nos pratos e seu primo Luís Caetano na zabumba. Luís Caetano estava passando por um processo de iniciação na banda. Na renovação que eu havia acompanhado um ano antes, nos intervalos entre uma venda ou outra ele estava aprendendo tocando junto com os outros integrantes, chegando até a tocar em uma das vendas no período da noite. O aprendizado, como visto anteriormente, é aural e totalmente baseado na práxis, onde o aprendiz vê, ouve e imita.

A interação com o público quase não existe Enquanto esperavam suas bagagens na esteira do aeroporto, muitos de longe observavam e outros fotografavam. Alguns poucos ao passar pelo grupo os parabenizavam e outros raros posavam para fotos ao lado da formação. Mais raros ainda foram os aplausos, apenas ocorreram duas vezes quando coincidiu o término de uma música com a passagem de algum grupo ao lado da banda. Havia outros pessoas que aguardavam seus parentes ou amigos desembarcarem, mas estes estavam do outro lado da porta e não conseguiam ouvir e tampouco ver a performance banda. Após a passagem do último passageiro pelo grupo, um funcionário do Sesc veio anunciar o término da apresentação. O grupo saiu tocando uma marcha da mesma forma que chegou, formando um círculo e depois seguindo em fila até o lado de fora do aeroporto. Já no estacionamento a banda ainda tocava a

música enquanto caminhava para o carro que os levaria de volta só parando quando a música chegou ao seu fim.

## **Análise musical**

As análises das músicas da Banda Padre Cícero têm por objetivo identificar as características musicais que caracterizam a sonoridade do grupo do ponto de vista estético e estrutural. Algumas hipóteses foram levantadas acerca de características peculiares à musicalidade do grupo e que diferem dos padrões ocidentais, principalmente no que diz respeito às melodias.

A escolha das músicas transcritas para serem analisadas levou em consideração o contraste rítmico, afim de mostrar a variedade encontrada no repertório do grupo. Apesar de existir uma pequena variedade, os ritmos são ricos e ainda contam com a expressividade e improvisação de seu executante. A melodia executada pelos pífanos também carrega esse traço, ao passo que o segundo pífano tem uma liberdade de improvisação, mas sempre obedecendo certos critérios, como a utilização dos intervalos de sextas e terças, sendo o último mais recorrente, além do uníssono.

As análises se restringiram a quatro peças: *Marcha de Chegada*, *Alvorada*, *Bendito Nossa Senhora das Candeias* e *Cachorro na Peia*. Todas estas músicas, com exceção da *Alvorada*, estão presentes no disco oficial do grupo que leva o nome da banda, e que junto com gravações realizadas em campo durante apresentações ajudaram no processo de transcrição.

As transcrições foram realizadas com o auxílio de um piano elétrico onde as notas eram conferidas após a escuta, e depois escritas em partitura utilizando-se do programa *Finale Make Music 2014*. Não foi utilizado nenhum outro *software* para a transcrição musical, ou para alteração no andamento ou mesmo escrita via MIDI, sendo o ouvido a ferramenta mais utilizada. A escolha de não utilizar outras ferramentas na transcrição foi para que assim eu pudesse vivenciar o mesmo processo que os aprendizes de tocadores de Zabumba passam ao terem que escutar e tentar reproduzir.

## **Melodia**

A primeira grande dificuldade encontrada no processo de transcrição dos pífanos foi identificar e estabelecer corretamente as linhas melódicas de cada pífano, pois os timbres são muito semelhantes o que torna fácil confundir as linhas executadas por cada um deles. Outro desafio consistiu em utilizar os padrões de escrita musical tradicionais para as melodias, haja

vista o pífano não ser um instrumento temperado, e seguindo medidas intuitivas e meios artesanais de confecção como visto no capítulo anterior.

A primeira ação foi não utilizar armadura de clave para indicar tonalidade, assim, apesar da semelhança encontrada com certas tonalidades preferi não fixar a música em uma. No pífano confeccionado dentro da medida utilizada pelo grupo, o primeiro grau é levemente elevado e o terceiro grau é bastante oscilante não havendo uma definição exata para este, além do sétimo grau ser menor, caracterizando o modo mixolídio na própria concepção do instrumento. Com relação às terças, Velha explica o fenômeno:

Neste sentido, a terça se define pelo meio caminho entre a terça maior e a terça menor o que remete à presença de um intervalo intermediário na afinação do pife [...], o qual foi chamado de “terça neutra” por alguns estudiosos da afinação dos pifes do nordeste do Brasil (VELHA, 2009, p. 73-4).

Ainda sobre isso, Oliveira Pinto, afirma que a remoção das terças maior ou menor das melodias, e a inserção, ao invés delas, da “terça neutra”, liberta as flautas nordestinas do jugo dos modos maior ou menor, sem os quais, não existiria a música do ocidente, baseada na tonalidade e harmonia funcional (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.242). Desta forma, as melodias da Banda Padre Cícero oscilam entre tonal e modal.

Há alguns autores, como Siqueira (1981), que utilizam o termo escala nordestina para designar o modo no qual os pífanos e grande parte da música nordestina estariam inseridos. O autor refere-se ao quarto grau elevado e ao sétimo abaixado. Partindo da observação do pífano, considerado por ele como o mais popular na região, o autor faz a seguinte constatação:

Tratando-se o instrumento de uma coluna de ar, quando posta em vibração através de seu tubo, o som fundamental ou gerador contém uma série de sons parciais ou harmônicos, figurando entre estes os sons harmônicos nº 7 e 11, que correspondem, respectivamente, às alterações contidas nos três modos brasileiros (SIQUEIRA, 1981, p. 27).

Para Velha (2009) a presença da “terça neutra” na música dos pífanos nordestinos remete a aspectos históricos ligados a períodos pré-coloniais e pré-modernos, tempos em que não havia a atual padronização da escala temperada. “Estes elementos musicais que observamos nos transportam para um mundo que não está baseado na tonalidade, próximo de culturas musicais anteriores ao processo de temperamento como as culturas musicais medievais e orientais” (VELHA, 2009, p. 77). Além disso, é pela “terça neutra” que a autora identifica laços históricos entre a banda de pífanos e influência árabe/ibérica.



Também é perceptível um grande uso da escala diatônica maior, encontrada em quase todas das músicas analisadas. Essa ocorrência somada a utilização do modo menor harmônico e melódico denota a forte influência da música tonal europeia. A essas características mesclam-se as influências modais (modo dórico e mixolídio) que indicam um influxo do período pré-temperamento.

Como as gravações em campo não permitiam a escuta com precisão, tomei como base principalmente as gravações em estúdio. Assim o material coletado em campo serviu para comparação dos intervalos e aferição da transcrição. Em comparação com a gravação em disco e em campo percebi que as melodias tinham uma pequena diferença, sendo a gravação em campo, tocada por Domingos, levemente *bemolizada*. A possível explicação é que Mestre Miguel, que gravou as melodias em disco, utilizava um pífano de taboca com afinação em Si, enquanto Domingos usou um pífano feito de PVC com afinação em Sol. Naturalmente os pífanos confeccionados com algum tipo de bambu têm na sua sonoridade muito mais harmônicos, enquanto o PVC dá uma nota mais limpa.

As melodias não ultrapassam o âmbito de uma oitava, salvo em alguns momentos como, por exemplo, na música *Cachorro na Peia* que para a imitação do grunhido do cachorro sobe uma oitava. São compostas predominantemente por intervalos de segunda e terça, que estão presentes em todas as músicas, seguidos dos intervalos de quarta, quinta e sexta, este último com presença significativa. O contraponto realizado entre os dois pifes é, em sua maioria, composto de terças, sendo as quintas e o uníssono utilizado em alguns momentos das músicas, principalmente na finalização da música ou de seções da música.

### ***Acompanhamento***

O ritmo executado pela caixa, prato e zabumba é chamado de *pancada* pelo seus tocadores remetendo ao modo de percutir nos couros. A seção percussiva do conjunto é formado pelos pratos, caixa e zabumba. Na execução das músicas, os percussionistas entram sempre após o primeiro pife *puxar* o início da melodia, assim eles reconhecem a música e tocam o ritmo adequado a esta.

Os pratos produzem basicamente dois sons, o *toque fechado*, onde os mesmos são segurados apertados um contra o outro produzindo um som seco e curto após o toque, e o *toque aberto*, em que se deixa somente uma pequena parte dos pratos encostada após toque, produzindo um som mais longo e ressonante (FIG. 21).



FIGURA 21 – Representação dos sinais para som aberto e fechado.

Os toques na caixa são realizados na pele superior do instrumento e que em consequência faz os bordões fixos na parte inferior vibrarem dando um *chiado* característico. De acordo com o desenho melódico e com sua intuição, o músico faz diversas variações com *rulos* e acentuações diferentes no decorrer das repetições da música. O toque rulado é executado deixando-se a baqueta vibrar sobre o couro após o primeiro toque e sua representação é feita com um corte duplo ou triplo, a depender da velocidade do movimento (FIG. 22). Isso produz uma sucessão de sons subjacentes para um único golpe. O *caixeiro* (músico que toca a caixa) é o único percussionista que se comporta como um “solista”, improvisando sobre o padrão rítmico estabelecido.

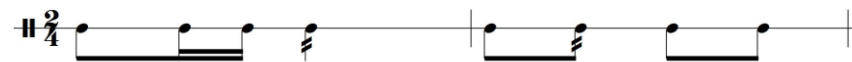


FIGURA 22 – Rulo.

A zambumba é responsável pela marcação do ritmo e possui pouca liberdade para improviso. A pele superior é percutida pela baqueta chamada de marreta ou maceta, enquanto a pele inferior é tocada por uma pequena vareta de bambu, a resposta (FIG. 23).

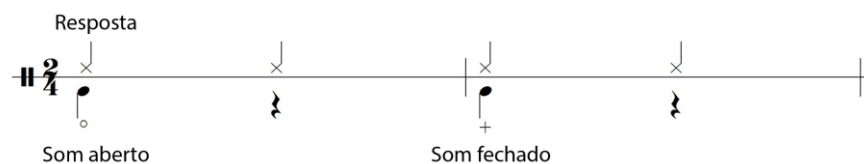


FIGURA 23 - Notação utilizada na zabumba.

Os gêneros presentes no repertório do grupo é composto em sua maioria por marchas, dos mais variados estilos, além de baiões, valsas, choros entre outros. Abaixo seguem alguns dos gêneros musicais executados na seção da percussão:

## A) Alvorada (FIG. 24)

Pratos

Caixa

Zabumba

Pt.

Cx.

Zb.

The musical score for 'Alvorada' is written for three percussion instruments: Pratos (Cymbals), Caixa (Snare Drum), and Zabumba (Bass Drum). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the initial four measures, and the second system shows the next four measures. The Pratos part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Caixa part features a more complex pattern with eighth and sixteenth notes. The Zabumba part provides a steady bass line with eighth notes. The second system includes a repeat sign at the end.

FIGURA 24 - Alvorada

## B) Marcha rebatida (FIG. 25)

Pratos

Caixa

Zabumba

The musical score for 'Marcha rebatida' is written for three percussion instruments: Pratos (Cymbals), Caixa (Snare Drum), and Zabumba (Bass Drum). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the initial four measures, and the second system shows the next four measures. The Pratos part features a complex pattern with eighth and sixteenth notes. The Caixa part features a complex pattern with eighth and sixteenth notes. The Zabumba part provides a steady bass line with eighth notes. The second system includes a repeat sign at the end.

FIGURA 25 – Marcha rebatida

## C) Marcha Pé-de-Serra (FIG. 26)

Pratos

Caixa

Zabumba

The musical score for 'Marcha Pé-de-Serra' is written for three percussion instruments: Pratos (Cymbals), Caixa (Snare Drum), and Zabumba (Bass Drum). The time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system shows the initial four measures, and the second system shows the next four measures. The Pratos part features a complex pattern with eighth and sixteenth notes. The Caixa part features a complex pattern with eighth and sixteenth notes. The Zabumba part provides a steady bass line with eighth notes. The second system includes a repeat sign at the end.

FIGURA 26 - Marcha Pé-de-Serra

## D) Marcha duas partes (FIG. 27)



FIGURA 27 - Marcha duas partes

## E) Baião (FIG. 28)



FIGURA 28 - Baião

**Forma**

Todas as músicas transcritas aqui são iniciadas por anacruse e, nas outras músicas ouvidas, mas não transpostas, isto também se repete, mas em alguns momentos o primeiro pífano pode começar no tempo forte do primeiro compasso. Em todas as músicas, sem exceção, mesmo naquelas em que não exista anacruse, o primeiro pífano toca o primeiro compasso sozinho e logo em seguida o segundo pífano começa a tocar. Os instrumentistas responsáveis pela percussão após reconhecerem a música pela melodia, começam a tocar o ritmo adequado para o seu acompanhamento (FIG. 29). Na maioria dos casos entram já no segundo, mas em alguns casos podem esperar até três ou quatro compassos para entrarem na música.



FIGURA 29 – Anacruse.

Já o término da maioria das músicas é determinado por uma certo padrão ou fórmula melódica com implicações de subdominante ou de tônica (FIG. 30).



FIGURA 30 – Término da música Cachorro na Peia.

Nas músicas da banda predominam os período com duas frases (pergunta e resposta), que podem ser compostos por dois, quatro ou oito compassos. Abaixo segue um exemplo de fraseado utilizado nas músicas do grupo. As duas frases são compostas de quatro compassos e cada uma delas é tocada duas vezes (FIG. 31). Em sua grande maioria, as músicas presentes no repertório da banda Padre Cícero possuem a forma AB Coda, sendo que o solista tem a liberdade de repetir quantas vezes ele desejar.



FIGURA 31 – Fraseado presente na música Bendito Nossa Senhora das Candeias.

A métrica binária prevalece na maioria das músicas executadas pela banda, isso explica-se pelo fato de grande parte do repertório ser composto por marchas e baiões. Outras músicas possuem compasso ternário ou ainda o binário composto.

## **Transcrições**

Os resultados aqui expostos correspondem a análise de quatro músicas que compõem o repertório da banda Padre Cícero. São elas: “Alvorada”, “Marcha de Chegada”, “Bendito Nossa Senhora das Candeias”, “Cachorro na Peia”. A escolha de tais músicas se deu pelas mesmas estarem presentes no disco do grupo, com exceção da Alvorada, então juntamente com as gravações realizadas em campo serviram para uma melhor audição e transcrição. Associadas às análises extra musicais anteriores, tais transcrições e análises, ajudaram na melhor compreensão da performance da banda em sua totalidade. Com exceção apenas de Cachorro na Peia, todas as outras músicas foram escritas meio tom abaixo da gravação original para facilitar a leitura.

### ***Alvorada***

O toque da Alvorada marca o início de renovações de santo ou qualquer outra festa religiosa como novenas, hasteamento de bandeira, missas. No caso das renovações, as músicas executadas na alvorada também são tocadas durante as três salvas que ocorrem às cinco horas da manhã, ao meio dia e às seis horas da tarde. O gênero musical é uma marcha lenta a duas partes, conforme cita Domingos.

# Alvorada

Banda Cabaçal Padre Cícero



Transcrição: Sidney Monteiro

Pífano 1  
 Pífano 2  
 Pratos  
 Caixa  
 Zabumba

Pf. 1  
 Pf. 2

Pf. 1  
 Pf. 2

2 Alvorada

The musical score for 'Alvorada' is written for two piano parts, Pf. 1 and Pf. 2. It consists of three systems of music. The first system begins at measure 18 and features a first ending bracket. The second system begins at measure 23 and also includes a first ending bracket. The third system begins at measure 27 and includes a second ending bracket. The notation uses treble clefs for both parts and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature has one flat (B-flat).

A melodia e o acompanhamento são bem característicos de toques militares, como os que são tocados bem cedo. A melodia é bem marcada com o uso de semínimas e com acentuações no tempo forte de cada compasso na primeira parte. Na segunda parte aparecem mais colcheias e o movimento da melodia alterna subidas e descidas com motivos de pergunta e resposta.

O acompanhamento é bem acentuado com a zabumba tocando sempre forte e com o som aberto principalmente nos tempos fortes. Os pratos acompanham o ritmo da zabumba, mas alternando toques fracos e fechados com fortes e abertos. A caixa tem o aspecto de improviso e floreios com o uso constante de rulos.

### ***Marcha de chegada***

A Marcha de chegada é tocada sempre quando o grupo chega em alguma apresentações não importa onde seja, podendo ser religiosa ou não. Em geral, entram no local da apresentação em fila e depois em círculo, até que fiquem perfilados e terminem a música. Existem diversas



marchas de chegada, com cada grupo utilizando a sua versão favorita, que mesmo não sendo de autoria do mesmo, acaba ficando conhecida por ser sempre executado por tal grupo.

## Marcha de Chegada

Banda Cabaçal Padre Cícero

Transcrição: Sidney Monteiro

%

The musical score is written for a marching band. It is in 2/4 time. The first system includes parts for Pífano 1, Pífano 2, Pratos, Caixa, and Zabumba. The second system includes parts for Pf. 1, Pf. 2, Pt., Cx., and Zb. The score features various musical notations including rests, eighth notes, and sixteenth notes, with some measures marked with a '6' or '8' indicating a specific measure number.

Marcha de Chegada

The musical score for "Marcha de Chegada" is written for two piano parts, Pf. 1 and Pf. 2. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into six systems, each containing two staves. The measure numbers are indicated at the beginning of each system: 2, 11, 14, 17, 20, 23, and 26. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing rests or specific rhythmic figures like triplets. The overall structure is a march, characterized by its steady, rhythmic progression.

2 11 8

Pf. 1

Pf. 2

14 8

Pf. 1

Pf. 2

17 8

Pf. 1

Pf. 2

20 8

Pf. 1

Pf. 2

23 8

Pf. 1

Pf. 2

26 8

Pf. 1

Pf. 2

## Marcha de Chegada

3

29 8

Pf. 1

Pf. 2

32 8

Pf. 1

Pf. 2

35 8

Pf. 1

Pf. 2

D.S. al Coda

Na transcrição é possível perceber a forma ABA + Coda, onde as duas partes são executadas por duas vezes, então volta a primeira parte por mais uma vez e segue para a coda. Quanto à melodia pode-se notar a presença frequente de arpejos com a utilização de colcheias na primeira parte da música, enquanto na segunda parte notas mais rápidas como semicolcheias e fusas aparecem, mas ainda a presença de arpejos acontece, assim como na coda encerrando a música. O acompanhamento na segunda parte muda um pouco quando pratos e zabumba tocam de forma convencionada acentuando as notas fortes da melodia (FIG. 33):

Pratos

Zabumba

FIGURA 32 - Convenção prato e zabumba

## ***Bendito Nossa Senhora das Candeias***

O bendito ou hino é um tipo de música vocal cantada durante as festas religiosas e procissões pelos romeiros. Elas expressam a fé e devoção dos fiéis a um santo ou à figura de Nossa Senhora. Os benditos em geral não têm uma autoria definida sendo estes criados na coletividade durante as festas. São compostas pelos devotos durante a própria romaria quando em cima de uma melodia já conhecida improvisam versos, gerando várias versões e letras para a mesma melodia.

O bendito transcrito aqui é dedicado a Nossa Senhora das Candeias, santa de grande devoção na região do Cariri. Os festejos dedicados à santa em Juazeiro do Norte, iniciam-se dias antes com a realização de novenas e missas e têm sua culminância no dia 2 de fevereiro quando é realizada a *Procissão das Velas*, ou *Procissão da Luz*, como é conhecida, saindo da Capela do Socorro em direção à Basílica Nossa Senhora das Dores.

A origem da procissão possui duas versões contadas pelos moradores da cidade, as duas ligadas diretamente à figura de Padre Cícero e relatadas por Gilmar de Carvalho (1998). Na primeira, o padre afim de ajudar um de ferreiro desempregado, instruiu que os fiéis adquirissem candeieiros<sup>29</sup> para a realização de uma da primeira Procissão da Luz. Enquanto na segunda versão, a utilização das velas e candeieiros teria sido de forma espontânea pelos romeiros na esperança que Nossa Senhora das Candeias iluminasse a mente do bispo Dom Joaquim José Vieira, afim de que o mesmo retirasse as sanções impostas ao Padre Cícero em decorrência do incidente do Milagre da Hóstia. Independente da veracidade de uma ou outra versão a festa consolidou-se através dos anos como uma das maiores e mais bonitas ao lado da Romaria dos Finados realizada no dia 1º de novembro (FIG 33.)



FIGURA 33 - Romaria Nossa Senhora das Candeias 2015  
Fonte: [www.diocesedocrato.org](http://www.diocesedocrato.org)

---

<sup>29</sup> Tipo de luminária feita de alumínio com formato cônico, base reta e uma alça e que é alimentada por querosene, sendo muito comum no sertão nordestino.

Como dito anteriormente, vários benditos possuem distintos nomes e letra. Trago três versões dentre as várias existentes para o hino transposto. Além da versão da banda Padre Cícero, trago a versão gravada pela banda de pífanos de Caruaru no seu segundo disco em 1979, que tem o título de *Bendito Padre Cícero*, e outra versão colhida em campo por mim durante a festa de Nossa Senhora das Dores no ano de 2013, que segundo as pessoas que o cantavam era chamado de *A Luz que Mais Alumeia*.

### **Letra versão banda cabaçal Padre Cícero**

Bendita e louvada seja a luz que mais *alumeia* (2x)  
Valei-me meu *Padrim Ciço* e a Mãe de Deus das Candeias (2x)

Quando eu entrei na casa santa o sangue me fugiu das veias  
Valei-me meu *Padrim Ciço* e Mãe de Deus das Candeias (2x)

No caminho de Juazeiro nunca ninguém se perdeu (2x)  
Por causa da *luminura* da Mãe de Deus das Candeias (2x)

Bendito, louvada seja a luz que mais *alumeia* (2x)  
Valei-me meu *Padrim Ciço* e Mãe de Deus das Candeias (2x)

### **Versão Banda de Pífanos de Caruaru**

Bendito louvado seja o Santíssimo Sacramento  
O nosso Padrinho Cícero nos livre do sofrimento (2x)

Quando ele subiu ao céu na terra deixou o seu pranto  
Olhou pro mundo e disse adeus até mil e tanto (2x)

Aí fica meu retrato pra quem quiser venerar  
Adeus até mil e tanto que dois mil não chegará (2x)

Também fica a Santa Igreja pra quem quiser confessar  
Adeus até mil e tanto que dois mil não chegará (2x)

A virgem mandou dizer pelo anjo São Serafim  
Que cuidasse em penitência que o mundo breve tem fim (2x)

Ofereço esse bendito aos santos desse altar  
Que nos livre do inferno e nos bote em bom lugar (2x)

Oh que caminho tão longe tão cheio de pedra e areia  
Valei-me meu Padrinho Ciço e Mãe de Deus das Candeias (2x)

**Versão cantada por romeiros captada em campo**

Bendita e louvada seja a luz que mais *alumeia* (2x)  
Valei-me meu *Padim Ciço* e Mãe de Deus das Candeias (2x)

Ó que caminho tão longo e cheio de pedra e areia (2x)  
Percorre o bom peregrino da Mãe de Deus das Candeias (2x)

No caminho de Juazeiro nunca ninguém se perdeu (2x)  
Por causa da *luminura* da Mãe de Deus das Candeias (2x)

A luz da fé que nos guia aqui nos reanimou (2x)  
Formamos grande família de Cristo Nosso Senhor (2x)

# Bendito Nossa Senhora das Candeias

Versão Banda Padre Cícero

Domínio Público

Transcrição: Sidney Monteiro

5

9

Pífano 1

Pífano 2

Pratos

Caixa

Zabumba

Pf. 1

Pf. 2

Pf. 1

Pf. 2

2                      Bendito Nossa Senhora das Candeias

13

Pf. 1

Pf. 2

16

Pf. 1

Pf. 2

D.S. al Coda

Na versão transcrita acima, presente no disco *Banda Cabaçal Padre Cícero*, os pífanos intercalam com as vozes. Executam duas vezes o primeiro e segundo verso de cada estrofe e assim repete-se quando as vozes cantam a canção. O compasso é binário composto 6/8 e o estilo executado é uma marcha pé-de-serra. Os instrumentos de percussão neste tipo de composição para acompanhar ritos religiosos são sempre muito lentos e com poucas variações na execução.

### ***Cachorro na peia***

O gestual da banda, como extensão da oralidade, reproduz o bestiário nordestino na narrativa musicada do grupo, que culmina com a união entre a força da linguagem da dança e a música das cabaçais. É a arte inspirada nos sons da natureza e na simplicidade da vida de músicos-agricultores. Sobre a aparição de animais na arte nordestina Verssísimo (2003) afirma:

No bestiário local, os animais aparecem retratados numa variedade de modalidades da arte nordestina, que vão desde a cerâmica e a pintura figurativa até os folhetos de cordel. Na arte de tradição oral, sobre mitos e lendas, os narradores de poemas narrativos ou cantados enaltecem a façanha de alguns animais, que até incorporam características humanas (VERÍSSIMO, 2003, p. 135).

Da natureza, do seu universo rural, retiram todo o sustento da brincadeira. Inspiram-se em canto de pássaros, grunhidos de animais, mitos e lendas envolvendo o bestiário local, e



os inserem nas melodias e passos de dança. O bestiário local, entendido como a representação recorrente de animais na arte nordestina, é um dos temas recorrentes na arte cabaçal.

Os integrante da banda Padre Cícero retiram dos animais observados na natureza a matéria-prima para a narrativa musicada. Transformam em elementos artísticos os sons característicos da roça, combinados com a descrição do bestiário local, que compõe o cenário do campo e o retrata com aspectos da encenação.

Na peça aqui transcrita é utilizada a figura do cachorro, que é tradicionalmente ligado à fidelidade e companheirismo. Na melodia há ostinatos (FIG. 35) que imitam o gestual de um cachorro brincando e correndo, enquanto agudíssimos (FIG. 36) representam grunhidos emitidos pelo animal em decorrência de algum acontecimento.



FIGURA 34 – Ostinato



FIGURA 35 – Grunhidos do cachorro

O gênero musical executado é um baião com compasso binário 2/4. A forma é ABA, com repetições à vontade do executante na parte que simula os movimentos do cão bem como seu grunhido. A melodia é bem diversificada com diversos motivos ao longo da peça. A utilização de síncopas durante a música é constante.

# Cachorro na Peia

Banda Cabaçal Padre Cícero



Transcrição: Sidney Monteiro

Pífano 1  
 Pífano 2  
 Pratos  
 Caixa  
 Zabumba

Pf. 1  
 Pf. 2

Pf. 1  
 Pf. 2

The musical score is written for a band. The first system includes five parts: Pífano 1, Pífano 2, Pratos, Caixa, and Zabumba. The second system includes two parts: Pf. 1 and Pf. 2. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes parts for Pífano 1, Pífano 2, Pratos, Caixa, and Zabumba. The second system includes parts for Pf. 1 and Pf. 2. The score is transcribed by Sidney Monteiro.

Cachorro na Peia

2  
13 8

Pf. 1

Pf. 2

17 8

Pf. 1

Pf. 2

23 8

Pf. 1

Pf. 2

28 8

Pf. 1

Pf. 2

33 8

Pf. 1

Pf. 2

39 8

Pf. 1

Pf. 2

D.S. al Coda

## Cachorro na Peia

3

45 8 1. 2.

Pf. 1

Pf. 2

50 8

Pf. 1

Pf. 2

54 8

Pf. 1

Pf. 2

58 8

Pf. 1

Pf. 2

62 8 1. 2.

Pf. 1

Pf. 2

66 8

Pf. 1

Pf. 2

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta dissertação foi analisar a performance da Banda Cabaçal Padre Cícero através de registros em áudio, vídeo e fotografia em campo, aliados à interação do grupo com a audiência, seja em momentos religiosos ou em apresentações fora do contexto religioso. Assim, busquei identificar os principais elementos musicais presentes na performance do grupo, além de realizar uma contextualização histórica e social e as relações mercantis que envolvem a arte cabaçal atualmente.

A reconstituição do processo dinâmico da experiência social da Banda Padre Cícero, nos seus diversos encontros culturais, permitiu observar algumas das formas como estas interações foram elaboradas na linguagem dos indivíduos e na sua expressão musical, como também alguns dos seus sentidos históricos. Pode-se também observar de que forma tais acontecimentos influenciam ou foram influenciados pela arte do cabaçal.

Nas análises apresentadas busquei as matrizes musicais do grupo e também o processo de sua articulação para a formação da sonoridade do mesmo. A banda possui características ancestrais como os seus instrumentos artesanais, golpes de sopro que seriam considerados irregulares para as técnicas acadêmicas, uso de afinação não-temperada e outros parâmetros musicais que mantêm a ligação entre passado e presente.

Conceitos como tradição e modernidade permeiam a história de grupos marcados pela oralidade ao longo da existência dos mesmos. Tradicionalmente pensados em oposição tais conceitos quando pensados como pares não excludentes aumentam a capacidade de compreensão de manifestações artísticas tal como as bandas cabaçais. A tradição quando pensada no sentido de atualização faz com que a mudança seja contínua e benéfica. A adaptação de antigos meios para outras funções ou utilização de elementos modernos na manutenção da tradição é algo presente na Banda Padre Cícero. Antes eram a banda oficial dos eventos realizados pela Igreja com a bênção do próprio Padre Cícero, mas como passar do tempo precisaram se inserir em outros espaços e adquirir outras funções, como por exemplo, a de entretenimento em festas ditas profanas.

Um dos objetivos presente neste estudo era o de tentar me aproximar dos discursos dos indivíduos, ao lado dos elementos sonoros de sua linguagem e expressão musical, e nas suas relações com outros discursos sociais e históricos, buscando notar as elaborações musicais e sociais no contato entre tradição e modernidade, como concepções culturalmente construídas, inclusive no interior de suas contradições e historicidades.

Na performance da Banda Padre Cícero a dialogicidade entre tradição e modernidade se faz presente, tanto na execução musical como na própria concepção artística do grupo. Fazem hoje apresentações em eventos realizados por instituições não governamentais em troca de cachês, apresentando-se para um público não acostumado e que não vivencia as mesmas coisas que os membros da banda. Diferente de onde se sentem à vontade, em casas e sítios realizando aquilo que lhes foi pedido pelo Padre Cícero de acompanhar e animar os festejos religiosos. Tocam por amor à arte, por fé, por gosto, e quando podem recebem por isso. Mas isto, para eles, é o que menos importa. Mestre Domingos, por exemplo, prefere não exercer atividade fixa remunerada para não atrapalhar a brincadeira da cabaçal.

A linha de continuidade da tradição no grupo é observado na sonoridade peculiar que os pífanos juntamente com a percussão produzem, além da relação entre seus instrumentos que mantêm o equilíbrio na melodia do pífano e na marcação da zabumba. Estes último permanecem com seu lugar de destaque na formação da banda, sendo a base para conservação e continuidade dentro da arte cabaçal. Os membros do grupo ressignificam melodias de diversas fontes culturais aos moldes de sua concepção de música, obedecendo tanto a padrões da habilidade motora quanto à própria ancestralidade e aos modelos musicais da cultura dominante. Além disso, a permanência da oralidade, seja na concepção musical ou na percepção de mundo, faz com que o grupo mantenha-se ao mesmo tempo fiel a sua tradição, como também adaptado às novas demandas culturais da sociedade moderna.

O prestígio de que antes gozavam as bandas cabaçais e outros agrupamentos existentes na cidade de Juazeiro do Norte foram substituídos por desdém e ostracismo. Muitos grupos não resistiram aos impactos impostos pela dinamicidade da sociedade moderna e sucumbiram ao avanço mercantil nas artes. Muitos grupos, como a Banda Padre Cícero, precisam reinventar-se para manter-se ativos e atualizados, mas sem perder a tradição que pra eles é o que dá sentido à sua arte.

A visão de performance para além dos elementos estético-estruturais favoreceu a análise e entendimento da musicalidade da banda como um fenômeno musical mais amplo. Para além da análise melódica ou rítmica, a compreensão das motivações e do contexto sociocultural da banda foi de significativa importância para este estudo. Assim, Mestre Domingos, juntamente com seus familiares, encaram e aceitam o desafio de manter a tradição da banda Padre Cícero, herdade de seus avós, mas de forma que não percam sua identidade, o que lhes é peculiar e tradicional.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: \_\_\_\_\_; SOIHET, Rachel (Org.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 83-102.
- ABREU, Raphael Lorenzeto de. *Map of Ceará highlighting Juazeiro do Norte*. 12 ago. 2006. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceara\\_Municip\\_JuazeirodoNorte.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceara_Municip_JuazeirodoNorte.svg)>. Acesso em: 10 set. 2014.
- ASSUMPÇÃO, Pablo. *Irmãos Aniceto*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- AUSLANDER, Philip. *Theory for performance studies: a student's guide*. London: Routledge, 2008.
- BAINVEL, J. Devotion to the Sacred Heart of Jesus. In: *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/07163a.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2015.
- BAUER, Martin W. Entrevistas individuais e grupais. In: \_\_\_\_\_; GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. cap. 3, p. 64-69.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological perspectives*. London: Greenwood Press, 1984.
- BRITO, Lúcia Helena. *O espetáculo das tradições: um estudo sobre as práticas de culturas populares no Cariri cearense*. 2007. 167p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.
- CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Tradição e modernidade: O perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro*. 1998. 184 p. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARNEIRO, Édison. Dinâmica do folclore. In: *Princípios*, n. 4. São Paulo: Anita Garibaldi Maio/1982, p. 39-44.
- CARVALHO, Gilmar de. *Madeira matriz: Cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001, p. 69-78.

\_\_\_\_\_. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2002. Disponível em: <[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo\\_o\\_folclore\\_e\\_a\\_cultura\\_popular.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf)>. Acesso em: 08 set. 2014.

CEARÁ. Lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003. Institui no âmbito da administração pública estadual, o registro dos mestres da cultura tradicional popular do estado do Ceará. *Diário Oficial [do Estado do Ceará]*, Fortaleza, CE, série 2, ano VI, n. 161, 25 de agosto de 2003, p. 1-2.

CROOK, Larry Norman. *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco*: Musical style, gender, and interpenetration of rural and urban worlds. 1991. 395 f. Thesis (Doctorate) – University of Texas, Austin, USA, 1991

CRUZ, Sidnei. Mostra Sesc Cariri de Culturas: gestão e desenvolvimento. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: Teorias e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. cap. 9, p. 146-159.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FICKELER, Paul. Questões Fundamentais na Geografia da Religião. In: *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, UERJ, n. 7, 1999, p. 7-35

GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil*. Tradução: Milton Amado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas*. 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL. 1976.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILL, Rosalind. Análise do discurso. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. cap. 10, p. 244-270.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich.; GIDDENS, Anthony.; LASH, Scott (Org.). *Modernização Reflexiva*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. cap. 2, p. 73-134.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.



GUSFIELD, Joseph R. Tradition and modernity: Misplaces polarities in the study of social change. In: *American Journal of Sociology*, vol. 72, n. 4, 1967, p. 351-362.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 8 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HENNION, Antoine. Music and meditation: Toward a new sociology of music. In: CLAYTON, Martin et al (Ed.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. cap. 6, p. 80-92.

HOBBSAWN, Eric. Introdução. In: \_\_\_\_\_; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

IKEDA, Alberto; DIAS, Paulo; CARVALHO, Sérgio. *Cachoeira! de música - Instrumentos de sopro*. 201?. Disponível em: <[http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com\\_content&view=article&id=261:cachuerademusicainstrumentosdesopro&catid=91:cachuerademusica&Itemid=115](http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=261:cachuerademusicainstrumentosdesopro&catid=91:cachuerademusica&Itemid=115)> Acesso em: 04 nov. 2014.

KLAPURI, Anssi. *Introduction to music transcription*. Tampere: Tampere University of Technology, 2006.

KRÜGER, Cauê. Performance art versus performance studies? O conceito contestado de performance e sua relação com a tecnologia, arte e identidade. In: Simpósios Nacionais de Tecnologia e Sociedade, 4., 201. Curitiba. *Ciência e Tecnologia construindo a igualdade na diversidade*. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2011, 11 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 11-46.

LIMA, Telma Cristiane S.; MIOTO, Regina Célia T. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. In: *Revista Katál*, Florianópolis, v. 10, n. esp., 2007, p. 37-45.

LINS, Thiago. 100 anos em um CD. In: *Revista Continente*, ano IX, n. 97, jan. 2009, p. 86-88.

LOMAX, Alan. Folksong style. In: *American anthropologist*, v. 61, n. 6, dez. 1959, p. 927-954.

MENDES, Murilo. *Fé no pife: as flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto*. 2012. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MESTRE DOMINGOS. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, Comunidade Baixio dos Monteiros, 03 nov. 2013. Entrevista a Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior.

MYERS, Greg. Análise da conversa e da fala. In: BAUER. Martin W. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER. Martin W GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 271-292.

MYERS, Helen. Fieldwork. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Ethnomusicology: An introduction*. New York: W.W. Norton & Company, 1992a. cap. II, p. 21-49.

MYERS, Helen. Field technology. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Ethnomusicology: An introduction*. New York: W.W. Norton & Company, 1992b. cap. III, p. 50-87.

NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: Macmillian Publishing Co., 1964.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. *Turismo Religioso*. São Paulo: Ed. Aleph, 2006.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. As bandas-de-pifanos no Brasil: Aspectos de organologia, repertório e função. In: COLÓQUIO DO CONSELHO INTERNACIONAL DE MÚSICA TRADICIONAL, 6., 1997, Lisboa. *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p. 563-578.

\_\_\_\_\_. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. In: *Revista de antropologia*. São Paulo: USP, 2001, V. 44 nº 1, p. 221-286.

ORTIZ, R. *Cultura popular: Românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC-SP, 1985.

PANOFF, M.; PERRIN, M. *Dicionário de etnologia*. Lisboa: Edições 70, 1973.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro, Relume Damurá, 2002. p. 17-40

\_\_\_\_\_. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2003.

PINHEIRO, Irineu. *O Cariri: seu descobrimento, povoamento, costumes*. Fortaleza: FWA, 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Perfomance musical nos Ternos de Catopés de Montes Claros*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

\_\_\_\_\_. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da etnomusicologia. In: *Revista Claves*, João Pessoa, v.2, p.87-98, 2006.

ROCCA, Edgard Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

ROSENDAHL, Zeny. O espaço, o sagrado e o profano. In: \_\_\_\_\_, CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 241-247.

SACHS, Curt. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurion, 1947.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2013.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music writting. In: *The Musical Quaterly*, v. 44, n. 2, Abr. 1958, p. 184-195.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO CEARÁ. *A Mostra Cariri: 16ª Mostra Sesc Cariri de Culturas*. Disponível em: <<http://mostracariri.sesc-ce.com.br/a-mostra-cariri/>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

SHILS, Edward. *Tradition*. Chicago: the University of Chicago Press, 1981.

SIQUEIRA, José. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

ULLMANN, Reinhold A. *Antropologia: o homem e a cultura*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

VANSINA, Jan. A tradição e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.) *História geral da África: I – metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982. cap. 7, p. 139-166.

VASCONCELOS, Francisco de. Cariri, o grande centro de folclore do Nordeste. In: *Ytaytera*, Crato, Ceará, n. 11, Out. 1967, p. 71-72.

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. 307 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VERÍSSIMO, Elídia Clara Aguiar. *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto: música e narrativa dramática*. 2002. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

VERÍSSIMO, Elídia Clara Aguiar. *O bestiário nordestino na arte da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. O público e o privado. Fortaleza: UECE, ano 1, n. 2, Jul./Dez. 2003, p. 129-141.

WALKER, Daniel. *Pequena biografia de Padre Cícero*. eBooksBrasil: 1999.

\_\_\_\_\_. *Juazeiro do Norte: A terra do Padre Cícero “O Cearense do Século”*. Juazeiro do Norte: Gráfica Padre Cícero, 2003.

WEBER, Max. *Ciência e política: Duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 1968.

## DISCOGRAFIA

BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO. *Banda Cabaçal Padre Cícero*. Cascavel: Instituto Beija-Flor de Arte Cultura e Educação, 2008. 1 CD.

## ANEXOS



ANEXO A – Grupo tocando a Alvorada.



ANEXO B – Grupo tocando na sala onde estava sendo realizada a renovação de santo.



ANEXO C – Pifeiros reverenciando frente ao altar.



ANEXO D - Altar.



ANEXO E - Intervalos entre as vendas.





ANEXO F - Momento de aprendizagem por parte de primos.



ANEXO G - Formação tocando à noite durante a renovação.



ANEXO H - Momento de oração da renovação.



ANEXO I - Caminhão decorado para procissão de Nossa Senhora das Dores em 2013.



ANEXO J- Procissão a pé a Nossa Senhora das Dores de 2013.



ANEXO K - Banda de fanfarra que atualmente ocupam o espaço antes das bandas de pífano na procissão de N. Senhora das Dores em 2013.





ANEXO L – Apresentação do grupo no aeroporto enquanto passageiros desembarcam.



ANEXO M - Alguns passageiros posando para fotos ao lado do grupo.