

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU**  
**Uma análise musical**

Carlos Eduardo Pedrasse

Campinas – 2002

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes

**BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU**  
**Uma análise musical**

CARLOS EDUARDO PEDRASSE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan

CAMPINAS – 2002

## FICHA CATALOGRÁFICA

**Preparada pela Biblioteca Central da UNICAMP**

P342b	<p style="text-align: center;">Pedrasse, Carlos Eduardo.</p> <p>Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical / Carlos Eduardo Pedrasse. -- Campinas, SP: [s.n.], 2002.</p> <p>Orientador: José Roberto Zan. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Bandas (Música). 2. Música - Análise, apreciação. 3. Música folclórica. 4. Instrumentos musicais. 5. Música Latino americana. 6. Grupos de musica country. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

Ao amigo e irmão Sebastião  
Biano que me mostrou muitas e  
melhores coisas além daquelas  
que eu procurava.



Agradeço,

A minha mãe, pela compreensão, fé e ajuda inestimável.  
A Eduardo Ribeiro, pelo excelente trabalho de consultoria.  
A Pedro Paulo Santos, pelo apoio e companhia constante.  
A Gustavo Graudenz, pelos estímulos e esclarecimentos.  
A Evandro e Carmen, por mostrarem horizontes em horas difíceis.  
A Ivan Vilela pelas indicações e pelo exemplo.  
A Edson Soares, por me colocar em contato com o grupo.  
Aos moradores de Caruaru, pela ajuda na pesquisa de campo: Alexandre e todo grupo Zabumba Bacamarte, família Bianco e especialmente o professor Anselmo Duarte pela sua eterna paciência e interesse.  
As funcionárias do IEB-USP, pela ajuda na pesquisa bibliográfica.  
A Vivien, da Secretaria da Pós-Graduação do IA-UNICAMP, pela eterna disposição em ajudar.  
A minha avó Leonilda e meus irmãos Rodrigo e Renato, pela segura retaguarda.  
A Banda de Pífanos de Caruaru: Sebastião Bianco, José Bianco, Amaro Bianco, Gilberto Bianco, João Bianco e o finado Benedito Bianco. Por toda ajuda, colaboração e bom humor.  
A Marcelo Effori, Luciana Horta e José Nigro, pela amizade.  
A Bruno Bonna, pelas informações e constante fé no trabalho.  
A Remo Pellegrini, pelos excelentes trabalhos prestados e pela amizade leal.  
A Pacheco, pela preocupação carinhosa na indicação dos caminhos possíveis.  
A Adelvane Néia e Cid França, pelo acolhimento, irmandade e ajuda.  
A Pedro Macedo e João Carlos Macruz, pela confiança.  
A Julieta, pela constante e segura presença.  
A Soninha pela ajuda atemporal.  
A Chico Pedro, por sempre mostrar diferentes perspectivas.  
A Larry Crook, pela prontidão em ajudar.  
A Rafael dos Santos e Esdras, pelo amável apoio.  
A Sr. Edson da Cantina do IA, por toda compreensão e ajuda em uma fase difícil.  
A Jorge Lampa e Luiz Haddad, pelo compartilhar.  
A Cláudio, pelo ombro amigo e os excelentes lanches noturnos.  
A cidade de São Paulo, pelas oportunidades.  
A todos que realmente acreditaram na realização desta dissertação.

Ao meu orientador José Roberto Zan, pela orientação.

A FAPESP, pela Bolsa de Mestrado de vinte e quatro meses.





## Resumo

Nesta dissertação estudamos os aspectos musicais da obra da Banda de Pífanos de Caruaru.

A Banda de Pífanos de Caruaru foi o grupo cabaçal que obteve maior repercussão junto aos meios de comunicação e de carreira fonográfica mais estruturada do país. Esses fatos nos levaram a buscar, as características musicais que permitiram a um grupo de origem folclórica chegar a lançar sete trabalhos fonográficos pelas maiores gravadoras do país e obter grande reconhecimento no meio artístico.

As análises centraram-se numa amostra significativa da obra do grupo, que foi abordada sob aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos. Procuramos revelar as matrizes musicais do grupo e como ela se amalgamaram para formar a sua sonoridade. Também analisamos as transformações estilísticas no decorrer da inserção do grupo no mercado.

Para uma melhor compreensão dos aspectos musicais, realizamos uma pesquisa sobre a história do grupo. Também foi feita pesquisa sobre as origens das bandas cabaçais visando-se contextualizar de forma mais abrangente as análises musicais e históricas.



# Índice

INTRODUÇÃO.....	15
1. BANDAS DE PÍFANO.....	19
1.1. Definições .....	21
1.2. Origens.....	26
2. INÍCIO E FORMAÇÃO DO GRUPO .....	41
2.1. A gênese .....	43
2.1.1. O encontro com Lampião .....	50
2.1.2. A Novena.....	53
2.2. Caruaru e a formação do grupo.....	61
3. A INSERÇÃO NO MERCADO FONOGRÁFICO .....	73
3.1. O encontro com Gilberto Gil .....	75
3.2. A gravação do primeiro disco .....	77
3.3. Anos 70: a consolidação da carreira.....	83
3.4. Anos 80 e 90: dificuldades profissionais .....	85
3.5. A retomada da carreira fonográfica.....	87
3.6. Direitos autorais .....	90
3.7. Apresentação da discografia do grupo .....	94
4. A ANÁLISE MUSICAL.....	121
4.1. Objetivos da análise musical .....	123
4.2. O material .....	124
4.2.1. Recolhimento e processamento.....	124
4.2.2. Os processos de seleção e transcrição .....	125
4.2.3. Dificuldades encontradas nas transcrições, problemas da notação convencional e soluções encontradas .....	128
4.3. Metodologia das análises.....	131

4.3.1.	Identificação do contexto melódico e harmônico.....	132
4.3.2.	A relatividade das alturas .....	133
4.3.3.	Movimentos harmônicos .....	135
4.3.4.	A notação da percussão .....	137
4.4.	Exposição dos resultados das análises .....	140
4.4.1.	Os pífanos .....	141
4.4.2.	Escalas e modos .....	145
4.4.3.	O tratamento seqüencial.....	147
4.4.4.	Movimentos harmônicos .....	149
4.4.5.	Ritmo harmônico, formas e seções.....	150
4.4.6.	Relação intervalar e contrapontística .....	151
4.4.7.	Os instrumentos da seção percussiva .....	157
4.4.8.	Características da seção percussiva .....	160
4.4.8.1.	Ritmos em compasso quaternário .....	161
4.4.8.2.	Ritmos em compasso ternário .....	164
4.4.8.3.	Ritmos em compasso binário.....	169
4.4.9.	Processo composicional elaboração das idéias musicais .....	184
4.4.10.	A influência do mercado na obra do grupo .....	185
4.5.	Considerações finais sobre as análises musicais.....	189
4.5.1.	Características melódicas e harmônicas.....	189
4.5.2.	Características rítmicas .....	194
4.5.3.	Tradição preservada – o isolamento cultural.....	199
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	207
6.	BIBLIOGRAFIA.....	215
	ANEXO: Transcrições.....	223

## Índice de figuras

Fig. 1	Banda de Pífanos de Caruaru, 1941 .....	65
Fig. 2	Benedito e família .....	65
Fig. 3	Sebastião e família. ....	65
Fig. 4	A Banda no meio do povo, anos 50.....	66
Fig. 5	Anos 50, os netos de Manoel começam a ensaiar .....	66
Fig. 6	Festa dos Bacamarteiros em Caruaru, década de 60 .....	67
Fig. 7	A Banda dos anos 60.....	67
Fig. 8	Praça do Lactário. Caruaru, década de 60.....	68
Fig. 9	A Banda no fim dos anos 60 .....	68
Fig. 10	Indo para a Novena, anos 60.....	69
Fig. 11	Rua Sete de Setembro, Caruaru, anos 30 .....	69
Fig. 12	Tocando na festa, anos 60 .....	70
Fig. 13	Praça João Pessoa. Caruaru, década de 50.....	70
Fig. 14	Benedito e Sebastião, década de 60.....	71
Fig. 15	Rio Ipojuca, Caruaru, 1958 .....	71
Fig. 16	Na redação do Jornal Alvorada em Caruaru, anos 60.....	72
Fig. 17	Tocando na praça, Caruaru, anos 70 .....	72
Fig. 18	Fazendo animação do concurso de Miss Caruaru, anos 60 .....	72
Fig. 19	Na época da gravação do 1º disco .....	111
Fig. 20	A Banda em uma temporada na cidade de Brasília, anos 70 .....	111
Fig. 21	Apresentação em São Paulo, década de 70.....	112
Fig. 22	Benedito e Sebastião, década de 70.....	112
Fig. 23	Encenando uma cerimônia de Novena, década de 70.....	113
Fig. 24	Encenando a Briga do Cachorro com a onça, década de 70 .....	113
Fig. 25	João Bianco em show ns cidade de São Paulo, década de 70 .....	114
Fig. 26	Apresentação no Rio de Janeiro, década de 70 .....	115
Fig. 27	Apresentação no programa de Hebe Camargo, década de 70.....	115
Fig. 28	Revista Veja, 28/08/72.....	116
Fig. 29	Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4/3/74.....	117
Fig. 30	Anos 90, quando Edmilson do Pife substituiu Benedito Bianco .....	118
Fig. 31	O grupo preparando-se para uma apresentação, fim dos anos 90 .....	118

Fig. 32	Show no Sesc, fim dos anos 90 .....	118
Fig. 33	Show da Trama, USP, dezembro de 2001 .....	119
Fig. 34	Bairro de Piraporinha, zona sul da cidade de São Paulo, onde residem Sebastião e José Bianco .....	119
Fig. 35	Idem .....	120
Fig. 36	Bairro de Pedreira, zona sul da cidade de São Paulo, onde residem João, Amaro e Gilberto Bianco .....	120
Fig. 37	Sebastião Bianco tocando. Dezembro de 2001 .....	202
Fig. 38	O pífano “oficial” de Sebastião.....	202
Fig. 39	Os “ferros de furação”, usados para construir os pífanos .....	203
Fig. 40	Pés de taboca dentro da mata. Caruaru.....	203
Fig. 41	Idem .....	203
Fig. 42	O surdo de Amaro Bianco.....	204
Fig. 43	A caixa de Amaro Bianco .....	204
Fig. 44	A zabumba de João Bianco.....	205
Fig. 45	Os pratos de José Bianco .....	205

\* Parte das fotos apresentadas são provenientes dos arquivos pessoais dos músicos e simpatizantes do grupo. As outras restantes foram realizadas durante a pesquisa. As cópias das reportagens de revistas e jornais foram cedidas pela Editora Abril S. A.

# Introdução

No panorama musical nordestino encontramos um tipo de formação musical que se destaca pela sua peculiaridade: as Bandas de Pífanos. Estes grupos, também chamados de cabaçais, são formações musicais que utilizam instrumentos de sopro e percussão, cuja origem é remota. São encontradas em quase todos os estados do Nordeste e durante muitos anos constituíram parte importante das manifestações musicais das comunidades da região. Participando de manifestações sagradas e profanas, as bandas de pífono guardam elementos técnicos e estéticos de épocas longínquas.

Dentre as bandas de pífono brasileiras a que mais se destacou nos meios midiáticos e a que teve uma obra fonográfica mais estruturada foi a Banda de Pífanos de Caruaru. Fundada no ano de 1924, dentro da família Bianco, esta banda cabaçal sofreu transformações ao longo da sua história até ser lançada no mercado fonográfico na década de setenta. Construindo entre percalços a sua carreira, o grupo é atuante até hoje.

Embora seja o grupo cabaçal mais conhecido no país ainda não haviam sido realizados estudos musicais sobre o mesmo. Encontramos obras que estudaram outras bandas cabaçais, mas nenhuma específica sobre o grupo de Caruaru. Esta dissertação contém análises da obra musical do grupo visando identificar suas características musicais, as matrizes dessas características e as transformações que as mesmas sofreram no decorrer do tempo. Esses questionamentos tornam-se oportunos quando verificamos

que, embora estruturalmente a Banda de Pífanos de Caruaru seja idêntica a várias outras bandas cabaçais do nordeste, foi ela que mais se destacou no cenário fonográfico brasileiro.

Também realizamos um estudo da história do grupo com o objetivo de contextualizar o seu surgimento e desenvolvimento. Isso foi feito para um melhor entendimento sobre as análises musicais, como também para relacionar holisticamente a trajetória histórica e o desenvolvimento profissional e musical do grupo.

A apresentação da pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro definimos o que vem a ser uma banda de pífanos. Para isso utilizamos a bibliografia já existente sobre o tema, procurando confrontar as opiniões de diversos autores. Com a síntese desses vários enfoques definimos o tipo de formação musical a qual pertence o nosso objeto de estudo. Neste mesmo capítulo discorremos sobre a origem das bandas de pífano. Esta parte da análise confronta a bibliografia sobre o tema com as características musicais originárias de várias culturas encontradas nas bandas cabaçais procurando encontrar relações entre elas.

O segundo capítulo relata o surgimento do grupo, o meio sócio-cultural do qual pertenceram seus integrantes e as primeiras formações da Banda de Pífanos de Caruaru.

O terceiro capítulo discorre sobre a inserção do grupo no mercado fonográfico, focando especialmente a gravação do primeiro disco. Também descreve-se a carreira musical do grupo, as questões financeiras e o impacto da mudança para a cidade de São Paulo.



O quarto capítulo trata da metodologia utilizada nas análises musicais, o material recolhido, as características dos instrumentos do grupo, a técnica utilizada para executá-los, bem como os resultados dessas análises.

Por fim, no apêndice, apresentamos as transcrições completas das músicas analisadas, o que constituem um útil material para a compreensão das análises musicais.



# **1. BANDAS DE PÍFANO**



## 1. BANDAS DE PÍFANO

*O pife veio do índio!*  
**Sebastião Biano**

### 1.1. DEFINIÇÕES

Para uma explanação mais segura sobre a origem das Bandas de Pífanos procuramos inicialmente definir este tipo de formação instrumental.

Quanto ao nome *banda* Mário de Andrade nos fornece as seguintes informações: “Conjunto de instrumentos de sopro, acompanhados de percussão”.(Andrade, 1989, p.44). Embora as bandas de pífanos sejam instrumentos de sopro e percussão, a definição de Andrade não pode ser utilizada para designar somente grupos deste tipo. Existem outros grupos com a mesma instrumentação que não são bandas de pífano (fanfarras, por exemplo). Em entrevista com o compositor e músico Onildo Almeida (produtor dos dois primeiros discos do grupo), obtivemos a informação que até a década de sessenta não se empregava o nome *banda* para classificar estes tipos de conjunto, mas sim o termo *Zabumba*. Nas palavras de Onildo: “existia sim a zabumba de José, a de Mário, eram assim que eram chamadas...”. Segundo o compositor o nome *banda* foi uma influência das bandas de rock, provavelmente, da época da Jovem Guarda.

Tomando-se como ponto de partida essa afirmação de Onildo, encontramos uma série de referências ao nome *Zabumba* em estudos sobre música brasileira que, além de

especificar um instrumento em particular<sup>1</sup>, é comumente usado para nomear as bandas de pífano. Câmara Cascudo refere-se a esse tipo de formação instrumental como “Esquentamulher e Cabaçal”.(Cascudo, 1999, p.925).

Percebemos com isso que há diversos nomes para o mesmo tipo de conjunto. Cabaçal, segundo Andrade, é “Formação instrumental encontrada no nordeste, o mesmo que música cabaçal, com dois pifanos, um zabumba e uma caixa de guerra<sup>2</sup>” (Andrade, 1989, p.77). Para o mesmo termo, Cascudo apresenta a seguinte definição: Conjunto instrumental de percussão e sopro, (...). Constituem um cabaçal, dois zabumbas, espécies de bombos ou tambores, e dois pifes (...). (Cascudo, 1999, p.202).

Diéguas Júnior refere-se ao termo Esquentamulher no seguinte aspecto:

As orquestras negras por excelência são as que acompanham as suas dansas religiosas e das que o negro influenciou duas se destacam. Uma é a carapeba, orchestra typica de instrumentos de metal e percussão. Outra, ainda mais curiosa, é chamada esquentamulher, que muita gente confunde com a carapeba. Compõe-se geralmente de três pifanos e uma zabumba. (...). (Diéguas Junior, 1940, p.302).

O pesquisador Martin Braunwieser, que durante as décadas de trinta e quarenta do século passado pesquisou essas formações instrumentais no Nordeste, se refere às mesmas como “cabaçais”. Relatando sobre a formação instrumental desses grupos, o autor escreve:

---

<sup>1</sup> “Instrumento (de percussão). Variante do bumbo. (...). Tambor grande, com duas membranas, percutido na posição vertical com duas vaquetas. O mesmo que xabumba ou bombo.”(Andrade, 1989, p.577).

<sup>2</sup> “Instrumento de percussão, muito usado nas bandas militares, de fuste [corpo principal do bombo e do tambor] médio e bordões na membrana inferior. Também conhecido como caixa clara, pode ter registro de contralto ou soprano, dependendo de suas dimensões”.(Andrade, 1989, p.80).

Compõe-se o conjunto de quatro instrumentos: dois *pifes* e dois *zabumbas*. Há exceções: as vezes falta o segundo *pifista* — também *pifeiro* — ou deixa de tocar; outras vezes há mais de dois tocadores e todos querem participar: chega a haver seis *pifistas*, três tocando a primeira parte e outros três a segunda. (...). Lugares há em que não existem dois *zabumbas*; então entra em substituição um *tarô*<sup>3</sup> ou qualquer outro instrumento de percussão, mas nunca vi um instrumento de percussão do tipo cabaça. Uma coisa, porém, é certa: todos os tocadores com que falei afirmam que o conjunto deve conter dois *pifes* e dois *zabumbas*. (Braunwieser, 1946, p.603).

Logo a seguir, Braunwieser relata mais uma variante do cabaçal: “Em Alagoa Nova (Paraíba), vi um cabaçal com um só *pife* e apenas um *zabumba* talvez por ausência ou moléstia dos outros integrantes do conjunto” (Braunwieser, 1946, p.606).

Oneyda Alvarenga descreve o cabaçal como:

Nome com que pelo menos na Paraíba, em Pernambuco e no Ceará é designado um conjunto instrumental composto comumente de dois Zabumbas e dois Pifes (...) Do conjunto costumam participar também Ganzá<sup>4</sup> e Tamborim<sup>5</sup>. Um dos zabumbas pode ser substituído por um taró. (Alvarenga, 1982, p.352).

Renato de Almeida nos informa:

---

<sup>3</sup> “Tambor (3) intermediário entre a caixa clara (q. v.) soprano e a contralto, de diâmetro maior e dois bordões, caracterizados pelo som claro e vibrante; tarola, caixa chata: Var. Ou f. paral.: tarola e (bras., N.E.) taró. Cf. caixa clara.” (Ferreira, 1999).

<sup>4</sup> “Espécie de chocalho de folha-de-flandres e formas variadas” (Ferreira, 1999).

<sup>5</sup> “O tamborim é descrito como um pequeno aro de metal ou acrílico recoberto com pele em uma das bordas e percutido com vaqueta ou vareta de bambu ou madeira”.(Andrade, 1989, p. 498).

Esquentamulher é uma cantiga de Alagoas, com que as orquestrinhas típicas entram numa localidade do interior, para fazer qualquer festa com dança.(...) A *orquestra* é ordinariamente composta por duas flautas de taquara, um bombo, uma caixa surda<sup>6</sup> ou tambor e, por exceção pratos.(Almeida, 1942, p.115).

Guerra Peixe cita uma “banda típica”, encontrada nos estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco e no norte baiano, cuja denominação mais usual é Zabumba: “Em princípio o grupo consta de um quarteto constituído de: duas flautas de bambu, denominadas pifes; zabumba; e tarol, ou taró”.(Guerra Peixe, 1970, p.15).

Mário de Andrade define Esquentamulher como: “Cantiga de origem alagoana acompanhada por orquestrinhas de formação instrumental típica, geralmente de dois a três pífanos e zabumba, podendo ou não ter pratos ou caixas.” (Andrade,1989, p.205). Já Câmara Cascudo, para o mesmo nome, cita uma formação semelhante: “Conjunto orquestral popular em Alagoas. Consta de dois ou três pifes (flautas) de taquara, uma caixa, dois zabumbas (bombos médios) e um par de pratos de metal.” (Cascudo, 1999, p.376).

Concluimos assim que a formação instrumental composta basicamente de pífanos, zabumbas, tarol e outros tambores, sem a participação de outro tipo de instrumento de funções melódico-harmônicas, é comumente chamado de Cabaçal, Zabumba ou Esquentamulher. Guerra Peixe nos informa, com mais detalhes, que

---

<sup>6</sup> “Espécie de tambor, ou melhor, caixa, usada nas músicas militares do Brasil. Parece que é de uso exclusivo nosso, pelo que me informaram”.(Andrade, 1989, p.81).



existem outras denominações para este tipo de formação, e que cada uma delas é justificada por razões diversas:

São numerosas as denominações do conjunto:

*Zabumba* — O nome mais generalizado. Provém da importância do Zabumba, com seu toque bem cadencial.

*Tabocal* — Em virtude de os pifes serem construídos de taboca.

*Banda de pife* — em referência as flautas

*Terno ou Terno-de-oreia* — O pesquisador assinalou duas informações. Primeira: o grupo instrumental é composto de <<três pares>> que são dois pifes, dois tambores e dois pratos. E como os músicos executam de oitava, daí o de-oreia. Segunda: outrora os músicos se esmeravam no trajar das festas religiosas, vestindo roupa branca completa, de calça, paletó e colête. O branco conviria como símbolo da pureza.

*Quebra-resguardo* — Pejorativo aplicado a conjunto que executa mal e fortemente, quebrando assim, o sossego alheio. Êste nome se estende a Zabumba.

*Esquentamulher* — Duas informações. Primeira: em determinadas ocasiões a Zabumba sai à rua em busca de donativos para festas religiosas de uma das igrejas. E nessa oportunidade as mulheres acorrem ao apêlo, fazendo suas ofertas. Segunda: a música da Zabumba é alegre e contagiante, cujo toque se torna irresistível convite.

*Cabaçal* — Nome que parece restrito ao Ceará e noroeste da Paraíba. Conquanto possa sugerir a participação da cabaça (também chamada afoxê), êste instrumento não parece integrar o conjunto, salvo em caráter de eventualidade.

*Carapeba* — Pelo menos em Alagos [sic] é pejorativo de bandinha desafinada e desimportante. Por extensão a zabumba alagoana.

*Cutilada* — Registro de Batista Siqueira, também de sentido pejorativo. Vem de bater com cutelo.

*Banda-de-pife* — Em referência as flautas.

*Matuá* — Antiga denominação em Caruaru e outras cidades pernambucanas, hoje só lembrada por pessoas idosas. O pesquisador não encontrou a palavra na bibliografia, especializada ou não.

A estas designações se juntam as seguintes: *Banda-cabaçal*, *Música-cabaçal*, *Música-de-pife*, *Terno-de-música*, *Terno-de-zabumba*, *Zabumba-de-couro*, *Zabumbê* e *Pifêros*.” (Guerra Peixe, 1970, p.15)[Grifo do autor]

## **1.2. ORIGENS**

As informações bibliográficas sobre o surgimento das bandas de pífano no Brasil são poucas e contraditórias. Determinados autores sustentam a origem européia dessas formações, outros a africana e outros afirmam que são oriundas do meio indígena.

Segundo Ferreira, a palavra pífaro, que tem o mesmo significado que pífano, vem do alto alemão: *Pifer* (Ferreira, 1986, p.1327). Nascentes, para o mesmo verbete, embora reafirmando que a palavra tem a mesma procedência, ou seja, o alemão, afirma que a palavra de origem é “Pifer, que nesta língua quer dizer assobio”. (Nascentes, 1976, p.1272). Corroborando para a origem européia deste instrumento, Dufourcq nos informa sobre a ocorrência de pifanos na França e na Inglaterra (na música militar) nos séculos passados:

França - O pífano (do alemão Pfeifer, pfeifen, siffler.) é um tipo de pequena flauta de seis buracos, que foi apresentada pelos suíços. Seu uso foi constatado antes da batalha de Marignan (1515). Um pajem, subalterno de oficial, em 1515 colocou um pífano (se diz também pífaro) e um tambor a cada companhia de infantaria.<sup>7</sup>



Inglaterra - Os pífanos e tambores são usados no exército, e os grupos escoceses marchavam ao som do bag-pipe nacional (gaita de fole) que eles conservam ainda nos dias de hoje. A flauta pastoril é conhecida como na França. Na música de Henrique VIII (1530) não há nada além dos pífaros e dos timbales. Mas a de Elizabeth é composta de 12 trompetes, dois timbales, de pífanos, cornetas, e tambores.<sup>8</sup>

Na Larousse, Encyclopedia of Music, também encontramos a menção a existência dos pífanos na Antigüidade européia:

Na França os instrumentos de sopro formaram parte da constituição da Grande Cavalaria (i.e. da cavalaria real). Apropriando-se de instrumentos de sopro de metal como de madeira, eles compreendiam em shawms (mais tarde os oboés), curtal (mais tarde os bassons), crumhorns, gaitas de fole, pífanos e tambores, trompetes e sack butts. Nós pudemos averiguar que alguns destes instrumentos

---

<sup>7</sup> France - Le fifre (del'allemand Pfeifer, pfeifen, siffler) sorte de petit flûte à six trous, est introduit par les Suisses. Son usage est constaté avant la bataille de Marignan (1515). Une ordonnance in 1545 attribue un fifre (on disait aussi pifre) et un tambour à chaque compagnie d'infanterie. (Dufourcq, 1946, p.558)

<sup>8</sup> Angleterre - Les fifres et tambours sont en usage dans l'armée, et les troupes écossaises marchent au son du bag-pipe national (cornemuse) qu'elles conservent encore de nos jours. Le chalumeau y est connu, comme en France. La musique de Henri VIII (1530) n'a que des fifres et des timbales. Mais celle d'Élisabeth est composée de douze trompettes, deux timbales, de fifres, cornets et tambours. (Dufourcq, 1946, p.558).

foram usados na coroação de Luís XIV, e na nave da catedral eles provavelmente executaram uma sonoridade esplendida.<sup>9</sup>

Melo, nos dá indicações a respeito da origem portuguesa dos pífanos: “Os pastores, quando andam a guardar o gado, trazem sempre uma pequena flauta a que na Beira-alta se chama pífaro (pífano). Essas flautas em algumas terras de Traz-dos-montes, aonde se chamam fritas, são muito bem gravadas.” (Melo, 1882, p.238). Também faz menção ao pífano nas festividades que ocorrem nos ambientes rurais: “Na cidade acendem-se balões venezianos, na aldeia queimam-se pinhas, ali percorrem as ruas philarmonicas melodiosas, aqui é o pífaro do pastor que eleva aos céus o cântico da terra” (Melo, 1896, p65). Relata uma observação *in loco*, que realizou na Serra da Estrela, em Portugal, no dia quatro de setembro de 1916: “Junto a barraca estavam dois pastores, (...). Um dos pastores toca pífano e outro sentado no chão, atenta a música do companheiro”. (Melo, 1927, p.181).

Outro autor português, Ernesto Oliveira, nos fornece dados mais relevantes quanto à semelhança entre os pífanos dos cabaçais brasileiros e os portugueses: “Em Portugal existem dois tipos fundamentais de flautas: de bisel, e travessas. As flautas de bisel, ou pífaros medem cerca de quarenta centímetros de comprimento (...)”. (Oliveira, 1966, p.183). Descreve também o uso do vime, uma espécie de taquara ou bambu, para a fabricação dos pífanos: “(...), por exemplo, no Barco (Fundão) [região de Portugal] são

---

<sup>9</sup> In France the wind instruments formed part of the establishment of the Grand Ecurie (i.e. the royal stables). Taking the brass as well as the woodwind, they comprised shawms (later the oboes), curtals (later bassons), crumhorns, bagpipes, and fifes and drums, horn trumpets and sack butts. We have seen how some of these instruments were used at the coronation of Louis XIV, na in the nave of the cathedral they would have made splendid sound. (Larousse, 1971, p.164).

de vime, furado com ferro quente” (Oliveira, 1966, p.184). Ainda falando sobre os pífanos, Oliveira cita o seu uso junto à percussão:

(...), no corpo situam-se os furos, em numero variável conforme as regiões: no Norte e no Leste trasmontano, designadamente em Terras de Miranda, e na faixa alentejana alem-guardiana, elas tem normalmente três furos, dois na face superior e um na inferior, e sustum-se e tocam-se com uma só mão. Este tipo é assim o único que permite o toque simultâneo do tamboril<sup>10</sup> e da flauta pela mesma pessoa.(...) (Oliveira, 1966, p.183).

Estas citações de autores portugueses sobre o pífano nos levam a crer que o instrumento já era popular em Portugal de longa data. Interessante notar que o material e o processo usados para a fabricação dos pífanos portugueses é muito similar aos brasileiros, pois Sebastião Bianco, pifeiro da Banda de Pífanos de Caruaru, descreveu que constrói seus próprios pífanos, utilizando um ferro quente para fazer os furos no instrumento. Quanto ao material, Oliveira cita o vime, espécie de junco, da mesma família que a taquara e a taboca, bastante similar ao material usado pelos cabaçais brasileiros.

Em relação aos instrumentos de percussão, além do tamboril já citado, Lopes Dias descreve a existência do Bombo, instrumento de percussão usado em Portugal:

---

<sup>10</sup> “Também chamado de tambor provençal, é instrumento de percussão propriamente dito (sem cordas)”.(Andrade, 1989, p.498).

Bumbo, tambor grande, zabumba, bumba. Não teve no Brasil a popularidade portuguesa, figurando nas festas de arraial, nos conjuntos musicos [sic] tradicionais, constituindo mesmo, entre os *ranchos* e as *folias*, o grupo denominado bombo, como o bombo de Lavacolhos, Fundão, Beira Baixa, dois bombos, dois tambores ou caixas, dois ferrinhos e um pífaro.<sup>11</sup>

Cascudo, quando se refere ao termo zabumba, também cita a ocorrência de grupos de pífanos e instrumentos de percussão em Portugal: “No norte de Portugal, Beira, há um conjunto instrumental denominado Bombo, dois bombos e dois tambores, dois e três ferrinhos e dois pífaro [sic].” (Cascudo, 1999, p.925)

Oneyda Alvarenga citando Jaime Lopes Dias, reforça a existência de conjuntos populares em Portugal, que se utilizam instrumentos de percussão e pífanos:

Quanto ao conjunto, em Portugal, e creio na Europa em geral, há associações instrumentais semelhantes a essa. Jaime Lopes Dias, por exemplo, registra da existência na Beira de um grupo chamado Bombo, que participa das romarias, constituído por dois bombos, dois pífaros e dois ferrinhos<sup>12</sup> e, além destes, pelo grupo coral.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Dias, Jaime Lopes, *A Beira Baixa ao Microfone da Emissora Nacional*, Lisboa, 1936, p. 92 in Cascudo, Luis da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo, Ediouro, 1999, p.177.

<sup>12</sup> “Instrumento de percussão, o mesmo que triângulo”.(Andrade, 1989, p.222).

<sup>13</sup> Dias, Jaime Lopes, *A Beira Baixa ao Microfone da Emissora Nacional*, Lisboa, 1936, p. 93 in Alvarenga, Oneyda, *Música Popular Brasileira*, 2ª Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1982, p.353.

Estas informações, embora revelem que em Portugal já existiam formações parecidas com os cabaçais brasileiros, não atestam, porém, o tipo de música que era executado, restando a dúvida sobre as características musicais desses conjuntos.

Em relação aos indígenas existem relatos dos primeiros tempos da colonização portuguesa no Brasil que denotam a existência de instrumentos de sopro, da família das flautas, utilizados pelos índios e pelos colonizadores europeus. Cardim cita uma passagem de relatos jesuíticos do início do século XVI:

Véspera da Conceição da Senhora, por ser orago<sup>14</sup> da aldêa mais principal, foi o padre visitador fazer-lhe festa. Os índios também lhe fizeram a sua: porque duas léguas da aldêa em um rio mui largo e formoso (por ser o caminho por água) vieram alguns índios murubixába, os principaes com muitos outros em vinte canoas mui bem equipadas, e algumas pintadas, enramadas e enbandeiradas, com seus tambores, pífanos e frautas. (Cardim, 1925, p.339).

Em um trecho adiante o autor descreve uma cena na qual os colonizadores portugueses utilizam pífanos, dado este que corrobora para a hipótese da introdução do pífano português em terras brasileiras “O Sr. Governador com mais portugueses fizeram um lustroso alardo de arcabuzaria, e assim junto com seus tambores, pífaros e bandeiras foram a praia” (Cardim, 1925, p.346).

Lima, em obra sobre a vida do Padre Anchieta, cita um relato do padre sobre o tema:

---

<sup>14</sup> “O santo da invocação que dá o nome a uma capela ou templo”. (Ferreira, 1999).

Agora um guerreiro podia perfeitamente comer a perna de um inimigo, chupar o tutano do osso, depois abrir um buraquinho no dito osso e fazer uma flauta, tirar som daquele pífano em louvor de Tupam, atrair as cunhatãs da Taba. (Lima, 1934, p.98).

Encontramos também relatos quanto ao uso de pífanos e tambores entre os franceses que estiveram no Rio de Janeiro, no século XVI. Em carta do Padre Quirício Caxa da Bahia, de 13 de julho de 1565, ao Padre Doutor Diogo Mirão, Provincial da Companhia de Jesus, encontramos o capítulo “Ataque dos franceses e tamoyos ao Rio”, que descreve as naus francesas chegando à cidade: “Puzeram apontar uma espera e a primeira que chegou que era a capitanea, a qual mui soberba com estandartes e bandeiras de seda, pífaro e tambor de guerra, foi varada de pôpa a prôa, (...)” (Jesuitas, 1931, p.453).

Mostrando familiaridade dos indígenas brasileiros com instrumentos de sopro, Cameu refere-se à prévia existência de flautas utilizadas pelos índios em terras brasileiras:

Como flauta foram compreendidos, a princípio todos os instrumentos constituídos por um tubo de taquara, madeira ou osso aberto em uma ou ambas as extremidades. Os portugueses aportados no Brasil colonial e os catequistas as chamaram de gaitas. (Cameu, 1977, p.244).

A autora também discorre sobre os tipos de flauta nas tribos indígenas, em que notamos o grande parentesco com os pífanos atuais:



Constando de um tubo de comprimento variável, com embocadura em bisel<sup>15</sup> ou simplesmente com o diâmetro do tubo parcialmente fechado com cera, aparecem nas tribos do Amazonas, Pará, Xingu, Mato Grosso, Territórios do Amapá e Rondônia (...). (Cameu, 1977, p.224).

Logo a seguir cita os tipos de flauta de bambu: “Não há exclusividade em relação aos tipos, pois encontram-se tanto flautas retas como transversas num mesmo grupo.” (Cameu, 1977, p.224). A autora faz, ainda, referência ao flautim: “De acordo com as proporções e calibres há flautas de sons graves, médio e agudos. As flautas agudas se aproximam da sonoridade do flautim.” (Cameu, 1977, p.224).

A seguir Cameu cita os tipos de tambores existentes entre os índios desde as épocas iniciais da colonização:

(...) apontados, os tambores de madeira, de carapaça, de cerâmica, o tambor d’água(...). Desde a descoberta ficaram notícias atestando-lhe a utilização entre a população nativa. Apontado por Pero Vaz de Caminha, logo no primeiro encontro, passando pelos demais cronistas coloniais e pelos pesquisadores dos séculos seguintes. (Cameu, 1977, p.218).

Sobre os tambores de madeira, a autora aponta uma subcategoria, a de tambor de pele: “O instrumento é confeccionado com um cilindro de madeira leve ou mesmo pesada, curto ou afunilado, geralmente fechado de um só lado. (...). Fazem-no soar batendo com uma só baqueta”. (Cameu, 1977, p.222).

---

<sup>15</sup> “Borda de peça de madeira, pedra, etc., cortada obliquamente, isto é, sem aresta ou quina viva. Cf. chanfradura (2).” (Ferreira, 1999).

Não é seguro, baseando-se nestas informações, afirmarmos que o cabaçal tenha origem indígena, mas considerando-se que os nativos brasileiros já possuíam intimidade com flautas e também com tambores, somos levados a considerar que possivelmente não tiveram estranhamento nem dificuldade em apreender a executar instrumentos do colonizador que eram semelhantes aos seus. Provavelmente não foi difícil a assimilação — pelos índios — das características musicais dos conjuntos portugueses de flautas e percussão.

São esparsas as referências escritas sobre cabaçais no Brasil. Devido à diversidade de nomes para o mesmo tipo de conjunto, torna-se difícil precisar informações sobre a gênese deste tipo de formação.

Viajantes estrangeiros, que estiveram no Brasil nos séculos passados, escreveram relatos sobre grupos musicais que provavelmente deram origem aos atuais cabaçais. Koster trás uma notificação interessante:

Três negros com gaitas de foles (8) começaram a tocar pequenas toadas enquanto estávamos jantando, mas pareciam tocar em tons diversos um do outro e, as vezes, supunha que um deles executava peças da sua própria composição. Imagino que alguém jamais tentou produzir harmonias sonoras com tão maus resultados como esses chameleiros “(Koster, 1942, p. 272) [Tradução de Luiz da Câmara Cascudo]”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Three negroes with bag-pipes attempted to play a few tunes whilst we were at dinner, but they seemed to play in diferent keys, from each other, and sometimes each appeared to have struck up a tune of his own composing. I think i never heard so bad an attempt at producing harmonious sounds as the *chameleiros* made” (Koster, 1817, p.321)

Na nota do tradutor, encontramos sua interpretação para o nome “charamela”:

(8) *Three negroes with bag-pipes...* Nunca encontrei menção a gáita de foles tocada no Brasil e por negros. Linhas adiante Koster fala nos Chameleiros (que conservei na versão). A charamela é uma flauta delgada, que tem o som de tiple mui agudo, de pequenas dimensões e sua escala não chega a duas oitavas, leio no “Diccionario Musical” de Isaac Newton (Maceió, 1904). Naturalmente *bag-pipe* é apenas uma gáita, tão popular entre os negros. (Koster, 1942, p.281.)

No referido dicionário, citado por Cascudo, encontramos a descrição integral de charamela: “Charamella — Instrumento próprio da música pastoril. É uma flauta delgada que tem som de tiple mui agudo, de pequenas dimensões e sua escala não chega a duas oitavas”.(Isaac, 1904, p.65). Quanto ao termo tiple, o autor do dicionário afirma: “Tiple — É a mais aguda das vozes humanas, por seu timbre. É aquela que os italianos chamam soprano”.(Isaac, 1904, p.282).

Gardner, outro viajante inglês, relata sua passagem pela cidade do Crato (Ceará), no ano de 1832, em uma festividade religiosa: “A pouca distância tocavam uma banda de música, dois pífanos e dois tambores, música da peor (sic) categoria, (...)”.(Gardner, 1942, p.160).<sup>17</sup>

Estes relatos nos indicam a existência de formações muito parecidas com os cabaçais já no século XVIII. Encontrei também referências a charamelas na obra de Jaime Diniz, “Músicos Pernambucanos do Passado”. O autor teve acesso ao livro de despesas da Irmandade do Sacramento, da Matriz de Santo Antônio, em Recife (PE), e transcreve

---

<sup>17</sup> “At little distance, a band of musicians were playing, consisting of two fifers, and two drummers, but the music they produced was the most wretched description, (...)” (Gardner, 1846, p.195).

trechos que relatam a existência dos negros chameleiros (já citados por Koster) nas festas da Igreja: “Em eras remotas, nossas festas religiosas não se faziam sem o concurso dos negros chameleiros (...). Nenhuma festividade de Pernambuco, em tempos coloniais, dispensava as chamelelas dos nossos negros músicos”.(Diniz, 1979, p.107)

Diniz registra também a participação de indígenas na execução das chamelelas:

Remotamente eram os meninos índios que cultivavam as chamelelas e as flautas para oficiarem as missas em dias de festas, ornarem as procissões, na aldeia e na cidade, e em outros atos públicos’ segundo testemunho de Pero Fernandes. (Diniz, 1979, p.107).

O autor afirma que a partir do século XIX as chamelelas foram substituídas nas festividades por outras formações musicais. Segue a lista com datas e tipos de conjunto que celebraram as festas da Matriz a partir do ano de 1820. Note-se a inclusão do nome Zabumba para designar determinado tipo de formação musical:

1820 — ‘Música de 2 Batalhões’, na Semana Santa

1824 — ‘Música do Batalhão’

1825 — ‘Música do Zabumba’, na festa do Orago. (Diniz, 1979, p.108).

Mario de Andrade define chamelela como:

Instrumento de sopro, pequena flauta delgada de som muito agudo. O mesmo que pífano, pífaro, chorumela, xorumela, chorumbela. A chamelela foi introduzida no Brasil no início do século XVII e estava entre os instrumentos europeus destinados aos índios, (...). (Andrade, 1989, p.129).

O pesquisador Câmara Cascudo cita, no nº 15 do jornal “O Carapuceiro”, do ano de 1837, um artigo escrito por Lopes Gama: “quando governou Pernambuco (1774-1787) o General José César de Menezes, que apareceu aqui o zabumba pela primeira vez”. (Cascudo, 1999, p.925). Cascudo argumenta —no texto, logo a seguir — que o termo zabumba do texto refere-se ao conjunto musical de pífanos e flautas, ou seja, o cabaçal<sup>18</sup>.

Podemos deduzir que o pífaro foi utilizado no Brasil desde o início da colonização e muitas vezes acompanhado por instrumentos de percussão. Notamos também a sua utilização por índios e negros, povos que formaram a população brasileira. Quanto a sua provável origem negra, além da observação óbvia sobre a larga utilização da percussão pelos povos da África negra, Abelardo Duarte refere-se a um artigo da revista portuguesa *Panorama* denominado “Teatro Medieval em são Tomé e Príncipe”, no qual seu autor, Fernando Reis, faz a descrição da orquestra que acompanha o citado auto:

A orquestra é constituída por três hábeis tocadores de flauta de bambu, por dois ou três tocadores de sucalo ou sucaia – corruptela de chocalho (...). (Duarte, 1974, p.122).

O referido trecho, consultado no original:

---

<sup>18</sup> Esta tese é duvidosa, pois nas pesquisas em Caruaru verificamos que uso do artigo masculino “o” antes de zabumba servia para designar o instrumento em si, ao contrário do artigo feminino “a”, que é usado para designar o cabaçal.

A orquestra é constituída por três hábeis tocadores de flauta de bambu, por dois ou três tocadores de bombo e por dois tocadores de ‘sucalo’ ou ‘sucaia’ — corruptela de chocalho — (...).(Reis, 1967, p.50).

Com esse exemplo o autor começa a reforçar a sua tese da origem africana dos cabaçais, citando outro trecho do artigo:

A cultura da cana e a indústria dos engenhos são abandonados em São Tomé quando, precisamente, o ciclo se inicia no Brasil, para onde, aliás, se transferiram muitos escravos e colonos brancos da região”. (Duarte, 1974, p.122).

Pudemos constatar, na revista original a foto da orquestra que acompanha o auto e nela se encontram dois tocadores de instrumentos similares à zabumba, chocalhos e tocadores de pequenas flautas rústicas, que lembram bastante os nossos pífanos. Duarte, deste modo, afirma que provavelmente a origem dos cabaçais é africana, tomando-se como base às similaridades da formação musical do auto citado e também o fato de muitos povos da dita região africana serem transplantados para o Nordeste brasileiro. Porém torna-se arriscado afirmar que o cabaçal originou-se na África, dado que Portugal possuiu colônias neste continente desde o século XVI e pode ter influenciado a cultura local com as formações instrumentais de pífanos e percussão presentes em sua cultura.

Diante dos dados expostos e analisados não podemos afirmar que o cabaçal originou-se especificamente de um determinado país, região ou grupo cultural. Os conjuntos portugueses de percussão e flautas rústicas; o uso, por indígenas brasileiros,

de flautas de taquara e osso e também membramofones<sup>19</sup> e a tradição da percussão africana nos fornecem características presentes nos conjuntos cabaçais. Doravante, o mais sensato seria conjecturar que elementos dessas três culturas musicais se amalgamaram e formaram os conjuntos cabaçais do Brasil.

---

<sup>19</sup> “Instrumento membranófono. Ex: tambor, pandeiro, tímpano”. (Ferreira, 1999).





## **1. INÍCIO E FORMAÇÃO DO GRUPO**



## 2. INÍCIO E FORMAÇÃO DO GRUPO

*Minha filha...Um pai de família quando morre, as pessoa pega a enxada, a foice e o machado e bóta tudo no mato? Isso é o ganha-pão deles! Voceis ensinem os seus filho com paciência. Tenha muita paciência pra ensiná a eles... Que é o ganha pão de voceis!*  
**Manoel C. Bianco.**

### 2.1. A GÊNESE

Manoel Clarindo Bianco, fundador da Banda de Pífanos de Caruaru, nasceu em Alagoas em 1890 e casou-se com Maria Pastora no ano de 1910. Tiveram vários filhos, dos quais apenas Benedito, Sebastião, Antônio, Maria José e Josefa sobreviveram. Sebastião (primeiro pífano do grupo) nasceu em 1919 e Benedito (segundo pífano) em 1912, ambos em Olho D'água do Chicão - AL, (atualmente chamada Ouro Branco) no sertão alagoano.

Manoel era agricultor e quando ia trabalhar na roça levava os filhos com o intuito de poupar a mãe dos garotos das suas travessuras infantis. Sebastião e Benedito acompanhavam o pai ao serviço e como não eram ainda aptos ao trabalho braçal ocupavam seu tempo com outras coisas, como conta Sebastião:

A gente começava por ali, meu pai ia na frente, a gente ia atrais (...) E quando a gente ia pra casa almoçá, eu mais meu irmão pegava a folha do talo de jirimum<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Abóbora

que é uma folhona... o canção grosso assim rapaz (...) aí a gente tirava aquela copa dela todinha, tirava uns pelo que ela tinha assim no pé (...) fazia um buraquinho assim e mais embaixo dois, mais embaixo dois buraco, (...) saía tocando... (Depoimento de Sebastião Bianco<sup>2</sup>)

Sebastião recorda que seu pai e o seu tio (irmão de seu pai) eram “tocadores” (músicos) e tocavam juntos em uma “bandinha” na região e em conjuntos cabaçais na comunidade. Manoel tocava zabumba.

Manoel ficou entusiasmado vendo as tentativas dos dois garotos tocarem e encomendou uma parelha de pífanos para os seus filhos. Sebastião relata que começou aprender a tocar pífano com seu pai, que sabia executar “umas duas músicas no pife”, e observando músicos das bandas cabaçais que existiam na região.

Assim que os Sebastião e Benedito começaram a ter mais desenvoltura na execução dos pífanos, Manoel começou a tocar com seus filhos em eventos da comunidade, na maioria das vezes em festas religiosas, pois as festas pagãs eram mais raras. Nesta época o grupo era composto por Manoel na zabumba, Benedito e Sebastião nos pífanos, e na caixa um primo de Manoel chamado Martim Grande.

Não tinha forró neste tempo, não tinha carnaval, não tinha São João. Tudo era Marcha e Baiano<sup>3</sup>. As Marcha era marcha de Novena, tudo festa religiosa..., tocava em Enterro de Anjo, que era criança de doze ano pra baixo, tocava incelença<sup>4</sup>...(D. de Sebastião Bianco)

---

<sup>2</sup> Com intuito de tornar a identificação dos depoimentos mais prática, usaremos a abreviatura “D.” para depoimento seguido pelo nome do informante.

<sup>3</sup> “Dança brasileira. Mais ou menos o mesmo que o samba e provavelmente originário deste”.(Andrade, 1989, p.35)

<sup>4</sup> Incelência. Cantiga de velório em uníssonos, (Ferreira, 1999).

No ano de 1926, por causa da seca, a família de Sebastião, juntamente com mais doze famílias, viajou a pé de Mata Grande, Alagoas, com o objetivo de se chegar em Juazeiro no Ceará.

O grupo fez uma parada no Sítio dos Nunes, em Pernambuco, devido à Semana Santa. Nesta pausa da viagem chegou a notícia que havia chovido em Mata Grande, de onde haviam partido. Onze das treze famílias que iniciaram a viagem voltaram. O pai de Sebastião arrumou trabalho no local e a família se instalou em uma fazenda entre as cidades de Custódia e Flores, ambas no estado de Pernambuco.

A família Bianco morou nesta fazenda até o ano de 1929 quando uma forte seca obrigou-os novamente a procurar novas terras para a sobrevivência. Em relação ao modo de vida retirante da família Bianco, nas palavras de Sebastião:

Meu pai, quando tava faltando coisa em casa, ele saía sozinho até encontrá uma fazenda que tinha serviço. Aí ele trabalhava uma semana pra vim busca a gente. Como meu pai tinha família geralmente ele ganhava uma casa do fazendêro do lugar. Aí ele vinha busca a gente com um animal. Enquanto não tinha seca meu pai não saía dali.(D. Sebastião Bianco)

No início de 1930 a família Bianco mudou-se para a Serra de Triunfo, no município de Triunfo-PE, em uma localidade chamada Baixa Verde. Foram trabalhar em uma fazenda que ficava em cima da citada serra, na divisa de Pernambuco e Paraíba.

Devido à seca de 1932<sup>5</sup> a família se transferiu para Bonito de Santa Fé na Paraíba. Nessa época a família já contava com sete pessoas: Manoel e Maria Pastora, os pais; os filhos Benedito, Sebastião e Antonio; as filhas Maria José e Josefa.

Na trajetória para Bonito de Santa Fé a família Bianco empregou-se em uma frente de trabalho criada pelo governo. A cidade que estavam era Imbuzeiro, na Paraíba.

As frentes de trabalho de emergência, chamadas simplesmente emergência pelos sertanejos, vêm sendo adotadas desde o século passado, como uma forma de evitar que os flagelados morram de fome ou emigrem para as cidades grandes. A pretexto de construir-se uma obra pública qualquer de engenharia, homens, mulheres e, às vezes, até crianças, são empregados com um salário apenas suficiente para que sobrevivam, embora desnutridos. (Garcia, 1984, p.22).

De Imbuzeiro a família partiu para Bonito de Santa Fé, sempre se empregando em alguma fazenda e fugindo da seca. Passaram pela cidade de Conceição do Pinhancó entre os anos de 1932 e 1933. Devido às secas, as chances de trabalho tornaram-se muito pequenas e Manoel Bianco resolveu voltar para o estado de Pernambuco, mais precisamente para a cidade de Poço Comprido onde tinha um parente.

Nessas andanças, quando estavam tocando em uma missa, os irmãos Benedito e Sebastião foram incumbidos de fazer a estoura dos fogos comemorativos da festa. Benedito sofreu um acidente com os fogos, no qual feriu gravemente as mãos. O pai de

---

<sup>5</sup> “A grande seca de 1932 começou realmente em 1926, quando as chuvas foram irregulares, irregularidade que se acentuou a cada ano seguinte. Em 1932 caíram chuvas finas no fim de janeiro, mas cessaram totalmente em março. Até o início do atual ciclo seco, foi a seca de 1932 a maior então registrada em termos territoriais. Atingiu uma população de três milhões de pessoas, habitantes de uma área de 650 mil quilômetros quadrados” (Garcia, 1987, p.64.)

Sebastião Manoel arranhou um caminhão para levar o filho à cidade mais próxima, distante sete léguas<sup>6</sup> do local, aonde havia um médico. O médico disse que seria necessário cortar a mão de Benedito, mas Manoel negou veementemente e convenceu o “doutor” a costurar a mão de seu filho. Benedito sarou, mas ficou com seqüelas. Perdeu a ponta dos dedos e não conseguia mais abrir inteiramente a mão. Teve que reaprender a tocar o pífano de outra maneira e, segundo Sebastião, voltou com o mesmo talento, “a ponta dos dedos ele perdeu, mas a tocada não perdeu nada, graças a Deus nunca perdeu”.

A família levava os instrumentos a tiracolo, embora as viagens fossem realizadas quase sempre a pé. Quando, durante as migrações pelo sertão, chegavam em um arrancho<sup>7</sup> cedido por fazendeiros, os outros retirantes observavam o zabumba que segundo Sebastião “não dava pra esconder” e viam que eles eram “tocadores”. Sebastião diz que os zabumbas eram poucas nessa época, tornando ainda mais notória a presença do instrumento. Conta que a música foi um elemento que muitas vezes ajudou na sobrevivência da família durante suas viagens fugindo da seca. Muitas vezes a família ganhava alimentos pelo fato de gerar simpatia e amizades através da música:

O pessoal via a gente com a zabumba (...). Quando era de noite, chegava três, quatro pessoa: – *Ô!, voçeis são tocadô né? Tem zabumba (...) Eu sei que voçeis são tocadô, tem instrumento (...) vâmo tocá um pôquinho aí?* Eu e meu irmão pegava o pife e meu pai pegava a zabumba... não tinha quem tocasse no tarol! Os três. Aquele pessoal que via meu irmão (...) iam pra casa e traziam farinha, feijão,

---

<sup>6</sup>“Antiga unidade brasileira de medida itinerária, equivalente a 3.000 braças, ou seja, 6.600m; légua brasileira”.(Ferreira, 1999)

<sup>7</sup>“Derivado de arranchar. Pousada, pouso, rancho.” (Ferreira, 1999)

milho, carne de bode. Nois saía munido dali de comida. Aí viajava dois, três dia sem precisá pidi a ninguém, só a Deus. (D. Sebastião Bianco)

No início do ano de 1933 a família Bianco chegou em Poço Comprido-PE, na estação chuvosa. Um parente de Manoel morava em Areia Branca, um povoado perto de Poço Comprido e convidou a família para trabalhar nas fazendas da localidade, onde a fartura era grande com grandes lavouras e cercados<sup>8</sup> de gado. Manoel foi contratado para trabalhar em regime de oito<sup>9</sup>. Segundo Sebastião seu pai não se adaptou a esse regime de trabalho extenuante e preferiu sair da fazenda. Nesta época a família Bianco conheceu uma certa estabilidade financeira, conseguindo comprar uma área de terra que foi vendida na sua partida da região.

No final de 1933 a família partiu para a cidade de Buíque, também em Pernambuco, para buscar ajuda com um outro parente de Manoel Bianco, chamado João Pinto. Foi no final deste ano que Benedito Bianco conheceu Maria Alice, e resolveram morar juntos nesta cidade. Benedito viria a se casar com Maria Alice no ano de 1940 e mudar-se para Caruaru somente em 1941. Os Bianco continuaram morando em Buíque até o ano de 1939 quando a região foi atingida pela seca. Migrando novamente desta vez Manoel Bianco decidiu ir para Caruaru, onde também tinha parentes.

No caminho para Caruaru a família Bianco parou em Pesqueira onde se empregaram no plantio de tomate para a indústria Peixe. Novamente a chuva escasseou

---

<sup>8</sup> “Área delimitada por cerca, para prender animais.” (Ferreira, 1999).

<sup>9</sup> “1. Limpeza de uma plantação por turmas que usam enxadas; 2. Roça onde trabalhavam escravos. 3. Trabalho intenso.”. (Ferreira, 1999).



e os efeitos da seca tornaram-se intensos. Era o fim da estação chamada “inverno”<sup>10</sup> na região nordestina. A família resolveu ir para uma cidade próxima, chamada Belo Jardim onde encontraram trabalho em outra plantação de tomates. Depois de uma semana a chuva começou a escassear novamente. Resolveram partir para Caruaru.

Os Bianco viajaram para Caruaru de carona em um caminhão durante a noite e foram deixados ao amanhecer na entrada da cidade, mais precisamente no dia 15 de julho 1939. Encontraram uma casa abandonada numa das ruas da cidade, e a ocuparam. Conheceu o dono da propriedade, um fazendeiro que permitiu que os Bianco morassem ali e cuidassem da propriedade. A família começou a trabalhar em uma olaria da cidade, na fabricação de tijolos. Sebastião, através de um admirador de seu trabalho na banda cabaçal foi convidado para trabalhar em um curtume.

Manoel Bianco resolveu procurar um amigo em busca de novas possibilidades de emprego. Encontrou a oportunidade de ir trabalhar em uma fazenda nas proximidades de Caruaru, local aonde foi cuidar da plantação e tanger o gado. Tempos depois, Benedito, irmão de Sebastião, apareceu para morar na fazenda com Maria Alice, com a qual havia casado. Embora sua família tivesse ido morar no campo, Sebastião permaneceu na cidade trabalhando em curtume.

### **2.1.1. O Encontro com Lampião**

---

<sup>10</sup> “A temporada de chuvas é chamada no semi-árido impropriamente de inverno, por analogia como o que ocorre na região da Mata, onde a época chuvosa corresponde aos meses de inverno no Hemisfério Sul. A rigor, não há inverno no Nordeste. Situado entre a linha do Equador e o Trópico de Capricórnio, quase não ocorrem ali variações na temperatura durante todo o ano. As estações são melhor definidas como chuvas e estio. A palavra inverno, para definir a temporada das chuvas, foi levada para o sertão pelos primeiros povoadores, e ainda hoje é o termo empregado”. (Garcia, 1987, p.54)

Segundo Sebastião Bianco o seu encontro com o cangaceiro Lampião foi em 1927 quando os Bianco moravam à beira do rio Moxotó, em um lugar denominado Taracatu, no estado de Pernambuco, em um povoado denominado Olho D'água dos Bruni.

O pai de Sebastião, Manoel, havia conhecido Lampião quando ele ainda não participava do cangaço. Manoel trabalhava como carpinteiro na fazenda de um “coronel” chamado Juca Ribeiro. Era encarregado de construir as casa da fazenda e contratou vários ajudantes para a obra. Para animar a empreitada e distrair os trabalhadores Manoel chamou um amigo “tocador”, que era tangedor de gado e tocava harmônico<sup>11</sup>. Seu nome era Virgulino Ferreira, o futuro cangaceiro Lampião.

O encontro de Sebastião com o cangaceiro foi em uma Novena. No último dia da mesma, nos preparativos para a missa de encerramento, Lampião chegou na fazenda do coronel Juca Ribeiro, que ficava perto da Igreja. O cangaceiro pediu vinte e cinco caixas de bala e dez contos de réis ao coronel. Perante a resposta negativa do mesmo Lampião juntou várias cabeças de gado que encontrou pela fazenda e colocou-as no curral situado ao lado da casa. Ordenou que pegassem os troncos da cerca da propriedade e colocassem em volta e dentro da casa e depois cobrissem com querosene e ateassem fogo em tudo. Em seguida, juntamente com os seus capangas, e mataram a tiro todos animais que estavam no curral.

Segundo Sebastião, Lampião devia uma promessa a Nossa Senhora das Dores que era padroeira de Taracatu e resolveu aproveitar a oportunidade para “pagar” a

---

<sup>11</sup>“Do inglês: ‘harmonica’, instrumento musical inventado na Alemanha e aperfeiçoado por Benjamin Franklin (1716-1790). Instrumento musical: caixa de ressonância provida de lâminas de vidro de comprimento desigual que são vibradas com uma baqueta. V. gaita, concertina. Espécie de acordeão.” (Ferreira, 1999)

promessa. Lampião então se dirigiu à igreja onde estava se realizando a missa. Nas palavras de Sebastião:

Então tudo lá calado, só se via o vigário celebrando a santa missa. A igreja cheia de mulher, que era pequena (...). E tinha ainda um rapaz assim de frente, de lado do oitão<sup>12</sup> da igreja (...). Aí ele gritou de lá...aí começou saí tudo de dentro do mato, aqueles home medonho, tudo a cavalo, tudo numa carreira, igual assim, de par de um com outro no pátio (...). Aí ele gritou de lá: *Lá vem o homem!* (...). Quando a gente se virou assim pra olha meu irmão, Vich Maria!!! O mundo vinha amarelo! Aquele eito de cavaleiro na maior carreira. Tudo a cavalo, na maior carrera! Meu pai e disse: – *É Lampião*. Aí eu quis corre mais meu irmão e meu primo e pai seguro no braço da gente dizendo: – *Não corre ninguém...É Lampião, não corre ninguém. Vâmo fica aqui mesmo, vamos esperá o que vai acontecê daqui. Começâmo a treme. Chora nós não chorêmo não, mais aqui da cintura pra baixo caiu uma chuva que molhou as carça da gente tudinho. (...). Todo mundo morreu do medo, naquela hora. Ai arrodaram a capelinha, ficaram tudo de frente com a gente assim, tudo com as arma em cima da gente, tudo com pareia assim, juntinho um do outro. Arrodeô tomou a frente da capelinha todinha, cinqüenta homem montado a cavalo, não desceu nenhum, só Lampião e os dois guarda costa dele, que ele só andava com dois cabra de confiança dele, um de um lado e um de outro e ele no meio (...). Aí Lampião desceu do cavalo e os dois cara, foram direto pra dentro da igreja. Chegou lá as mulher caiu tudo um por cima da outra. Lampião chegou no pé do altar assim e tava o vigário celebrando a missa e o vigário quando olho aqueles três home de frente dele... aí morreu também. Colô! Botou pra treme, tremia mais de que vara verde Aí o Lampião falou: *Seu vigário não tenha medo não, eu vim aqui mais não vim faze mal a ninguém, não vim ofende ninguém seu vigário. Só vim aqui porque queria ter um negócio com o senhor, mas ninguém vai ofender a ninguém... pode continua a Santa Missa*. Aí foi que o padre começou com*

---

<sup>12</sup> “Cada um dos espaços laterais de um edifício.”. (Ferreira, 1999).

aquela...parando mais a tremedeira. Então terminou, então aí foi pra sacristia tira a roupa da santa missa né? Lampião foi pra onde tava nós quatro, no banquinho a gente tava sentado. Quando chego aqueles três home de frente com a gente ... nós sentadinho lá no banco. Tremendo, tudo molhado da cintura pra baixo... aí disseram assim: — *Olha meninos, eu to vendo vocês com os instrumentos na mão...* Nós tava tocando e os instrumento no interior da mão pra celebra a santa missa. Então fiquêmo ali meu irmão, os dedos da mão ninguém sabia o que era, tudo dormente, a língua, aquele bolão dentro da boca, enrolado. Que inchou que não sei como uma coisa daquela, o medo fazê uma coisa daquela rapaz! Aí ele chegou perguntou: — *Menino, eu tô vendo voceis com instrumento na mão, vocês são tocadô... Voceis tão com instrumento na mão eu sei que vocês são tocadô, agora eu queria pedi a voceis pra voceis toca o meu toque.* Há meu irmão...Ainda bem meu irmão que no tempo que eu aprendi a toca o pife mais meu irmão, 1924, (...) nós tinha apreendido um verso que eles cantavam, e nós ouvia o pessoal assovia e nós aprendêmo. Nós só não tinha aprendido a letra, que letra era muito difícil pra gente aprende, mas a música nós aprendêmo (...). Ainda bem que eu falei pra ele: *nóis sabe sim sinhô.* Toquêmo, só tocada né? (...). Aí Lampião, quando nós parêmo, Lampião virou pro dois cabra dele né? Disse assim: *“olha, essas criança como é que toca viu? E vocês dois cavalão desse não toca piroca nenhuma!”* Aí eu mais meu irmão tomamo mais um fogozinho né? Parece que deu esse valor pra gente aí a gente ficô mais maneiro um pouco, fiquêmo mais maneiro...Também não toquêmo mais nada, só foi isso. (D. De Sebastião Bianco)

Após a missa os cangaceiros acompanharam os participantes até uma casa de fazenda próxima a igreja onde seria realizada uma comemoração. Todos almoçaram e dançaram, e depois os cangaceiros foram embora, sem molestar ninguém.

### **2.1.2. A novena**

Considerando-se que na história do grupo a religiosidade teve forte influência sobre o aspecto musical, realizamos uma descrição do ritual da novena a partir dos relatos dos entrevistados. A novena foi a prática religiosa da qual o grupo mais participou, tendo inclusive incluído diversas músicas típicas da cerimônia em seus discos. A novena é um ritual de origem católica praticado principalmente na zona rural nordestina. Os aspectos cerimoniais descritos a seguir basearam-se em relatos dos membros do grupo e, segundo os mesmos, podem variar de região para região.

As novenas eram realizadas nas casas e nas igrejas (chamadas pelos mesmos de *matriz*). Eram realizadas por várias razões: em homenagem ao um santo (realizado no dia devotado ao mesmo); para pagar uma promessa; para fazer um pedido (cura de doenças, chuva, etc.).

As novenas realizadas nas casas têm um caráter mais íntimo que a novena realizada nas igrejas. Durante os oito primeiros dias, as rezas e os cânticos são realizados por um grupo reduzido de familiares, dos donos da casa, e não há participação de bandas de pífano. Somente no nono dia o ritual é aberto à comunidade e há participações das bandas cabaçais.

Neste último dia o dono da casa encontra os músicos a caminho da novena e começa a soltar fogos enquanto a Banda toca e caminha em direção à sua casa. Segundo José Bianco este procedimento é feito para avisar a comunidade que cerimônia está acontecendo. O grupo costumava chegar na casa às seis horas da tarde quando tocavam a alvorada (espécie de “inauguração” da novena, em que são realizadas músicas litúrgicas, breves orações, queima de fogos e, às vezes, alguns discursos). Depois de realizada a alvorada, os músicos jantavam e continuavam tocando músicas religiosas até o começo

das “rezas”, que aconteciam por volta das vinte e duas horas. Algumas novenas de casas costumam realizar alvoradas três vezes ao dia: às seis da manhã, ao meio-dia e às seis da tarde. As rezas são praticadas apenas na alvorada da tarde. Essas horas eram chamadas de “horas cheias”. Nessas ocasiões a banda dormia na casa da novena no dia anterior, sendo que por volta das quatro horas da manhã acontecia a reza do terço seguido pela primeira alvorada.

Em determinadas novenas, após a alvorada, era realizada a ‘busca do santo ou “da bandeira”, (no caso a bandeira do santo). Esse ritual consistia em buscar a imagem ou a bandeira do santo na casa de outro devoto da comunidade e era acompanhada pela banda e pelos participantes da novena. No caminho de ida a Banda ia tocando na frente seguida por outros devotos que iam cantando e rezando. Chegando na casa onde estava imagem/bandeira, ocorriam orações curtas e era servida alguma bebida. Rapidamente o grupo de devotos reunia-se novamente e partia para a casa de origem. Desta vez, o andor<sup>13</sup> com a imagem (ou a bandeira) ia à frente seguida pela Banda tocando. Durante todo o caminho de volta também eram realizadas orações e cânticos.

Chegando à casa, a imagem do santo era colocada dentro de um oratório<sup>14</sup> que, em geral, era posto sobre uma grande mesa ao lado de velas, outras imagens de santo, flores e as prendas<sup>15</sup> – se houvesse bandeira a mesma era içada em mastro contíguo a casa. A mesa do oratório geralmente era colocada do lado de fora da casa, em um

---

<sup>13</sup> “Padiola portátil e ornamentada, sobre a qual se conduzem imagens nas procissões; charola, andas.” (Ferreira, 1999)

<sup>14</sup> “Nicho ou armário com imagens religiosas; adoratório. Capela doméstica”. (Ferreira, 1999)

<sup>15</sup> As prendas consistem em objetos que vão ser leiloados na “arrematação”. A variedade é infinda: presentes, alimentos, animais vivos e mortos, flores, etc.

terreiro, sob uma *latada*<sup>16</sup>, para que um maior número de pessoas pudesse participar da cerimônia. Depois destes procedimentos a Banda continuava tocando e eram servidos pratos preparados pelos donos da casa.

A cerimônia da novena começava por volta das vinte e duas ou vinte três horas e geralmente era liderada por uma pessoa que organizava as rezas e cantos. Também eram convidados grupos de homens e mulheres chamados de rezadeiras (os). Esses grupos eram formados por indivíduos acostumados aos procedimentos litúrgicos da novena e, geralmente, trazem decorados cânticos e rezas. As rezas consistiam em leitura de rezas escritas “em um livrinho”, orações decoradas e o terço. Não existia necessariamente uma ordem definida. Geralmente as leituras do livro eram realizadas entre partes do terço que, segundo Sebastião, consistiam em cinco grupos de Ave Marias, cada um deles intercalado por um Pai Nosso. Muitas vezes as rezas da novena eram direcionadas para o santo o qual a novena é dedicada. Nestes momentos a banda não tocava.

Acabadas as rezas é realizada a vênica do santo. Segundo Sebastião, existiam vários tipos de vênica. A Banda de Pífanos de Caruaru a realizava em três pares de músicos que enquanto tocam realizam medidas em frente à imagem do santo. Esses três pares se revezam em uma “fila indiana dupla”, finalizando na formação de uma roda em volta do altar. As músicas executadas eram hinos litúrgicos cantados e instrumentais. Até esse momento da novena a Banda somente executava músicas ligadas ao clima religioso, e nenhuma música profana.

---

<sup>16</sup> “Bras. N. N.E. Cobertura improvisada (em geral de folhas de coqueiro) para abrigar alguém ou alguma coisa.” (Ferreira, 1999)

Concluída a parte litúrgica era realizada a rematação<sup>17</sup>, um tipo de leilão onde eram leiloadas as prendas colocadas juntas ao altar. A rematação era feita pelo apregoador que ao entregar a prenda ao comprador geralmente segurava uma vela em uma mão e a prenda em outra realizando “mugangas<sup>18</sup>” em volta do mesmo. Depois que o comprador recebesse a prenda era sua obrigação pagar uma bebida aos músicos. Geralmente a rematação era feita para ajudar o dono da casa a ressarcir os seus gastos com a novena. As prendas eram doadas pelos participantes. Entre cada prenda leiloadada a banda executava uma música rápida e curta que criava um clima de expectativa até a prenda ser entregue na mão do comprador.

Após a rematação eram servidas bebidas e comidas e a banda tocava “música para dançar, para o povo se divertir”. A festa se estendia até o almoço do dia seguinte (por volta das 9:00 hs.), onde era realizada a alvorada e a vênica de encerramento.

Comparamos estas descrições sobre a novena com os estudos do pesquisador norte-americano Larry Crook<sup>19</sup> sobre as bandas cabaçais da cidade de Caruaru, realizado no início da década de 90. Nas descrições deste autor, a *vênica de santo* é realizada duas vezes, quando o grupo chega à casa da novena e antes da arrematação. Crook relata também que quando se *busca o santo* ou a *bandeira* em outra casa a procissão obedece a uma ordenação espacial bem mais meticulosa que a descrita pelos músicos do grupo. Na descrição do autor ocorre separação entre o grupo de homens e mulheres em filas ordenadas onde os integrantes carregam velas, rezam e entoam cânticos. Crook também

---

<sup>17</sup> “De arrematar: arrematar (...) Vender ou dar de arrendamento em leilão ou almoeda, aos lanços ou a quem mais der; adjudicar a quem oferece maior lanço.” (Ferreira, 1999)

<sup>18</sup> “Caretas, trejeitos, esgares, momices; mogiganga.” (Ferreira, 1999)

<sup>19</sup> Crook, 1991.



não denomina de *alvorada* a hora que a banda cabaçal toca para “inaugurar” a novena, relata apenas, como citado acima, que o grupo realiza a vênia de santo. Atribuímos as diferenças ritualísticas entre esta pesquisa e a de Crook primeiramente devido à época sobre a qual foram coletados os relatos. No caso de Crook, entre 1989 e 1991. Já os relatos sobre os quais trabalhamos se referem às décadas de quarenta, cinqüenta e sessenta. Em segundo lugar isso se deve, provavelmente, às diferenças rituais da cerimônia que existiam de localidade para localidade, como já afirmaram os músicos.

Larry Crook diz que as novenas de casa são derivadas das novenas oficiais da igreja católica (Crook, 1991, p.80) e para elucidar a sua origem, cita Meagher<sup>20</sup>:

De acordo com Meagher (1967), os nove dias devocionais da novena tiveram seu aparecimento na França e Espanha no início da Idade Média, e eram originalmente associadas com o período que conduzia às festas de Natal. Vieram também preceder as festas de santos e especialmente a da Virgem Maria.<sup>21</sup>

Crook afirma que embora na doutrina católica não exista a condenação explícita às novenas, essas foram durante muito tempo criticadas pela Igreja. Os motivos das críticas eram referentes aos milagres e superstições que habitualmente faziam parte do contexto da novena. Por esse motivo as novenas foram marginalizadas pela igreja até o século

---

<sup>20</sup> Crook, 1991, p.80. ( Meagher, Paul Kevin. (1967). “*Novena*”. In New Catholic Encyclopedia, ed. By Editorial Staff at the Catholic University of America. Vol. 10, pp 543-44. New York : McGraw Hill).

<sup>21</sup> According to Meagher (1967), the nine day devotional novena made its appearance in France and Spain in the early Middle Ages and was originally associated with the period leading up to the feast of Christmas. It later came to precede the feasts of popular saints and especially of the Virgin Mary. (Crook, 1991, p.80).

dezenove, quando as autoridades católicas permitiram o ritual como um meio legítimo de oferta de indulgências.

Os músicos também relataram a existência das novenas realizadas na igreja (chamadas por eles de “novenas na Matriz”) que duravam nove dias e durante os quais a banda tocava. Em cada dia eram realizadas três alvoradas às seis, às doze e às dezoito horas. Nessas alvoradas eram realizadas queima de fogos. Segundo Sebastião as alvoradas também servem para avisar a comunidade do acontecimento da novena.

Este tipo de novena mobilizava toda a comunidade e movimentava também o comércio. Segundo Sebastião armavam-se vários “butiquins” e camelôs em volta da matriz que vendiam comida e bebida e outras quinquilharias. O período das rezas – realizado dentro da igreja – costumava começar mais cedo e acabar por volta das vinte e duas horas. A cerimônia era toda dirigida pelo padre e baseada majoritariamente em cânticos de hinários e leituras litúrgicas. A banda não tocava nesse momento. A vênias era realizada no final da cerimônia. Dificilmente a rematação realizava-se nesse tipo de novena, e quando ocorria era em um lugar distante da igreja. Após a parte litúrgica fechava-se a igreja e ocorriam as festividades, onde a banda tocava um repertório próprio para a dança. Geralmente as festas de cada dia da novena de igreja eram dedicadas a determinado grupo da cidade: o dia das moças, dos rapazes, dos comerciantes, etc.

A Banda de Pífanos de Caruaru era constantemente requisitada para tocar nas festas religiosas das localidades aonde morava. Os motivos eram a qualidade musical do grupo, a responsabilidade dos músicos com a pontualidade e, o fato de não se embriagarem durante as festas da Novena (hábito comum da maioria das bandas de pífano). Sebastião salienta o esmero que Manoel Bianco tinha com o vestuário do grupo:

Meu pai mando fazê uns terno branco...um pra cada um. Bem bonito, pra tudo nós fica igualzinho, bem bonito (...). Ele prestava atenção nessas coisa ! Tinha cada banda que a gente via...com chapéu furado, instrumento sujo, as carça [calças] que você não conseguia vê qual era o primeiro pano, de tanto remendo que tinha... (Dep. de Sebastião Bianco)

Ocorria, em alguns casos, de alguém chamá-los para pagar uma promessa, ou seja, a novena era um modo de retribuir a graça alcançada. Geralmente o grupo recebia pouco para ir tocar nas novenas. Em certos casos as “tocadas” do grupo foram barganhadas com animais de criação como bodes, galinhas, etc. João Bianco relata que às vezes o dono da novena fazia um “catinha”, uma espécie de pedido de contribuição feita aos presentes, sendo que o dinheiro arrecadado servia para pagar os músicos. Muitas vezes o dono da novena era pessoa muito pobre e pedia a seu pai Manoel que fosse tocar de graça. Manoel Bianco atendia ao pedido por pena e cumpria o trato, mesmo que surgisse uma outra chance de tocar – na mesma data – em troca de remuneração:

Tinha veiz que a gente ia toca no *pelo amor de Deus*. O home chegava e dizia que não tinha dinheiro nenhum...chegava falando: – *Seu Manoel, pelo amor de Deus, minha filha ta doente, eu quero faze uma novena pra sara ela mais não tenho dinheiro, o senhor podia ir lá pra mim?* E meu pai, se não tivesse compromisso ia (...). Nunca, nunca meu pai negô ajuda a alguém pela razão do dinheiro! Memo que aparecesse uma outra novena que a gente ia ganhá ele não arredava, falava que já tinha compromisso! É isso meu irmão, muitas veiz a gente foi no *pelo amor de Deus*. (D. Sebastião Bianco).

João Bianco nos conta que nas novenas em que a banda tocava seu pai Benedito se incumbia das funções de apregoador do leilão. Benedito, segundo os membros do grupo, sempre teve predileção e talento para as funções de mestre de cerimônias e relações públicas do grupo. Era comum o grupo “emendar” várias novenas uma em seguida da outra:

A gente tocava em uma novena sabendo que já tinha outra pra nós toca(...). Muitas veiz a gente não tinha aonde dormi e dormia no relento, porque nem dava pra voltá pra casa, mais não dava pra dormi muito não...a gente já acordava e tinha que i pro outro lugar onde ia se a novena...(D. João Bianco)

Sebastião Bianco reforça a história de João declarando que nas vezes em que eles realizavam várias novenas seguidas quase sempre não havia transporte e o trajeto era feito a pé. Conta que em casos, o cansaço era extremo e eles faziam tudo aquilo por “força da fé e da obrigação para com o santo”.

A gente tocava, duas, treis, quatro novena seguida meu irmão! Num tinha essa de tá cansado não! Como a gente andava!...acabava uma já tinha que ir pra outra, pois até chegar lá (...). Teve veiz que a gente ia pra novena de noite, naquele mundo preto, preto...e a gente na estrada tava tão cansado que vorta ou outra um de nós dormia andando! Dormia andando e só acordava quando batia o peito no arame da cerca... Aí acordava e ia andar de novo. Teve um dia que nós tava vortando de uma novena e Benedito tava tão cansado que caiu em uma vala na bêra da estrada e ali ficô... não gritô nem nada! E nós não percebêmo também, acho que de tão cansado (...). Só démo por farta de Benedito quando chegamo em casa. E ele chegô só bem depois (D. Sebastião Bianco).

## 2.2. CARUARU E A FORMAÇÃO DO GRUPO

Chegando em Caruaru, em 1939, o grupo começou a tocar na área rural da cidade com a seguinte formação: Manoel na Zabumba, Sebastião e Benedito nos pífanos e as duas filhas da família, uma tocando triângulo e a outra cantando.

Por volta do ano de 1942 Manoel Bianco inseriu no grupo um caixeiro chamado Chico Preto, e um tocador de surdo chamado José Moisés. Às filhas de Manoel foi reservada a função do canto e às vezes o ganzá<sup>22</sup>. Alguns anos depois morreu José Moisés que foi substituído por Lolô, um primo de Maria, esposa de Sebastião.

As bandas de pífano que existiam em Caruaru se localizavam na zona rural e raramente vinham à cidade. A primeira que iniciou incursões a cidade foi a dos Bianco, como ele Sebastião conta:

Tinha várias banda de pife lá, mas...nunca vinha na cidade não, só nas fazenda que moravam...depois que nós começemo toca na cidade é que os cara vieram se chegando, (...). Tinha várias banda assim no sítio né? Tudo município de Caruaru, lá perto da cidade. Mais não iam na cidade não, não sei porque...(D. Sebastião Bianco)

Nos idos de 1950 Manoel Bianco resolveu colocar pratos de choque no grupo inspirado nas bandas de coreto e fanfarras. Os primeiros pratos do grupo foram construídos pelo próprio Manoel, com folhas de zinco. Foi chamado o irmão de José

---

<sup>22</sup> “Espécie de chocalho de folha-de-flandres e formas variadas. Var.: canzá. Sin.: amelê, pau-de-semente, xeque, xeque-xeque, xique-xique.” (Ferreira, 1999)

Moisés, João Moisés para tocá-los. Nessa época as irmãs de Sebastião deixaram de tocar no grupo, proibidas pelos namorados.

Os primeiros netos de Manoel que começaram a tocar na banda foram Gilberto Bianco (caixa) e João Bianco (zabumba), filhos de Benedito Bianco. Nas festas e novenas os dois acompanhavam a banda e nos intervalos do grupo ficavam tentando tocar os instrumentos. Manoel também ensinava o neto João a tocar zabumba nas horas vagas.

Manoel Bianco morreu no ano de 1955 de pneumonia. Uma das filhas de Manoel disse para o mesmo no leito de morte que o pai deveria vender os instrumentos, já que sem ele a banda não iria mais existir. A resposta de Manoel foi emblemática:

Minha filha...Um pai de família quando morre, as pessoa pega a enxada, a foice e o machado e bota tudo no mato? Isso é o ganha-pão deles! Voceis ensinem os seus filho com paciência. Tenha muita paciência pra ensiná a eles... Que é o ganha pão de voceis! (Depoimento de Maria Alice Bianco)

Embora João e Gilberto gostassem de brincar com os instrumentos ainda eram muito novos para assumir as funções de músicos do grupo, com isso João Moisés que tocava prato assumiu a zabumba e um filho de Sebastião chamado Luís, vulgo Lula, entrou para tocar pratos. Amaro (futuro tocador de surdo do grupo) também começou a tocar ocasionalmente com a banda tocando surdo e zabumba. Com o passar do tempo passou a substituir José Moisés no surdo e se consolidou como membro efetivo do grupo. Outras duas pessoas que participaram no grupo, se revezando em vários instrumentos foram José Brito e José Alves. Com o passar do tempo os filhos de Sebastião e Benedito foram paulatinamente assumindo as funções de músicos “oficiais” do grupo,

sendo que o último remanescente das antigas formações, e que não era da família Bianco, João Moisés, saiu para dar lugar a Amaro Bianco. Logo depois Lula saiu e foi substituído por João Moisés que assumiu os pratos. Esse último sairia logo depois dando o lugar a José Bianco. O revezamento de instrumentos no grupo foi uma constante até se consolidar a formação “clássica”, ou seja, aquela que viria a gravar os discos.

Na década de sessenta o grupo costumava tocar constantemente nas feiras de Caruaru. Também eram contratados para tocar em “baiões”, (como eram chamados os *forrós* da época) lojas e restaurantes. Na época Caruaru era muito visitada por turistas que se encantavam o grupo, tirando fotografias e fazendo gravações em áudio e vídeo. Principalmente nos fins de semana, o grupo se apresentava no restaurante Guanabara, freqüentado por turistas e artistas que visitavam Caruaru. José Bianco conta que várias pessoas perguntavam se eles tinham discos gravados, e segundo ele estas *tocadas* “eram um trabalho de marketing e a gente nem sabia disto”.

Costumavam tocar também em recepções oferecidas por políticos como Miguel Arraes (ex-governador de Pernambuco), Marcos Maciel e Alcides Sampaio. No ano de 1964, a proximidade do grupo, com o governador caçado Miguel Arraes, foi motivo de suspeita para os militares, que procuraram o grupo. Amaro Bianco chegou a ser interrogado pela polícia, porém sem maiores conseqüências.

Segundo o radialista de Caruaru Ivan Fernando Bulhões a Banda de Pifanos de Caruaru foi a primeira a aparecer no cenário urbano da cidade. Após ela apareceram outras bandas como a Bandinha Cultural e a Banda Dois Irmãos. A Banda participava sempre gratuitamente de dois programas de auditório realizados pela Rádio Difusora, na qual ele trabalhava. Bulhões afirma que o grupo era muito agradecido a ele, tanto que lhe

presenteou com a co-autoria da música “De Alagoas a Pernambuco<sup>23</sup>” lançada em um Lp do grupo.

Na década de sessenta e setenta o grupo realizou vários documentários para cinegrafistas de países da Europa, como Bélgica, Alemanha e Portugal. Em 1963 participaram do filme, *Terra sem Males*, do diretor José Carlos Burle. No ano de 1971 o grupo participou da trilha sonora e como figurantes do filme *Faustão*, dirigido por Eduardo Coutinho.

---

<sup>23</sup> Faixa 6/lado B do disco “A bandinha vai tocar”, 1980, (Discos Marcus Pereira).





**Figura 1. Banda de Pifanos de Caruaru, 1941. Da esquerda para direita: Sebastião, Benedito, Chico Preto, João Moisés e Manoel (1941).**



**Fig. 2 Benedito e família**



**Fig. 3 Sebastião e família.**



**Fig. 4. A Banda no meio do povo, anos 50. Da esq. p/ direita: Benedito, Chico Preto, Gilberto e João.**



**Fig. 5. Anos 50, os netos de Manoel começam a ensaiar. Da esq. p/ direita: Gilberto, Amaro, João, Sebastião e Benedito.**



**Fig. 6. Festa dos Bacamarteiros em Caruaru, década de 60.**



**Fig.7. A Banda dos anos 60. Esq. p/ direita: Benedito, Sebastião, Zé Moisés, Amaro, Lula e João.**



**Fig. 8.** Praça do Lactário. Caruaru, década de 60.



**Fig. 9.** A Banda no fim dos anos 60. Esq. p/ direita: Gilberto, Zé Brito, José e João.



**Fig.10. Indo para a Novena, anos 60. Da esq. p/ direita: Benedito, Sebastião, Gilberto, Amaro, Lula e João.**



**Fig.11. Rua Sete de Setembro, Caruaru, anos 30.**



Fig.12. Tocando na festa, anos 60. Da esq. p/ direita: Benedito, Sebastião, Gilberto, Amaro, Lula e João.



Fig.13. Praça João Pessoa. Caruaru, década de 50.



**Fig.14. Benedito e Sebastião, década de 60.**



**Fig.15. Rio Ipojuca, Caruaru, 1958.**



**Fig. 16.** Na redação do Jornal Alvorada em Caruaru, anos 60.



**Fig. 17.** Tocando na praça, Caruaru, anos 70.



**Fig. 18.** Fazendo animação do concurso de Miss Caruaru, anos 60.



### **3. A INSERÇÃO NO MERCADO FONOGRAFICO**



### 3. A INSERÇÃO NO MERCADO FONOGRÁFICO

*Começamos a tocar no mato... e depois fomos pra cidade.*

*Gilberto Biano*

#### 3.1. O ENCONTRO COM GILBERTO GIL

No final do ano de 1971 o músico paulistano Jards Macalé<sup>1</sup> estava visitando Caruaru. Nesta época o grupo se apresentava no restaurante Guanabara, muito freqüentado por turistas. Macalé não chegou a se apresentar ao grupo, mas na época era amigo de Gilberto Gil e comunicou-lhe que na cidade existia uma banda de pífanos de qualidade. Risério relata que Gil, neste período, estava exilado em Londres e planejava, quando voltasse ao Brasil, realizar pesquisa sobre folclore brasileiro a procura de manifestações regionais relevantes da cultura popular. (Risério, 1982, p.67).

No início de 1972, após voltar do exílio, Gil se dirigiu à cidade de Caruaru com o intuito de manter contato e gravar alguma performance do grupo. O músico chegou na cidade e passou nela três dias. Em um sábado, enquanto se apresentava diante de uma loja de tecidos, a banda foi chamada pelo filho do prefeito Anastácio Rodrigues para ir à

---

<sup>1</sup> Jards Macalé é cantor, compositor e violonista. Participou de vários discos do movimento tropicalista, inclusive com Caetano Veloso e Gilberto Gil.

sua casa, pois o “maior cantor do Rio” queria vê-los, “um tal de Gilberto Gil”, que os integrantes da Banda, “nem tinham idéia de quem era”.

Gilberto Bianco conta que quando o grupo chegou à casa do prefeito havia muita gente e Gilberto Gil estava sentado no chão. Vestia uma roupa “de pano de saco” e quase não falava. O prefeito disse que Gil queria que eles tocassem. A Banda executou várias músicas e parou. Segundo João Bianco, Gil disse: “Muito bom, vocês tocam muito bem. Uma dessas músicas que eu gravei vai entrar no meu disco”. João Bianco pediu a Gil que tocasse as suas músicas. Gil tocou e os integrantes do grupo acharam as músicas estranhas, e “não entenderam nada”.

O prefeito então os chamou rapidamente para almoçar e pagou-lhes um cachê pela gravação. Os músicos do grupo contam que não conversaram mais com Gil e que o contato foi só durante a gravação, mais ou menos uns quinze minutos. O grupo não se interessou muito pela gravação e nem pela promessa de Gil, pois outras pessoas já tinham ido a Caruaru e dito a mesma coisa e nada havia acontecido. Muitos turistas estrangeiros e artistas nacionais visitavam a cidade de Caruaru e prometiam divulgar a obra do grupo, fato que não havia se realizado efetivamente até então.

Logo depois o grupo soube pela Rádio Cultura de Caruaru – na qual Gilberto Gil tinha dado entrevista – que o artista iria apresentar o grupo para a gravadora Philips, da qual fazia parte na época.

### 3.2. A GRAVAÇÃO DO PRIMEIRO DISCO

Alguns meses após a visita de Gilberto Gil à Caruaru notícias da Banda haviam chegado às gravadoras do sudeste e a imprensa começava a comentar o grupo. A CBS foi a primeira gravadora a se oferecer para gravar com a Banda. Na época a gravadora tinha um Departamento de Música Regional que era comando pelo sanfoneiro Abdias Filho cujo nome artístico era “Abdias dos oito baixos”. Abdias era amigo íntimo do compositor caruaruense Onildo Almeida<sup>2</sup> e soube da Banda de Pífanos de Caruaru através da imprensa. Entrou em contato com Onildo Almeida e sugeriu a gravação. O acerto, segundo Onildo, foi de que a gravadora se comprometeria a gravar e distribuir o disco se a prefeitura de Caruaru se compromettesse a comprar quinhentos exemplares. Além disso, a prefeitura teria que fornecer o transporte dos músicos e de Onildo Almeida para o Rio de Janeiro. A gravadora arcaria com as despesas de hospedagem e alimentação. O prefeito Anastácio concordou rapidamente com a proposta e foi enviado um contrato pela CBS a Onildo de Almeida que se encarregou de legalizar a relação entre os músicos e a prefeitura.

Alguns dias depois da Banda ter acertado a gravação do disco com a CBS apareceram várias gravadoras em Caruaru. José Bianco conta que representantes da Philips, da Copacabana e da Continental estiveram em Caruaru oferecendo contratos para gravação, mas os músicos estavam comprometidos com a CBS e não aceitaram as ofertas.

---

<sup>2</sup> Compositor e radialista caruaruense. Tem mais de 530 músicas, várias delas gravadas pelos mais famosos cantores brasileiros: Agostinho dos Santos, Maysa, Luiz Gonzaga, Ludugero, Trio Nordestino, Gilberto Gil, Marines.

Segundo os músicos houve ensaios para a gravação do disco. A escolha das músicas se deu com a supervisão de Onildo Almeida que, segundo João Bianco, “foi oportunista e aproveitou a oportunidade para incluir várias músicas dele no disco”. Também foram feitas cronometragens das músicas para adequá-las há um tempo conveniente para a sua execução nas rádios, já que nas novenas e outras execuções ao vivo o tempo de duração das músicas era bem maior e não havia preocupação com a duração das mesmas. O prefeito Anastácio também usou da sua influência no acordo para exigir que se incluísse no disco várias músicas que falavam da cidade. Uma delas foi música do radialista Lídio Cavalcante<sup>3</sup>, chamada Caruaru Caruara<sup>4</sup>. Segundo Lídio, Onildo Almeida não queria que a música entrasse no disco, mas Anastácio exigiu. O prefeito nos contou que sua exigência se deu porque a música era um “hino de divulgação de Caruaru, que expunha as suas riquezas”. Segundo Lídio o prefeito gostou especialmente da parte da letra da música que dizia “amigos meus, por favor, digam lá fora” pois a mesma continha o seu refrão de campanha política: *amigos meus...* Outra música que foi incluída pela influência política do prefeito foi *É tudo Caruaru*<sup>5</sup>, do médico caruaruense Janduhy Finizola. A música possui uma letra ufanista que enaltece a cidade e a sua história. Segundo seu autor a música é uma homenagem à Caruaru e só entrou no disco porque ele era muito amigo de Onildo Almeida. Conta que a Banda foi até a sua casa várias vezes para ensaiar e aprende-la.

---

<sup>3</sup> Poeta, diretor de teatro e radialista. Grande incentivador da cultura popular de Caruaru.

<sup>4</sup> Faixa 2/lado B do disco Bandinha de Pífano - Zabumba Caruaru. 1972, (CBS).

<sup>5</sup> Faixa 4/lado B do disco Bandinha de Pífano - Zabumba Caruaru. 1972, (CBS).

Segundo os músicos e também Onildo Almeida a música *Cantigas de Lampião*<sup>6</sup> já era tocada pelo grupo, mas foi registrada em nome de Onildo como uma forma de agradecimento pela sua ajuda no processo de gravação do disco. Na verdade esta música já era de domínio público.

Cabe ressaltar aqui a imensa credibilidade que a Banda tinha com o prefeito da cidade. Segundo seu próprio relato, ele incentivou bastante a carreira do grupo, chegando a recomendá-los pessoalmente para tocar no Restaurante Guanabara, na época o mais importante da cidade. Anastácio se elegeu prefeito da cidade de Caruaru em 1969 pelo MDB.

Outra grande incentivadora do grupo foi Luiza Maciel<sup>7</sup>, Diretora de Turismo na gestão de Anastácio Rodrigues (1969-1973). Ela relata que sempre incluía a banda em mostras de cultura da cidade, festivais de folclore e outros eventos. Segundo Luiza, “eles eram o cartão postal de Caruaru” por serem muito bem conceituados. Interessante notar que os acordos com o grupo eram verbais, e que não havia contrato escrito, era na “base da confiança” como ela diz. Luiza levou o grupo pela primeira vez para fora de Caruaru em 1970, para participar da Feira da EXPRIN no Ibirapuera (cidade de São Paulo). Também incluiu o grupo na programação do Festival Internacional de Folclore de Ipacarái, em 1976 (Paraguai), onde a Banda conseguiu a segunda colocação.

A viagem para o Rio de Janeiro foi realizada em um automóvel Itamaraty pela BR-101 (rodovia federal que liga os estados do Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul) e durou três dias. No carro vieram, além do motorista, os seis músicos, malas

---

<sup>6</sup> Faixa 2/lado A do disco *Bandinha de Pifano - Zabumba Caruaru*. 1972. (CBS)

<sup>7</sup> Luiza Maciel é delegada do CIOF (Conselho Internacional das organizações de Festivais de Folclore e Artes Tradicionais) no Brasil, órgão vinculado a UNESCO.

instrumentos. Os músicos se alimentavam em postos e restaurantes à beira da estrada, locais onde também dormiam segundo João Bianco “todos amontoados dentro do carro”.

Os músicos gravaram no estúdio “A” da CBS, “o mesmo que Roberto Carlos gravava” segundo João Bianco. Inclusive o mesmo João conta que o próprio Roberto Carlos foi assistir a gravação da Banda na CBS.

Antes de começar as gravações a Banda mostrou as músicas que já tocava para o produtor Abdias, que ficou impressionado com a qualidade musical do grupo e disse para eles “irem gravando uma após a outra”. No final dos períodos de estúdio a Banda tinha gravado vinte e oito músicas. Os músicos gravaram em cabinas separadas as quais tinham pequenas janelas envidraçadas para que os mesmos se observassem. As vozes foram gravadas mais tarde, depois da base instrumental ficar pronta. Onildo Almeida diz que cantou várias músicas com o grupo para dar mais segurança em relação à afinação e pronúncia. “Cantei com eles porque eles eram rústicos... faltava segurança na afinação... faltava um líder para conduzi-los”.(D. de Onildo Almeida).

As fotos da capa do disco foram realizadas em um estúdio fotográfico da cidade e inspiradas nas coreografias que a Banda realizava nos shows e em orientações da Abdias.

Onildo Almeida escolheu as músicas que foram para o disco e fez a mixagem sem a presença dos músicos. A única música que foi lançada no seu tempo integral e original foi a *Briga do cachorro com a onça*, visto que em várias outras foi usado o recurso de fadeout<sup>8</sup> para adaptá-las a uma duração mais comercial.

A estadia da Banda no Rio de Janeiro durou aproximadamente um mês. Neste período, além de gravar, o grupo também realizou um show no MAM (Museu de Arte

---

<sup>8</sup> “Aumento (fadein) ou diminuição (fadeout) gradual do volume do áudio.” (Ferreira, 1999).



Moderna no Rio de Janeiro). Esse show foi contratado pelo empresário de Roberto Carlos. Para o show no MAM o grupo ensaiou sete músicas que eram para ser executadas em meia hora. Quando chegaram assustaram-se com o enorme volume de carros no estacionamento e perguntaram se ali era realmente o lugar certo. Cerca de três mil pessoas lotavam o espaço.

Na hora do show, Onildo entrou primeiro no palco provocando riso geral. Segundo ele, isso foi porque vestia terno e sapato e “parecia um matuto no meio daqueles universitários de jeans e camiseta”. Onildo se apresentou e disse que tinha várias músicas gravadas por Gilberto Gil. Um estudante o interpelou e perguntou se ele podia tocar uma delas. Onildo não se fez rogar e tocou em um violão *Sai do sereno* de sua autoria e gravada por Gilberto Gil no seu disco recém lançado, *Expresso 2222*. Em seguida chamou a Banda para o palco, “os verdadeiros sopradores de pau-furado”. Pegou um pífano de Sebastião e desafiou o público, convidando alguém para tocá-lo. Alguns se ofereceram, mas ninguém conseguiu tirar som do instrumento. O show durou muito mais do que o previsto, pois o público pedia várias vezes que o grupo voltasse ao palco. O grupo então fez uma pausa onde foram respondidas perguntas do público. Essa seção durou em torno de uma hora. Os integrantes do grupo contam que muitos músicos vieram conversar com eles, maestros escreviam partituras, e muitos tiravam fotografias ou filmavam. Em seguida a Banda executou uma seção de frevos. O público que estava sentado levantou-se e começou a dançar. A Banda continuou tocando noite adentro até, aproximadamente, às duas horas da madrugada do dia seguinte. No dia seguinte, o Jornal do Brasil reservou uma página inteira ao grupo. Segundo José Bianco, essa reportagem foi fruto de uma entrevista realizada em Caruaru — por um repórter do referido jornal — na véspera da

partida para o Rio de Janeiro. Onildo conta que ocorreu uma verdadeira cizânia na imprensa, em que determinados jornais criticavam e outros elogiavam o grupo. Sebastião Bianco revela que no dia seguinte alguns maestros foram ao hotel para entrevistá-los. Sebastião ganhou alguns presentes dos mesmos como um xilofone e um disco com exemplos de percussão.

Os músicos do grupo receberam um bom cachê pelo show realizado no MAM. No entanto, não receberam valor algum pelas gravações. Contam que tiveram que assinar vários papéis e só.

Voltando à cidade de Caruaru, no mês de setembro, o grupo foi recebido com grande alarido na imprensa. Jornais e rádios realizaram seguidas reportagens sobre a gravação e a estada do grupo no Rio de Janeiro.

Alguns meses depois os discos chegaram a Caruaru. Como era o combinado, a prefeitura comprou quinhentos discos. Os músicos receberam gratuitamente uma caixa com vinte e cinco.

Segundo José Bianco, as vendas foram grandes. Todas as lojas de Caruaru e região estavam vendendo o disco do grupo em grande quantidade. As rádios começaram a tocar as músicas. José conta que se surpreendia com a divulgação do nome da banda promovida pelo disco:

Vendeu adoidado...A gente ia fazer novena, tocá festa por este sertão lá pelo lado de Custódia, Corrente, aquele fim de mundo lá (...). Chegando lá o pessoal começava a pedir música pra gente. As veiz tinha lugarzinho em que a gente tava tocando pela primeira veiz que o pessoal pedia: *toca aquela música, toca aquela música...*começava a tocá...o povo assistindo...(D. José Bianco)

### 3.3. ANOS 70: A CONSOLIDAÇÃO DA CARREIRA

Nos anos de 1972 e em 1973 o grupo foi convidado para tocar em inúmeros estados participando de encontros de folclore, comícios políticos, festas juninas, simpósios, programas de televisão, aberturas de shows, peças de teatro e uma infinidade de eventos ligados à cultura popular. No fim de 1973 foi lançado o segundo disco pela CBS, *Bandinha de Pífanos Zabumba Caruaru – Volume dois*. Esse disco continha parte das vinte e oito músicas que o grupo realizou na primeira gravação no Rio de Janeiro, não sendo necessário que o mesmo voltasse à CBS para gravar novamente. Também no ano de 1973 foram convidados a gravar algumas músicas em uma série lançada pela gravadora Marcus Pereira, denominada *Música Popular do Nordeste*.

No ano de 1975 Caetano Veloso colocou letra na música “Pipoca Moderna”, de Sebastião Biano, e a inclui no seu disco “Jóia”, lançado no mesmo ano.

Em 1976, reincidiram o contrato com a gravadora CBS, descontentes com a fraca divulgação de seu trabalho e revoltados com a quantidade exígua de direitos autorais recebidos. A seguir assinaram contrato com a gravadora Continental, em São Paulo e gravaram o disco em quinze dias. A gravadora cobriu todos os gastos do grupo com hospedagem, alimentação e transporte. O disco foi lançado no mesmo ano pela Continental com o título *Banda de Pífanos de Caruaru*.

Os mesmos motivos que levaram o grupo a reincidir o contrato com a CBS fizeram-no romper relações comerciais com a Continental três anos mais tarde. Neste meio tempo a agenda da Banda continuou repleta e as viagens eram uma constante.

As turnês se intensificaram e os músicos começaram a refletir a possibilidade de vir morar na cidade de São Paulo. Segundo Samuel Fernando<sup>9</sup>, nos anos setenta Caruaru sofreu “uma verdadeira invasão de boates e discotecas” o que sufocou as manifestações artísticas da cidade e região. Essa opinião corrobora com a dos músicos do grupo que contam que as oportunidades profissionais na sua cidade e na região foram rareando. Em fevereiro de 1978 o principal jornal de Caruaru, o Vanguarda, anunciou a despedida da Banda da cidade, que ocorreu com a celebração de uma novena realizada pelo grupo no ginásio de esportes do município.

No final do ano de 1978 Amaro Bianco mudou-se para a cidade de São Paulo, seguido logo depois pelos outros integrantes do grupo. Todos vieram sem as famílias e foram morar em um hotel. Nesta época o grupo morava em São Paulo em dois períodos: entre o carnaval e as festas juninas, e depois das festas juninas até o Natal, quando voltavam à Caruaru. Isso devia-se a alternância de oportunidades de trabalho musical nas duas cidades.

Os músicos realizaram muitos shows pela Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo e alugaram uma casa, onde moravam juntos. Suas famílias paulatinamente começaram a se mudar para São Paulo: a de Amaro e a de Benedito no início do ano de 1979, as restantes no decorrer do ano de 1981. Logo depois todos mudaram-se para a zona sul de São Paulo, no bairro de Piraporinha.

Em 1979 e 1980 gravaram em São Paulo dois discos pela gravadora Marcus Pereira: “Banda de Pífanos de Caruaru” e “A Bandinha vai tocar”. Com o falecimento do

---

<sup>9</sup>Professor de Artes em Caruaru e estudioso da cultura popular da cidade.

dono da gravadora, o próprio Marcus Pereira, em 1980, a empresa fechou e o grupo ficou sem vínculos com gravadoras.

### 3.4. ANOS 80 E 90: DIFICULDADES PROFISSIONAIS

Em 1982 o grupo assinou contrato com a gravadora Copacabana e lança *Raízes dos pífanos*. Novamente enfrentaram o problema de má divulgação e má distribuição do seu trabalho artístico. Após dois anos reincidentiram contrato e ficaram outra vez sem gravadora.

Nos anos oitenta o ritmo dos shows diminuiu, mas mesmo assim os integrantes do grupo conseguiram comprar alguns terrenos nos bairros de Piraporinha e Pedreira (ambos na zona sul de São Paulo) e começaram a construir suas próprias casas.

Em 1982 Benedito e sua mulher Maria Alice voltaram para a cidade de Caruaru. O fato se deu por problemas de saúde de ambos e também por dificuldades financeiras.

Após a rescisão do contrato com a Copacabana várias outras gravadoras vieram procurar a Banda para a realização de um novo disco. Desta vez os músicos não quiseram assinar contrato com nenhuma, pois segundo eles, estavam decepcionados com a questão de direitos autorais e divulgação do trabalho do grupo.

Com a escassez dos shows os integrantes da Banda começaram a procurar trabalhos paralelos ao seu trabalho no grupo. João Biano formou vários grupos de forró para tocar em casas noturnas. José Biano foi trabalhar na fábrica da Natura, Amaro abriu

um bar no seu bairro. Sebastião Bianco tinha aposentadoria e contava com a ajuda de outros filhos que moravam com ele. Este era o mesmo caso de Gilberto Bianco.

Nesta época o grupo contava com somente um pífano, pois Benedito morava em Caruaru. Os shows eram escassos. No ano de 1985 surgiu um substituto para o lugar de Benedito. Seu nome era Edmilson Ferreira da Silva, conhecido como “Edmilson do pífano”. Edmilson nasceu em Lagedo - PE. Seu pai tinha uma banda de pífanos na qual ele começou a tocar com dez anos. Com vinte anos Edmilson mudou-se para São Paulo, em busca de melhores chances profissionais. Tocou em várias casas de forró e realizava exibições ao ar livre, nas praças do centro da cidade. Foi em uma dessas exibições, no ano de 1987, que foi observado por João Bianco, que o chamou para ingressar no grupo. Edmilson permaneceu como músico do grupo até meados de 1990, quando resolveu dedicar seu tempo investindo em sua carreira como instrumentista solo. Gravou vários discos pelo selo Xororó. O músico, embora não fosse mais participante efetivo do grupo, esporadicamente era chamado para tocar. Edmilson voltou para Caruaru em 1994 para divulgar seu CD recém lançado que estava alcançando bons índices de venda. Atualmente reside em Caruaru e trabalha somente com música.

Em 1995 fecham acordo com um empresário com o qual tem vários conflitos sobre questões financeiras. Gilberto Bianco conta que a relação profissional terminou em uma excursão do grupo no Rio Grande do Sul. Segundo o músico, o empresário “desapareceu no meio da turnê, levando todo nosso cachê e deixando a gente perdido num hotel lá no sul...”. O grupo ainda teve outros empresários com quais também não se adaptou. Aliás, cabe ressaltar, que gerenciamento da carreira da Banda sempre foi deficitário – estando ele a cargo dos músicos, gravadoras ou empresários – o que acarretou a perda de várias

oportunidades profissionais para o grupo, pouco recolhimento de direitos autorais, fraudes e conseqüentemente baixos rendimentos para os músicos.

No ano de 1997 o músico e produtor João Marcelo Bôscoli começou a assistir os shows do grupo e a ter conversas com seus músicos. Bôscoli pretendia fundar uma gravadora e desejava gravar um Cd com a Banda de Pífanos de Caruaru.

### **3.5. A RETOMADA DA CARREIRA FONOGRÁFICA**

Após o início das atividades da gravadora de Bôscoli, chamada Trama, o grupo foi chamado, em novembro de 1998, para reuniões nas quais foi avaliada a possibilidade de se fazer um disco. Segundo José Bianco:

Como as conversa deles, lá da gravadora, é muito claro, transparente, coisa assim, sem muita promessa, coisa simples (...). Não tem essa de promete e...essas coisa assim, coisa dessa que o cara promete tal e você fica...se vai acontece (...). Então o que a gente ouviu não era nada um absurdo, era simples. Aí a gente topou. (D. de José Bianco)

Depois de acertada a gravação, Bôscoli pediu ao grupo que preparasse um repertório típico de bandas de pífano. Um repertório “bem terra” segundo José Bianco. O grupo começou a preparar as músicas e quinze dias antes do início das gravações (final de janeiro de 1999) foram chamados novamente para um reunião com a gravadora.

Nesta reunião Bôscoli pediu ao grupo que reformulasse totalmente o repertório que iria ser gravado. Segundo João Bianco, Bôscoli argumentou que devido à proximidade das festas juninas seria interessante que o grupo gravasse um Cd com um repertório típico para a época. Os músicos concordaram e tiveram que reformular todo repertório. Como faltavam poucos dias para a gravação o processo foi bastante apressado e extenuante. Como resultado o grupo apresentou vinte e três músicas a Bôscoli, todas de outros compositores, com exceção de uma música de Sebastião. Os funcionários da gravadora ajudaram o grupo para encontrar as letras das canções escolhidas, visto que o grupo executava várias das canções apenas instrumentalmente.

O grupo gravou no estúdio Mosh, na cidade de São Paulo. Este estúdio é famoso pelos recursos técnicos que abriga, sendo utilizado por artistas famosos do cenário brasileiro. As gravações foram realizadas com os músicos tocando juntos em uma sala separados por tapumes de isolamento de som. Como em todas gravações do grupo, o pífano foi gravado em uma cabine isolada. As vozes foram gravadas mais tarde sobre a base já feita.

Os músicos ainda pediram um coral feminino, “pra não ficar um coral tão másculo”, segundo José Bianco, e uma sanfona “pra dar uma lembranzinha de forró de salão”. Também incluíram outros instrumentos de percussão nas gravações como triângulo, ganzá e agogô. Bôscoli participou de duas faixas, tocando bumbo da bateria e pratos com baquetas.

João Bianco realizou todas as vozes solistas, ou seja, aquelas que não eram realizadas pelo coro. A única exceção foi a música de autoria de Sebastião Bianco, cuja voz



solista foi realizada pelo próprio compositor. Segundo José Bianco João “monopolizou” a gravação das vozes não permitindo que ninguém mais cantasse.

Foram gravadas vinte e três músicas ao todo. Segundo integrantes do grupo, Bôscoli não opinou nesta primeira escolha das músicas. A voz solista foi colocada apenas em dezesseis músicas porque João Bianco teve problemas vocais durante a gravação. Os músicos encontraram várias dificuldades nas gravações dos vocais devido à quantidade de letras desconhecidas que tiveram que cantar. José conta que “perdeu-se muito tempo com os vocais, porque era música que a gente não tava acostumado e João teve vários problemas de afinação”. Como consequência, o tempo tornou-se exíguo e Sebastião não pode gravar o segundo pífano, com era de seu intuito.

A mixagem e a escolha das músicas para o disco foram realizadas por João Marcelo Bôscoli e por João Bianco.

O figurino usado pelo grupo nas fotos do encarte do disco foi definido em comum acordo entre os integrantes da Banda e o Departamento de Moda da gravadora. Os músicos contam que tiveram total liberdade de escolha e opinaram livremente sobre o vestuário. Para o desenvolvimento do encarte do Cd foram consultados os músicos do grupo. A primeira amostra da capa, confeccionada pela Trama, foi rejeitada por João e Amaro Bianco. Novo encarte foi criado e após a concordância geral da Banda foi incorporado ao Cd.

O grupo recebeu uma verba da Trama pela gravação que foi descontada posteriormente nos shows realizados sobre o patrocínio da gravadora.

O lançamento do Cd foi feito em junho de 1999, na Loja Fnac em São Paulo, com ampla cobertura da imprensa e meios de comunicação.

A gestão financeira e empresarial do grupo, a partir da realização do Cd, foi assumida totalmente por João Bianco. O grupo, além dos shows marcados independentemente por João, possui um vínculo com a gravadora que freqüentemente realiza shows com seu “staff” de artistas, nos quais o grupo também toca. O contrato com a Trama prevê a realização de quatro Cds pelo grupo.

O grupo voltou a tocar em Caruaru depois de dezessete anos de ausência. O show foi realizado nas festas juninas de 2000 e contou com ampla cobertura pela imprensa. Também em 2000 participou do filme *Saudade do Futuro*, uma produção franco-brasileira dirigida por César Paes.

Até a data do encerramento dessa pesquisa o grupo continuava realizando shows pela Trama e por contatos independentes realizados por João Bianco. Estava também gravando o segundo Cd pela mesma gravadora. José e Sebastião Bianco residem no bairro de Piraporinha e Amaro, Gilberto e João no bairro de Pedreira, ambos na zona sul de São Paulo.

### **3.6. DIREITOS AUTORAIS**

Como já citado anteriormente, a obra do grupo, desde a década de sessenta foi documentada por turistas brasileiros e estrangeiros. José Bianco relata que na sua maioria os estrangeiros que gravaram o grupo sempre se preocupavam em enviar o dinheiro relativo a direitos autorais:

Eles vinham da televisão, ou era cinema, e diziam: – vim fazer uma filmagem aí com voçes assim, assim assado... não sei se era documentário, não sei o que...e aí a gente tocava, andando pelos morros lá, tocando... ninguém sabia que direito que tinha, ninguém sabia de nada...documentário mesmo, pra passar na Alemanha...assinava alguns papel, não sabia a importância daqueles papel, aí chegou, chegou lá da Alemanha...(D. de José Bianco).

Sebastião também recorda que foi até no consulado alemão na cidade de Recife para receber os direitos autorais de um documentário realizado por estrangeiros.

Em relação aos discos lançados pelo grupo seus integrantes são unânimes em dizer que consideram muito pequena a remuneração recebida dos direitos autorais. “Eu recebi o do meu irmão [os direitos autorais] agora em maio passado: um real e cinco centavos... São muita roubalheira...” (D. de Sebastião Bianco).

Segundo Sebastião e José, eles receberam mais dinheiro de direitos autorais da sua música inclusa no disco de Gilberto Gil, Pipoca Moderna, do que a soma dos direitos dos seis Lps do grupo.

Os integrantes do grupo se indignaram ao falar sobre os direitos autorais. Contaram que várias vezes receberam cartas da SICAN (SOCIEDADE INDEPENDENTE DE COMPOSITORES E AUTORES NACIONAIS) que convocavam os músicos a irem receber quantias irrisórias na sede da instituição.

Em relação ao primeiro e ao segundo discos lançados pela CBS, a Banda não recebeu nenhum adiantamento da gravadora e, como dissemos acima, os direitos autorais recebidos eram ínfimos. O mesmo ocorreu com os outros quatro Lps do grupo, motivo que contribuiu muito para que a Banda ficasse dezessete anos sem gravar. Contam os integrantes que em Caruaru só chegavam direitos autorais dos filmes e

documentários que tinham realizado para agências brasileiras e internacionais. Só vieram receber direitos autorais dos discos editados quando se mudaram para a cidade de São Paulo. Mesmo assim Sebastião critica o procedimento adotado pela Sican para o pagamento:

A gente lá rapaz, só tem direito, uns direitinho só daquelas músicas que roda por fora, e cadê os outros direito que nós temo? Se só pergunta lá aí eles falam: é com a gravadora...(…) passa dois mês para recebe lá catrozinho [catorzinho], cinco, trinta, as veiz não recebe nada... (D. de Sebastião Bianco)

José Bianco conta também que duas gravadoras, a CBS e a Continental, fizeram reimpressão de dois Lps do grupo sem consultá-los. Não houve também comunicação alguma - por parte das gravadoras - sobre a quantidade de discos vendidos. Os discos em questão são o de 1972 pela CBS e o de 1976, pela Continental.

A relação com os direitos autorais só veio tomar contornos mais claros quando o grupo fechou contrato com a gravadora Trama. Segundo José Bianco de três em três meses a empresa envia a cada um dos integrantes do grupo um demonstrativo das vendas do Cd.

Em relação à divisão dos direitos autorais existem discordâncias entre os integrantes do grupo. João Bianco, embora admita que Sebastião Bianco seja o principal compositor, alude que as músicas são uma criação conjunta, mesmo que a idéia melódica seja de Sebastião. João diz que na gravação do primeiro disco ele colocou a idéia da autoria das músicas serem creditadas a todo grupo. Segundo João na ocasião os produtores acharam mais prático burocraticamente que “os direitos saíssem no nome de

uma pessoa só”. Essa prática só veio a mudar no quarto Lp do grupo, pela gravadora Marcus Pereira, no qual as autorias foram divididas entre os integrantes do grupo.

Segundo João Bianco, Sebastião anteriormente dividia os direitos autorais, hoje não mais. Sebastião contesta, dizendo que as músicas são de sua autoria e ele não deveria dividir os direitos com os outros. José Bianco diz que não concorda com a divisão das autorias das músicas entre os músicos, para ele “quem criou as músicas foi Sebastião, mais ninguém”. Na sua opinião “essas nova divisões foi feita para acalmar os ânimo no grupo”.

Notamos que essas divergências somente começaram a ocorrer quando o grupo ingressou no mercado fonográfico. Na fase anterior não havia divisão de direitos autorais e, embora a maioria das músicas fosse de Sebastião, quando o grupo tocava o cachê era dividido igualmente. Encontramos essa característica em determinadas comunidades mais antigas e tradicionais onde, não raramente, as composições são criações coletivas ou anônimas, e não visam a obtenção de lucros financeiros. Como cita Béhague:

É sabido que o conceito de compositor como indivíduo socialmente distinto não existe em toda sociedade. Fazer músicas, compor cantos pode ser uma atividade de qualquer que tenha vontade e habilidade (...).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Béhague, Gerard. *Fundamento sócio-cultural da criação musical*. Art. (UFBA), 19 de agosto: 5-17 in Cajazeira, Regina Célia de Souza. *Tradição e Modernidade – O perfil das Bandas de Pifanos de Marechal Deodoro/ Alagoas*. Dissertação de Mestrado em Música. Salvador, (UFBA) 1998.

A partir do momento em que se insere na indústria do disco o grupo se enquadra nas relações mercantilistas desta, na qual a propriedade da composição passa a significar lucro, gerando assim discussões internas sobre direitos autorais.

### 3.7. APRESENTAÇÃO DA DISCOGRAFIA DO GRUPO

O grupo tem sete lançamentos fonográficos (seis em vinil e um cd):

#### 1- Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru.



Gravadora: CBS

Ano: 1972

Produção musical: Abdias Filho e Onildo Almeida

#### Lado A

- 1- Briga do cachorro com a onça (Sebastião Bianco)
- 2- Cantigas de Lampião (Onildo Almeida)

- 3- O Boi (Sebastião Bianco)
- 4- Feira de Caruaru (Onildo Almeida)
- 5- Dobradinho (Sebastião Bianco)
- 6- Bloco das flores (Onildo Almeida)

## **Lado B**

- 1- Esquenta mulher (Sebastião Bianco)
- 2- Caruaru Caruara (Sebastião Bianco/Lídio Cavalcanti)
- 3- Segura o passo Zé (Sebastião Bianco)
- 4- É tudo Caruaru (Janduhy Finizola)
- 5- Pipoquinha (Sebastião Bianco)
- 6- Celina (Onildo Almeida)

O disco possui doze músicas divididas igualmente em cada lado. 58,3% das músicas são de autoria do grupo. Percebe-se um grande número de músicas de autoria do produtor Onildo Almeida.

Metade das músicas do disco são cantadas, sendo que dessas apenas duas não são de Onildo Almeida. As músicas do grupo são na sua maioria instrumentais, a única exceção é uma parceria de Sebastião Bianco com Lídio Cavalcante em Caruaru Caruara. Mesmo assim Sebastião só compôs a música, ficando a letra a cargo de Lídio.

Nota-se que as letras de quatro músicas do disco (25%) aludem a cidade de Caruaru. As quatro também não são de autoria do grupo.

O disco não inclui nenhuma música religiosa, embora fizessem parte do repertório do grupo.

O vestuário que grupo usou nas fotografias do disco obedece à tradição da família Bianco, em que todos vestiam o mesmo tipo de roupa, como um uniforme. Os músicos também usaram chapéus de cangaceiro e alpercatas, uma típica sandália de couro nordestina. A Banda já utilizava este vestuário antes da gravação, quando tocava nos restaurantes e nas feiras de Caruaru. Observa-se a “folclorização” do grupo, principalmente no uso dos chapéus de cangaceiro, visto que em fotos mais antigas os músicos usavam chapéus comuns de palha.

As fotos foram feitas em um estúdio do Rio de Janeiro e não foi utilizado nenhum cenário típico nordestino. Existe um texto na contracapa de Luiz Queiroga<sup>11</sup>, enaltecendo a música do conjunto.

A sonoridade do disco é permeada pelo uso de um Reverb<sup>12</sup> acentuado e ambiência natural. Principalmente no que se refere aos pífanos que são ouvidos como se estivessem distantes da fonte de captação. A percussão já está com menos Reverb e mais ambiência típica de grandes salas de gravação. É toda mixada em mono<sup>13</sup> com uma sonoridade abafada, típica de instrumentos artesanais em contraste com a sonoridade mais “brilhante” dos industriais. Os pífanos estão mixados em estéreo, cada um deles predominando em um canal. Os vocais foram mixados em mono estão também com bastante Reverb. Levanta-se a hipótese que os produtores (conhecedores profundos da

---

<sup>11</sup> Jornalista, compositor, roteirista e radialista pernambucano. Trabalhou em várias redes de televisão do país. Residiu em Caruaru de 1946 a 1970.

<sup>12</sup>“Efeito de reverberação. Sem dúvida o tipo de efeito mais utilizado em processamento de áudio, o reverb simula o espaço acústico no qual o som é produzido. Em um ambiente qualquer, as ondas sonoras são refletidas ao encontrarem uma superfície refletora. Essas primeiras reflexões (early reflections) são seguidas de outras reflexões menos intensas e mais atrasadas em relação ao sinal inicial. A soma de todas essas componentes cria o efeito de reverberação. Efeitos de reverb são alcançados pela utilização de uma série complexa de delays de um mesmo sinal que diminuem em amplitude e clareza de modo a simular o comportamento acústico de um espaço real.” (Iazzeta, 2002)

<sup>13</sup> Quando se houve o mesmo som nos dois canais de um sistema de som estéreo.



música nordestina) quis obter uma sonoridade parecida com um aspecto natural, como se estivéssemos ouvindo a banda ao longe, andando dentro da mata e tocando, a caminho de alguma novena.

## 2- Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru - Vol. II.



Gravadora: CBS.

Ano de lançamento: 1973

Produção musical: Abdias Filho e Onildo Almeida

### Lado A

- 1-Cavalinho Cavalão (Onildo Almeida)
- 2-Zefinha das Camoranas (Onildo Almeida)
- 3-Bem-te-vi (Onildo Almeida)
- 4-Alvorada (Sebastião Bianco)
- 5-Balança meu bem (Sebastião Bianco)
- 6-Frêvo no mato (Sebastião Bianco)

### Lado B

- 1-Mulher dengosa (Sebastião Bianco)
- 2-Bendito Padre Cícero (Sebastião Bianco)
- 3-Repicar do Pífano (Sebastião Bianco)

4-Vaidade (Sebastião Bianco)

5-A furtada (Sebastião Bianco)

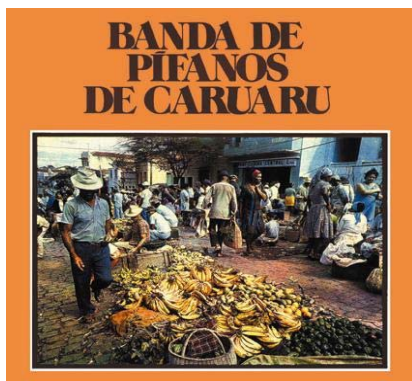
6-Despedida da Novena (Sebastião Bianco)

Na época da gravação do primeiro disco foram registradas vinte e oito músicas, sendo que a seleção das que seriam incluídas neste disco ficou a cargo dos produtores. Este disco contém parte das faixas que não foram incluídas no primeiro disco. A porcentagem de músicas do grupo é de 75%. Novamente observamos a inclusão de três músicas de Onildo Almeida, produtor do disco. A porcentagem de músicas cantadas é de 41,6%. Notamos a inclusão de uma maior quantidade de músicas cantadas de autoria do grupo. Começa-se a notar, neste disco, outras facetas da Banda como músicas entoadas e religiosas.

A fotografia da capa do disco segue a mesma linha da do anterior: todos uniformizados e com chapéu de cangaceiro e alpercatas. Novamente há um texto de Luiz Queiroga na contracapa enaltecendo o sucesso do primeiro disco e convidado o ouvinte a ouvir o segundo.

A sonoridade da gravação é a mesma do primeiro disco do grupo pelo fato que as gravações e mixagens foram realizadas nas mesmas seções.

### 3- Banda de Pifanos de Caruaru



Gravadora: Continental

Ano: 1976

Produção musical: Jose Milton

#### Lado A

- 1-Pipoca Moderna (Sebastião Biano/Caetano Veloso)
- 2-Caboré (Sebastião Biano)
- 3-Frevo danado (Ronaldo Maciel/Rui Ferreira)
- 4-Arrasta-pé corneta (Sebastião Biano)
- 5-Lamentação (Plácido de Souza)

#### Lado B

- 1-Flor do muçambê (Manoel Alves/João Biano)
- 2-Carimbó do pífano (Sebastião Biano)
- 3-O tocador rebate a marcha (Sebastião Biano)
- 5-Levanta a poeira (Sebastião Biano)
- 6-O choro dos pifanos (Sebastião Biano)
- 7-Cabo da vassoura (Sebastião Biano)

Disco gravado em São Paulo. Na verdade foi a segunda vez que a Banda de Pífanos de Caruaru entrou em estúdio para gravar um lançamento próprio.

Nele encontramos a regravação da primeira música do grupo lançada em disco. A música em questão é Pipoca Moderna, lançada em agosto de 1972 no disco Expresso 2222 de Gilberto Gil. Na época essa música existia somente como versão instrumental. Caetano Veloso lançou-a no seu disco Jóia de 1975 com letra da sua autoria. Encontramos neste disco a versão com a letra de Veloso creditado com co-autor da música junto com Sebastião Biano.

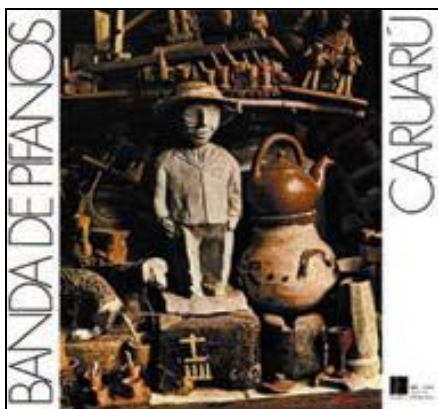
A porcentagem de músicas do grupo é de 72%. A quantidade de músicas entoadas é de 54%. Notamos que é primeiro disco em que aparece um compositor do grupo que não seja Sebastião Biano. Não há músicas religiosas.

Neste disco a sonoridade está com menos Reverb que os dois anteriores. Os pífanos continuaram sendo mixados em estéreo. Os vocais foram mixados em primeiro plano tal como as gravações de discos mais comerciais. A sonoridade da percussão está mais brilhante, com mais agudos, típica de sons de bateria. Enfim uma mixagem que buscou uma sonoridade mais próxima dos produtos convencionais do mercado.

A capa do disco é supostamente da feira de Caruaru, mas segundo Amaro Biano foi uma foto montada. Embora a rua exista na cidade, a feira nunca aconteceu ali.

Este disco foi reeditado no ano de 1978 pela Continental.

#### 4 - Banda de Pífanos Caruaru



Gravadora: Discos Marcus Pereira

Ano: 1979

Produção Musical: Marcus Vinícius

Lado A

- 1-Vira-folha (J. Bianco/Sebastião Bianco)
- 2-Pipoquinha (Sebastião Bianco)
- 3-A briga do cachorro com a onça (Sebastião Bianco)
- 4-Marcha dos bacamarteiros (João Bianco/Sebastião Bianco)
- 5-Xamego dos pife (Sebastião Bianco/Gilberto Bianco)
- 6-Feira do troca-troca (João Bianco/M. Alves)

Lado B

- 1-As espadas (Sebastião Bianco/ Amaro Bianco)
- 2-Pipoca moderna (Sebastião Bianco/Caetano Veloso)
- 3-Os Tupinambás (Onildo Almeida)

- 4-Cavalinho, cavalão (Onildo Almeida)
- 5-Valsa da pastora (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)
- 6-Alvorada (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)
- 7-Novena (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)

Este disco foi gravado em São Paulo pela gravadora Marcus Pereira cujo diretor foi grande incentivador da pesquisa em música folclórica. A gravadora ficou famosa pelos lançamentos realizados nas décadas de setenta como a coleção Música Popular do Nordeste, Sul, Sudeste, Norte e Centro-Oeste.

A porcentagem de músicas do grupo é de 84% e a de músicas cantadas é somente de 15%.As músicas são cantadas todas em coro.

Foram incluídas versões de músicas gravadas em outros discos anteriores do grupo, como a Briga do Cachorro com a onça, Pipoquinha e Pipoca Moderna. Pipoca Moderna aparece na versão original sem a letra de Caetano Veloso e se parece bastante com a gravação lançada no disco de Gilberto Gil em 1972.

Neste disco, o grupo começou a dividir a autoria das músicas entre os vários integrantes, embora nem sempre as músicas fossem feitas em parceria. Isso foi feito visando uma divisão mais igualitária dos direitos autorais.

Quanto à escolha das músicas, observa-se a preferência pelo lado mais folclórico da Banda, um retorno das músicas da fase mais antiga do grupo. Provavelmente isso se deve à direção musical de Marcus Pereira, não voltada para o apelo comercial do produto, mas sim com o intuito de registrar o as raízes musicais do grupo.

Encontramos um grande número de músicas cujos temas são relacionados ao ambiente cultural nordestino como a Marcha dos Bacamarteiros e a Feira do Troca-troca.

A última faixa do lado B é composta por cânticos de novena e por um leilão, deixando bem clara a intenção do disco: o registro folclórico.

A capa do disco apresenta uma foto de objetos de artesanato, confeccionados em cerâmica. É uma alusão a uma das tradições de Caruaru, embora Amaro Bianco tenha me alertado que em uma das peças esta escrita a palavra Goiás...

A contracapa contém duas fotos do grupo uma do ano do lançamento do disco e outra bem antiga, do período em que o pai de Sebastião, Manoel Clarindo Bianco ainda tocava no grupo. Há também dois textos: um do produtor Marcus Vinícius, com uma pequena biografia da Banda e enaltecimentos a sua qualidade musical; e outro de Marcus Pereira contando suas experiências anteriores com a obra do grupo.

A sonoridade deste disco aproxima-se a dos dois primeiros discos do grupo, com uma timbragem mais abafada. Os pifanos estão mixados em mono e a percussão em estéreo. A ambiência é a mais natural possível, com se ouvíssemos uma banda cabaçal na nossa frente. Provavelmente, por ser produtor era um folclorista, o mesmo quis recriar a sonoridade mais “autêntica” possível.

## 5- A bandinha vai tocar



Gravadora: Discos Marcus Pereira

Ano: 1980

Produtor: Marcus Vinícius

#### Lado A

- 1-A bandinha vai tocar (Anastácia/Paraná)
- 2-Galope (Sebastião Bianco/Gilberto Bianco)
- 3-Um de cada vez (Benedito Bianco/Sebastião Bianco)
- 4-Baiano da viola (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)
- 5-São João do Carneirinho (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes)
- 6-Alagoas à Pernambuco (Benedito Bianco/Sebastião Bianco/Ivan Bulhões)

#### Lado B

- 1-Bianada na roça (Sebastião Bianco/João Bianco)
- 2-Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha)
- 3-Pega pra capa (Sebastião Bianco/José Bianco)
- 4- Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira)
- 5- Maxixando (Benedito Bianco/Sebastião Bianco)
- 6-Saudades de Caruaru (Sebastião Bianco/Amaro Bianco)

Este foi o segundo disco do grupo lançado pela gravadora Marcus Pereira. Embora ainda contenha o “teor” folclórico do anterior já percebemos, na escolha do repertório, de uma tendência na busca da popularização do grupo. A inclusão de “clássicos” do forró como Feira de Mangaio, Forró em Limoeiro e São João do Carneirinho mostram essa tendência.



Neste disco 75% das músicas são do grupo. As músicas cantadas são 25% do disco, todas em coro.

Novamente observamos as autorias das músicas divididas entre os membros do grupo. Não há músicas religiosas no disco.

A capa do disco é um desenho estilizado de Aníbal Monteiro representando o grupo. Na contracapa há uma foto do grupo usando chapéus de cangaceiro e vestindo gibão, um casaco de couro cru, usado por vaqueiros nordestinos. Há também na contracapa um texto do produtor Marcus Vinícius.

Este disco tem as mesmas características do anterior com um leve acréscimo de Reverb, resultando em uma sonoridade “menos seca” e uma ambiência maior.

## 6- Raízes dos Pifanos



Ano: 1982

Gravadora: Copacabana

Produtores: Luiz Mocarzel/Roberto Ramos

## Lado A

- 1-Cana Caiana (Alceu Valença)
- 2-Terra seca (Tiago Duarte/Gilberto Bianco/João Bianco)
- 3-Olinda no frevo (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)
- 4-Pife velho (Plácido de Souza/Manoel Alves)
- 5-Casa dos festejos (Benedito Bianco/Sebastião Bianco)
- 6-Rela bucho (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)

## Lado B

- 1-Vide vida marvada (Rolando Boldrin)
- 2-Maria cangaceira-Maria Bonita (Téo Azevedo)
- 3-Choro da morena (Benedito Bianco/Sebastião Bianco)
- 4-Pout-pourri de ciranda (João Bianco)
- 5-As raízes dos pífanos (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)
- 6-Rancheira (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)

Este disco foi gravado em São Paulo, época em que o grupo já havia se estabelecido definitivamente na cidade, inclusive com suas famílias. A porcentagem de músicas do grupo é de 75%. As músicas cantadas são 50%.

Verificamos uma novidade que é a inclusão de três instrumentos na gravação. O contrabaixo, o cavaquinho e a sanfona. Curioso observar que esses instrumentos só estão presentes nas músicas que não são de autoria do grupo ou são parcerias de membros do

grupo com outras pessoas. Coincidência ou não João Biano está cantando sozinho na maioria dessas músicas.

A capa do disco é uma foto montada dos integrantes do grupo em roupas urbanas apoiadas sobre um “pífano gigante”. Os músicos (exceto Sebastião e Benedito) também estão usando cortes de cabelo estilo “black power”. Na contracapa há uma outra foto do grupo com as mesmas roupas.

Nota-se uma forte tendência mercadológica na feitura desse disco. A inclusão de músicas que já tinham feito sucesso, a quantidade de músicas cantadas, a inclusão de instrumentos eletrônicos e típicos do forró e o abandono dos trajes folclóricos denotam uma busca de sucesso comercial e mais fácil aceitação no meio urbano.

Percebe-se uma influência mais forte de João Biano na liderança do grupo com o mesmo assumindo as partes vocais solistas, incluindo músicas de sua composição e escolhendo boa parte do repertório (este último dado segundo depoimentos do grupo).

A sonoridade deste disco é altamente comercial, com a mixagem colocando os instrumentos “estranhos” ao grupo (sanfona, cavaquinho e baixo) em primeiro plano. A percussão e os pífanos estão em estéreo e possuem uma sonoridade quase sem graves ficando em segundo plano. Os pífanos foram mixados com uma quantidade exagerada de Reverb que chega a descaracterizar o som dos instrumentos.

## 7- Tudo isso é São João



Gravadora: Trama

Ano: 1999

Produtores: João Marcelo Bôscoli/Paulo Serafim

- 1- Assum preto (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 2- Sanfoneiro contratado (Francisco Azulão/Genésio Guedes)
- 3- Balão Azul (Sebastião Bianco)
- 4- Capital do Agreste (Onildo Almeida/Nelson Barbalho)
- 5- Cana caiana (Alceu Valença)
- 6- Isso aqui ta bom demais (Nando Cordel/Dominguinhos)
- 7- Petrolina Juazeiro (Jorge de Altinho)
- 8- Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 9- Zoar (Zé da Flauta/Carlos Fernando)
- 10- Carapéba (Julinho/Luiz Bandeira)
- 11- Tudo isso é São João (Onildo Almeida)

Depois de dezessete anos sem gravar a Banda tem o seu primeiro lançamento em Cd.

A porcentagem de músicas de autoria do grupo é 9%. Todas as músicas são cantadas.

Neste cd encontramos só um pífano, o de Sebastião. Notamos novamente a inclusão da sanfona na gravação. Há também a inclusão de coro feminino. Os integrantes do grupo também gravaram outros instrumentos de percussão como ganzá e chocalho. A única música do grupo é de Sebastião Biano na qual ele também atua como voz solista.

Neste cd vemos o total direcionamento do grupo ao mercado fonográfico: a inclusão de muitas músicas do repertório clássico de forró, a inclusão da sanfona e coro feminino, tornando o produto mais “palatável” ao público apreciador de forró. No encarte do disco João Biano aparece como “diretor geral de repertório”, além de ter cantado a maioria das músicas do trabalho, o que não deixa dúvidas da sua total direção do grupo.

Na capa do cd estão os cinco integrantes com seus instrumentos na mão. Vestem chapéus de cangaceiro e colete de couro no estilo cow-boy norte-americano. A contracapa e o encarte do cd são repletos de motivos juninos.

A sonoridade digital deste trabalho realçou a sonoridade da percussão. A mixagem deixou a percussão e a voz em primeiro plano. Percebe-se que a captação da percussão foi feita individualmente, colocando-se um microfone perto de cada instrumento, uma típica captação de discos comerciais usada para dar “mais corpo” ao som. O pífano foi mixado em um plano mais baixo e com um pouco de Reverb. Os vocais do disco são uma mistura dos músicos do grupo com um grupo de cantores

contratados. Essas vozes “extras” foram mixadas em um plano mais baixo que as vozes músicos do grupo, encorpando os coros. A sonoridade dos pratos mudou radicalmente, ficando parecida com a sonoridade de pratos da bateria.



**Fig. 19.** Na época da gravação do 1º disco. Da esq. p/ direita: João, Gilberto, Amaro, José, Benedito e Sebastião.



**Fig. 20.** A Banda em uma temporada na cidade de Brasília, anos 70.



Fig. 21. Apresentação em São Paulo, década de 70.



Fig. 22. Benedito e Sebastião, década de 70.





Fig. 23. Encenando uma cerimônia de Novena, década de 70.



Fig. 24. Encenando a Briga do Cachorro com a onça, década de 70.



Fig. 25. João Bianco em show ns cidade de São Paulo, década de 70.



Fig. 26. Apresentação no Rio de Janeiro, década de 70.



Fig. 27. Apresentação no programa de Hebe Camargo, década de 70.

## MÚSICA



Banda de Pifanos: o difícil é Roberto Carlos e Waldick Soriano

### A banda do sertão

Ela foi localizada há cinco anos, no sertão, por Gilberto Gil. Mas sua história é antiga e às vezes dramática. Há três meses, quando o mesmo Gilberto Gil revelava sua descoberta no seu último LP, "2222", para perplexidade dos que ouviam a faixa "Pipoca Moderna", a Banda de Pifanos Zabumba de Caruaru começava uma caminhada que se completou na semana passada, quando chegou ao Rio para gravar o primeiro LP todo seu na gravadora CBS. Ela não terá só o que gravar. Terá, também, histórias para contar, recolhidas ao longo de pelo menos 25 anos de atividade no sertão.

**Hereditária** — De repente, um grito: "Lá vem o homem!" Mas ninguém conseguiu correr. Um rapazinho mais afoito ainda tentou escapar pelo oitão da capelinha, e levou um tiro. Só restava uma saída: tocar para Lampião e seu bando. E foi o que fez uma certa banda cabaçal, em 1925, numa festa na região de Tacaratu, Pernambuco. Um dos instrumentistas, o tocador de pífano (ou pífaro) Benedito Bianco, tinha treze anos e hoje, aos sessenta, lembra que diante de Lampião "qualquer música saía com facilidade; nunca toquei tão bem".

Mas o líder da atual banda (iniciada por volta de 1939) de Caruaru, o mesmo Benedito, inveja os velhos tempos da cabaçal, que seu pai, Manuel Clarindo Bianco, herdara dos antepassados — apenas quanto ao rigor musical. Teme pela continuidade de seu conjunto: segundo a tradição, deverá passar às mãos dos dois filhos e dois sobri-

nhos, que hoje tocam os quatro instrumentos de percussão. "Têm a cabeça dura que nem jumento. Não aprendem."

**Sonora** — O disco terá oito ritmos diferentes, incluindo um "baiano" — estilo típico das bandas de pifanos —, o carro-chefe do repertório. Uma espécie de clássico sertanejo, "Briga do Cachorro com a Onça", relata, com a sonora riqueza de detalhes de uma partitura erudita, os grunhidos da batalha entre os dois animais. A força dessa música de autor desconhecido, porém, está menos na partitura que na rara formação instrumental, praticamente inédita no sul. Fica inclusive eliminada a hipótese da existência da partitura: analfabetos, Benedito e Sebastião não sabem quantas são as notas da escala musical. A banda usa dois pifanos, "de taquara ou alumínio", diferenciados das flautas comuns por terem apenas seis perfurações, três tamanhos e nenhuma chave. Seu som rústico é apoiado pela seção de percussão: Gilberto, 31 anos, tarol, João, 28, zabumba — os filhos de Benedito; Amaro, 27, surdo, e José, 17, prato — filhos de Sebastião.

**De ouvido** — Solicitada, como nos velhos tempos em que percorria os arrasta-pés do sertão, a banda, hoje, encontra-se diante de alguma limitação quanto à variedade sonora. Benedito, que "já ouviu falar de bemol e sustenido", afina seu instrumento com uma escala de "oreia", entre o "tom mudado", que é "meio dedo", o "tom comum", a "nota solta", o "tom moderno", "um baixinho natural", e o "tom fechado", com os dedos nos seis buracos do pífano. Por isso, torna-se difícil reproduzir o repertório exigido agora,

que inclui algumas músicas de Waldick Soriano e Roberto Carlos. Ainda assim, com seu "uniforme de gala", calças pretas de tergal, camisas floridas e chapéu de cangaceiro, a Zabumba de Caruaru recebe de 300 a 800 cruzeiros por cada duas horas de função. E o operário Sebastião, o enxadeiro Benedito, os sapateiros Gilberto e João e os outros dois instrumentistas, apenas um deles sustentado pela banda, sonham com o sucesso, na casa apertada do bairro Riacho, onde são acertados shows. Sebastião ri do destino: "Nem parece o dia em que a gente comia milho seco, raiz de umbu e pão de mucunã, na seca de 32".

### Quase divina

Dos onze anos da carreira — muitos deles marcados pela indecisão — a cantora Clara Nunes, aos 27, sabe enfim o que fazer: "Ser tão séria e profissional quanto Elizeth Cardoso". A ex-caloura, ex-crooner de boate, excantora de boleros, de versões, de festivais, hoje é uma intérprete de música brasileira em geral, especialmente sambas. E prepara-se para cruzar a barreira que separa as cantoras comuns da meia dúzia de eleitas do Olimpo musical pátrio. Apoiada numa crescente vendagem de discos (segundo ela, seus dois últimos LPs ultrapassaram 100 000 cópias cada um), vai gravar pela primeira vez músicas de autores famosos (Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes) e novos (Macalé) especialmente feitas para ela. E, na trilha de shows universitários aberta por Vinicius de Moraes há dois meses, correrá, a partir de setembro,

continua na página 98



Clara: "Super-reconfortante, não?"

# ZABUMBA CARUARU

Muita gente pesquisa mas é o povo quem cria

Dos conjuntos instrumentais brasileiros aparecidos na área rural, um dos mais interessantes e, até há pouco, mais desconhecidos, era o zabumba, variante do cabaçal e do esquentá-mulher.

Originário, tal como os seus similares, do chamado Bombo Português, introduzido no Nordeste ao que tudo indica no século XVIII, o zabumba clássico — formado por dois pífanos, tarol, bumbo, surdo e prato de banda — transformou-se na orquestra de baile das populações rurais mais afastadas.

Contratados por fazendeiros para tocar em festas nas casas-grandes, ou convidados pelos padres para animar novenas em capelas situadas em pontos distantes das vilas, os zabumbas organizaram-se sempre na base do recrutamento de seus músicos entre membros da mesma família, com inclusão de um ou outro vizinho ou compadre, capaz de ser mobilizado a qualquer momento para essas andanças, que obrigavam os músicos a suspender seu trabalho normal.

A um desses zabumbas, criado no interior da Paraíba na década de 1920 por Manuel Clarino Bianco, e fixado a partir dos anos 30 na cidade de Caruaru, no interior de Pernambuco, estava destinado o papel histórico de figurar, meio século depois, como o primeiro conjunto desse tipo a viajar para o Sul a fim

de gravar em discos e apresentar ao vivo a sua música altamente criativa.

Esse Zabumba Caruaru, apresentado como banda de pífaros ou de pífano, para tornar-se mais acessível à ignorância das populações urbanas, gravou seu primeiro LP na CBS em agosto de 1972 e, diante do sucesso comercial do empreendimento, aparece agora em novo disco da mesma gravadora, sob a indicação Bandinha de Pífano — Zabumba Caruaru Vol. II (CBS 104.271).

Acontece que, se da primeira vez a música desse grupo instrumental, revelado ao Sul por Gilberto Gil em 1967, foi ouvido como curiosidade, é preciso que agora se passe a apreciá-lo também pela qualidade, e pela importância que encerra como criação nitidamente popular capaz de mostrar até que ponto o regional pode ser universal.

De fato, por trás da aparente ingenuidade de suas adaptações de sambas urbanos (influência da cidade, através dos discos e do rádio), de seus baiões, de suas marchas e seus frevos, o Zabumba Caruaru apresenta em algumas de suas faixas deste Vol. II algumas particularidades que oferecem um vasto campo de estudo a possíveis pesquisadores de constância e virtualidades da música popular brasileira.

Assim, na segunda faixa do la-

do dois, há um bentido (Bendito Padre Cicero, de Sebastião Bianco) que constitui uma curiosíssima reminiscência do gregoriano, resultado do estreito contato secular das populações rurais nordestinas com o cântico disseminado pelos padres entre os fiéis desde o século XVI, com persistência tão silenciosa quanto surpreendente.

E, o que é arrazador, em termos de demonstração de genialidade dos músicos populares brasileiros, qualquer ouvido, por mais desatento, poderá deliciar-se na terceira faixa do lado um, com um dueto dos pífaros, em contraponto, desenvolvendo como num poema sinfônico descritivo da maior categoria, o desenho do canto de dois bem-te-vis (Bem-Te-Vi, de Onildo Almeida).

Por todas essas razões, e muitas outras que os ouvintes descobrirão ouvindo as 12 faixas do LP Zabumba Caruaru Vol. II, o disco Bandinha de Pífano da CBS não deve ser apenas recomendado como algo capaz de divertir, mas apontado como obrigatório para todos aqueles que, envolvidos por um mundo de sons produzidos pela máquina internacional da música de consumo, desejem encontrar uma opção musical de valor. E isso os músicos zabumbeiros de Caruaru revelam soberanamente: a melhor música atualmente produzida no Brasil, ainda é a do povo.



Obrigatório para todos os envolvidos por um mundo de sons produzidos pela máquina internacional da música de consumo

Fig. 29. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4/3/74.



**Fig. 30. Anos 90, quando Edmilson do Pife substituiu Benedito Bianco.**



**Fig. 31. O grupo preparando-se para uma apresentação, fim dos anos 90.**



**Fig. 32. Show no Sesc, fim dos anos 90.**

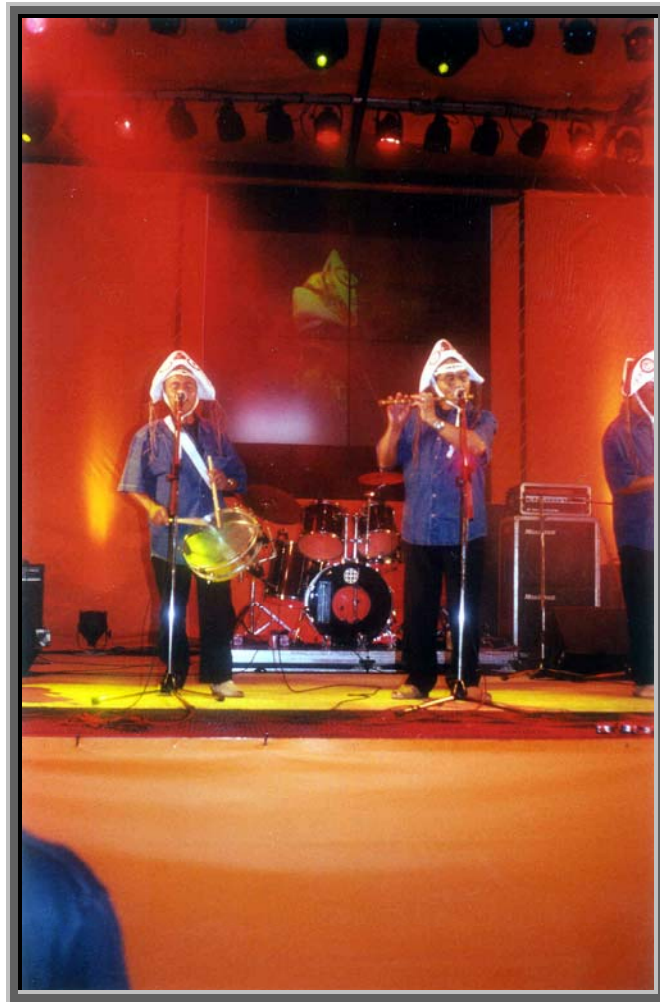


Fig. 33. Show da Trama, USP, dezembro de 2001.



Fig. 34. Bairro de Piraporinha, zona sul da cidade de São Paulo, onde residem Sebastião e José Bianco.



Fig. 35



Fig. 36. Bairro de Pedreira, zona sul da cidade de São Paulo, onde residem João, Amaro e Gilberto Bianco.



## **4. A ANÁLISE MUSICAL**



## 4. A ANÁLISE MUSICAL

*E que a adaptação daquilo que o artista quer realmente expor, a redução a essas fronteiras que delimitam a forma, a forma artística, se deve apenas à nossa incapacidade de compreender o indistinto e o desordenado. A ordem que nós chamamos de “forma artística” não é uma finalidade em si, mas apenas um recurso. Como tal devemos aceitá-la, porém rechaçando-a quando pretende apresentar-se como algo mais, como uma estética.*

*(Schoenberg, 2001b, p.72.)*

### 4.1. OBJETIVOS DA ANÁLISE MUSICAL

A análise das músicas da Banda de Pífanos de Caruaru teve como objetivo identificar as características musicais e estilísticas que formam a sonoridade do grupo. Procuramos também identificar as origens dessas características.

Através desse procedimento buscamos aspectos ainda não revelados da sonoridade do grupo e que são a causa da sua peculiaridade sonora. Isso se deu em razão de não existir até então análises musicais da obra da Banda de Pífanos de Caruaru.

Por fim foram analisadas as transformações musicais do grupo no decorrer da sua história e quais as influências do mercado fonográfico na sua obra.

## 4.2. O MATERIAL

### 4.2.1. Recolhimento e processamento

O levantamento da discografia do grupo foi realizado inicialmente em acervos particulares e também em lojas de discos usados. Nesta fase recolhemos parte da obra fonográfica da Banda, visto que somente o último trabalho do grupo está em catálogo. Em um segundo momento, após contato com os membros do grupo, obtivemos toda a discografia autoral da Banda de Pífanos de Caruaru. Entende-se por autoral a discografia editada e lançada como lançamento exclusivo do grupo. Excluiu-se dessa categoria, coletâneas e participações em obras de outros artistas. Foram recolhidos seis discos de vinil e um Cd. O único relançamento em Cd dos discos em vinil foi o intitulado “A Bandinha vai tocar” de 1982. Desse modo, o único meio de ter acesso ao resto de material era através dos LPS. Os discos de vinil estavam em estado bastante precário, necessitando de recuperação. Decidimos digitalizar os Lps (exceto o último trabalho lançado em CD) com o objetivo de aplicar um processo de apuramento nas gravações com o objetivo de obter uma sonoridade livre dos ruídos provocados pelo desgaste do tempo e manuseio, o que facilitou a análise musical. Para este processo foram realizados trabalhos de digitalização e limpeza no Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI) da ECA-USP. Os trabalhos incluíram inicialmente lavagem manual dos discos para retirar sujeira e gordura. A gravação dos discos deu-se através do software Pro Tools e os fonogramas foram processados através do software *The Clicker* que retira os estalidos e

chiados dos discos antigos. Não se aplicou processo de remasterização<sup>1</sup>, pois preferimos trabalhar com o material mais autêntico possível e fiel as gravações originais. A única exceção foi o já citado software de limpeza, que foi usado com bastante parcimônia, somente para retirar ruídos que viessem atrapalhar a análise do material<sup>2</sup>.

#### 4.2.2. Os processos de seleção e transcrição

O processo de escolha das músicas a serem transcritas e analisadas apresentou dificuldades devido ao grande número de obras gravadas pelo grupo e pelo fato que a muitas dessas obras terem grande representatividade no que se refere às características

---

<sup>1</sup> Remasterização é o processo que envolve o tratamento sonoro sobre os fonogramas originais de alguma obra musical. A palavra é derivada do termo inglês *master-tape*, *fita mestre*, nas quais eram gravadas as versões definitivas dos fonogramas que iriam ser lançados no mercado. Na prática o processo se resume na aplicação de recursos de equalização, limpeza de chiado e ruídos através de filtros, compressão, processadores de volume, processadores de harmônicos e maximizadores de ganho sobre os fonogramas originais. O principal argumento utilizado para a realização deste processo é que a remasterização melhoraria a qualidade sonora de fonogramas gravados em épocas em que os recursos tecnológicos eram limitados e/ou precários. Isso tornaria os detalhes mais claros e o som mais definido para se ouvir. Com o advento da tecnologia digital aplicada ao áudio no início dos anos noventa, ocorreu uma verdadeira “febre” de remasterizações visando-se limpar e apurar as obras musicais até então editadas em sistema analógico. O que se observa — com os resultados obtidos na última década — é que a remasterização modifica também as características estéticas da obra sobre qual ela é aplicada. O simples processo de digitalização já realça sonoridades da edição original, fato que vem a modificar os timbres da voz e dos instrumentos. Além disso, a concepção estética da época em que foram gravadas as obras remasterizadas era diferente da era atual digitalizada. O exemplo da remasterização da obra dos Beatles é bem significativo: muitos músicos, engenheiros de som e os próprios integrantes do conjunto criticaram a sonoridade dos lançamentos remasterizados da obra da banda inglesa no início dos anos noventa. Atualmente os conceitos de “pureza sonora” e remasterização têm sido constantemente colocados em xeque por músicos e produtores musicais. A qualidade analógica e as sonoridades antigas tornaram-se uma opção estética entre outras e não mais sinônimo de baixa qualidade. Como exemplo temos o próprio ex-beatle Paul McCartney, que gravou seu último disco *Driving Rain* (2002) em um gravador analógico de dezesseis canais. Para maior detalhes consultar:

1-Owsinsky, 2000.

2- Olson, 1967.

<sup>2</sup> O disco do grupo denominado “A Bandinha vai tocar”, embora já lançado no mercado na versão de CD, foi digitalizado do disco editado em vinil. Isso se deve à decisão de obter-se a versão mais original possível da obra, visto que na maioria das reedições dos discos de vinil em CD ocorrem remasterizações que acabam por alterar suas características originais.

musicais da Banda. Este processo consistiu na audição de oitenta e três fonogramas que foram classificados nas várias categorias descritas na tabela abaixo. Após esta classificação, cruzando os dados entre as diversas categorias, procuramos não incluir na seleção músicas que tivessem as mesmas características, tentando apenas incluir as mais representativas de cada gênero. Foram selecionadas treze músicas que constam na tabela abaixo:

	<b>Música</b>	<b>Disco</b>	<b>4/4</b>	<b>3/4</b>	<b>2/4</b>	<b>Duração</b>	<b>Cantada</b>	<b>Andamento</b>	<b>Ritmo</b>
1	Dobradinho	1972				02:15		121	Dobrado
2	Alvorada	1973				02:31		113	Alvorada
3	Valsa da Pastora	1979				02:54		146	Valsa
4	A furtada	1973				02:38		50	Valsa
5	Rancheira	1982				02:03		166	Rancheira
6	Segura o passo Zé	1972				02:31		143	Frevo
7	Frêvo no mato	1973				02:56		149	Frevo
8	As espadas	1979				01:25		96	n
9	Pipoquinha	1979				01:25		133	Samba matuto
10	Caruaru Caruara	1972				03:16		84	n
11	Maxixando	1980				02:54		130	n
12	Marcha dos Bacamarteiros	1979				02:37		131	Marcha
13	Raízes dos pífanos	1982				03:07		120	n

\* As músicas assinaladas com “n” na coluna Ritmo não possuíam gênero nomeado.

Escolhidas as músicas que seriam transcritas, as transferimos para fita K-7, com o objetivo de utilizar aparelho *Ibanez RP2000*, um toca-fitas que possibilita uma precisa redução da velocidade da fita e, conseqüentemente, o andamento da música, permitindo uma audição mais lenta, o que facilita a transcrição. Porém, na prática este processo resultava em um acúmulo de frequências espúrias que no resultado geral mais dificultavam que ajudavam na audição dos fonogramas. Através de consulta a pessoas especializadas em editoração digital aplicada á música tivemos acesso ao software

*Musician Cd*, que permite, através do processamento dos fonogramas em computador, a diminuição do andamento da música sem a diminuição do *pitch* (altura) das notas. Embora este processo tenha sido consideravelmente mais apurado que o anterior, com o decorrer das transcrições surgiram dificuldades devido a efeitos de *Flanger*<sup>3</sup> e *Phaser* que ocorriam paralelamente à diminuição do andamento da música. Verificamos a possibilidade de uso de outro software, e encontramos um *plug-in*<sup>4</sup> do Pro Tools denominado *Expander*. Esse *plug-in* possibilitou a diminuição do andamento sem a diminuição do *pitch*, sem os efeitos indesejáveis anteriormente citados. Os fonogramas escolhidos foram submetidos a esse tratamento e o resultado obtido foi bastante satisfatório, o que possibilitou a redução do andamento das músicas escolhidas pela metade com um bom nível de qualidade sonora.

O processo de transcrição iniciou-se com a audição dos fonogramas e a anotação manual em partitura dos eventos rítmicos e melódicos dos pífanos. Neste processo, utilizou-se um *Sequencer*<sup>5</sup> *Yamaha QY 70* que possui um teclado de piano no painel frontal com a possibilidade de mudança de oitavas. Esse *sequencer* possui também um ajuste de *pitch*, que permite a afinação da nota Lá padrão (o conhecido Lá 4 = 440 Hz). Neste comando (chamado de *Master Tune*) o Lá padrão é representado pelo n.º “+000”, e sua extensão de ajuste é de “-102,4” passando por “+000” até “+102,3”. Cada incremento na medida corresponde a aproximadamente a um “cent”, medida que equivale à centésima

---

<sup>3</sup> “Os períodos das oscilações em ondas sonoras na faixa audível (20Hz - 20kHz) varia entre 50ms e 0,05ms. Portanto, defasagens nessa faixa de tempo irão interferir nas oscilações de frequências periódicas (cancelamento de fase). Esse atraso relacionado às frequências sonoras é a base para 3 tipos de efeito: phase, flange, chorus (a diferença entre eles está ligada ao tempo de delay).” (Iazzeta, 2000)

<sup>4</sup> “Pequenos programas que, adicionados a um programa-base, aumentam a sua capacidade. Por exemplo, para poder ouvir certos sons na WWW o usuário precisará de um browser (programa de navegação na Internet) ao qual adiciona um miniaplicativo (no caso o plug in) apropriado para a audição.” (Houaiss, 1996)

<sup>5</sup>Do inglês “seqüenciador”.Aparelho eletrônico que permite a escrita, execução, gravação e reprodução de eventos musicais seqüenciados através de comandos feitos pelo programador do aparelho.

parte de um semitom (1 cent = 1/100 semitom). Esse recurso foi usado para adequar a afinação do aparelho à dos pífanos. Após a transcrição manuscrita realizamos uma primeira conferência dos aspectos rítmicos e melódicos e editamos a uma primeira partitura no programa de escrita musical *Encore*, versão 4.2.1.

#### **4.2.3. Dificuldades encontradas nas transcrições, problemas da notação convencional e soluções encontradas.**

Utilizando o Sequencer para se chegar próximo da entonação dos pífanos, encontramos várias notas não pertencentes ao sistema temperado<sup>6</sup>. Considerando essas circunstâncias transcrevemos os fonogramas tentando ser coerentes com o contexto tonal/diatônico da música ocidental (cadências, movimento harmônico, escalas, etc) utilizando notações musicais convencionais que procuravam descrever fielmente a execução desses instrumentos.

As primeiras transcrições foram submetidas à apreciação da Banca do Exame de Qualificação, acompanhada da audição dos fonogramas juntamente com suas respectivas partituras. Durante a apreciação surgiram dúvidas por parte da Banca em relação às

---

<sup>6</sup>“(…) A música tonal moderna (a música clássica do Ocidente…), com sua necessidade de integrar o total sonoro (o conjunto de todos intervalos utilizados) a um princípio de ordem, (…) acabou por homogeneizar e eliminar aquelas nuances microtonais que caracterizavam a afinação modal [segundo o autor relata anteriormente modal ‘é o sistema de afinação natural, que respeita aquelas nuances que garantem a máxima definição do intervalo’]. Essas diferenças mínimas, mas de grande potência expressiva, desaparecem na chamada afinação ‘temperada’, em que o espaço de uma oitava passa a ser dividido em doze semitons rigorosamente iguais. A nova afinação, que obedecia a critérios matemáticos objetivando uma racionalização no campo das alturas, reduziu a uma fórmula cartesiana igualadora o campo sonoro onde o modalismo desenvolvia o espectro de suas províncias rituais. O ‘temperamento’ foi provocado pelo próprio desenvolvimento da música tonal e implantou-se no princípio do século XVIII.” (Wisnik, 1999, p. 93).



tonalidades das músicas e graus utilizados, e conseqüentemente um questionamento sobre o modo mais correto de se transcrever determinadas notas (executadas pelos pífanos) que não se encaixavam no sistema temperado e geravam dúvidas a respeito da tonalidade da música, escalas e intervalos ocorrentes. Decidimos utilizar símbolos gráficos, do programa de escrita musical *Sibelius*, que possibilitam indicar intervalos menores que meio tom nas notas da partitura, para se grafar as notas de entonação duvidosa. Também não utilizamos armaduras de clave, o que definiria rigidamente uma tonalidade.

Outra dificuldade em relação à 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.

Quanto à seção percussiva, as dificuldades se deram primeiramente na identificação das linhas executadas pelo surdo e pela zabumba. Isso se deve em parte ao fato dos instrumentos utilizados nas gravações dos discos serem construídos de forma semi-artesanal e, conseqüentemente, não terem a sonoridade padrão conhecida dos instrumentos de fabricação industrial. Esses instrumentos foram construídos com materiais diversos, inclusive peles de animais, o que gerou uma sonoridade peculiar, não usual.

Em relação ao programa *Sibelius*, para escrita musical, esse nos foi muito útil, pois possuía recursos específicos para pautas de percussão que permitiam a superposição de linhas melódicas e rítmicas dentro de um mesmo compasso (especialmente no que se refere a variações inseridas nas repetições de seções da música) e, principalmente, o acesso a novos recursos gráficos que indicavam intervalos menores que meio tom. O

programa possui recursos MIDI, que possibilitaram a execução (através do *Sequencer*) das partituras escritas. Esse processo permitiu uma aferição se o material das transcrições era fiel aos fonogramas no que se refere à altura, rítmica, acentuação e outros aspectos musicais.

Como dito anteriormente, surgiram dúvidas em relação à seção percussiva, em relação a timbres, execução, etc. Para esclarecer essas dúvidas recorreremos aos próprios músicos da banda para conferir as transcrições. Essas averiguações consistiram em gravar o músico tocando junto com a gravação original. Através de uma mesa de som, o músico ouviu somente a versão original enquanto a sua execução foi gravada separadamente em VHS e Mini-Disc. Esses registros foram comparados às transcrições originais ajudando a dissipar dúvidas como: célula rítmica executada por cada instrumento, parte do instrumento que o músico toca para obter determinado tipo de sonoridade, identificação das linhas rítmicas de cada instrumento, técnica utilizada pelo músico, etc.

Verificando outros trabalhos científicos<sup>7</sup> na área de etnomusicologia, observamos que seus autores encontraram dificuldades semelhantes às nossas quanto à transcrição e análise de estruturas rítmico-melódicas que não se encaixam em modelos da música ocidental. Entre as soluções alternativas encontradas, verificamos a da pesquisadora Glaura Lucas, em sua tese de mestrado “Os sons do Rosário<sup>8</sup>”, que utilizou recursos gráficos de computador para representar microestruturas rítmicas que não poderiam ser grafadas no sistema de notação convencional.

---

<sup>7</sup> Obras relacionadas ao tema:

1-Crook, 1991.  
2-Caneca, 1993.  
3-Cajazeiras, 1998.

<sup>8</sup> Lucas, 1999.

No nosso caso, usamos como recurso metodológico para a análise a redução do objeto às formas de escrita ocidental. Este procedimento foi uma opção consciente, que modificou provisoriamente o objeto, buscando uma mensuração mais acessível, baseada na escrita tradicional. Sobre esse tipo de procedimento Schoenberg diz:

(...) a adaptação daquilo que o artista quer realmente expor, a redução a essas fronteiras que delimitam a forma, a forma artística, se deve apenas à nossa incapacidade de compreender o indistinto e o desordenado. A ordem que nós chamamos de “forma artística” não é uma finalidade em si, mas apenas um recurso. (Schoenberg, 2001b, p.72).

### **4.3. METODOLOGIA DAS ANÁLISES**

O método de análise se dividiu em duas frentes. A primeira em relação às questões melódicas, rítmicas e harmônicas das partes executadas pelos pífanos. A segunda na análise das linhas percussivas. Concluída a análise, procuramos encontrar semelhanças entre as características musicais do grupo com padrões musicais conhecidos, buscando suas matrizes musicais.

Verificamos também como se relacionam essas duas seções (pífanos e percussão) dentro do contexto geral das músicas.

#### **4.3.1 Identificação do contexto melódico e harmônico**

Após as músicas serem devidamente transcritas procuramos identificar o centro tonal com o qual a música analisada polarizava mais. Segundo Schoenberg:

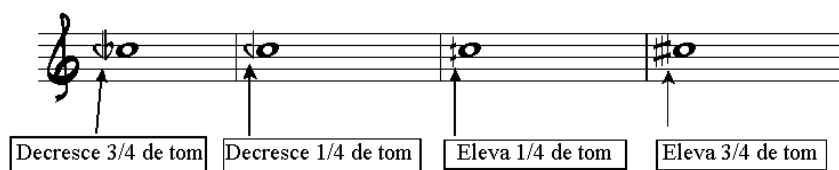
No contraponto a duas vozes, não é viável a existência de tríades completas. Mas a cooperação entre ambas pode ser tal, que se exclui qualquer dúvida. Pode haver, em determinado ponto, em uma voz ou ambas, uma parte característica de uma linha escalar (ou notas dela) que seja, por si mesma suficiente para afirmar a tonalidade (Schoenberg, 2001a, 90).

Assim, através da observação das linhas melódicas dos dois pífanos verificamos as ocorrências quantitativas dos graus 1, 3 e 5 (1 = fundamental; 3 = Terça maior ou menor; 5 = 5ª justa). Schoenberg também cita que “o primeiro passo para se estabelecer uma tonalidade é iniciar e terminar com elementos do acorde de tônica” (Schoenberg, 2001a, p.28). Levando em consideração essa premissa procuramos identificar notas nas terminações das seções das músicas procurando encontrar graus dos respectivos acordes de tônica da hipotética tonalidade. Também verificamos a ocorrência de eventos melódicos e intervalares que denunciasses acordes dominantes, pois como cita Schoenberg: “A penúltima nota [da seção, parte, motivo, ou peça] será sempre escolhida dentre as notas do acorde de dominante (V) (...) ou dentre as notas do sétimo grau (VII) (...)”.(Schoenberg, 2001a, p.29). Atentando para o enunciado do mesmo citado autor “Nos casos mais simples, uma mera alternância de I-V-I, desde que não seja contradita por harmonias conflitante, basta para expressar uma tonalidade” (Schoenberg, 1996, p.43), verificamos a ocorrência de movimentos harmônicos entre os acordes de tônica e dominante da tonalidade.

Com esses procedimentos determinamos qual o centro tonal sobre o qual iríamos fazer as análises.

#### 4.3.2. A Relatividade das alturas

Como dito anteriormente, durante as transcrições certas notas executadas pelos pífanos possuíam variações de afinação que colocavam em dúvida a sua altura. Alterações de intervalos menores que meio tom nas mesmas proporcionavam interpretações dúbias quanto aos graus utilizados. As dúvidas surgiram principalmente em relação aos graus 1 e 7 da tonalidade, no caso se os mesmos eram maiores ou menores. Decidimos, nesses casos, tomar como referência da análise a tonalidade ou tonalidades que me parecessem mais aproximadas, utilizando o recurso de não colocar armadura de clave na transcrição das músicas, o que estabeleceria rigidamente uma tonalidade. Este artifício permitiu que a análise da música se tornasse mais flexível e que posteriormente o tema da não definição da tonalidade proporcionasse um outro tema de estudo na dissertação. Quanto à notação das “notas dúbias” o exemplo abaixo ilustra como foi feito esse trabalho de notação das músicas que não se enquadram no sistema temperado. Observe as respectivas notações e as indicações do valor de cada uma delas:



The image shows a musical staff with four notes. Below each note is an arrow pointing to a box containing text. The boxes contain the following text from left to right: "Decresce 3/4 de tom", "Decresce 1/4 de tom", "Eleva 1/4 de tom", and "Eleva 3/4 de tom".

Após definirmos a(s) tonalidade(s) em que iríamos nos basear, numeramos os graus da melodia da seguinte forma:

Note a indicação da dupla interpretação do grau indicado

Esse processo permitiu:

- Verificar qual a (s) escala (s) ou modo (s) usado (s) na música ou parte dela.
- Verificar a ocorrência dos graus da tonalidade usados com maior ou menor frequência.
- Verificar os movimentos melódicos mais recorrentes.
- Confirmar a (s) tonalidade (s) anteriormente suposta (s).

Num segundo momento, a relação intervalar entre os dois pífanos foi grafada da seguinte forma:

Notar a indicação dos possíveis interpretações do intervalo

Este procedimento permitiu:

- a) Verificar as relações intervalares entre os pífanos.
- b) Verificar as possíveis harmonias sugeridas pela intersecção das linhas melódicas.
- c) Analisar os intervalos usados mais recorrentes.

#### **4.4.2. Movimentos Harmônicos**

Depois de realizadas aferições quantos aos graus da tonalidade (aproximada) e também da relação intervalar entre os pífanos, cruzamos esses dois tipos de informação para verificar os movimentos harmônicos sugeridos por esses instrumentos.

De oitiva e intuitivamente percebemos certas cadências harmônicas familiares na trama melódica realizada pelos pífanos. Acreditamos que isso se deva a percepção harmônica do homem ocidental, habituado há séculos do sistema de melodia acompanhada. Para confirmar nossas suposições procuramos acompanhar as melodias dos pífanos tocando acordes em um teclado. Percebendo que em determinados momentos essas mesmas melodias se encaixavam no acompanhamento realizado verificamos quais as possíveis sugestões de harmonia intrínseca existiam nas vozes daqueles instrumentos. Utilizamos para isso um método misto de acompanhamento com teclado e análise harmônica dos graus da partitura.

O procedimento foi primeiramente a verificação se as melodias se adaptavam confortavelmente às harmonias realizadas no teclado (de oitava e de forma intuitiva). Um segundo passo foi verificar na partitura destas mesmas melodias se existiam notas que pertenciam aos acordes executados. Verificamos os graus executados pelos pífanos e se a expectativa era confirmada indicávamos na partitura os graus harmônicos (acordes) da tonalidade, como no exemplo abaixo:

O exemplo dado acima está na tonalidade de Si maior na qual o primeiro grau é a tríade maior de Si (si, ré sustenido e fá sustenido) cujos graus se encontram indicados no primeiro compasso. No segundo compasso ocorrem os graus 1, 3 e b7/7 do acorde de subdominante da tonalidade (no caso sugerindo a téttrade de Mi Maior com 7/7M).

Esse procedimento permitiu verificar quais os movimentos harmônicos mais ocorrentes no estilo musical do grupo.

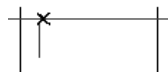
#### 4.4.3. A notação da percussão



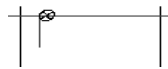
As notações utilizadas para grafar os instrumentos de percussão e os diferentes tipos de sons produzidos pelos mesmos foram as seguintes:

**Pratos** – Os “pratos de choque”, são tocados segurando-se um em cada mão (através de alças de couro), e percutidos um contra o outro. Existem dois tipos de toque:

1) *Toque seco*. Mantendo um prato firmemente preso contra o outro após tocar, gerando um som curto e seco.



2) *Toque aberto*. Deixando os pratos vibrarem após o chocar um contra o outro, o que gera um som longo e cheio de harmônicos.



**Caixa** – A caixa é tocada com duas baquetas. Os tipos de toque são:

Toque no aro                      Toque rulado                      Toque no couro

Obs:

a) O Toque rulado é executado deixando-se a baqueta vibrar sobre o couro após o primeiro toque. Isso produz uma sucessão de sons subjacentes para um único golpe.

b) O Toque no aro produz um som seco e metálico. Não confundir com toque conjunto no aro e no couro.

*Surdo* – O surdo é tocado com a mão e com uma baqueta. A mão é usada para abafar e às vezes para tocar.

The diagram shows a musical staff in 2/4 time with a double bar line at the beginning. It contains three measures. The first measure has a half note with a mallet icon above it. The second measure has a half note with a mallet icon above it and a vertical line below it. The third measure has a half note with a mallet icon above it and a vertical line below it. Arrows point from the first measure to the text 'Toque c/ a mão', from the second measure to 'toque c/ baqueta no couro', and from the third measure to 'toque no aro'.

Toque c/ a mão    toque c/ baqueta no couro    toque no aro

*Zabumba* – A zabumba é tocada com uma baqueta na mão direita e a mão esquerda abafando a pele inferior (pele de resposta). A mão direita também toca esta pele às vezes. Obtêm-se assim os seguintes tipos de som:

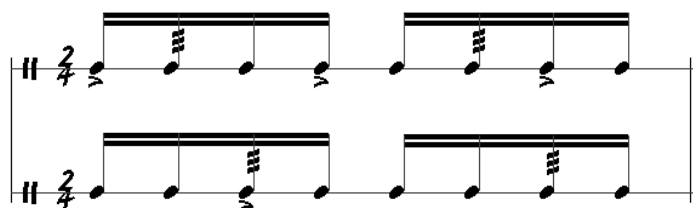
The diagram shows a musical staff with a double bar line at the beginning. It contains three measures. The first measure has a half note with a mallet icon above it and a small triangle above the note. The second measure has a half note with a mallet icon above it and a vertical line below it. The third measure has a half note with a mallet icon above it and a vertical line below it. Arrows point from the first measure to the text 'Toque abafado', from the second measure to 'Toque aberto', and from the third measure to 'Toque na pele inferior'.

Toque abafado                      Toque aberto                      Toque na pele inferior

Obs: O toque abafado é obtido batendo-se com a baqueta na pele superior e abafando a pele inferior com a mão esquerda. Para o toque aberto procede-se da mesma maneira, mas não se abafa a pele inferior.

A análise das figuras rítmicas foi feita de dois modos. Primeiramente comparando-se os padrões rítmicos dos instrumentos de percussão com padrões rítmicos da música brasileira. Esses últimos foram consultados em bibliografia especializada e por método comparativo indiquei a semelhança das linhas da percussão com determinado padrão rítmico já existente, como no exemplo abaixo:

Trecho do padrão rítmico Maxixe (Rocca, 1988, p.46).

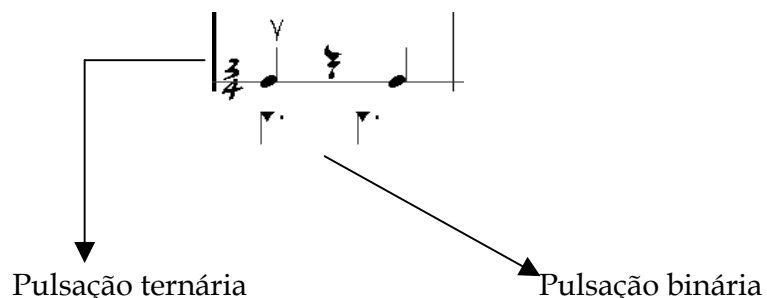


Trecho da linha de caixa da Marcha dos Bacamarteiros<sup>9</sup>.

Uma segunda abordagem foi a relação rítmica entre os instrumentos percussão e também sua relação com os pífanos, procurando demonstrar como ocorre a interação de todas as frases no contexto das músicas. Verificamos neste processo características como acentuação, células rítmicas compostas, funções rítmicas e outras mais que apareceram no decorrer das análises. Procuramos selecionar os principais e mais recorrentes padrões rítmicos usados nas músicas analisadas, não deixando, porém, de destacar algum evento

<sup>9</sup> Faixa 4/lado A do disco Banda de Pífanos Caruaru. 1979, (Discos Marcus Pereira).

rítmico inusitado que se destacasse por sua originalidade. O exemplo abaixo mostra a notação de uma linha percussiva executada pelo zabumba:



#### 4.4. EXPOSIÇÃO DOS RESULTADOS DAS ANÁLISES

##### Preliminares

Os resultados expostos aqui correspondem à análise de treze músicas gravadas da Banda de Pífanos de Caruaru com a finalidade de demonstrar com exemplos as características mais comuns e as mais peculiares da obra musical do grupo. Procuramos relacionar essas características com padrões musicais já existentes, verificando em que medida os mesmos influenciaram a formação da sonoridade do grupo.

##### 4.4.1. Os pífanos

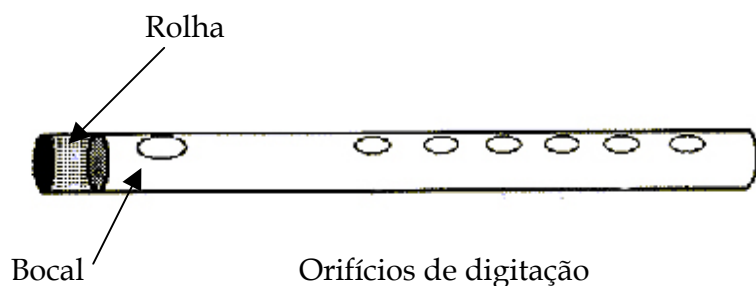
Os pífanos são uma espécie de flauta transversa de madeira que possuem seis orifícios para a digitação e um para o sopro do músico. São construídos de Taboca, uma espécie de taquara ou bambu encontrada no nordeste.

Existem três tipos de pífano: o *Meia -Regra* (40-45 cm), o *Três-quartos* (48-50cm), e o *Regra-inteira* (de meio metro acima). Segundo o pifeiro da Banda de Pífanos de Caruaru, Sebastião, o *Três-quartos* é o mais fácil de se tocar (é necessário menos ar, a posição dos dedos é mais cômoda e não necessita tanta abertura como o *Regra-inteira*). O menor, o *Meia-regra*, oferece uma maior facilidade para se tocar agudos e, segundo Larry Crook, “é preferido por pifeiros velhos, que não mais conseguem produzir um volume de ar suficiente para se tocar outros instrumentos maiores” (Crook, 1991, p.166).

Sebastião usa o pífano *Três-quartos* embora saiba tocar outros tipos de pífano também.

O processo de construção dos pífanos começa com a escolha do pedaço de taboca. Ele deve ter a espessura apropriada (geralmente cerca de 3cm de diâmetro), o comprimento correto e não possuir rachaduras. Um dos lados do pedaço de taboca deve ser fechado naturalmente, isto é deve ser um gomo inteiro fechado dos dois lados, sendo que um lado é serrado. A localização dos furos é feita com ajuda dos dedos e de uma espécie de régua de fabricação caseira, com a qual é feito o alinhamento dos furos. Depois disso é feito um braseiro dentro de uma lata ou peça de ferro no qual são colocados espetos de ferro de diferentes espessuras. Quando os espetos estão quentes Sebastião começa furando as marcações prévias com o ferro mais fino, seguido por outro um pouco mais grosso e assim seguidamente, até chegar no de maior espessura. Após fazer os furos

uma rolha de cortiça é desbastada até chegar a uma grossura um pouco menor que o pífano. A rolha é molhada e introduzida dentro do pífano com o auxílio de um pedaço de madeira fino e comprido. Durante esse processo Sebastião joga água dentro do pífano para auxiliar a entrada da rolha. A rolha é empurrada até chegar próximo do fundo do pífano, ao lado do furo onde o músico assopra. A distancia correta é calculada pela experiência de Sebastião e segundo ele serve para “dar a afinação ao pífano”. Feito isso Sebastião as vezes coloca anéis de latão entre cada furo do pífano. O instrumento está pronto, (ver figura 38, página 182).



As notas relativas às digitações são apresentadas nas duas figuras da página seguinte:

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff is a fingering chart with 15 columns, each corresponding to a note. Each column contains six circles representing the holes of a flute. The circles are filled or partially filled to indicate the finger placement for each note.

 Sem digitação	 Digitando todo orifício	 Digitando meio orifício	 Digitando um quarto de orifício
---	---	---	---

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff is a fingering chart with 15 columns, each corresponding to a note. Each column contains six circles representing the holes of a flute. The circles are filled or partially filled to indicate the finger placement for each note.

As notas são indicadas de acordo com o seguinte sistema: os buracos brancos representam os buracos abertos do pífano sem a colocação dos dedos. Os preenchidos em preto indicam os que são tampados inteiramente. Finalmente os buracos tampados pela metade indicam uma cobertura parcial do orifício (o chamado meio-dedo). Existem casos em que são tampados apenas uma mínima parte, em que o dedo do pifeiro somente resvala a borda do orifício, o que talvez poderíamos chamar de “quarto-de-dedo”<sup>10</sup>.

Como os pifanos não são instrumentos temperados essas indicações são aproximadas. Um bom exemplo dos inúmeros recursos e truques utilizados na execução dos pifanos ocorreu em uma entrevista em que o pifeiro Sebastião Bianco tocava o seu pífano. Percebemos, em certos momentos, que de acordo com a força que o músico soprava e também com a mudança de embocadura, extraía diferentes notas de uma mesma posição. Na mesma ocasião, Sebastião, não conseguindo alcançar determinadas notas muito agudas, jogou água dentro do pífano e depois a deixou escorrer para fora. Segundo ele, isso serve para melhorar a tocabilidade do pífano. Por mais exótico que este procedimento possa parecer, o fato é que logo após o músico conseguiu tocar as notas que antes não conseguira.

#### **4.4.2. Escalas e Modos**

---

<sup>10</sup> A tessitura do pífano que apresentamos na partitura tem como referência oficinas realizadas com Sebastião Bianco no ano de 2000. Nestas oficinas realizamos testes com um sequencer (ver 4.2.2.) nas quais pedimos para o músico tocar a nota mais grave do pífano. Anotamos esta nota e fomos subindo as alturas cromaticamente no teclado ao mesmo tempo em que pedíamos ao músico para tocar cada nota. Assim, anotávamos cada nota na partitura e sua digitação no pífano, até chegar na nota mais alta que Sebastião alcançou. Cabe ressaltar aqui que segundo Sebastião existem truques de embocadura, respiração e digitação com os quais os pifeiros alcançam notas ainda mais graves ou mais agudas. Ele próprio afirma: “quando eu era mais moço e mais ligêro alcançava mais”.



Do material analisado verificamos a porcentagem dos tipos de modos e escalas utilizados bem como os centros tonais aproximados das músicas. Devido à ocorrência de notas não temperadas e as dúvidas quanto aos intervalos utilizados optamos por colocar todas opções aproximadas em relação às escalas, modos identificados e centros tonais por concluir que esse procedimento resultaria em uma análise mais abrangente e completa. Os resultados estão apresentados nas tabelas abaixo:

<b>Escala/ Modo</b>	<b>Ocorrências</b>	<b>% aproximada</b>
Jônico (Maior)	7	42%
Dórico	4	21%
Menor Harmônico	3	15%
Menor Melódico	1	5%
Menor Natural	2	10%
Mixolídio	4	21%

<b>Centro Tonal aproximado</b>	<b>Ocorrências</b>	<b>% aproximada</b>	<b>Música</b>
Fá maior	4	30,8%	Maxixando Segura o passo Zé Dobradinho Raízes dos pífanos
Fá menor	2	15,4%	A furtada Pipoquinha
Fá# maior	2	15,4%	A furtada Frevo no mato Pipoquinha
Sol maior	1	7,7%	Alvorada
Sol menor	2	15,4%	Rancheira Alvorada
Si maior	1	7,7%	Marcha dos Bacamarteiros
Si menor	1	7,7%	Valsa da Pastora
Mi maior	1	7,7%	As espadas

Quanto às escalas, percebemos um grande uso da escala diatônica maior, encontrada em quase metade das músicas analisadas. Essa ocorrência somada a

utilização do modo menor harmônico e melódico denota a forte influência da música tonal européia. A essas características mesclam-se as influências modais (modo dórico e mixolídio) que indicam um influxo do período pré-temperamento.

Cabe ressaltar que houve casos de mudança ou uso simultâneo de duas escalas na mesma parte da música como demonstra o exemplo abaixo. Encontramos o uso da sétima maior e sétima menor em um mesmo grupo de três compassos. Interessante notar também a dualidade da terça que não se define como maior nem menor, o que aumentaria a “multi-modalidade” do trecho, que poderia ser interpretado como tendo quatro modos diferentes: *Jônico, Menor Harmônico, Dórico e Mixolídio*.

Trecho da música “Pipoquinha”, de Sebastião Bianco.<sup>11</sup>

Em relação às escalas e modos utilizados verificamos em várias músicas diferentes modos em diferentes seções. Elucidando melhor, tem-se como exemplo à “Marcha dos Bacamarteiros<sup>12</sup>” de Sebastião Bianco. Nesta música as seções (ou partes) A, C e D são construídas sobre o Modo Jônico e a seção B sobre o Modo Mixolídio. Também em outra música, a “Valsa da Pastora” (Ver Anexo, item 3), do mesmo autor, a seção A é construída no Modo Dórico e a B sobre as Escalas Menor Harmônica e Menor Natural.

<sup>11</sup> Faixa 5/ lado B do disco “Bandinha de Pifano - Zabumba Caruaru” de 1972, (CBS). Ver Anexo.

<sup>12</sup> Faixa4/lado B do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo

Em 50% do material analisado ocorreu este evento o que pode se caracterizar como um recurso composicional dos compositores do grupo.

#### 4.4.3. O tratamento seqüencial

O evento designado *Tratamento Seqüencial* trata-se da utilização de um recurso musical utilizado pelo grupo no qual uma frase rítmica é adequada melodicamente às variações harmônicas de cada trecho da música<sup>13</sup>. Como no trecho de Valsa da Pastora<sup>14</sup> abaixo:

The image displays a musical score for a piece titled 'Valsa da Pastora'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is annotated with 'Tônica (Im)' above the first measure and a bracket spanning the first two measures. The second system is annotated with 'Dominante(V)' above the first measure, 'Tônica(Im)' above the third measure, and 'Movimento Harmônico I-V' with an upward arrow pointing to the third measure. Below the second system, 'Movimento Harmônico V-I' is written with an upward arrow pointing to the first measure of the system. The music features a rhythmic pattern of four eighth notes followed by three sixteenth notes, which is repeated across different harmonic contexts.

A idéia rítmico-melódica de quatro colcheias seguidas por três semínimas se repete em diferentes graus da melodia mantendo inclusive o relevo melódico.

<sup>13</sup> “Uma *seqüência*, no sentido estrito, é uma repetição de um segmento ou unidade em sua integridade, incluindo a harmonia e as vozes de acompanhamento *transpostas para outros graus*. (...). O tratamento seqüencial não é sempre completo: pode ser aplicado tanto à melodia quanto à harmonia, sendo os outros elementos variados mais ou menos livremente. Tais casos podem ser descritos como seqüências *parciais ou modificadas*. Em outros, o caráter geral de uma repetição transposta pode estar presente sem que haja, no entanto, uma transposição literal de quaisquer elementos. Estes e outros casos, envolvendo a variação de alguns elementos, podem ser descritos como “quase-seqüências” (Schoenberg, 1996, p.60) [grifo do autor]

<sup>14</sup> Faixa 5/lado B do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo

Outro exemplo da música “Segura o passo Zé”<sup>15</sup>:

O trecho acima está na tonalidade de Fá maior e inicia-se na terça do acorde de Tônica desenvolvendo a frase que acaba na quinta do acorde de dominante da tonalidade, no caso a tríade de Dó. A idéia musical se repete iniciando-se na sétima menor do acorde de dominante e resolvendo na quinta do acorde de Tônica.

Encontramos este tipo de recurso musical em *aproximadamente 70%* das músicas analisadas. Dessas músicas mais da metade utilizava este recurso em todas as sua seções.

#### 4.4.4. Movimentos harmônicos

<sup>15</sup>Faixa 3/lado B do disco “Bandinha de Pífanos de Caruaru” de 1972 (CBS). Ver Anexo.

Analisando as relações intervalares entre as vozes dos pífanos aferimos que os movimentos harmônicos mais usados nas músicas analisadas são:

<b>I - IV</b>
<b>Im-IV</b>
<b>I - V -I</b>

Também encontramos, em menor grau passagens de preparação como:

<b>I-I7-IV</b>
<b>Im-IV-Im</b>
<b>Im-IVm-V-I</b>

Observamos assim que o grupo utiliza cadências harmônicas (sugeridas pelo contraponto dos pífanos) formadas somente por acordes diatônicos<sup>16</sup> à escala ou tonalidade preponderante em cada música, sem ocorrerem harmonias de empréstimo modal<sup>17</sup> ou acordes não diatônicos. Ocorre, mais raramente, a utilização de dominantes secundárias<sup>18</sup> para o acorde construído sobre o quarto grau da escala (subdominante).

#### 4.4.5. Ritmo harmônico, forma e seções.

---

<sup>16</sup> Segundo Almir Chediak, tríades e tétrades diatônicas são aquelas formadas somente por notas de uma escala ou tonalidade. (Chediak, 1987, Vol I, p.92).

<sup>17</sup> “Acordes de modo (tonalidade) menor usados no modo (tonalidade) maior paralelo e vice-versa são acordes de empréstimo modal. (...). Acorde de empréstimo modal também podem ser derivados de qualquer outro modo (Dórico, lídio, mixolídio, etc.)” (Chediak, 1987, Vol. I, p.97).

<sup>18</sup> “Segundo Chediak, dominantes secundários “são os dominantes dos demais graus diatônicos, (...)” (Chediak, 1987, Vol. I, p.99)

Em relação à *forma*, encontramos em maior quantidade as comuns quadraturas de 4, 8 e 16 compassos. As harmonias, na maioria das vezes, se distribuem uniformemente com um número igual de compassos para cada grau. Entretanto, também encontramos seções de 6 compassos e uma de 15. Quanto ao ritmo harmônico, encontramos, em 30% das músicas, exemplos de ritmos harmônicos ímpares e não usuais como:

a)  $\overset{5}{| I | V | V | I |}$  = seção de oito compassos com 5 compassos no grau

b)  $\overset{5}{| I | IV | IV | I |}$  = seção de oito compassos como 5 compassos no grau I

Em relação às formas, aferimos os seguintes resultados apresentados na tabela abaixo onde as letras A, B e C correspondem, respectivamente, a cada uma das seções da música e a letra I corresponde à introdução.

Forma	Nº de músicas que apresentam o evento	Porcentagem aproximada
AABB	9	70%
AABBCC	1	7,5%
IAACCCDDD	1	7,5%
AAB	1	7,5%
IABAB	1	7,5%

Quanto ao início das músicas, aferi até o presente momento que o grupo executa os quatro tipos que representei na tabela abaixo da seguinte forma: Anacrúsico, quando os pífanos iniciam a música sozinhos, em compasso anacrúsico; Tempo, quando todos os

instrumentos iniciam juntos no primeiro tempo da música; Percussão, quando existe uma introdução de percussão para a posterior entrada dos pífanos; Pífanos, quando os pífanos iniciam sozinhos em compasso inteiro, não anacrúsico.

Tipo de início	Nº de músicas que apresentam o evento	Porcentagem aproximada
Anacrúsico	9	70%
Tempo	2	15%
Percussão	1	7,5%
Pífanos	1	7,5%

#### 4.4.6. Relação intervalar e contrapontística

Nas análises realizadas observamos que as linhas executadas pelos pífanos seguem, na maioria das vezes, um contraponto paralelo a duas vozes. Geralmente os intervalos entre essas duas vozes são de intervalos de terça, maior e menor. Encontramos também outros intervalos nesta relação contrapontística. Embora em número menor estes últimos conferem características sonoras e estilísticas ao som do grupo principalmente por dois fatores: o momento da música em que os mesmos são usados e sua alternância com os mais comuns e usuais intervalos de terça.

Cabe ressaltar aqui que devido a Sebastião Bianco ser o principal compositor e "primeiro pife" do grupo, o mesmo se encarregou de tocar os temas (melodias principais) das músicas gravadas. Ficou a cargo do seu irmão Benedito construir sobre um tema já estabelecido e definido uma linha que completasse adequadamente a música. Nestas

construções de Benedito reside boa parte das características harmônicas da Banda de Pifanos de Caruaru. No meio musical das bandas de pifanos costuma-se afirmar que é mais difícil tocar o segundo pifano que o primeiro, justamente porque o segundo tem que acompanhar e criar complementos para o primeiro, que já segue uma melodia estabelecida.

Uma das características mais evidentes que encontramos nas análises foram as finalizações em uníssono de trechos ou seções da música. Sebastião e Benedito utilizaram-se deste recurso em diversas gravações. Observem o exemplo abaixo:



Trecho de “Dobradinho” de Sebastião Bianco<sup>19</sup>

Também encontramos exemplos de músicas em que determinada seção era tocada inteiramente em intervalos de *oitava*. Uma das músicas analisadas era tocada inteiramente dessa forma. O exemplo abaixo é “Frevo no mato” de Sebastião Bianco<sup>20</sup>:



<sup>19</sup>Faixa 5/ lado A do disco “Bandinha de Pifanos de Caruaru” de 1972 (CBS). Ver Anexo.

<sup>20</sup>Faixa 6/ lado A do disco “Bandinha de Pifanos de Caruaru – Vol.2” de 1972 (CBS). Ver Anexo



Os pifeiros do grupo também se utilizaram largamente do recurso que consistia em tocar a primeira parte da música em intervalos de terça e na segunda introduzir intervalos mais dissonantes e menos comuns. Supomos que este seja um recurso de diferenciação usado intuitivamente pelos músicos procurando provocar um tipo de contraste entre as duas seções. O exemplo abaixo é um trecho da parte A da “Valsa da Pastora”<sup>21</sup>:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled '8 ex', consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a half note followed by eighth notes, and a fermata over the final note. The lower staff features a bass line with a half note followed by eighth notes, and a fermata over the final note. The second system, labeled '5', also consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The lower staff has a bass line with eighth notes and a fermata over the final note. Both systems include various musical markings such as 'b3', '3', and '7'.

A seguir um trecho da parte B da mesma música:

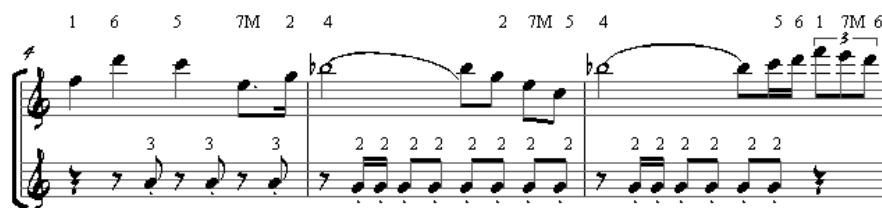
Faixa/lado B<sup>21</sup> do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979 (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

Outra característica marcante na obra do grupo é a variação modal entre duas tonalidades homônimas. Devido às características não temperadas dos pífanos muitas vezes encontramos trechos em que ocorre modulação de maior para menor na mesma tonalidade. O exemplo abaixo, a música “Alvorada”<sup>22</sup>, ilustra essa dualidade:

O trecho acima está em uma tonalidade de Sol Mixolídia/Dórica. Os graus estão assinalados tendo como referência a tônica de Sol. É interessante notar primeiramente a dualidade modal gerada pela sucessão das terças maiores e menores.

<sup>22</sup> Faixa 6/lado B do disco “Banda de Pífanos Caruaru” (Discos Marcus Pereira) de 1979. Ver Anexo.

Os pífanos em determinados trechos não executam movimento paralelo, mas sim um tipo de *preenchimento rítmico*, que também participa da construção harmônica da música. O primeiro exemplo abaixo é da música *Dobradinho*<sup>23</sup> e ilustra esta forma de acompanhamento realizada pelo segundo pífano:



Marcha dos Bacamarteiros<sup>24</sup> encontramos um evento musical bastante Na semelhante ao Hocket<sup>25</sup>, um recurso contrapontístico da época Medieval onde se alternam sons e pausas:

<sup>23</sup>Faixa 6/ lado B Do disco “Bandinha de Pífanos – Zabumba Caruaru” de 1972 (CBS). Ver Anexo.

<sup>24</sup> Faixa 4/lado A do disco “Banda de Pífanos Caruaru” (Discos Marcus Pereira) de 1979. Ver Anexo.

<sup>25</sup>“The medieval term for a contrapontual technique of manipulating silence as a precise mensural value in the 13th e 14th centuries.It occurs in a single voice or, mos commomly, in two or more voices , which display the dovetailing of sounds and silences, by means of the staggered arrangement of rests; a 'mutual stop-and-go device!'." (Sanders, Ernest H. "Hocket" in New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001. [O termo medieval para uma técnica contrapontística de manipulação do silêncio como um valor mensurável preciso, durante os séculos 13 e 14. Ocorre em uma única voz ou, mais comumente, em duas ou mais vozes, as quais desenvolvem uma combinação de sons e silêncios através de um arranjo alternado das pausas; 'um artifício mútuo pare-e-vá']

20 3 1 3 3 3 I 3 3 V 2 4

1 6 1 1 1 1 1 2 2

V I

33 4 4 3 3 3 3 4 5 3 2 3

2 1 1 1 1 2 3 1 b7 1

Nota-se como os pífanos se alternam a partir do compasso 31 nas partes fortes e fracas dos tempos, cada um deles executando determinados graus da harmonia correspondente.

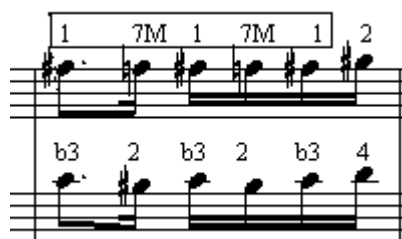
Os pífanos também executam comumente passagens cromáticas principalmente nas passagens rápidas, eis alguns exemplos:

2 5 5 6 5 5 4 3 5 1 3 .

2 3 2 2 b2 1 5 1 3

Trecho da música Maxixando<sup>26</sup>

<sup>26</sup>Faixa 5/lado B do disco “A Bandinha vai tocar”, de 1980 (Discos Marcus Pereira). Ver anexo.



Trecho da música Pipoquinha<sup>27</sup>

Encontramos freqüentemente o que denominamos de *Cadência Dominante*. Este evento musical caracteriza-se por uma seqüência descende do entre os graus bVII e VI da tonalidade resolvendo no IV. No caso o quarto grau é fundamental do acorde de subdominante. É costumeiramente usado em movimentos harmônicos I-IV.



Trecho da música Pipoquinha<sup>28</sup>

#### 4.4.7. Os instrumentos da seção percussiva

A seção percussiva do grupo é composta de quatro instrumentos: Pratos, Caixa, Surdo e Zabumba.

<sup>27</sup>Faixa 5/ Lado B Do disco “Bandinha de Pifanos – Zabumba Caruaru” De 1972.Ver Anexo.

<sup>28</sup> Idem

No fim dos anos 60, quando a atual formação do grupo se consolidou, os músicos já usavam instrumentos de percussão semi-industriais e industriais. Entende-se por semi-industriais instrumentos de fabricação artesanal construídos com material industrial, ou instrumentos industriais comprados pelos músicos e ajustados para o seu uso através de adaptações.

Os pratos usados<sup>29</sup>, segundo José Bianco, pratista do grupo, eram da marca Weril e foram comprados em uma loja de música. O músico relata que antes de utilizar pratos de fabricação industrial utilizava pratos de fabricação própria, feitos pelo seu avô, Manoel Bianco. Estes pratos eram feitos através de folhas de zinco recortadas em círculos. Ainda citou que os pratos por ele usados nas gravações poderiam ser pratos de chimbáu (também chamados de contratempo) de uma bateria. Os pratos são segurados um em cada mão por tiras de couro (que o músico mesmo confecciona) presas na parte interna do mesmo através de nós, e são tocados através do impacto entre suas partes internas.

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 os som aberto, em que se deixa somente uma pequena parte dos pratos encostada após toque, produzindo um som mais longo e ressonante.

As primeiras caixas da Banda de pífanos de Caruaru eram construídas por Manoel Bianco em tronco de árvore (que eram desbastados interiormente, deixando uma fina camada para o casco), usavam peles de couro de bode, esteira de tripa de carneiro e eram afinadas através do atarraxamento de cordas.

---

<sup>29</sup> Ver figura 45.

A caixa utilizada<sup>30</sup> atualmente por Gilberto Bianco é de metal e fabricação industrial, e utiliza peles sintéticas. Como a maioria das caixas industriais, é equipada com esteira de metal na pele inferior. O músico toca com duas baquetas de fabricação industrial somente na pele superior. A caixa usada para gravar os primeiros seis lançamentos da Banda foi construída por Sebastião e era feita de compensado<sup>31</sup>. O processo de fabricação consistia em cortar a madeira na medida certa, molhá-la e colocá-la envergada – já na forma do instrumento – dentro de uma forma circular. Ao secar a madeira tomava a forma do corpo do instrumento. Depois disso fixavam-se as extremidades da madeira e eram colocadas tarraxas industriais para a afinação. As peles usadas eram de bode e a esteira feita com tripa de carneiro. Gilberto conta que quando se mudou para São Paulo teve que passar a usar pele e esteira industriais. Conta que devido ao clima mais frio era muito difícil obter-se uma afinação correta do instrumento.

O surdo e a zabumba, nos primeiros tempos do grupo, eram construídos da mesma forma e com os mesmos materiais que as primeiras caixas da banda. Todos os discos do grupo foram gravados com o surdo e a zabumba construídos por Sebastião<sup>32</sup>. A construção também foi em compensado utilizando-se das técnicas descritas acima para a construção da caixa. As peles usadas nesses instrumentos são a de bode. Ambos instrumentos possuem pedaços de couro de bode colados formando motivos geométricos na parte externa do casco. Além do motivo estético os músicos disseram que esta “decoreção” melhora o som do instrumento, deixando-o mais redondo. A zabumba é

---

<sup>30</sup> Ver figura 43.

<sup>31</sup> “Chapa de madeira, formada por outras mais finas, coladas com resina e prensadas, e cujos veios são dispostos perpendicularmente; madeira compensada.” (Ferreira, 1999)

<sup>32</sup> Ver figuras 42 e 44.

tocada com uma baqueta na pele superior e com a mão na pele inferior. O surdo é tocado somente na pele superior com uma baqueta e com a mão.

#### **4.4.8. Características da seção percussiva**

##### **Preliminares**

A seguir discorreremos sobre as características rítmicas das músicas analisadas, procurando elucidar os elementos que formam o estilo do grupo.

O primeiro critério de análise foi identificar o padrão rítmico e as músicas do grupo a ele associadas. Procuramos relacionar esses padrões com padrões rítmicos originados e/ou adaptados no Brasil.<sup>33</sup>

Visto que os integrantes do grupo têm dúvidas e opiniões divergentes sobre os nomes dos ritmos executados, decidimos, na maioria das vezes, colocar o nome de cada músicas para o tipo de ritmo usado na mesma. A única exceção foi a música Pipoquinha, como será mostrado a seguir.

##### **4.4.8.1. Ritmos em compasso quaternário**

---

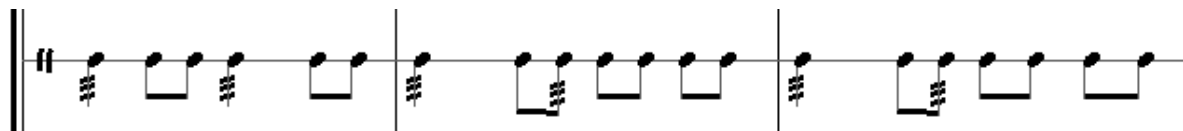
<sup>33</sup> Entendemos como "padrões rítmicos originados e/ou adaptados no Brasil" padrões musicais que surgiram primeiramente em terras brasileiras, nele se incluem, por exemplo, o baião e o samba, e também padrões estrangeiros que se fundiram a matrizes musicais brasileiras para a formação de um novo padrão (como a Polca, que contribuiu para a formação do Maxixe). Usamos este termo visando não incluir termos comparativos com outros ritmos estrangeiros que foram "transplantados" para o Brasil, (como o Funk norte-americano) e que embora já façam parte do universo musical brasileiro fogem do objetivo da análise desta pesquisa.



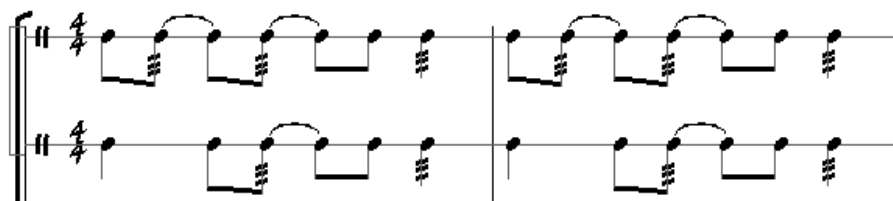
## *Dobrado*

Segundo os integrantes do grupo o ritmo Dobrado “é ritmo sério... para ser tocado com respeito”. Segundo Mário de Andrade dobrado é “Marcha Militar” (Andrade, 1989.p.195). Ao analisar a peça *Dobradinho*, percebemos de imediato suas semelhanças com os ritmos usados em bandas militares. A presença deste gênero no repertório da banda está associada com as influências de fanfarras e bandas militares na formação dos músicos. Características musicais da música Marcial foram encontradas em menor ou maior grau nos outros tipos de gêneros executados pelo grupo e torna-se importante ressaltá-las:

A linha de caixa assemelha-se bastante aos padrões dos toques marciais mais conhecidos:



Trecho da Caixa, parte A de Dobradinho<sup>34</sup>



Padrões de caixa de toques militares (Rocca, 1988, p.55).

---

<sup>34</sup> Faixa 5/lado A do disco “Bandinha de Pifanos – Zabumba Caruaru” de 1972 (CBS). Ver Anexo.



## *Alvorada*

De acordo com o Dicionário Aurélio Eletrônico, “Alvorada”, além de indicar o crepúsculo matutino é “Toque militar nos quartéis, ao raiar do dia, para despertar os soldados” (Ferreira, 1999). Segundo Artur de Azevedo a “Alvorada” era como se chamavam as peças musicais tocadas ao nascer do dia, geralmente em um evento solene:

Numerosos habitantes desta cidade (...) Vieram hoje aqui, ao romper d’alva, no intuito de dar os bons dias a V.EX. <sup>a</sup>, acompanhados de uma banda de música para tocar a alvorada. (Azevedo, 1928, p.62).

Segundo o Sebastião Bianco, as Alvoradas eram tocadas nas “horas cheias”, seis da manhã, meio-dia e seis da tarde. Na primeira do dia, às seis da manhã, a alvorada servia também para “chamar o povo” para o início das novenas ou das práticas religiosas.

Essas informações nos indicam o quanto são notórias as ligações da Alvorada com as práticas militares e solenidades oficiais.

A análise da parte percussiva evidencia essas características. Comparamos os padrões de três instrumentos de percussão do grupo com padrões militares (marciais) e encontramos diversas semelhanças:

The image shows a musical score for six percussion instruments in 4/4 time. The instruments are: Surdo BPC, Surdo militar, Zabumba BPC, Zabumba militar, Prato BPC, and Prato militar. The score is divided into two measures. The first measure shows a melodic line for the surdos (BPC and militar) and a steady pattern for the zabumbas (BPC and militar) and pratos (BPC and militar). The second measure shows a similar pattern, with the surdos playing a different melodic line.

\* Os exemplos das linhas dos instrumentos militares pertencem: pratos = Cadência Marcial; surdo = Toque Marcial Juvenil; zabumba = Cadência Marcial (Rocca, 1988, p.56).

- Trechos da Banda de Pífanos de Caruaru referentes à música Alvorada.<sup>37</sup>

A linha da caixa na música analisada é extremamente variada, mas assemelha-se com padrões militares de caixa, principalmente com o grande uso do toque rulado.

#### 4.4.8.2. Ritmos em compasso ternário

### *Valsa*

Para Câmara Cascudo a valsa é uma dança e gênero musical baseado no compasso três por quatro e de origem francesa ou alemã:

Certo é, que partindo da Volta, espécie de galharda<sup>38</sup> provençal<sup>39</sup>, ou da *Springtanz* alemã, a valsa espalhou-se realmente de 1780 a 1830, dominando a Europa e a

<sup>37</sup> Faixa 6/lado B do disco “Banda de Pífanos de Caruaru” de 1979 (Discos Marcus Pereira). Ver anexo.

América como dança de salão, leve, airosa, sentimental, aristocrática, no seu compasso fácil e ondulante de  $\frac{3}{4}$ . (Cascardo, 1999, p.899).

Para Renato de Almeida a valsa europeia adaptou-se a música brasileira, com ela se misturando:

A valsa surgiu na França no século XVI, e só se tornou cidadina no século XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica (...) amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu influências da modinha e adaptou-se ao choro nacional (Almeida, 1942, p.184).

Pereira da Costa em *Folclore Pernambucano* (1907, p.224) diz que “em 1837 a valsa era ainda muito pouco usada em Pernambuco, mas que por volta de 1842 era muito apreciada em geral”.

Embora o grupo execute diversos gêneros em compasso ternário, apenas algumas são denominadas *valsas* pelos músicos da Banda. Nas valsas analisadas os padrões mais usados foram:

---

<sup>38</sup> “Dança saltada, rápida, em compasso ternário, e em voga no séc. XVI.” (Ferreira, 1999)

<sup>39</sup> “De, ou pertencente ou relativo à Provença (França).” (Ferreira, 1999)

Pratos/A Furtada

Pratos I/Valsa da Pastora

Pratos II/Valsa da Pastora

Surdo/A Furtada

Surdo/Valsa da Pastora

Zabumba/A Furtada

Zabumba/Valsa da Pastora

\* Exemplos de trechos das músicas *A furtada*<sup>40</sup> e *Valsa da Pastora*<sup>41</sup>.

Em relação às linhas da caixa encontramos diversas variações, as mais usadas como padrões são mostradas no exemplo abaixo (ocorrendo não raramente misturas entre esses padrões). Note que algumas delas “marcam” um ritmo binário implicitamente contra o compasso de três tempos numa polirritmia “dois-contra-três”:

Pulsção binária

<sup>40</sup> Faixa 5/lado B do disco “Bandinha de Pífanos – Zabumba Caruaru, Vol. II” de 1973, (CBS). Ver Anexo.

<sup>41</sup> Faixa 5/lado B do disco “Banda de Pífanos Caruaru” de 1979, (Disco Marcus Pereira). Ver Anexo.

Também encontramos no âmbito da polirritmia, recursos composicionais usados pelo grupo. Na música A Furtada existe uma grande parte da seção B construída a partir desse recurso, ou seja, o tema é polirrítmico. No exemplo abaixo, os seguintes compassos estão construídos sobre uma pulsação binária (também executada pelos pífanos) contra os três tempos da fórmula original:

The image shows a musical score for the piece 'A Furtada'. It consists of two systems. The first system has two staves: a piano staff (treble clef) and a percussion staff (percussion clef). The piano staff is marked with a '13' above the first measure and '8va' below the first measure. The percussion staff has four staves, each with a different percussion instrument symbol. The second system has four staves, each with a different percussion instrument symbol. The tempo marking 'Rallentando' is placed above the piano staff in the second system. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Trecho da música A Furtada <sup>42</sup>

A pulsação binária ocorrida divide o compasso 3 por 4 em 4 colcheias pontuadas, que poderia ser também escrito como um 6 por 8, ou seja, pulsação binária:

The image shows two musical staves. The first staff has a 3/4 time signature and contains two measures of music. The second staff has a 6/8 time signature and contains two measures of music. The notation is designed to show how a 3/4 time signature can be reinterpreted as a 6/8 time signature by dividing the 3/4 measure into two 3/8 measures.

<sup>42</sup> Faixa 5/lado B do disco “Bandinha de Pífano, Zabumba Caruaru – Vol. II” de 1972, (CBS). Ver Anexo

## *Rancheira*

No Dicionário Musical Brasileiro, Mário de Andrade diz que “Rancheira” é o nome dado nas regiões Sul do Brasil à Mazurca e que é uma “dança polonesa cantada e dançada em compasso ternário” (Andrade, 1989, p.326).

O mesmo autor nos dá referência sobre a Polca Paraguaia: “O que parece caracterizar a polca paraguaia é a superposição às vezes sistemática dos compassos 2/4 e 3/4; (...)” (Andrade, 1989, p.405).

No New Grove Dictionary of Music and Musicians Mazurca (Mazurka) é descrita como uma dança tradicional polonesa, executada em compasso ternário, que começou a se popularizar no século dezessete e se difundiu pela Europa nos séculos seguintes.<sup>43</sup>

Já a Polca (Polka) segundo o mesmo dicionário é dança de pares em compasso 2/4. É provavelmente originária da Bohemia (atual República Checa) e tornou-se uma das mais populares danças de salão do século dezenove. Na Áustria a Polca misturou-se com a Mazurca gerando a Zäpperpolka , em compasso 3/4, combinação dos passos de dança da Polca com a marcação ternária da Mazurca.<sup>44</sup>

É provável que devido a essas fusões ocorridas entre os dois gêneros gerou-se certa confusão quanto a terminologia de ambos quando os mesmos chegaram em terras brasileiras. Os respectivos aspectos ternário e binário podem ter sido confundidos e misturados.

Esses ritmos ganharam evidência e repercussão nos estados do Sul do Brasil onde se fundiram com a música tradicional da região gerando Rancheira (no Rio Grande do

---

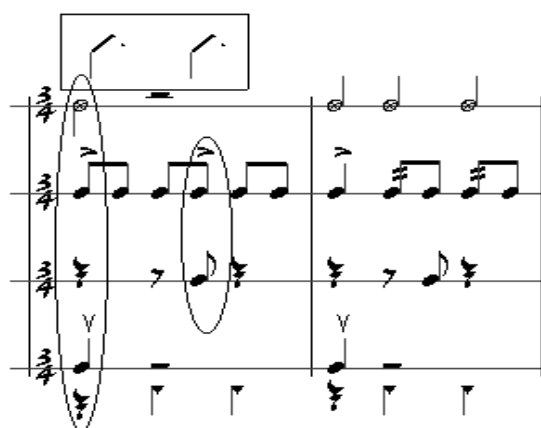
<sup>43</sup> Downes, Stephen. "Mazurka" in New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001.

<sup>44</sup> Tyrrel, John. "Polca" in New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001.



Sul) e a Polca Paraguaia, no Paraguai. Esses gêneros são até hoje amplamente tocados nas regiões citadas.

Não é de se estranhar que os autores da música tenham nomeado esta obra com o nome de um gênero que mais se aproximava da pulsação "binária X ternária" da qual a música se utiliza. O padrão rítmico utilizado na parte B da música ilustra bem essa polirritmia:



Trecho de padrão rítmico da música Rancheira<sup>45</sup>. Em ordem descendente: pratos, caixa, surdo e zabumba.

#### 4.4.8.3. Ritmos em compasso binário

##### *Frevo*

Segundo Mário de Andrade o Frevo é:

<sup>45</sup> Faixa 6/lado B do disco "Raízes dos Pifanos" de 1982 (Copacabana). Ver Anexo.

Dança instrumental, marcha em tempo binário e andamento rapidíssimo, popular especialmente no Carnaval de Recife, seu lugar de origem. Alguns autores datam seu aparecimento no ano de 1909, mas todos concordam que a sua ascendência é a polca<sup>46</sup> militar ou a polca-marcha. (Andrade. 1989, p.233).

Renato de Almeida cita Mário Melo:

O frevo nasceu da polca-marcha e foi o Capitão José Lourenço da Silva (Zuzinha) ensaiador das bandas da Brigada Militar de Pernambuco, quem estabeleceu a linha divisória entre o frevo e a polca-marcha, que começa na introdução sincopada em quiálteras (Almeida. 1942 p.194).

Essas informações confirmam a hipótese das influências da música das bandas militares na gênese da sonoridade do grupo, visto que alguns de seus integrantes participaram de fanfarras durante a adolescência e infância.

Em entrevistas com os membros do grupo, sobre a execução do frevo, fui informado que existia diferença entre o frevo “comum” e o frevo “rebatido”. O *frevo comum* não difere dos padrões usuais de frevo com a acentuação do tempo dois pela zabumba e pelo surdo:

---

<sup>46</sup> “Dança popular da Boêmia (parta do antigo Império Austro-Húngaro integrada à Tchecoslováquia), introduzida nos salões europeus da era pós-napoleônica... Tudo dentro de um compasso binário simples, de movimento em *allegretto*, cujo ritmo à base de colcheias e semicolcheias, com breves pausas regulares no fim do compasso,... Interpretada pela primeira vez no Brasil na noite de três de julho de 1845 no palco do Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, (...) a polca espalhou-se pelos salões de todo o país como uma espécie de febre Cultivada por compositores de teatro musicado e amadores componentes de grupos de choro, a polca acabaria por fundir-se com outros gêneros locais de música popular desde a virada dos séculos XIX/XX, para chegar à era dos discos mecânicos. E isso demonstrado pelo levantamento de centenas de gravações, entre 1902 e 1927, de polcas, dobrado, galope, fado, fadinho, lundu, tango e, ainda em criações originais tipo polca militar e polca carnavalesca. A polca foi revivida após a década de 1930 em composições eventuais agora sob as firmas de polca-choro, polca-maxixe, polca-baião e até numa curiosa experiência de polca-canção.” (Tinhorão, 2002) [Ver também o item Rancheira, p. 147, sobre a Polca].

Surdo

Zabumba

Trecho de Frevo no Mato<sup>47</sup>

No *frevo rebatido*, utilizado pelo grupo o surdo faz uma célula que se completa em dois compassos, introduzindo sincopas e marcando o tempo 2 em duas colcheias:

Surdo

Linha do surdo em Segura o Passo Zé<sup>48</sup>

Isso confere uma condução rítmica mais sincopada do que a do primeiro tipo de frevo.

A caixa executa, na maior parte do tempo, variações de acentuação dentro de uma figura de 4 semicolcheias

Trecho de caixa de "Frevo no Mato"<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Faixa 6/lado B do disco "Bandinha de Pifanos – Zabumba Caruaru, Vol. II" de 1973, (CBS). VER Anexo.

<sup>48</sup> Faixa 3/lado B do disco "Bandinha de Pifanos – Zabumba Caruaru. CBS" de 1973 (CBS). Ver Anexo

<sup>49</sup>Faixa 6/lado A do disco "Bandinha de Pifanos – Zabumba Caruaru Vol. II" de 1973, (CBS). Ver Anexo.

Estas acentuações da caixa, na sua maioria, estão relacionadas com as acentuações e com o discurso da melodia. Segundo o saxofonista recifense José Pitoco:

O mais interessante deste ritmo... é que quando se toca o frevo, o tocador de caixa deverá conhecer muita bem a melodia para apoiá-la tornando o conjunto percussivo mais musical (...) Se ele não a conhece e simplesmente toca a célula tradicional corre-se o risco de se deixar a música chapada, sem dinâmica e sem sabor. (Depoimento de José Pitoco)

Este aspecto, como veremos mais adiante, será um fator inerente á sonoridade do grupo, ou seja, a caixa se comportando como um terceiro instrumento solista, acompanhando e completando o discurso melódico e rítmico dos pífanos. Como no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for piano, cymbals, and snare drum. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef and contain a melodic line with various rhythmic values and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment for the snare drum, with cymbal hits indicated by 'x' marks. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

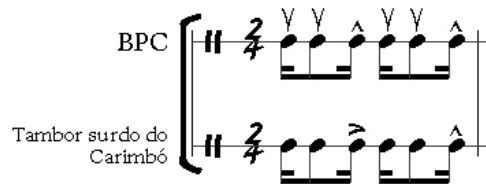
Trecho de pífanos, pratos e caixa (de baixo p/ cima) da parte A de Segura o passo Zé<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Faixa 3/lado B do disco “Bandinha de Pífanos – Zabumba Caruaru” de 1972, (CBS). Ver Anexo.

## *As espadas*

Na música *As espadas* encontramos duas seções bem distintas. A primeira de ritmo constante e a segunda com os instrumentos fazendo um tipo de pergunta-e-resposta.

Na primeira parte a Zabumba faz uma célula rítmica semelhante ao tambor surdo do Carimbó com exceção das acentuações:



Trechos da Zabumba da música *As espadas*<sup>51</sup> e do padrão rítmico do surdo do Carimbó (Rocca, 1988, p.46).

O Carimbó, segundo Câmara Cascudo é:

Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém e Pará.(...) com acompanhamento de percussão (o carimbó<sup>52</sup>, pandeiros, reco-reco e ocasionalmente instrumentos de corda). (Cascudo, 1999, p.245).

O surdo na música analisada realiza figuras utilizadas pelo repique<sup>53</sup> do Ilê-Aiyê<sup>54</sup>:

<sup>51</sup> Faixa 1/lado B do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

<sup>52</sup>“Atabaque, tambor de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento por trinta centímetros de diâmetro. Sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaqueta as próprias mãos.” (Cascudo, 1999, p.245)

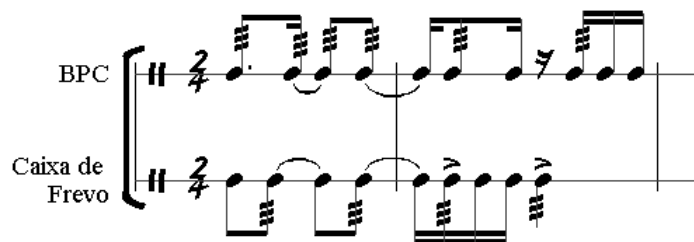
<sup>53</sup> “É um pequeno tambor surdo. Ele é pendurado ao ombro do executante por um talabarte [correia, cinturão], e é tocado na pele por uma baqueta e pela outra mão.” (Rocca, 1988., p.32).

<sup>54</sup>O Ilê-Aiyê, embora seja tratado por Edgar Rocca com um ritmo é também o nome de um bloco carnavalesco fundado no ano de 1974 pela comunidade negra do bairro da Liberdade em Salvador. O bloco teve o seu primeiro lançamento fonográfico em 1984 (Ilê-Aiyê, Poligram) e chegou a ter músicas gravadas por Caetano Veloso. O repertório predominante é composto por ritmos afro-brasileiros como o Olodum e Afoxé, entre outros.



Trechos da Zabumba da música *As espadas*<sup>55</sup> e do padrão rítmico do repique do Ilê-Aiyê (Rocca, 1988, p.51).

A caixa realiza figuras rítmicas parecidas com as realizadas pela caixa de Frevo:



Trechos da caixa da música *As espadas*<sup>56</sup> e do padrão rítmico do surdo do Carimbó (Rocca, 1988, p.42).

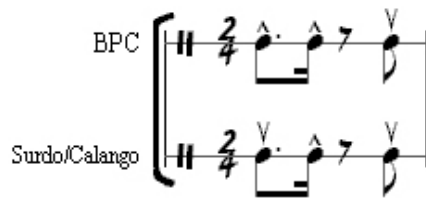
Os pratos executam, na maior parte do tempo, a célula do Agogô do Bumba-meu-boi (Rocca, 1988, p.46), com as colcheias no contratempo.

### *Caruaru Caruara*

Nesta música a zabumba, na maior parte do tempo, executa uma célula semelhante ao surdo do Calango:

<sup>55</sup> Faixa 1/lado B do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

<sup>56</sup> Faixa 1/lado B do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.



Trechos da Zabumba da música Caruaru Caruara<sup>57</sup> e do padrão rítmico do surdo no Calango (Rocca, 1988, p.49).

Calango é “Versão mineira do coco de embolada, originário de Alagoas”.(Ferreira, 1999). Mário de Andrade, citando Lira M. informa que é “dança de origem africana, com rodopios requebros e desengonços (...)”<sup>58</sup>. Câmara Cascudo cita Calango como “Dança popular em Minas Gerais (...) e também no Estado do Rio de Janeiro. Informa-nos Antonio Gomes Filho tratar-se de canto e baile que são realizados isolados ou conjuntamente.(...) também conhecida em São Paulo.” (Cascudo, 1999, p.228)

O surdo da música executa uma célula peculiar que lembra vagamente o sambade-roda.

A caixa executa variações baseadas nas Figura I e II abaixo. A quase constante acentuação na primeira semicolcheia de cada tempo assemelha-se à acentuação do Recoreco de mola da Escola de Samba:

<sup>57</sup> Faixa 2/lado B do disco “Bandinha de Pifanos - Zabumba Caruaru” de 1972, (CBS). Ver Anexo.

<sup>58</sup> Lira, M., *Música Popular Brasileira, Jornal do Brasil*, 1 de janeiro de 1938 in Andrade, Mário de , *Dicionário Musical Brasileiro*, Itatiaia/USP, 1989, p.82

The image shows three staves of musical notation for percussion instruments. Each staff begins with a double bar line and a 2/4 time signature. The first staff, labeled 'Caixa, Figura I', shows a sequence of notes with accents, including a triplet of eighth notes. The second staff, 'Caixa, Figura II', shows a similar sequence with accents. The third staff, 'Reco-reco de mola da escola de samba', also shows a sequence of notes with accents. The notes are grouped by stems and beams, indicating rhythmic patterns.

Trechos da caixa da música Caruaru Caruara<sup>59</sup> e do padrão rítmico do surdo no Calango (Rocca, 1988, p.40).

O prato da música executa células rítmicas com colcheias no contratempo idênticas ao Agogô do Bumba-meu-boi (Rocca, 1988, p.46).

## *Marcha*

A marcha é um gênero musical que pode ser escrito e “entendido” em compasso binário ou quaternário. Segundo Renato de Almeida, “a marcha tem origens nas marchas militares usadas nos exércitos europeus” (Almeida, 1942, p.193). No Brasil, a marcha foi assimilada pelo povo e se desenvolveu em gêneros derivados como a marcha-rancho e a marcha-de-salão. Segundo Armando Leça, em Portugal, na região do Minho, existe a Marcheta, “pequena marcha, com ritmo escolar e seguindo os moldes das marchas militares em ritmo e compasso”.(Leça, 1942, p.62).

<sup>59</sup> Faixa 2/lado B do disco “Bandinha de Pifanos - Zabumba Caruaru” de 1972, (CBS). Ver Anexo.



A marcha executada pela Banda de Pífanos de Caruaru aproxima-se bastante da Quadrilha, que segundo Mário de Andrade é originalmente dança francesa que se popularizou no nordeste no século dezanove. (Andrade, 1989, p.414).

A figura abaixo faz a comparação entre o padrão rítmico da zabumba do grupo e outros padrões existentes na música brasileira. É relevante notar a semelhança na acentuação, ou seja, sempre no tempo dois do compasso, com os instrumentos acentuando ou “destacando” o tempo através da sonoridade aberta (pele solta):

The image shows four musical staves, each representing a different rhythm in 2/4 time. The staves are labeled on the left: BPC, Quadrilha, Marcha, and Marchinha. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The BPC staff shows a sequence of eighth notes: quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth. Above the notes are accents (^) and 'V' marks. The Quadrilha staff shows quarter notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Above the notes are accents (^) and 'V' marks. The Marcha staff shows quarter notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Above the notes are accents (^) and 'V' marks. The Marchinha staff shows quarter notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Above the notes are accents (^) and 'V' marks. Vertical lines separate the staves into measures, and a final vertical line marks the end of the phrase.

\* As referências aos ritmos ilustrados acima são seguintes: Quadrilha (Nenê, 1999, s.p.); Marcha (Rocca, 1988, p.43); Marchinha (Rocca, 1988, p.43).

\*\*O padrão ilustrado pertence à linha de zabumba da Marcha dos Bacamarteiros.<sup>60</sup>

O surdo na primeira parte da música acentua somente o segundo tempo de compasso junto com a zabumba, realizando a mesma figura desta. Na parte B realiza uma outra célula que tem a periodicidade de dois compassos. Esta célula assemelha-se bastante com o padrão da caixeta de Bossa Nova. Uma segunda célula é usada na segunda parte C, sobre a qual é feita uma variação. Estas duas variações seguem o

<sup>60</sup>Lado A/faixa 4 do disco “Banda de Pífanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver anexo.

mesmo padrão rítmico realizado pelas palmas no ritmo afro-baiano do Ilê-Aiyê. A parte D é idêntica ao Agogô do Bumba-meu-boi.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different percussion part. All staves are in 2/4 time. The notation uses eighth notes, quarter notes, and rests. A large bracket on the left side groups all five staves together. The parts are labeled as follows:

- Parte B
- Caixaeta de Bossa Nova
- Parte C
- Palmas do Ilê-Aiyê
- Parte D
- Agogô do Bumba-meu-boi

Trechos do surdo da Marcha dos Bacamarteiros<sup>61</sup> e da Caixaeta de Bossa Nova (Rocca, 1988, p.43), Palmas de Ilê-Aiyê (Rocca, 1988, p.51) e Agogô do Bumba-meu-Boi (Rocca, 1988, p.46).

No que se refere à caixa da música temos diversas variações. Comparamos abaixo os padrões mais utilizados pelos músicos com dois padrões brasileiros: a caixa da Marchinha e do Olodum<sup>62</sup> baiano. São evidentes as semelhanças referentes à acentuação. Podemos perceber também a influência dos chamados Toques Militares, no que se refere ao uso constante do rulo:

<sup>61</sup> Faixa 4/lado A do disco “Banda de Pífanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

<sup>62</sup> Nome do ritmo e também de um bloco musical da comunidade negra da cidade de Salvador- BA. O repertório do grupo se baseia em ritmos de origem africana.

Trechos da caixa da Marcha dos Bacamarteiros<sup>63</sup>, da Marchinha (Rocca, 1988 p.43) e do Olodum (Rocca, 1988, p.51).

Os pratos da música executam duas células. A primeira, na parte introdução e na parte A é idêntica à célula do agogô do Baião. Na segunda a rítmica é igual a zabumba.

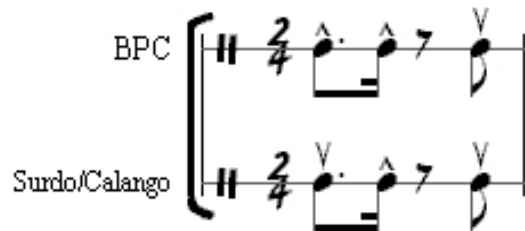
Trechos dos pratos e da Zabumba da Marcha dos Bacamarteiros<sup>64</sup> e do Agogô do Baião (Rocca, 1988, p.50).

<sup>63</sup> Faixa 4/lado A do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

<sup>64</sup> Faixa 4/lado A do disco “Banda de Pifanos Caruaru” de 1979, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

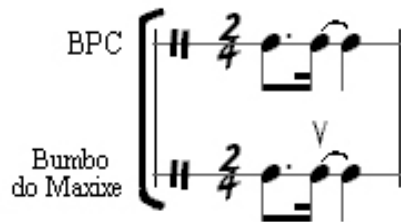
## Maxixando

A figura da Zabumba nesta música é bastante semelhante a surdo do ritmo Calango:



Trecho da Zabumba da música Maxixando<sup>65</sup> e do surdo do ritmo Calango (Rocca, 1988, p.49).

O surdo, a maior parte do tempo, executa uma célula típica dos padrões de bumbo utilizados pelos bateristas de maxixe (Nenê, 1989, p.9):



Trecho do surdo da música Maxixando<sup>66</sup> e do bumbo do ritmo maxixe (Nenê, 1989, p.9).

A caixa segue é tocada inteiramente em colcheias utilizando-se de rulos e células das mais variadas. Encontramos figuras de Maxixe, Samba, Coco e Calango (Rocca, 1988, p.45, 46, 49).

<sup>65</sup> Faixa 5/lado B do disco "A Bandinha vai tocar" de 1980, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

<sup>66</sup> Faixa 5/lado B do disco "A Bandinha vai tocar" de 1980, (Discos Marcus Pereira). Ver Anexo.

Os pratos tocam a mesma célula do Agogô do Bumba-meu-boi (Rocca, 1988, p.46) com colcheias no contratempo.

## *Pipoquinha*

Nesta música o nome do ritmo usado, segundo os integrantes do grupo, é o *samba matuto*.

Na célula executada pela zabumba notamos a semelhança com a célula do atabaque grave do *Caxambu*. O *Caxambu*, segundo Mário de Andrade, é uma dança de origem afro-brasileira, comum em Minas Gerais (Andrade, 1989, p.124). Segundo Guilherme Melo “o caxambu, espécie de batuque de negros, acompanhado ao som do tambor e dos mais instrumentos africanos (...)”.(Melo, 1908, p.52). Interessante notar que Mário de Andrade dá como sinônimo de Caxambu o verbete Sarambeque, que na Bahia é sinônimo de samba (Andrade, 1989. P. 464).

The image shows a musical score for two instruments: Zabumba BPC and Caxambú Atabaque grave. Both are in 2/4 time. The Zabumba BPC part consists of a sequence of notes: a quarter note with an accent (^), followed by a dotted quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The Caxambú Atabaque grave part consists of a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Both parts are marked with 'V' above the notes, indicating a specific rhythmic pattern or articulation.

Trecho da Zabumba da música Pipoquinha<sup>67</sup> e do atabaque grave do ritmo Caxambú (Rocca, 1988, p.42).

<sup>67</sup> Faixa 5/lado B do disco “Bandinha de Pifanos – Zabumba Caruaru” de 1972, (CBS). Ver Anexo.

Em relação ao surdo, encontramos semelhanças com as síncopas usadas no pandeiro do Samba Partido Alto e no tamborim do Chorinho e também com as do tambor agudo do Samba de Roda:

Trechos do surdo da música Pipoquinha<sup>68</sup>, do pandeiro do Samba Partido Alto, do tamborim de Chorinho (Rocca, 1988, p.44), e do tambor agudo do Samba de Roda (Rocca, 1988, p.45).

A figura rítmica executada pelos pratos é constante e remete exatamente ao desenho executado pelo agogô no tema do Cavalo-Marinho, que faz parte do Bumba-meu-boi (Rocca, 1988, p.46).

A caixa executa uma série de variados padrões, usando figuras que se assemelham às figuras executadas pelo mesmo instrumento nos ritmos chamados Zé Pereira (Rocca, 1988, p.42), Chimarrita Balão (Rocca, p.51) e Maxixe (Rocca, p.46).

Sobre o gênero *Zé Pereira Cascudo* cita relatos de J. Leite de Vasconcelos. Segundo Vasconcelos é um ritmo oriundo de Portugal, executado por conjuntos populares nas

<sup>68</sup> Faixa5/lado B do disco “Bandinha de Pifanos – Zabumba Caruaru” de 1972, (CBS). Ver Anexo.

festividades<sup>69</sup>. Sua afirmação é corroborada por José Vieira Fazenda que diz “em certas localidades de Portugal o bombo é conhecido como Zé-Pereira” (Fazenda, 1920, p.294.) Câmara Cascudo também afirma que o Zé-Pereira é conhecido no Brasil desde o século XIX e é “cantiga, acompanhada de bombos, entoada na véspera do carnaval anunciando a festa popular e também tocada durante os três dias tradicionais” (Cascudo, 1999, p.928).

A Chimarrita Balão, também conhecida somente como Chimarrita ou Chama-Rita é, segundo Mário de Andrade, “dança comum no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e São Paulo. É uma das marcas dos Fandangos<sup>70</sup>, originária dos Açores e da Madeira”. (Andrade, 1989, p.126).

Segundo Mário de Andrade, “Foi a fusão da Habanera<sup>71</sup>, pela rítmica, da Polca<sup>72</sup> pela andadura<sup>73</sup>, com a adaptação da sincopa afro-lusitana que originou o Maxixe” (Andrade, 1976, p.25).

Percebemos que, 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. Verificou-se também que o *caixeiro* (músico que toca a caixa) é o único percussionista que se comporta como um “solista”, improvisando sobre o padrão rítmico estabelecido.

#### 4.4.9. Processo composicional e elaboração das idéias musicais

---

<sup>69</sup> Vasconcelos, José Leite de. *Boletim de Etnografia*, nº5, 27, Lisboa, 1938 in Cascudo, Luis da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Ediouro, São Paulo, 1999.

<sup>70</sup> “Nome genérico que engloba várias danças de roda de São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, podendo significar baile popular, no qual são executadas danças regionais e o sapateado é mais ou menos uma constância.” (Andrade, 1989, p.215)

<sup>71</sup> “Canção e dança introduzida em Cuba, pelos negros africanos, que se tornou muito popular na Espanha e na América Latina.” (Andrade, 1989, p. 253)

<sup>72</sup> “Dança em compasso binário, 2/4, andamento alegre, originária da Boêmia [Atual República Checa]”. (Andrade, 1989, p.404).

<sup>73</sup> “Maneira de andar, especialmente a das cavalgadas. [Sin. andar e, pop., leva.] .” (Ferreira, 1999). [Provavelmente o autor se refere ao modo ou “approach” de se tocar.]

As composições do grupo, na maioria das vezes, baseiam-se nos temas melódicos compostos por Sebastião Biano. Muitas das suas idéias musicais vêm de fatos ocorridos na natureza, animais, histórias reais que ele presenciou ou ouviu falar. Diz que ficava tocando e experimentando um tema até ele tomar forma. As letras eram compostas junto com as melodias ou posteriormente. Sebastião relata que geralmente mostrava a música separadamente para seu irmão Benedito, “para ele fazer o arranjo do outro pife”. Só depois as músicas eram mostradas aos outros músicos do grupo. Para as músicas de outros compositores geralmente Sebastião e Benedito faziam um arranjo instrumental na introdução que quase sempre era repetido nos interlúdios da música ou repetiam a melodia original.

Sebastião, após compor o tema, mostra-o para os integrantes do grupo. No início da banda não havia ensaios, Sebastião “saía tocando a música nova e a gente ia atrás”, como conta João Biano. Muitos arranjos foram feitos durante com o decorrer das “tocadas” do grupo.

A gente ia aprimorando a música com o tempo, com as tocada... A gente via os breque que estava de acordo, as parada... Isso tá bom, isso não, e o arranjo ia tomando forma... Mas pra ensaiá era muito difícil. (Dep. José Biano)

O grupo só se reunia pra ensaiar quando tinham que aprender uma música de outro compositor ou quando se preparava para gravar um novo disco.

#### **4.4.10. A influência do mercado na obra do grupo.**



A relação com o mercado de trabalho teve inicialmente as seguintes influências na obra do grupo:

- 1- A inclusão de um maior número de músicas cantadas.
- 2- A inclusão de um maior número de músicas de outros autores
- 3- A formatação das músicas executadas para os padrões da indústria fonográfica.

Nos anos 60 – época em que se consolidou a formação principal do grupo – as apresentações da Banda eram na sua predominância em um caráter instrumental visto que a mesma se apresentava na rua e em outros lugares que não possuíam sistema de som (P. A. <sup>74</sup>) para os vocais<sup>75</sup>. O fato de a prefeitura ter financiado parcialmente a produção do primeiro e segundo discos (as faixas foram gravadas em uma só temporada de estúdio) determinou a inclusão de músicas entoadas de caráter ufanista (as letras homenageando a cidade de Caruaru). A gravação desses dois primeiros discos também foi possibilitada graças intervenção empresarial do compositor caruaruense Onildo Almeida, que também incluiu várias músicas suas no disco. Observamos que desde do início da sua carreira fonográfica o grupo teve que fazer concessões em relação à escolha de repertório e a inclusão de suas próprias músicas, como uma forma de “troca de favores” com as pessoas que o ajudaram. Estas músicas não sendo de autoria do grupo,

---

<sup>74</sup> Do inglês Public Address (“endereço ao público”). Sistema de amplificação sonora em geral composto de caixas de som, amplificadores, mixer e outros aparelhos de processamento de som. O objetivo do P. A. é amplificar o som produzido no palco e enviá-lo em um volume audível para a platéia, com os volumes dos instrumentos e dos vocais balanceados entre si.

<sup>75</sup> Pelo fato que os instrumentos de percussão e os pífanos produziam um volume sonoro muito maior que as vozes o grupo cantava quase exclusivamente em Novenas, aonde o volume desses instrumentos era mais baixo.

tiveram que ser ensaiadas e aprendidas, surgindo aí também uma nova forma da Banda trabalhar, ou seja, os *ensaios*, tendo em vista que não era costume do grupo realiza-los. A inclusão de partes vocais demandou um trabalho inédito. Tendo que se adequar aos padrões de afinação exigidos pela indústria fonográfica foi gasto um bom tempo na preparação vocal dentro do estúdio onde se “refinou” o estilo de cantar do grupo para um estilo mais palatável.

O processo de formatação do tempo das músicas ocorreu pela tradição da indústria do disco. Esta práxis se baseia em músicas que duram em média três minutos. Como as músicas executadas pelo grupo tinham duração e forma livre, foi realizada uma adequação a esse tempo. Nota-se que nos dois primeiros discos o grupo ainda não tinha incorporado essa práxis, sendo que a maioria das músicas termina em *fade out*<sup>76</sup>. Nos outros discos, já adaptado a esse padrão, o grupo condensou (na maioria das músicas) as informações no tempo padrão organizando as músicas – dentro deste espaço de tempo - – com começo meio e fim.

A partir do disco de 1982 inicia-se a descaracterização da música e do repertório do grupo. Notamos a inclusão, em várias músicas, de instrumentos eletrônicos e eletroacústicos, não como um complemento às linhas dos pífanos, mas executando um acompanhamento para os vocais, típico de bandas de forró. Com isso perdeu-se muito das características harmônicas e melódicas do grupo, pois os pífanos ficaram em segundo plano, “encobertos” pela massa sonora desses novos instrumentos. Verificamos que dada à característica não temperada dos pífanos ocorreram problemas de afinação com estes instrumentos introduzidos na gravação, visto que os últimos são construídos dentro do

---

<sup>76</sup> Aumento (fadein) ou diminuição (fadeout) gradual do volume do áudio.” (Ferreira, 1999).

padrão do temperamento. Também verificamos a inclusão de vários sucessos do forró arranjados de forma tradicional, isto é, de forma a assemelhar-se o máximo possível com os arranjos encontrados em discos de bandas urbanas de forró.

Dois fatores contribuíram para isso. Primeiramente as dificuldades financeiras. Atraídos pelo supostamente promissor mercado paulistano, os músicos trouxeram suas famílias para morar na capital. Isso implicou na reconstrução de uma estrutura, na qual cujo custo de vida era muito maior que o da cidade natal da Banda. Não sabendo como gerenciar os trâmites burocráticos do recebimento dos direitos autorais, das vendas dos discos e da execução das suas músicas os integrantes do grupo ficaram recebendo uma quantidade irrisória pelo seu trabalho. A diminuição do número de shows também minguou o orçamento da Banda. Esse fato foi agravado por muitas vezes o grupo não contar com um empresário para cuidar da sua carreira e quando o tinha enfrentou problemas de falcatruas nos negócios. Essa inabilidade para o gerenciamento da carreira levou o grupo a isolar-se do mercado fonográfico, deixando de trabalhar suas composições e seu estilo musical para voltar-se a um repertório voltado para as casas de forró, na quais encontrou uma fonte alternativa de renda. Este repertório pouco tinha a ver com o repertório de bandas de pífano e baseava nos sucessos clássicos do forró, levando paulatinamente o grupo a deixar de tocar a suas composições mais características. Em segundo lugar o enfraquecimento das antigas lideranças do grupo, no caso os pifeiros. Com a volta de Benedito Bianco para Caruaru e também com o envelhecimento de Sebastião, João Bianco assumiu a liderança e preferiu levar o grupo para uma tendência mercantilista, acreditando ser o caminho do forró tradicional a melhor maneira de o grupo se firmar no mercado.

Com o advento do neomodismo da música forró<sup>77</sup> a partir da metade década de 90 a tendência do grupo se firmar como uma banda deste gênero foi reforçada e viria a se cristalizar no seu último lançamento pela Trama. Inicialmente tendo como objetivo de um trabalho voltado para as suas raízes musicais o grupo foi levado pela gravadora a gravar um Cd com músicas juninas.

Embora atualmente o grupo esteja voltado inteiramente para o aspecto mercadológico da *música forró*, encontramos ainda vários elementos das primeiras gravações do grupo na técnica dos músicos. Notoriamente o repertório atual limita e não permite o desenvolvimento estilístico anterior, e a sonoridade do grupo perde muito da sua originalidade. Mas mesmo executando um repertório restrito e direcionado ao mercado ainda observamos o estilo peculiar do grupo para executá-los. Com exceção da mudança de instrumento do caixeiro Gilberto – que atualmente usa uma caixa de fabricação industrial – e do fato de banda ter somente um pífano, as características individuais de cada músico (sejam técnicas ou sonoras) ainda contem muitos elementos dos primeiros discos, a despeito de mixagens, recursos de estúdio e diferentes produtores artísticos.

---

<sup>77</sup> A partir da metade dos anos 90 ocorreu uma revalorização do gênero forró no Sudeste do país. Este tipo de música, que na época era apreciado predominantemente no nordeste e em focos restritos de outras regiões, “renasceu” no meio universitário paulista, onde determinadas festas começaram a ser animadas por músicas de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, etc. O movimento, porém não se restringiu a esse meio e foi rapidamente incorporado pela classe média. Com isso surgiram vários conjuntos (muitos deles formados por universitários) que tocavam o gênero e foram rapidamente absorvidos pela indústria fonográfica que investiu maciçamente neste segmento. O chamado “Forró Universitário” é o produto mais evidente deste movimento, produzindo grupos de sucesso nacional como o grupo Fala Mansa, que vendeu 1,5 milhão de cópias do seu primeiro Cd. Como consequência surgiram inúmeras *casas de forró*, destinadas às mais diversas faixas de público, abrindo um grande mercado para grupos executantes do gênero.

## 4.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE AS ANÁLISES MUSICAIS

### 4.5.1 Características melódicas e harmônicas

Os pífanos são instrumentos artesanais e possuem características não estandardizadas (próprias de instrumentos de fabricação industrial). Essas características físicas, somadas às técnicas de execução dos músicos, produziram uma sonoridade resultante do emprego de notas não pertencentes ao sistema temperado, preponderante na música ocidental. Esta sonoridade diferente – tanto no aspecto monofônico quanto nos intervalos harmônicos –, é fruto da utilização de intervalos menores que meio tom, que são os menores intervalos usados no temperamento<sup>78</sup>. Notamos que a partir das características de seus instrumentos e de um aprendizado intuitivo, os músicos criaram um estilo melódico e harmônico em que foram equalizadas as características não temperadas dos pífanos resultando na exploração de sonoridades novas em relação à consagrada sonoridade temperada da música ocidental.

Como resultado, encontramos dúvidas e impressões diferentes sobre escalas usadas, intervalos harmônicos e também na classificação entre tonalidades maiores e menores, tonais e modais, nas análises das músicas do grupo. Não devemos confundir essas indefinições ou “falta de certezas” como uma ruptura com o sistema musical estabelecido, mas antes como uma outra maneira de abordagem do mesmo. A utilização

---

<sup>78</sup> Relativo ao sistema musical temperado.

destas notas ou intervalos não racionalizados<sup>79</sup> pode ser visto como um recurso inerente à necessidade expressiva, como no fala Weber:

Nos sistemas musicais tonalmente menos desenvolvidos, que não possuem a polivocalidade ou mesmo a sua racionalização, são acrescentados aos intervalos racionais mais antigos, em contrapartida –, (...) – não somente 3/4 e 5/4 de tom, mas também muitas vezes intervalos inteiramente irracionais, como produto da necessidade de expressão melódica (Weber, 1995, p.125).

Visto que o grupo não utilizou instrumentos harmônicos, mas se baseia em contraponto, (na maioria das vezes paralelo) a construção das músicas se estrutura em uma abordagem preponderantemente melódica. Apesar das harmonias implícitas encontradas nas músicas analisadas, percebemos que a condução e desenvolvimento da melodia são os objetivos principais dos músicos. Esta perspectiva melódica, somada às características ao uso dos intervalos não racionalizados, é feita com uma abordagem onde se misturam modos gregos, escalas diatônicas e não diatônicas e intervalos menores do que meio-tom criando um ambiente onde as tonalidades podem ser classificadas como relativas. Weber afirma que devido a necessidades expressivas a(s) linha(s) melódica(s) pode não se enquadrar rigidamente dentro de um campo tonal estabelecido:

Em músicas desenvolvidas de modo puramente melódico, até mesmo uma “ancoragem tonal” já fortemente radicada torna-se freqüentemente instável, assim

---

<sup>79</sup>Sobre a racionalização dos intervalos Waizbort diz: “Entretanto, a pedra de toque da análise weberiana (...) é o temperamento orientado harmonicamente: aqui radica em última instância, o fenômeno fundamental da moderna música ocidental e a grande realização do Racionalismo Ocidental no campo da música.” (Waizbort, Leopoldo in *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Weber, Max, Edusp, São Paulo, 1995).

que as velhas fórmulas sonoras típicas são despidas de seu caráter sacro ou médico. Na verdade, a destruição de todo limite “tonal”, sob pressão da necessidade crescente de expressão, é tanto mais completa quanto mais refinado for o desenvolvimento do ouvido para o curso melódico. (Weber, 1995, p.103).

Essa característica não-temperada da música do grupo, somada ao modo do grupo de conceber o contraponto – na maioria das vezes paralelo em terças e sextas, maiores e menores, bem como quintas, quartas e oitavas, essas últimas em menor número – remete ao período Medieval. Essa afirmação é corroborada quando observamos a citação de Seay sobre este tipo de contraponto em um tratado de *organum*<sup>80</sup> nomeado *Micrologus* e elaborado por Guido D’Arezzo em meados do século XI. Nele D’Arezzo considera como recursos artísticos à utilização dos intervalos de terças e segundas, etc., diferentes dos intervalos de quarta, oitava e quinta justa, que até então dominavam os tratados do contraponto medieval (Seay, 1975, p.83). Weber corrobora com a nossa hipótese no que se refere às características remotas da técnica de contraponto usado pelos pífanos quando diz que o movimento paralelo a duas vozes “é a forma mais antiga da música artística polivocal clássica” (Weber, 1995, p.117). O próprio Weber discorre sobre a ocorrência das terças e sextas paralelas (recurso largamente usado pelos pífanos do grupo) ocorrentes em Portugal, estabelecendo uma relação interessante entre a música do período medieval e sua influência na terra natal dos colonizadores do Brasil, sendo esta última influência fundamental na formação da porção euro-ocidental da música dos cabaçais:

---

<sup>80</sup> Contraponto paralelo a duas vozes.

Até agora, a terça e (mediante sua duplicação na oitava) a sexta aparecem, na qualidade de fundamentos autóctones típicos da polifonia, apenas com segurança, na Europa do Norte, especialmente Inglaterra e França, as terras natais do fauxbourdon<sup>81</sup> e do desenvolvimento da polivocalidade medieval em geral. Talvez deva-se à influência do desenvolvimento da música sacra o fato de que o duo popular em Portugal possa conhecer as paralelas de terças e sextas ao lado das quintas. (Weber, 1995, p.118).

Uma outra característica originária da Música Medieval encontrada na música da Banda de Pífanos de Caruaru é a utilização pelo grupo do recurso musical semelhante à Seqüência, o qual denominamos neste capítulo de *Tratamento Seqüencial*. Segundo Seay esta prática musical é anterior à polifonia, sendo um dos recursos musicais que impulsionou seu surgimento:

Como outras contribuições à liturgia mencionadas anteriormente, a origem do contraponto é encontrada em vários monastérios do Ocidente e suas dedicadas escolas-de-coros<sup>82</sup>. De fato, estes mesmos centros religiosos, importantes no desenvolvimento da seqüência<sup>83</sup> e do tropo<sup>84</sup> foram também aqueles onde a polifonia recebeu seu primeiro impulso, e a colocação de uma linha musical adicional contra uma outra já fornecida está na mesma tradição do tropo literário,

---

<sup>81</sup> “Fabordão. Do francês faux-bordon, ou baixo falso; forma primitiva de polifonia vocal (séc. XIII) a três vozes, cuja voz intermediária, ou contratenor transcorria em quartas paralelas com a voz superior ou, como era indicado para os executantes, à maneira do baixo falso. (‘a faux bordon’).” (Andrade, 1989, p.209).

<sup>82</sup> As escolas que ensinavam a arte do canto e dos corais na Idade Média faziam parte dos monastérios e do dia-a-dia dos monges e fiéis que freqüentavam o lugar. Na falta de um termo apropriado em português resolvemos adotar a tradução literal.

<sup>83</sup> “Sequence (Lat.sequentia) A category of medieval Latin chant (...) which flourished from about 850 to 1150.” (Crocker, Richard L. "Sequence" in *New Grove Dictionary of Music And Musicians*. London, 2001.[Sequencia (Lat. Sequentia). Uma categoria de canto medieval Latino (...) que floresceu por cerca de 850 a 1150 ".] Ver também nota 13.

<sup>84</sup> “Na música medieval, ampliação de um canto litúrgico de formação melismática [de melisma, espécie de vocalização ornamental, de número indeterminado de notas, usada no canto gregoriano] mediante acréscimos ou substituições.” (Ferreira, 1999).



onde a adição de um texto é feita sobre uma melodia pré-existente. (Seay, 1975, p.80).<sup>85</sup>

Não devemos descartar a influência que a cultura árabe exerceu sobre o povo português. Soler, baseando-se em Gilberto Freyre, destaca a influência da longa dominação moura na península ibérica:

Nos aspectos culturais, Gilberto Freyre não somente avalia com justiça a ingente e benéfica influência dos séculos de domínio árabe que enriqueceram a Península de conhecimentos e técnicas ausentes no resto da Europa, como também leva em conta que o influxo continuou após a Reconquista cristã, através dos escravos mouros e dos moçárabes<sup>86</sup> (...). (Soler, 1995, p.39).

Sendo assim, é bastante provável que as influências não temperadas da música árabe<sup>87</sup> tenham chegado em terras nordestinas com a colonização portuguesa e influenciado a música dos cabaçais.

Sobre a influência indígena, como já foi relatado no primeiro capítulo dessa dissertação, verificamos que a própria construção dos pífanos se assemelha a determinadas flautas indígenas, tanto ao *design* como o material. É bastante provável

---

<sup>85</sup> Like the other accretions to the liturgy mentioned earlier, the beginning of counterpoint are found in the various monasteries of the West and the attached choir-schools. Indeed, the same religious centers important in the development of the sequence and trope were also those where the polyphony received its first impetus, and the placing of an additional line of music against one already given is in the same tradition as literary troping, where an addition of a text is made to a pre-existing melody (Seay, 1975, p.80)

<sup>86</sup> “[Do ár. *musta`rab*, 'tornado árabe', 'arabizado'; esp. *mozarabe*.]1.Cristão que vivia nas terras da Península Ibérica, ocupadas pelos árabes.” (Ferreira, 1999).

<sup>87</sup> “Durante muito tempo, a estrutura escalar árabe ofereceu problemas aos musicólogos europeus, que não conseguiam descrevê-la, nem sequer concluir o número de intervalos de que ela se compunha. (...). Pesquisas posteriores, baseadas em gravações de canto e oscilogramas (registro de freqüência), chegaram mais recentemente a tabular esse sistema escalar (identificando 24 intervalos desiguais no interior da oitava).” (Wisnik, 1999, p. 90)

devido a intenso contato e miscigenação dos colonizadores portugueses com os povos nativos, que as influências desses últimos também permeassem as características musicais dos cabaçais. Podemos verificar essas influências no aspecto naturalista de várias composições do grupo, (imitações de canto pássaros, sons de animais, descrições de eventos da natureza) que denotam a forte ligação do homem com a natureza e o aspecto descritivo sobre a mesma, na criação da sua arte. Não devemos deixar de considerar a influência das características não temperadas desta música e da música africana<sup>88</sup>, esta última vinda com os primeiros escravos ainda no século XVI.

#### **4.5.2. Características rítmicas**

Quando observamos as características rítmicas dos pífanos verificamos, devido ao uso das sincopas, contratempos e acentos uma fortíssima ligação com a música afro-brasileira. Nas composições da Banda de Pífanos de Caruaru estas características revelam-se especialmente quando verificamos que na maioria das músicas gravadas pelo grupo as figuras rítmicas e acentuações dos pífanos estão intimamente relacionadas com a percussão.

Como constava na metodologia do trabalho, comparamos os padrões rítmicos de cada instrumento aos padrões rítmicos existentes na música brasileira procurando encontrar semelhanças entre os mesmos.

---

<sup>88</sup> Considerando que o temperamento foi estabelecido na Europa, no século XVIII, os indígenas autóctones brasileiros e negros africanos, transplantados da África, ainda não o conheciam.

O que primeiro constatamos é que em nenhuma música o grupo executa caracteristicamente um padrão típico de algum ritmo originalmente brasileiro (como, baião, samba, etc...), mas sim uma mistura de vários padrões rítmicos encontrados em diferentes ritmos brasileiros. Como a caixa, executando uma célula de maracatu e o surdo outra de samba. Outro importante fator a se salientar é que muitas vezes os instrumentistas do grupo executam células rítmicas típicas de outros instrumentos, como os pratos executando uma linha do agogô do Maracatu.

Isso produz particularidades rítmicas não encontradas em outras formações musicais brasileira que trabalham com percussão. Gera uma variedade de ritmos diferenciados que nem os próprios integrantes chegaram a um acordo sobre a denominação dos mesmos.

Outra característica observada na parte percussiva da banda a sobreposição de pulsações binárias e ternárias.

Observamos também o largo uso do contraponto rítmico, onde diferentes linhas percussivas se complementam para formar a condução rítmica do grupo. Existem algumas peculiaridades rítmicas como a ocorrência de compassos ímpares e fermatas que caracterizam uma ligação muito forte da parte percussiva em relação à melodia. Percebemos que as melodias dos pífanos dão a linha condutiva para as execuções da condução rítmica, ficando a última subordinada aos tempos e dinâmicas da primeira. Isso se percebe claramente nos inícios anacrúsicos das músicas, sempre conduzidos pelos pífanos.

Quanto à construção dos instrumentos observamos que os percussionistas do grupo com o decorrer do tempo, adaptaram-se aos padrões industriais, abandonando as

características exclusivamente artesanais da fase inicial (me refiro aos primeiros instrumentos do grupo, que eram construídos com troncos de árvore e cuja afinação das peles era feita através do atarraxamento de cordas). cremos que se deve a dois fatores. O primeiro se refere à dificuldade de encontrar-se material natural para se construir os instrumentos – o desmatamento das áreas rurais – em segundo lugar observamos que com a mudança do grupo para a área urbana de Caruaru os membros tiveram contanto com materiais industrializados. Segundo depoimentos dos músicos da Banda a construção dos instrumentos se tornou mais fácil e rápida, além de tornar os instrumentos menos pesados. Cabe salientar que o grupo utilizou na gravação das suas obras uma mistura de instrumentos semi-industriais (fabricados manualmente com materiais industrializados e artesanais) e industriais (como os pratos de choque, comprados em lojas de música). Esses fatores produziram uma sonoridade mista entre o som das fanfarras e bandas de coreto e a sonoridade de “pau-e-corda”<sup>89</sup> das bandas mais antigas bandas cabaçais – que utilizavam técnicas de construção de povos indígenas e negros –, gerando uma intersecção entre a sonoridade antiga e a sonoridade clássica dos grupos de influência militar. Esta intersecção também é observada nas técnicas utilizadas pelos músicos na execução dos instrumentos que se revelou um misto das técnicas tradicionais das fanfarras e bandas militares (no prato e na caixa) e das técnicas rurais mais antigas (zabumba e surdo).

Não foi possível localizar com precisão a origem das antigas técnicas de construção dos instrumentos usadas pelo grupo. Em relação aos primeiros instrumentos

---

<sup>89</sup> Expressão usada no jargão dos folcloristas para designar instrumentos artesanais feitos somente de madeira, couro e cordas.

feitos de tronco de árvores e afinados com cordas encontramos exemplos na música indígena e africana. Até em Portugal encontramos referências a instrumentos de percussão afinados com cordas. Em relação aos instrumentos semi-industriais constatamos que foi usada uma adaptação das técnicas antigas, aliada a necessidade (falta de recursos para comprar o instrumento industrial) econômica e a tradição artesã do homem nordestino.

A influência da música religiosa, derivada das Novenas e Alvoradas, – costumeiramente realizadas nas localidades em que o grupo viveu – denotam uma forte influência católica e conseqüentemente portuguesa. Isso se revela na temática sob a qual este tipo de música é realizado: o aspecto solene (menos dançante, semelhante a hinos religiosos) e a ligações com a liturgia européia, no que se refere ao cerimonial. Os padrões rítmicos utilizados são bastante diferenciados e incomuns na rítmica brasileira, lembrando vagamente os padrões usados em procissões religiosas (marchas fúnebres). Essa contribuição européia para a obra do grupo mostra um outro lado do espectro musical da Banda, também relacionado com o período medieval onde eram permitidos conjuntos instrumentais nas cerimônias religiosas.

Verificamos, efetivamente, que a evolução da vida social medieval introduz notáveis modificações nas festas religiosas: diversos elementos profanos (cantos e danças), assim com a língua vulgar, são integrados como intermédios nos ofícios divinos. (Stehman, 1979, p.37).

Tais influências religiosas muito antigas resultam em ritmos diferenciados que não puderam ser classificados dentro de uma categoria conhecida. Existe uma

proximidade longínqua com alguns elementos musicais originados no Brasil, que se misturam com esses padrões no decorrer da história do grupo, mas devido à singularidade dos mesmos provavelmente trata-se de ritmos muito antigos, dos quais não conseguimos precisar a origem.

Observamos também a influência das fanfarras (bandas de sopro e percussão com forte influência militar) e banda de coreto<sup>90</sup> (chamadas também de “bandas de música”) tanto no que se refere à instrumentação (o uso de pratos de choque no grupo, zabumba, caixa e surdo) como também aos padrões rítmicos e motivos melódicos, bastante semelhantes em algumas músicas do grupo.

O grupo também executa gêneros consagrados pelo uso popular e pelos meios midiáticos como o frevo e a marcha. Embora esses gêneros sejam caracterizados e reconhecíveis ainda assim são executados com características peculiares e originais. Isso se deve a inclusão de elementos de outros ritmos do universo brasileiro que embora não cheguem a descaracterizar o padrão tradicional inserem diferenciações no mesmo tornando-o quase uma fusão, o que resulta em uma releitura do ritmo tradicional. Destacamos aqui uma característica típica do frevo, um recurso encontrado em quase todas as músicas do grupo que é o “diálogo” rítmico entre a caixa do grupo e a melodia. Nessas músicas a instrumentista acentua muita das suas frases juntamente com a acentuação realizada pelos pífanos. Além disso, ocorrem diversos instantes em que o caixeiro literalmente “dobra” as frases dos pífanos reforçando a linha melódica. Poderíamos até dizer que a caixa se comporta como um terceiro instrumento solista,

---

<sup>90</sup> Grupos musicais formados por instrumentos de sopro e percussão (de fabricação industrial) que se apresentam, entre outros lugares, em Coretos (espécie de quiosque ao ar livre, localizado geralmente nas praças da cidade). Tem uma tradição musical e estilística ligada fortemente à música militar.

dobrando, acentuando e comentando as frases da melodia. Visto que esses padrões são ritmos urbanos (marcha e frevo), não pertencentes às localidades em que o grupo formou-se musicalmente (ambientes rurais, agreste e sertão) podemos verificar também a influencia dos meios midiáticos (rádio, Lps e cassetes) na sua formação musical.

#### **4.5.3. Tradição preservada – o isolamento cultural**

Devidos às características medievais de diversos elementos musicais utilizados pelo grupo levantamos questões sobre o modo pelo qual esses aspectos se preservaram na sua musica.

Sendo o nordeste brasileiro o local da chegada dos primeiros portugueses, a colonização do sertão, iniciou-se também no século XVI. Embora nesta época Portugal já estivesse independente do domínio árabe e a Renascença começasse a vicejar na Europa, os primeiros colonizadores portugueses que vieram ao Brasil ainda estavam imbuídos da cultura medieval, como nos elucida Soler:

Efetivamente, aqueles grupos [*os primeiros portugueses que vieram para o Brasil*] não foram recrutados entre as camadas que podiam estar mais ou menos impregnadas da mudança de civilização representada pela Renascença. Eram populações a nível soldadesca, de camponeses e pequenos comerciantes, no melhor dos casos; de parias e buscadores de fortuna. (...) Por outra parte, na Corte Lisboeta, o “espírito da Renascença”, certamente aparelhava naus, fornecia armas e recursos. Mas o que embarcou no outro lado do Atlântico para povoar o interior nordestino, foi ainda o “espírito medieval” com suas lendas, suas crendices e seus mitos, seus hábitos, sua tábua de valores humanos e morais, suas rústicas diversões e suas

artes despreziosas. (...). Para aquelas populações, a mentalidade, os usos e os gostos do Séc. XVI nem faziam sentido. Estavam alheias a tudo aquilo como um feirante de Caruaru o está hoje da música dodecafônica ou dos cálculos cibernéticos. (Soler, 1995, p.74).

Considerando-se que primeira transmissão radiofônica no Brasil foi realizada há exatamente cem anos no Rio de Janeiro e que a ligação rodoviária com o nordeste só realizou-se na década de 50 (ainda que por estradas não pavimentadas), somos levados a crer que o acesso à informação artística no sertão — até a metade do século passado — era bastante precário. Seguindo este raciocínio grande parte da bagagem cultural pré-renascença dos primeiros imigrantes portugueses foi preservada no sertão nordestino, sofrendo quase nenhuma influência das novas tendências artísticas, com afirma Soler:

Se, numa investida inicial, rumo ao desconhecido, as terras sertanejas foram penetradas, investidas posteriores, já informadas da dureza das condições climáticas, preferiram terras mais amenas, o litoral, muito especialmente. No sertão em conseqüência, não aconteceram cunhas culturais a empurrar e remover as tradições enraizadas (...) o sertão continuou com as atividades artísticas e espirituais fundamentalmente idênticas às que trouxeram os seus primeiros colonizadores. (...). (Soler, 1995, p.115).

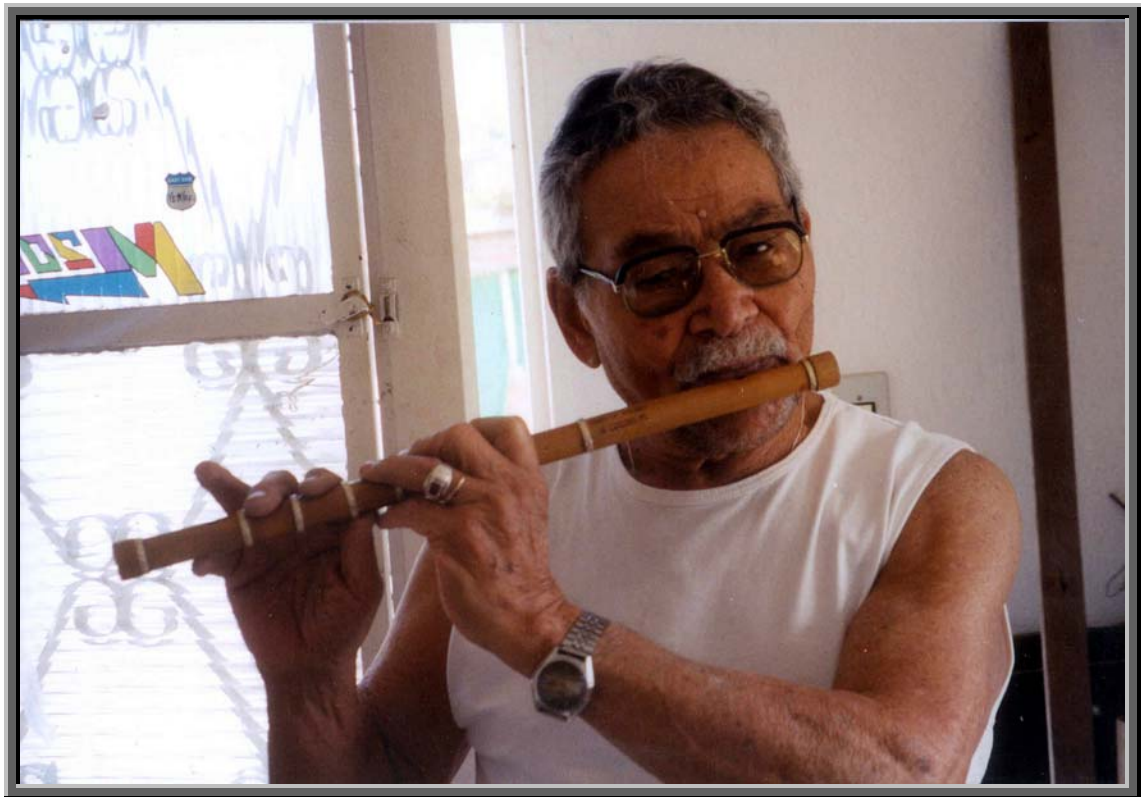
Esta condição de relativo *isolamento cultural*<sup>91</sup> propiciada pelas condições históricas e sociais em que o grupo se desenvolveu levou tradições musicais muito antigas a se

---

<sup>91</sup> Sobre isolamento cultural é interessante traçar um paralelo com a obra de Antonio Candido, *Os Parceiros do Rio Bonito*, na qual o autor trata do isolamento das sociedades caipiras do interior do estado de São Paulo. Neste trabalho — entre outros enfoques — Candido aborda a questão da “cultura rústica”, que segundo ele, é fruto de sociedades rurais isoladas, que desenvolvem seus próprios meios de subsistência e, devido à condições de isolamento geográfico, histórico e social, criam um background cultural próprio. (Candido, Antonio. (1971). *Os parceiros do Rio Bonito*. 2ª ed. Livraria Duas Cidades, São Paulo.).



preservarem e a serem transmitidas de forma oral pelos primeiros músicos do grupo aos mais novos. O *isolamento cultural* propiciou também um ambiente de contínua e livre experimentação musical onde inicialmente com pouco acesso a meios midiáticos, os músicos receberam poucas influências de modismos, “movimentos” musicais ou tendências artísticas. A soma destes dois fatores mais o tardio contato com informações do meio urbano (rádio, Tv e outras formações musicais como as fanfarras) resultou em uma sonoridade onde fundem-se elementos arcaicos e modernos, rurais e urbanos, amalgamados de uma forma espontânea propiciada por condições histórico-sociais específicas.



**Fig. 37. Sebastião Bianco tocando. Dezembro de 2001.**



**Fig. 38. O pífano “oficial” de Sebastião.**



**Fig. 39.** Os “ferros de furação”, usados para construir os pífanos. As partes brancas são feitas de osso de boi e são colocadas para Sebastião segurar o ferro quente.



**Figuras 40 e 41.** Pés de taboca (usadas p/ construir o pífano) dentro da mata. Caruaru.



**Figura 42. O surdo de Amaro Bianco.**



**Fig. 43. A caixa de Amaro Bianco**



**Fig. 44. A zabumba de João Bianco.**



**Fig. 45 Os pratos de José Bianco.**



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS





O objetivo principal dessa dissertação foi analisar uma amostragem da obra da Banda de Pífanos de Caruaru procurando identificar quais as suas particularidades musicais e como as mesmas se formaram e se modificaram no decorrer da sua história. Como objetivo secundário estava a contextualização histórica do grupo e sua relação com o mercado de trabalho e meios midiáticos.

Nas análises do material buscamos as matrizes musicais do grupo e também o processo de sua articulação para a formação da sonoridade da Banda. Também faziam parte dos nossos objetivos estudar o processo de confecção dos instrumentos e a técnica dos músicos para toca-los, verificando o quanto e como esses fatores influenciaram na sonoridade do grupo.

Decidimos contextualizar os estudos musicais dentro da história da Banda, acreditando que produção musical é influenciada diretamente pelo meio com o qual o artista interage e pela sua história de vida. Sobre esse ponto de vista consideramos valiosa – para o melhor entendimento do desenvolvimento do grupo – a organização da história da Banda, procurando verificar as relações da mesma com a sociedade e o mercado de trabalho e o quanto essas interações influenciaram na sua obra artística.

No que tange a revelar as características musicais do grupo obtivemos sucesso, pois hipóteses que existiam na gênese do projeto vieram a se confirmar mediante o estudo científico. A quantidade analisada revelou-se como um excelente material de informação, do qual foram extraídas informações suficientes para a realização dos objetivos propostos nessa pesquisa. Além disso, em relação aos aspectos históricos e biográficos a pesquisa forneceu resultados além dos esperados, legando um material excelente para essa dissertação e para pesquisas vindouras.

A presente dissertação vem cumprir completamente seus objetivos, acrescentando uma análise musical inédita da obra do grupo cabaçal mais representativo do país, visto que não existe nenhum estudo específico este assunto.

Inicialmente verificamos que as bandas cabaçais são grupos diferenciados dentro da música popular brasileira. Seja pela formação instrumental quanto às questões musicais o cabaçal destaca-se pela singularidade. Somando influências da música negra, portuguesa e indígena os cabaçais guardam tradições musicais muito antigas, amalgamadas no decorrer da história do país.

Como todas outras bandas de pífano a Banda de Pífanos de Caruaru também têm todas essas matrizes musicais. O que torna a obra do grupo peculiar é o modo que o mesmo interagiu com todas essas matrizes mesclando-as com as influências urbanas e adaptando-as às práxis do mercado fonográfico.

A razão desta bem sucedida interação e adaptação está ligada primeiramente ao fato de o grupo ter excelentes compositores ligados às antigas raízes musicais nordestinas (Sebastião e Benedito Bianco). O fato de Sebastião e Bendito terem assimilado e desenvolvido – através do contato intenso com seu pai Manoel Bianco e da antiga existência do grupo – a antiga tradição musical do sertão forneceu ao grupo material original, permitindo ao mesmo não se tornar apenas uma banda cabaçal interpretativa (como a maioria o é), mas criadora<sup>1</sup>. Essa faculdade criativa do grupo, mais a perene bagagem musical adquirida, permitiu-lhe preservar e interagir a tradição quando entrou em contato com novas influências musicais. Deste modo, quando o grupo teve contato com o meio urbano tinha um forte material composicional tradicional que foi permeado

---

<sup>1</sup> Através do nosso contato com os raros lançamentos fonográficos de outras bandas cabaçais e também por meio da observação de grupos deste gênero nas pesquisas de campo, constatamos que esses grupos executam um repertório baseado em músicas que não são da sua autoria.

por novas influências. Esse contato trouxe além das transformações musicais, contribuições à técnica dos músicos, instrumentação, referências estilísticas e postura profissional. Isso permitiu ao grupo não se tornar mais um cabaçal folclórico – onde o lado exótico e rudimentar é o aspecto mais valorativo – mas sim um conjunto atuante e contribuinte para a música brasileira, tendo obras incluídas em discos de artistas consagrados como Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Percebemos que embora tenham sido influenciados fortemente pelo sistema tonal/diatônico da música ocidental, os pifeiros do grupo encontraram caminhos diferentes de abordagem musical, utilizando-se de recursos estéticos e expressivos que não se restringem ao sistema temperado, mas valem-se também de características musicais medievais, mouras, indígenas e africanas. A fusão entre as duas tendências, a européia/temperada e a música oriunda de povos “primitivos” e da cultura medieval, levou o grupo a criar uma sonoridade que não se encaixa dentro dos parâmetros da música formal, pois cria uma relatividade das tonalidades, modos e escalas utilizadas. Abordamos essa “quebra de regras” do sistema temperado não como uma limitação gerada por instrumentos artesanais ou pela falta de instrução musical formal, mas sim como um enriquecimento das possibilidades expressivas. Sobre este ponto de vista percebemos que a expressividade não necessita vincular-se a conceitos rígidos e consagrados, como diz Schoenberg:

O caminho da história, tal e qual se mostra nas dissonâncias mais usadas e correntes, não nos ajuda, neste caso, a avaliar precisamente a situação real, conforme o demonstram as escalas incompletas ou estranhas de diversos povos, os quais não obstante, poderiam invocar uma relação com a natureza. Talvez seus sons sejam mais naturais (ou seja: mais exatos, mais justos, melhores) que os

nossos, pois o sistema temperado – o qual é somente um expediente para dominar as dificuldades materiais – tem pouca semelhança com a natureza. Talvez seja o nosso sistema mais vantajoso, mas não superior. (Schoenberg, 2001b, p.60).

Quanto à seção percussiva, o grupo, equalizando as influências das músicas militares, pagãs e religiosas construiu um estilo no qual se encontram várias escolas da rítmica brasileira. Não consideramos este estilo como fruto de fusões posteriores de gêneros estabelecidos, mas sim como remanescente de um estágio germinal do panorama musical brasileiro, onde as influências musicais de diferentes povos ainda se encontravam em processo de amalgamação, apresentando uma multiplicidade de vindouros derivados. Creditamos a preservação dessas características remotas da música da Banda de Pífanos de Caruaru ao isolamento cultural da região aonde a banda se originou e se desenvolveu.

O contato com a indústria fonográfica permitiu ao grupo divulgar sua obra e firmar-se profissionalmente. Trouxe também modificações profundas no modo de viver da Banda e também na sua obra musical. Com a sua obra lançada no mercado e o conseqüente reconhecimento artístico na mídia os integrantes do grupo apostaram inteiramente nas suas carreiras musicais. Isso culminou com a mudança do grupo para um grande centro urbano, que apesar de proporcionar uma ascensão na sua carreira, acarretou também o processo de descaracterização da sua música. A crescente cessão às exigências do mercado e das gravadoras, a não adaptação de determinados membros do grupo ao modo de vida da metrópole, o alto custo de vida e o ritmo carreirista da cidade de São Paulo – absorvido por alguns músicos – levou o grupo a investir em um

trabalho muito parecido com o das bandas de forró tradicionais, visando obter uma outra fatia do mercado e conseqüentemente uma fonte alternativa de renda. O nome “banda de pifanos” vai ficando cada vez mais sem sentido. O instrumento *pifano* (na verdade um dos maiores diferenciais da formação cabaçal) vai sendo cada vez mais relegado a um segundo plano em vantagem de “sucessos” entoados e outros instrumentos estranhos à formação original do grupo. As composições próprias, que como já citamos, foram um dos pilares estruturais da peculiaridade da banda e da formação da sua sonoridade, vão sendo reduzidas ao mínimo em vantagem de sucessos de outros autores.

Com o passar do tempo notamos que a influência de Sebastião Biano no grupo vai tornando-se cada vez menor, sendo que dias atuais, o principal pifeiro e compositor da Banda é pouco consultado quanto aos seus rumos profissionais e artísticos. Torna-se mero coadjuvante servindo como um souvenir exótico que legitima o nome do grupo.

Ω



## 6. BIBLIOGRAFIA





- ALMEIDA, Renato. (1942). *História da Música Brasileira*. 2ª Ed.. Rio de Janeiro, (F. Briguiet & Comp. Editores).
- ALVARENGA, Oneyda. (1982). *Música Popular Brasileira*. 2ª Ed. São Paulo, (Duas Cidades).
- ALVES, Luciano. (1997). *Escalas para a improvisação*. São Paulo, (Irmãos Vitale).
- ANDRADE, Mário de. (1969). *Música, doce música*. São Paulo, (Martins).
- \_\_\_\_\_.(1989). *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, Flávia Camargo Toni, Belo Horizonte (Itatiaia; Ministério da Cultura) São Paulo (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).
- AZEVEDO, Arthur. (1928). *Contos cariocas*. Rio de Janeiro, (Leite Ribeiro).
- BENT, Ian D. (1980). "Analysis" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*/edited by Stanley Sadie Autor .London ( Macmillan Publishers) ; Washington, D.C. : (Grove's Dictionaries of Music).
- BRAUNWIESER, Martin. (1946). "O Cabaçal" in *Boletim Latino-americano de Música*. Rio de Janeiro, (Instituto Interamericano de Musicologia).
- CAJAZEIRAS, Regina de Souza Célia. (1998). *Tradição e modernidade – o perfil das Bandas de Pifanos da cidade de Marechal Deodoro – Alagoas*. Dissertação de Mestrado. Salvador, (Universidade Federal da Bahia).
- CALDEWELL, John. "Sequence (The middle ages)" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*/edited by Stanley Sadie Autor .London ( Macmillan Publishers) ; Washington, D.C. : (Grove's Dictionaries of Music).
- CAMEU, Helza. (1977). *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro (Conselho Federal de Cultura).
- CANECA, Marco Antonio da Silva. (1993). *O pífano da feira de Caruaru: contexto; características; aspectos educativos*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, (Conservatório Brasileiro de Música).
- CARDIM, Fernão. (1925). "Tratados da terra e gente do Brasil". Rio de Janeiro, (Ed. J. Leite).
- CASCUDO, Luís da Câmara. (1999). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ª edição. Rio de Janeiro, (Ediouro Publicações).
- CHEDIAK, Almir. (1987). *Harmonia & Improvisação Vol. II* 2ª Ed., 2 vol. Rio de Janeiro, (Lumiar Editora).

- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. (1907). "*Folk-Lore Pernambucano*" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 70(2): 5-641).
- CROOK, Larry Norman. (1991). *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: musical style, gender, and the interpenetration of rural and urban worlds*. Tese de Doutorado. Austin, (Faculty of the Graduate School of The University of Texas-E.U.A).
- CUNHA, Anneliese Carneiro da. (1996). *Estrutura e Apresentação de Dissertações e Teses*. 2ª Ed. São Paulo, (Universidade de São Paulo/Serviço de Biblioteca e documentação).
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. (1940). "*Dansas negras do nordeste*" in *O Negro no Brasil* (vários autores), *Trabalhos apresentados no 2º Congresso Afro-Brasileiro* (Bahia). Rio de Janeiro (Civilização Brasileira S/A Editora).
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. (1979). *Músicos Pernambucanos do Passado*, III Tomo. Vol. 3. Recife, (Universidade Federal de Pernambuco).
- DOWNES, Stephen. (2001). "*Mazurka*" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*/edited by Stanley Sadie Autor .London ( Macmillan Publishers) ; Washington, D.C. : (Grove's Dictionaries of Music).
- DUARTE, Abelardo. (1974). "*O Esquentamuié*" In *Folclore Negro de Alagoas*. Maceió (Departamento de Assuntos Culturais).
- DUFOURCQ, Norbert. (1946). *La musique – des origines a nos jours/Appendices* Ouvrage publié en collaboration sous la direction de Norbert Dufourcq. Paris, (Librairie Larousse).
- ECO, Umberto. (1994). *Como se faz uma tese*. 11ª Edição. São Paulo, (Ed. Perspectiva).
- FAZENDA, José Vieira. (1920). "*Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, (88 (142): 294).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1986). *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. 2ªed. Rio de Janeiro (Editora Nova Fronteira).
- \_\_\_\_\_. (1999). *Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI. Versão 3.0*. São Paulo, (Editora Nova Fronteira).
- GARCIA, Carlos. (1987). *O que é nordeste brasileiro*. Coleção Primeiros Passos, nº 119, 7ª Edição. São Paulo, (Editora Brasiliense).
- GARDNER, George, F.L.S. (1846) . *Travels in the interior of Brazil ( principally through the Northern Provinces and Gold and diamond Districts during the years 1836-1841)*.London. (Reeve, Brothers, King Willian Street, Strand).

- \_\_\_\_\_. (1942). *Viagens no Brasil (principalmente nas províncias de norte e ns distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841)*. Tradução: Albertino Pinheiro. Do original em inglês: *Travels in Brazil*. 2ª Ed. London, 1849. Rio de Janeiro (Companhia Editora Nacional).
- GUERRA PEIXE, César. (1970). “Zabumba, orquestra nordestina” in *Revista brasileira de folclore*. (Abril, nº26, p.15-38) Rio de Janeiro (A Campanha).
- HOUAISS, Antonio; CARDIM, Ismael (Editores). (1996). “Glossário de Termos de Informática” in *Webster’s Dicionário Inglês – Português/ Portuguese – English Dictionary*. São Paulo, (Quark do Brasil Ltda. e Folha da Manhã S. A.).
- IAZZETA, Fernando.(2002). *Tutoriais de Áudio e Acústica*. Material de apoio didático aos cursos na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da ECA-USP. Disponível em:  
<http://www.cmu.eca.usp.br/lami/tutor/audio/efeitos/effx.html#Reverb>
- ISAAC, Newton. (1904). *Diccionario Musical*. Maceió, (Typographia Commercial).
- JESUÍTAS. (1931). *Cartas avulsas: 1550-1568*. Editado por Alfredo do Valle Cabral. Rio de Janeiro, (Officina Industrial Graphica).
- KOSTER, Henry. (1817). *Travels in Brazil*, 1ª Edition in two volumes. London, (Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown – Paternaster – Row).
- \_\_\_\_\_. (1942). *Viagens ao Nordeste do Brasil*, título original: *Travels in Brazil*. Tradução e notas: Luis Câmara Cascudo. Rio de Janeiro, (Companhia Editora Nacional).
- LAROUSSE. (1971). *Encyclopedia of Music*. London, (Hamlyn Publishing Group Limited.).
- LEÇA, Armando. (1907). *Da música Portuguesa*. 2ª Ed. Porto, (Liv. Educação Nacional).
- LIMA, Jorge Mateus de. (1934). *Anchieta*. Rio de Janeiro, (Civilização Brasileira).
- MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. (1908). *A música no Brasil, desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da república*. Bahia, (Typ. S. Joaquim).
- MELO, José Leite Vasconcelos Cardoso Pereira de.(1882). (org.). *Tradições populares de Portugal*. Porto, (Clavel).
- \_\_\_\_\_.(1896). *Ensaio Ethnográfico*, Vol. I. Lisboa, (Esposende, Ed. Vieira).
- \_\_\_\_\_.(1927). *De terra em terra; excursões arqueológico-etnográficas através de Portugal (Norte, Centro e Sul)*. Lisboa, (Imp. Nacional.).

- MOSCAL, T. (1994). *Sound Check: The Basics of Sounds and Sound Systems*. Milwaukee, (Hal Leonard Corporation).
- NASCENTES, Antenor. (1976). *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa, VOL.V*. Rio de Janeiro, (Academia Brasileira de Letras, Bloch Editora.).
- NENÊ. (Realcino Lima Filho). (1989). *Brazilians Rhythms by Nenê*. Paris (Editions Aug. Zurfluh).
- \_\_\_\_\_.(1999). *Ritmos do Brasil para Bateria*. São Paulo, (Editora Trama).
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. (1966). *"Instrumentos Musicais Populares Portugueses"*. Lisboa, (Fundação Calouste Gulbenkian).
- OLSON, H. F. (1967). *Music, Physics and Engineering* ((1st. Edition, 1952), 2nd. ed.). New York, ( Dover Publications, Inc.).
- OWSINSKY, Bobby. (2000). *The Mastering Engineer's Handbook*. Milwaukee, (Hal Leonard Corporation).
- REIS, Fernando. (1967). *"Teatro Medieval em são Tomé e Príncipe"* in *Panorama*, revista portuguesa de arte e turismo. Lisboa, (Secretariado Nacional de informação, cultura e turismo).
- RISÉRIO, Antônio. (1982). *Gilberto Gil, Expresso 222*. Salvador, (Edições Corrupio).
- ROCCA, Edgard Nunes. (1988). *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro, (Escola Brasileira de Música/Editora Europa).
- SANDERS, Ernest H.. "Hocket" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*/edited by Stanley Sadie Autor .London ( Macmillan Publishers) ; Washington, D.C. : (Grove's Dictionaries of Music).
- SCHOENBERG, Arnold. (1996). *Fundamentos da composição musical*. Organização Gerald Strang.Tradução de Eduardo Seincman, do original *Fundamentals of Musical Composition* (1965). São Paulo (Editora Universidade de São Paulo).
- \_\_\_\_\_.(2001a). *Exercícios preliminares em contraponto*. Tradução de Eduardo Seincman, do original *Preliminary Exercices in Composition* (1963). São Paulo, (Via Lettera).
- \_\_\_\_\_.(2001b). *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf, do original *Harmonielehre* (1949). São Paulo, (Editora Unesp).
- SEAY, Albert. (1975). *Music in the Medieval World*. 2ª Ed. New Jersey, (Englewood Cliffs).

- SLOMINSKY, Nicholas. (1947). *The theasaurus of Scales and Melodic Patterns*. New York, (Charles Scriber's Sons).
- SOLER, LUIS. (1995). *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis, (Editora da Universidade Federal de Santa Catarina).
- STEHMAN, Jacques. (1979). *Historia da Musica Européia: das origens aos nossos dias*. 2.ed. Lisboa, ( Bertrand).
- SULSBRUCK, Birger. (1986). *Latin American Percussion*. Copenhagen, (Edition Wilhelm Hansen).
- TAGG, Philip. "*Analysing popular music: theory, method and practice*". Disponível em Philip Tagg Home Page: <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/>
- TINHORÃO, José Ramos. (2002). *A polca*. Disponível em: [http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=21](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=21).
- TYRREL, John. (2001). "Polka" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*/edited by Stanley Sadie Autor .London ( Macmillan Publishers) ; Washington, D.C. : (Grove's Dictionaries of Music).
- WEBER, Max. (1995). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort. São Paulo, (Editora da Universidade de São Paulo).
- WISNIK, José Miguel. (1999). *O som e o sentido*. 2ª Ed. São Paulo, (Editora Schwarz Ltda.).



## ANEXO: TRANSCRIÇÕES





## ÍNDICE DAS TRANSCRIÇÕES:

1-	A Furtada.....	227
2-	Alvorada.....	230
3-	As espadas.....	238
4-	Caruaru Caruara .....	240
5-	Dobradinho .....	247
6-	Frêvo no mato.....	251
7-	Marcha dos Bacamarteiros.....	258
8-	Maxixando.....	263
9-	Pipoquinha.....	267
10-	Raízes dos pífanos.....	270
11-	Rancheira.....	275
12-	Segura o passo Zé.....	280
13-	Valsa da pastora .....	284



# A Furtada

Sebastião Bianco

$\text{♩} = 122$

**A**

Pifano I

Pifano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

**5**

Pifano I

Pifano II

Pratos

Caixa


Surdo

Zabumba

9


1. 2.


B

Da Capo 4x com   
na última repetição

13

*Rallentando*

17  Fir



The musical score is divided into two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a guitar staff. The second system consists of four guitar staves. The music is written in five measures. The first measure has a treble clef staff with notes G4, A4, B4, C5 and a guitar staff with notes G2, A2, B2, C3. The second measure has a treble clef staff with notes G4, A4, B4, C5 and a guitar staff with notes G2, A2, B2, C3. The third measure has a treble clef staff with notes G4, A4, B4, C5 and a guitar staff with notes G2, A2, B2, C3. The fourth measure has a treble clef staff with notes G4, A4, B4, C5 and a guitar staff with notes G2, A2, B2, C3. The fifth measure has a treble clef staff with notes G4, A4, B4, C5 and a guitar staff with notes G2, A2, B2, C3.

# Alvorada

♩ = 113

A

Sebastião Bianco

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Pífano I**: Treble clef, 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest.
- Pífano II**: Treble clef, 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest.
- Caixa 4**: Common time signature. The part starts with a whole rest, then enters with a continuous eighth-note pattern.
- Caixa 3**: Common time signature. The part starts with a whole rest, then enters with a continuous eighth-note pattern.
- Caixa 2**: Common time signature. The part starts with a whole rest, then enters with a continuous eighth-note pattern.
- \*Caixa 1**: Common time signature. The part starts with a whole rest, then enters with a continuous eighth-note pattern.
- Pratos**: Common time signature. The part consists of a series of rhythmic strikes (x) and accents (z) on a horizontal line.
- Surdo**: Common time signature. The part consists of rhythmic strikes (z) and eighth-note patterns.
- Zabumba**: Common time signature. The part consists of rhythmic strikes (z) and eighth-note patterns.

\* A caixa 1 é tocada na primeira exposição da parte e as outras caixas nas outras exposições da mesma parte seguindo a ordem da numeração

4

Caixa 4

Caixa 3

Caixa 2

Caixa 1

B

7 1. 2. 5

Caixa 4

\* A caixa B1 é executada na primeira exposição da parte B e a caixa B2 na segunda.

Caixa 3

Caixa 2

Caixa B2

Caixa 1

\*Caixa B1



10

B2

B1

13

7. B 2. Dal Segno

Para caixa 3 no Segno

16

5

B2

B1

1.

22 2.

25 A

\*A caixas A1 e A2 correspondem a primeira e segunda reexposição da parte A respectivamente

28

1.

\* As partes B1 e B2 correspondem primeira e segunda reexposição da parte B respectivamente a primeira e segunda reexposição da parte B respectivamente

31

2.

B

B2

B1\*

34

7.

37

2.

Fim

# As espadas

♩ = 96

A

Sebastião Bianco

Pifano I

Pifano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba


na primeira vez não executa esta célula

5

**B**

9

12

Da capo 5x, na última vez ir para 

13

Fim

16

# Caruaru Caruara

Introdução

Sebastião Bianco - Lúcio Cavalcanti

*Rubato*

Pifano I  
Pifano II  
Pratos  
Caixa  
Surdo  
Zabumba  
Vocal

5



$\text{♩} = 89$   
*A Tempo*

*A Tempo*

13

13

17

Musical score for measures 17-20. The score includes a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords marked with a slash and a percent sign.

21

Refrão

Pifano somente na segunda e terceira exposição do refrão

Musical score for measures 21-24. The score includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. A box indicates that the pifano is only used in the second and third exposures of the chorus.

Foi Cu ru ru      Foi Ca ru a ra

25

Foi Ca ru ru ho je é Ca ru a ru Em Ca ru

**A**

29

ru nas ceu u'a plan ta ra ra ti nha ve ne no eo ga do co meu mo rreu cres cia um

33

1.

2

pau e se cha ma va ca ru a ra de ca rua a ra foi que Ca rua ru nas ceu cres cia um

37

2.

2

2.

a ra foi que Ca ru a ru nas ceu O fun da dor Jo sé Ro dri gues de Je sus que era o

41

do no da fa zen da Ca ru ru Man dou fa zer uma i gre ji nha e uma cruz. Da Con cei

Dal Segno 2x terminando com o refrão em Fade Out

45

ção pra aben ço ar Ca ru a ru. Man dou fa ção pra ben ço ar Ca ru a ru

O fundador José Rodrigues de Jesus  
Que era dono da Fazenda Caruru  
Mandou fazer uma igrejinha e uma cruz  
Da Conceição pra abençoar Caruaru

Com mais de um século desse fato acontecido  
Caruaru hoje é o colosso do nordeste  
Foi batizada com o nome merecido  
É conhecida como a capital do agreste

A catedral é a mais bela do estado  
Têm no seu monte o Bom Jesus e o Pai Divino  
O seu conceito cultural é respeitado  
É o berço dos Condé e Vitalino

Terra da arte, da cerâmica e do couro  
Do bacamarte, do pife, da tradição  
Tem literato que a pena vale ouro  
Orgulho e glória da letra da nação

Amigos meus, por favor, digam lá fora  
Que Caruaru tem um solo abençoado  
Com a proteção de Deus e Nossa Senhora  
Caruaru vai muito bem obrigado

# Dobradinho

Sebastião Bianco

$\text{♩} = 121$       A       $\text{S}$

Pífano I

Pífano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

4

Pífano I

Pífano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

7

1.

10

2.

B



13

Musical score for measures 13-15. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a piano part with two staves and a percussion part with four staves. The piano part includes a triplet in measure 14. The percussion part includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.



16

Musical score for measures 16-18. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a piano part with two staves and a percussion part with four staves. The piano part includes a first ending bracket in measure 18. The percussion part includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. A box highlights a specific rhythmic pattern in the percussion part with the text "Variação segunda vez".

19 2. Dal  $\text{S}$  al  $\text{C}$

22  $\text{C}$  Fim

# Frêvo no Mato

Sebastião Bianco

$\text{♩} = 175$  A

Pífano I  
Pífano II  
Pratos  
Caixa  
Surdo  
Zabumba

5

2 2

9

2

2

13

trm

trm

3

3

2

2

B

17

1. 2.

trm trm

trm trm

21

trm

trm

25

Musical score for measures 25-28. The piano part (top two staves) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. The guitar part (bottom four staves) includes a guitar-specific staff with fret numbers and a standard staff with chords. The guitar part has a double bar line with a '2' above it at the end of measure 28.

29

Musical score for measures 29-32. The piano part (top two staves) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. The guitar part (bottom four staves) includes a guitar-specific staff with fret numbers and a standard staff with chords. The guitar part has double bar lines with '2' above them at the end of measures 30 and 32.

33

2

Da Capo 3x e coda

37

A

41

7/8 2

45

tr tr 2 2



49

3

1.

2

53

Fim

# Marcha dos Bacamarteiros

Sebastião Bianco

$\text{♩} = 131$  **A**

This system of the musical score includes six staves: Pifano I, Pifano II, Pratos, Caixa, Surdo, and Zabumba. The Pifano parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Pifano I part starts with a quarter rest followed by a quarter note F#, then a half note G. The Pifano II part starts with a quarter rest followed by a quarter note G, then a half note F#. The Pratos part has a quarter rest, followed by a quarter note G, and then eighth notes G-A-G-A. The Caixa part has a quarter rest, followed by a quarter note G, and then eighth notes G-A-G-A. The Surdo part has a quarter rest, followed by a quarter note G, and then eighth notes G-A-G-A. The Zabumba part has a quarter rest, followed by a quarter note G, and then eighth notes G-A-G-A.

5

This system of the musical score continues the six staves from the first system. The Pifano parts continue with a half note G, then a quarter note F#, then a half note G. The Pratos part continues with eighth notes G-A-G-A. The Caixa part continues with eighth notes G-A-G-A. The Surdo part continues with eighth notes G-A-G-A. The Zabumba part continues with eighth notes G-A-G-A.

9

B

13

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for two staves (treble clef) and four staves (piano accompaniment). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The vocal lines are melodic and feature some slurs.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for two staves (treble clef) and four staves (piano accompaniment). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piano part continues with the same complex rhythmic pattern. The vocal lines are melodic and feature some slurs. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

C

25

Variação da 2ª vez

Variação da 2ª vez

29

1. 2. 3. | 4

D

Variação →

Dal $\text{S}$  3x, sendo na 3ª Dal $\text{S}$  al  $\text{S}$

33

Varição →

4

37

Fim

# Maxixando

$\text{♩} = 130$

Sebastião Bianco

A

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Pifano I**: Treble clef, 7/8 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a melodic line with a flat (Bb) and a sharp (F#).
- Pifano II**: Treble clef, 7/8 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a melodic line.
- CAIXA I\***: Bass clef, 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- CAIXA II**: Bass clef, 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- CAIXA III**: Bass clef, 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- CAIXA IV**: Bass clef, 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pratos**: Bass clef, 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- Surdo**: Bass clef, 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- Zabumba**: Bass clef, 2/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure begins with a repeat sign and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

\* A caixa I refere-se a linha de caixa na primeira exposição da parte A. As outras caixas referem-se as outras exposições em ordem numérica.

5

The image shows a musical score for a piano piece, starting at measure 5. The score is organized into two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a flat (b) in the second measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system consists of four staves of chords, each starting with a dynamic marking 'v' (piano). The chords are arranged in a pattern that repeats every two measures. The bottom three staves of the second system are empty, each containing a double bar line and a slash, indicating that they are not to be played.



B

1.

2.

CAIXA I

CAIXA II

Caixa B1\*\*

\*\* As caixas B1 e B2 referem-se a primeira e segunda linha de caixa da parte B respectivamente.

13

Caixa B1

Caixa B2

Da capo duas vezes e Coda para o final

17

Fim

# Pipoquinha

Sebastião Bianco

$\text{♩} = 133$   $\text{A}$   $\text{S}$

Pifano I

Pifano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

Somente na 1ª repetição

5

Pifano I

Pifano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

9

B

13

17.

17 2. Dal Segno 3x, na 3ª Coda

Fim

# Raízes dos Pifanos

Sebastião Bianco e Benedito Bianco

♩=120

**A**

Pifano

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

Na 2ª vez

5

Mudança de andamento

9

1. 2. B

13

Y

17

1. 2.

21

C



25 1 2 3 4

D.C.

2ª vez  
2ª b

5

29

33

Musical score for measures 33-36. The score consists of five staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The bottom four staves are grouped by a brace on the left and represent a guitar arrangement. The guitar part includes a bass line and three treble clef staves. Measure 33 shows a melodic phrase in the treble clef and a bass line with a 7th fret barre. Measure 34 continues the melodic phrase. Measure 35 features a melodic phrase with a 7th fret barre. Measure 36 concludes the phrase with a final melodic note and a 7th fret barre.

37

Fim

Musical score for measure 37. The score consists of five staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The bottom four staves are grouped by a brace on the left and represent a guitar arrangement. The guitar part includes a bass line and three treble clef staves. Measure 37 shows a melodic phrase in the treble clef and a bass line with a 7th fret barre. The word "Fim" is written at the end of the measure.

# Rancheira

♩ = 175 [A]

Sebastião Bianco e Benedito Bianco

Pifano I

Pifano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

5

**B**

Musical score for system B, measures 9-12. The system consists of two staves for the vocal line and a grand staff for the piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment includes a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a bass line. The music features a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the piano.

13. 1. 2.

Musical score for system 13, measures 13-16. The system consists of two staves for the vocal line and a grand staff for the piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment includes a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a bass line. The music features a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the piano. A first ending bracket spans measures 13-14, and a second ending bracket spans measures 15-16.

17 A

gliss.

21 B

gliss.

25

Musical score for measures 25-28. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melody. The bottom system consists of three staves (piano accompaniment) with chords and rhythmic patterns.

29 1.

Musical score for measures 29-32. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melody. The bottom system consists of three staves (piano accompaniment) with chords and rhythmic patterns.

37 | 2. Da Capo 3x e Fim

The musical score consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has four staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and two guitar-specific staves. The treble clef staff in the second system contains a melody line with notes and rests. The bass clef staff in the second system contains a bass line with notes and rests. The two guitar-specific staves contain rhythmic notation and fret numbers (1 and 2) indicating fingerings. The score is divided into measures 37, 38, 39, and 40. Measure 37 is the start of a second ending, indicated by a bracket and the number '2.'. Measure 38 contains the instruction 'Da Capo 3x e' and a 'gliss.' marking. Measure 39 contains the instruction 'Fim'. Measure 40 is the final measure of the piece.

# Segura o passo Zé

Sebastião Bianco

$\text{♩} = 143$

Pifano I

Pifano II

Pratos

Caixa

Surdo

Zabumba

A partir da 2ª repetição

5



9 B

1. 2.

13

Da capo 3x vezes.

e  $\Phi$

A

17

1. 2. A

21

25 Fim

The musical score is written for five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 25 begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody in the top staff consists of eighth and sixteenth notes. The bass line in the bottom three staves features a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket covers measures 26 and 27, and a second ending bracket covers measure 28. The piece concludes with a double bar line and the word "Fim".

# Valsa da Pastora

Sebastião Bianco

A ♩ = 120

Musical score for Valsa da Pastora, measures 1-4. The score is for a 3/4 time signature. The instruments are Pifano I, Pifano II, Pratos, Caixa, Surdo, and Zabumba. The Pifano parts play a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Pratos part plays a steady quarter-note pattern. The Caixa part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Surdo part plays a steady quarter-note pattern. The Zabumba part plays a steady quarter-note pattern.

Musical score for Valsa da Pastora, measures 5-8. The score is for a 3/4 time signature. The instruments are Pifano I, Pifano II, Pratos, Caixa, Surdo, and Zabumba. The Pifano parts play a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Pratos part plays a steady quarter-note pattern. The Caixa part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Surdo part plays a steady quarter-note pattern. The Zabumba part plays a steady quarter-note pattern. The score includes a first ending bracket over measures 7 and 8, and a second ending bracket over measures 5 and 6.

9 2. B

Musical score for measures 9-12. The score is divided into two systems. The first system (measures 9-12) includes a piano introduction with a treble and bass staff, and a four-staff percussion section. The piano part includes a first ending bracket labeled "2." and a section labeled "B". The percussion part includes various rhythmic patterns and accents.

13

Musical score for measures 13-16. The score is divided into two systems. The first system (measures 13-16) includes a piano introduction with a treble and bass staff, and a four-staff percussion section. The piano part includes a first ending bracket labeled "13". The percussion part includes various rhythmic patterns and accents.

17

Musical score for measures 17-20. The score consists of two staves for the upper part (treble clef) and four staves for the lower part (bass clef). The upper part features a melodic line with various intervals and accidentals. The lower part includes a bass line with chords and a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

21

Musical score for measures 21-24. The score consists of two staves for the upper part (treble clef) and four staves for the lower part (bass clef). The upper part continues the melodic line. The lower part shows a continuation of the bass line with a double bar line and a second ending bracket labeled "2" in the third measure.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for a grand staff with two treble clefs and four percussion staves. The first two staves contain melodic lines. The percussion staves include various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

29

Musical score for measures 29-31. The score is written for a grand staff with two treble clefs and four percussion staves. The first two staves contain melodic lines. The percussion staves are mostly empty, with some rests and a double bar line with a repeat sign. A fermata is placed over the final note of the second staff in measure 31. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

33

Musical score for measures 33-36. The score is written for a grand staff with two treble clefs and four percussion staves. The key signature has one sharp (F#). Measure 33 begins with a whole rest in the upper treble and a half note in the lower treble. The percussion staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 34 continues the melodic lines. Measure 35 features a half note in the upper treble and a half note in the lower treble. Measure 36 ends with a double bar line and repeat slashes in all staves.

37

Musical score for measures 37-40. The score is written for a grand staff with two treble clefs and four percussion staves. The key signature has one sharp (F#). Measure 37 continues the melodic lines. Measure 38 features a half note in the upper treble and a half note in the lower treble. Measure 39 features a half note in the upper treble and a half note in the lower treble. Measure 40 ends with a double bar line and repeat slashes in all staves.



47

Da capo 3x e Fim

The musical score consists of two systems of staves. The first system has two staves in treble clef. The second system has four staves, each starting with a double bar line (||), representing guitar strings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as accents (>) and breath marks (^).