

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

“Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)”

Cristina Eira Velha

Dissertação apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Mestre em História Social

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo
2008

“Ah, quando uma pessoa assobiava um toque... que nesse tempo não tinha palavra de música, era toque. Se você sabia tocar, era um tocador. E se sabia cantar, cantava moda. A palavra só era essa, de música.”

Sebastião Biano

“Os mitos não podem ser compreendidos se forem tirados da vida dos homens que os contam.”

Georges Dumézil

À minha mãe, querida companheira de jornada...

Ao meu pai, com inexplicável carinho eterno...

Ao Seu Sebastião, com especial gratidão e admiração, e para todos os Bianos...

Aos João, José, Amaro e Gilberto Biano...

Aos pequenos inspiradores da música, que cada vez mais me permitem ver que a música é uma simples brincadeira, Bruno, Maíra, Luisinho, Bia e Mateus...

Em memória do meu doce avô Job e minha adorável avó Silvia, que com seu carinho especial sempre me trouxeram muitas alegrias...

Agradecimentos

Meus agradecimentos são a todos que me acompanharam nesta jornada de peregrinação por caminhos muitas vezes difíceis e que me ajudaram de maneiras diversas a me reencontrar sempre diante dos objetivos de concretização deste projeto.

Em especial agradeço individualmente a cada um.

A minha mãe, por todo apoio, amor, carinho e dedicação mais do que é possível eu agradecer um dia.

Ao meu pai pela compreensão amorosa e conversas instrutivas, pelos valores que contribuiu para formar em minha vida, pelo seu amor e saudade.

Aos preciosos irmãos e amigos que me acompanharam com amor nesta trajetória, Marília, Pedro, Yara e Branco. Ao Marcos, carinhoso companheiro, por me acompanhar com dedicação em muitos percursos, inclusive auxiliando na pesquisa de campo. A Maria e Catarina, pelo carinho. A querida Olívia, pela doce amizade, apoio, incentivo e conversas frutíferas. A Bianca, pelo apoio, amizade e colaboração afetiva.

Aos meus amados sobrinhos Bruninho, Maíra linda... e Luisinho, por existirem na minha vida e serem crianças. Sua presença torna todos os caminhos abertos para a esperança.

Aos meus avós Job e Silvia, que me ensinaram e deixaram toda a presença da saudade nos valores que trago na minha vida. E a toda minha família que sempre me apoiou e compreendeu as minhas ausências nas veredas do trabalho, tia Sônia, tio Gil, Alexandre, Suzana, e os pequenos Bia e Mateus.

Ao querido Felipe Soares, pela preciosa ajuda com o seu conhecimento musical, amizade e as boas lições de música.

A querida e graciosa Detinha Bianco, filha de Seu Sebastião, pela acolhida carinhosa em sua casa nos dias de sol e chuva, nas minhas constantes e demoradas visitas, contribuindo muito para as informações recolhidas. E a Dona Maria, em memória.

Ao meu grande mestre Sebastião Bianco, pela simpatia, alegria e amizade que ofereceu em todas as minhas visitas e pela enorme acolhida em sua casa, sendo a sua experiência de vida fundamental para o desenvolvimento da pesquisa e para o aprendizado de vida.

Aos Bianos José, João, Amaro e Gilberto, um agradecimento especial pela atenção e dedicação nas longas visitas e pelo empréstimo do material da família. A Jadelson Bianco e Chambinho, pela simpatia e dedicação em me receber e contribuir com suas experiências.

A Onildo Almeida, Ivan Fernando Bulhões, Marcus Vinicius de Andrade e João Marcello Bôscoli, pela generosidade e atenção com que me receberam, tendo sido suas contribuições fundamentais para o desenvolvimento dos objetivos da pesquisa.

Ao muito estimado professor e amigo Tiago de Oliveira Pinto, que desde o começo acompanhou o nascimento desta pesquisa, esteve presente em muitos momentos da pesquisa de campo, e com sua experiência sempre deu muito apoio, orientações importantes e estímulo, através também das orientações no Exame de Qualificação.

Ao meu querido orientador, José Geraldo Vinci de Moraes, toda a minha gratidão e admiração, pois sem a sua enorme compreensão, paciência e dedicação para manter os meus pés no chão, esta pesquisa não teria sido possível. Agradeço toda a orientação que me dedicou ao longo deste processo.

Ao professor Nicolau Sevcenko, que com suas iluminações e sensibilidade ajudou muito nas diretrizes do trabalho e na coragem dos vãos para longe e para perto, dando mais profundidade à pesquisa.

Ao professor István Jancsó, que foi meu orientador na Iniciação Científica, e teve participação fundamental na minha trajetória acadêmica, com sua orientação, exemplo de responsabilidade e seriedade nas pesquisas e no trabalho do historiador, contribuindo muito para a minha formação e para os caminhos que devemos seguir com dedicação, perseverança, comprometimento e amor pelo trabalho.

A professora Maria Inez Machado Borges Pinto, pela enorme contribuição como membro da Banca de Qualificação, com inúmeras observações fundamentais sobre o direcionamento da pesquisa na sua fase de elaboração, e pelo incentivo ao seu desenvolvimento de acordo com as bases teóricas e metodológicas assumidas.

Aos professores que contribuíram para a formação das bases do meu trabalho, em aulas, conversas e seminários, os professores Adone Agnolin, Laura de Mello e Souza, Elias Thomé Saliba e Zilda Márcia Gricoli Iokoi (pela orientação na primeira iniciação científica), do Departamento de História da USP, Fernanda Arêas Peixoto, Ana Cláudia

Marques, Beatriz Perrone-Moisés, Lilia Katri Moritz Schwarcz, do Departamento de Antropologia da USP, e Ecléa Bosi, da ECA, USP.

A todos os amigos e colegas do Departamento de História da USP que de uma maneira ou de outra participaram do processo e colaboraram com conversas e incentivos, especialmente os colegas Priscila Correa, Leandro Almeida, Said Tuma e Sônia Teller, que participaram de forma acolhedora nos momentos finais de preparação da dissertação, como amigos e companheiros. A Patrícia Raffaini, Ricardo Besen, Elen Regina Costa, Stella Franco Villardaga e Maurício Monteiro, pela amizade e conversas incentivadoras, compartilhando idéias e angústias. A doce Marina que inicia a sua trajetória na universidade junto a nós, demonstrando interesse em compartilhar destes caminhos, dando sentido para que neles vislumbremos um futuro. A amiga Patrícia Murphy, que acompanhou e compartilhou comigo grande parte desta trajetória, que sempre estará no meu coração.

A Antônio Carlos Carrasqueira, importante na minha formação musical, com suas preciosas lições de sensibilidade, que abriram caminhos para o exercício de ouvir...

Agradeço a CAPES e a FAPESP, pelas bolsas concedidas durante quase todo o trabalho, de fundamental importância para viabilizar concretamente a realização da pesquisa.

Agradeço à Fundação Joaquim Nabuco, pelo material de pesquisa concedido, especialmente o Centro de Estudos Folclóricos Mário Souto Maior e o Arquivo Iconográfico.

Resumo

Esta pesquisa consiste no estudo da prática musical da Banda de Pífanos de Caruaru, em sua trajetória cultural, social e musical, buscando compreender os sentidos constitutivos de sua cultura no sertão nordestino e as relações sociais e culturais estabelecidas no contexto da cultura brasileira urbana a partir da década de 60.

Em um primeiro momento, procuramos compreender as formas musicais e os significados simbólicos da música da banda de pífanos no contexto de origem, no sertão de Alagoas e Pernambuco, de 1924 a 1939, as suas relações culturais e a sua concepção de mundo marcada pela oralidade. Em um segundo momento, procuramos reconstituir as relações culturais a partir da residência em Caruaru, entre as décadas de 40 e 70, no contato com o contexto urbano, e a sua experiência social a partir da década de 70 no Rio de Janeiro e em São Paulo, quando a sua música foi inserida nos meios de comunicação e na indústria fonográfica.

Com isso, temos como objetivo refletir sobre o processo de trocas culturais e as transformações e permanências construídas em sua prática e linguagem musical, a partir da sua interação particular com o mundo moderno, em um processo de circularidade, na cultura musical brasileira.

Ao situarmos o objeto como uma prática social expressiva da cultura oral e diante de suas especificidades metodológicas, foi necessário desenvolver uma abordagem interdisciplinar baseada no diálogo entre a história da cultura, a etnografia e a etnomusicologia.

PALAVRAS-CHAVE: Banda de Pífanos, Música brasileira, Cultura oral, Etnomusicologia, Nordeste

Abstract

SUMÁRIO

Agradecimentos	4
Resumo	7
Abstract	8
Introdução	14
1. O problema da cultura popular na trajetória cultural, social e musical da Banda ...	18
2. Alguns caminhos teórico-metodológicos: o estudo da música e da cultura oral	26
2.1. Fontes orais e etnografia	28
2.2. Fontes musicais e a pesquisa etnomusicológica	32
Capítulo I. Oralidade e sertão na prática musical da banda de pífanos (1924-1939)	
A cultura oral	36
1. A descoberta do pife: infância na roça	38
1.1. Concepção de mundo rural e oralidade: o universo social e cultural, o saber oral e o sentido mágico-religioso em sua prática musical	40
2. Aprendizado musical: o som, o instrumento e a música	
2.1. A descoberta do som e da música através do ouvido e na relação com a paisagem sonora	49
2.2. O aprendizado do instrumento e a criação musical	57
2.3. A construção artesanal dos pifes	60
3. Particularidades musicais: a “Briga do cachorro com a onça”	63
3.1. Análise das estruturas melódicas	71
3.2. Peculiaridades da cultura musical nordestina	75
Capítulo II. Fronteiras culturais entre o sertão e Caruaru (1939-1960)	82
1. A música nas festas religiosas	83
1.1. A prática musical nas novenas	90
a) Alvoradas, dobrados, marchas, benditos e rezas	96
b) Arrematação	98
2. Transformações na experiência social e musical	
2.1. Percurso do sertão a Caruaru	104
2.2. Adaptação e mudanças no modo de vida, na prática musical e nas atividades profissionais	108
3. A Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru	114
Capítulo III. A Banda de Pífanos de Caruaru na cultura brasileira (1960-1982)	118
1. Do contexto local ao nacional (1960-72)	
1.1. No embalo das estações: a escuta das rádios e a música popular no Nordeste	119
1.2. Pra ver a Banda passar... ..	132
2. A cultura universitária e a inserção da Banda na cultura nacional (1967-1982)	

2.1. Estudantes e intelectuais no Nordeste e no Rio de Janeiro	145
2.2. A produção fonográfica	153
2.3. Controvérsias sobre o lugar da tradição na indústria cultural	
a) Revalorização do folclore na cultura brasileira: imprensa e circuito cultural	157
b) A invenção da tradição como construção de identidades e alteridades	170
3. Musicalidade: “uma explosão colorida”!	175
3.1. A Banda de Pífanos a bordo da contracultura: aproximações com a música brasileira	177
a) Gilberto Gil e Caetano Veloso: a musicalidade da Banda na inspiração tropicalista	177
b) Os “Beatles de Caruaru”	191
c) “No baiano da Bossa, a roça, a onça, o baião”	193
3.2. A música “Pipoca Moderna”	202
a) Análise das estruturas musicais (melódicas e rítmicas)	205
b) Concepção e criação musical	214
Capítulo IV. “No século XXI, no pátio do forró” (1999-2006)	
1. Retomada das gravações e a prática musical em São Paulo	219
1.1. Musicalidade e expressão social.....	224
2. O forró universitário: cultura nordestina na cidade de São Paulo	225
3. “Atenção, que essa é a Banda do século XXI!” Expressão musical, performance e linguagem: diálogos ou fronteiras?	232
Considerações finais	240
Fontes	248
Bibliografia	252

ANEXOS

- I. Apontamentos sobre a pesquisa de campo
- II. Fotografias pesquisa de campo
- III. O processo de construção artesanal dos pifes
- IV. Diagramas das escalas e afinação dos pifes
- V. Partituras (transcrições dos registros musicais analisados)
- VI. CD registros musicais analisados; Roteiro do CD; Músicas analisadas
- VII. Quadro genealógico familiar e musical
- VIII. Cronologia da Banda de Pífanos de Caruaru e Discografia
- IX. Iconografia
- X. Mapas



Zabumba

“Zabumba”. Centro de Estudos Folclóricos Mário Soutor Maior – Fundação Joaquim Nabuco, Recife.
Xilogravura de Lula Gonzaga, Recife, 1979.

Introdução

O grupo conhecido hoje como Banda de Pífanos de Caruaru na verdade nasceu no sertão de Alagoas, em um povoado chamado Olho d'Água do Chicão, próximo ao município de Mata Grande, em 1924, e era chamado na época de Cabaçal.

Encontramos, nos estudos de etnógrafos e pesquisadores do folclore brasileiro no início do século XX, descrições e registros sonoros sobre os grupos musicais existentes no Nordeste do Brasil conhecidos como Cabaçal. Esses grupos instrumentais apresentam outros diversos nomes em toda região nordestina, como Zabumba, Terno de Zabumba, Terno de Pife, Esquenta-mulher, Quebra-resguardo, Banda de Pife, Banda de Couro, e muitos outros¹. Em todos eles, as características comuns são: a presença de um duo de pifes ou pífanos (tipo de flauta transversa feita de taboca, taquara ou outras espécies de bambu²), tocados junto com a zabumba e a caixa ou taról, e algumas vezes também o surdo (instrumentos de percussão de tipo membranofones, espécies variadas de tambores) e o prato³.

Foi nesta época e lugar que a família de trabalhadores rurais à qual pertencia Manuel Clarindo Bianco, pai de Sebastião e de Benedito Bianco, formou a sua banda para tocar nas festas da região. A primeira formação desta banda “Cabaçal”, também chamada de “Zabumba do Seu Manuel”⁴, era composta por Manuel Clarindo Bianco, tocador da

¹. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; SP: IEB/USP/Edusp; BH: Ed. Itatiaia, 1989; BRAUNWIESER, Martin. “O cabaçal” In: *Boletim Latino-Americano de Música*. 6(6):601-606, RJ, 1946; CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. RJ: Ediouro, s/d.; Centro Cultural São Paulo. *Acervo de Pesquisas folclóricas de Mário de Andrade (1935-1938)*. SP: CCSP/ Divisão de Bibliotecas, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2000; *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga*. SP: Centro Cultural São Paulo, 1993; CROOK, Larry. “O pífano de taboca”. Micromonografia n° 203, *Centro de Estudos Folclóricos Mario Souto Maior*, Fundação Joaquim Nabuco, fev. 1989; GUERRA-PEIXE, César. “Zabumba, orquestra nordestina”. In: *Revista Brasileira de Folclore*. RJ, 10(26), jan./abr., 1970, pp.15-38; MAIOR, Mário Souto & VALENTE, Waldemar. *Antologia pernambucana do folclore*. Recife: FJN, Ed. Massangana, 2001; entre outros.

². Tiago de Oliveira Pinto menciona que podem ser chamadas de pífanos, pifes ou ainda pifaros, e que, além dos materiais vegetais tradicionais, no Brasil existem mais recentemente pífanos feitos de tubos de PVC. Ver: PINTO, Tiago de Oliveira. “As Bandas-de-Pifanos no Brasil: aspectos de organologia, repertório e função”. In: *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. Portugal, África e Brasil: adaptação, síntese e resistência. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, pp. 563-578.

³. O prato consiste em um par de pratos de metal percutidos um no outro, segurados com as mãos através de uma alça de couro na parte externa de cada um.

⁴. Conforme os depoimentos orais dos integrantes do grupo, que compõem as fontes documentais.

zabumba, Sebastião Bianco, com cinco anos de idade, e Benedito Bianco, com onze anos, tocando os pifes, e um primo dos dois, chamado Martim Grande, tocando a caixa. Sua prática estava ligada intimamente ao contexto local das festas e cerimônias religiosas, como nos contou Sebastião Bianco:

*“Em 1924 mesmo. Quando nós começamos a tocar no pife, que nós aprendemos, tocava uma musicazinha de um pessoal que cantava, outro assoviava, nós tocava. Foi quando meu pai veio fazer a zabumba. (...) Aí começou a banda, do dia em que ele fez a zabumba, e a caixa, aí começamos a tocar mesmo. Nós tocávamos em enterro de ‘anjo’, menino de 12 anos, ainda era ‘anjo’ naquela época. E até renascentezinho. Quando ia enterrar no cemitério, aí a gente ia acompanhando tocando, os pais chamavam meu pai para tocar.(...) Era eu, meu irmão, meu pai e um sobrinho do meu pai, filho do irmão de minha mãe, que é primo meu, primo legítimo. Tocava a caixa, e meu pai na zabumba. Tinha a caixa, a zabumba e os dos pífanos. (...) Tocamos muito em enterro de ‘anjo’... Era só música religiosa. Marcha, Bendito do Santo, e Dobrado também. (...)”*⁵

Durante esse período, viviam como retirantes, entre um povoado e outro, em busca de trabalho na roça e fugindo da seca no sertão, em um modo de vida provisório e ligado à oralidade em que se expressa a sua visão de mundo. Quando saíram de Mata Grande para fugir da seca, sem destino definido, imaginavam chegar em Juazeiro de Meu Padre Cícero, no Ceará.⁶ No entanto, seguindo ao norte de Mata Grande, pelo interior de Pernambuco, o percurso os levou ao norte de Pernambuco, com estadias em alguns municípios da região, como Serra Talhada, Sítio dos Nunes, até o estado da Paraíba, em Conceição de Piancó e Bonito de Santa Fé, de onde retornaram a Pernambuco, passando por Arcoverde e Belo Jardim, até resolverem se mudar para Caruaru.⁷

Em 1939, a Banda se estabeleceu inicialmente em um povoado rural situado na região circunscrita ao município de Caruaru, ficando parte da família morando na cidade e outra parte na área rural, entre os povoados de Rafael e Contendas. Nesta região rural próxima à cidade de Caruaru, a família ergueu um sítio, no qual plantavam muitos produtos agrícolas locais, trabalhando em sua própria roça para subsistência. Alguns deles passaram a trabalhar em ofícios artesanais, como sapateiro, ferreiro, em fábricas de tecidos, tanto na cidade como no povoado local. Deste modo, ainda havia uma

⁵. Trecho de depoimento de Sebastião Bianco.

⁶. Juazeiro de Meu Padre Cícero é chamada hoje de Juazeiro do Norte.

⁷. Ver MAPA do percurso da Banda pelo sertão, em ANEXO X.

coexistência entre o modo de vida rural e o modo de vida urbano presente na sua experiência social. A prática musical os acompanhava sempre, sendo conhecidos nesta época como Zabumba do Seu Manuel ou Zabumba dos Contendas.⁸

Pouco antes de sua morte, com a saúde já debilitada, em 1955, o criador do grupo, Manuel Clarindo Bianco, pediu aos seus filhos e netos que continuassem com a Banda, não deixando sua tradição se perder. Após o falecimento de Manuel, a nova constituição do grupo passou a integrar, além de Sebastião Bianco e Benedito Bianco, nos pifes, seus filhos e sobrinhos, ainda meninos, João Bianco e Gilberto Bianco, filhos de Benedito, respectivamente na zabumba e na caixa, e Amaro Bianco e José Bianco, filhos de Sebastião, respectivamente no surdo e no prato⁹, instrumentos pouco tempo antes incorporados ao conjunto, na região de Caruaru.

Nesta época, a família deixou o sítio em Contendas e foi morar na cidade de Caruaru. Ao longo da década de 60, a Banda passou a ser identificada como Zabumba Caruaru, ficando cada vez mais conhecida na região.

A mudança para Caruaru iniciou um novo momento na trajetória do grupo, em que o modo de vida urbano e a prática musical na cidade trouxeram outros sentidos à sua atividade e criação musicais. Em Caruaru passaram a tocar em lojas, restaurantes, bares, recepções políticas organizadas pela prefeitura de Caruaru, bailes, festas juninas, em diversos locais comerciais ao redor da Feira de Caruaru, diversificando as características de sua performance musical. Além disso, sua música foi sendo difundida através dos meios de comunicação locais que estavam se desenvolvendo na década de 60 na cidade, como a Rádio Difusora de Caruaru e a Rádio Cultura do Nordeste¹⁰, ganhando uma nova dimensão junto ao grande público, para além do sentido religioso, cerimonial e festivo ao qual a sua música estava até então intimamente ligada.¹¹

O final da década de 60 foi para eles um momento fundamental de inserção nos meios de comunicação urbanos, no qual foi marcante a influência da cultura musical regional e nacional na cidade de Caruaru, através principalmente das emissoras de rádio.

⁸. Conforme depoimentos de Sebastião, João, José, Amaro e Gilberto Bianco.

⁹. O prato e o surdo haviam sido incorporados à Banda a partir da década de 40.

¹⁰. Através do radialista Ivan Fernando Bulhões e do músico e radialista Onildo Almeida.

¹¹. A reconstituição da trajetória biográfica da Banda baseou-se nas fontes documentais e na bibliografia específica, especialmente: PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pifanos de Caruaru. Uma análise musical*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Instituto de Artes / Unicamp, 2002.

A escuta cotidiana deste novo repertório urbano na década de 60, ligado à música popular regional e à música popular brasileira foi importante para as transformações em seu repertório, na criação e interpretação executadas nas suas apresentações musicais. Toda uma vasta gama de repertório ligado à música regional urbana nordestina e à música popular brasileira passava a fazer parte de seu vocabulário musical, sendo incorporada na sua maneira de ouvir, na concepção e criação musicais.

Em 1972, foram convidados a gravar o seu primeiro LP, “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru”, através de um contrato entre a gravadora CBS, do Rio de Janeiro, e a prefeitura de Caruaru, mediado por Onildo Almeida, radialista e compositor caruaruense. Desta gravação resultou também, em 1973, o segundo LP, “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru - Volume II”, produzido pela mesma gravadora, no Rio de Janeiro. Foi, portanto, com o nome Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru que se deu a sua inserção na indústria fonográfica nacional, no contexto cultural do Rio de Janeiro na década de 70, sendo atribuída a eles a identidade de um conjunto musical que representava a música tradicional nordestina de Caruaru.

Com o crescimento das propostas de trabalho no Rio de Janeiro e em São Paulo, na década de 70, que os levava a passar diversas e longas temporadas na “cidade grande”, este processo culminou com a mudança dos membros do grupo, junto com suas famílias, para São Paulo, em 1978, onde vivem até hoje.

O nome Banda de Pífanos de Caruaru foi assumido pelo grupo no contexto da difusão cultural em São Paulo, a partir da metade da década de 70, quando foram lançados os demais LPs, sucessivamente nos anos de 1976, 1979, 1980 e 1982. Com este nome, o grupo trazia a cidade de Caruaru como referência musical para a sua inserção no universo cultural da metrópole e no mercado fonográfico brasileiro, com a gravação dos LPs, acompanhados de apresentações musicais em turnês em todo o Brasil e no exterior.

Este processo foi acompanhado por uma grande repercussão na imprensa, em uma série de debates sobre o lugar da tradição na cultura brasileira, alcançando o público urbano principalmente composto por músicos, universitários e intelectuais. Ao mesmo tempo, a sua presença no contexto cultural urbano também repercutiu na criação musical de músicos ligados à música popular brasileira e à música erudita, no contexto musical da década de 70.

Ressurgiram no mercado cultural fonográfico no final da década de 90, com dois CDs gravados através da gravadora Trama, “Tudo isso é São João”, em 1999, e “No século XXI, no pátio do forró”, em 2003, dentro de um novo contexto cultural e fonográfico brasileiro marcado pelo ressurgimento da valorização das expressões musicais brasileiras e o surgimento do circuito do forró universitário.

1. O problema da cultura popular na trajetória cultural, social e musical da Banda

A trajetória social e musical do grupo nos revela dois momentos diferentes que sugerem duas problemáticas centrais importantes no seu estudo, nas quais organizamos a pesquisa.

Primeiro, entender as bases culturais nas quais se situa a formação da banda de pífanos, no seu contexto de origem, o mundo rural do sertão nordestino, buscando reconstruir o universo da sua prática musical ligado à oralidade e às suas significações culturais, e as estruturas de pensamento presentes tanto na linguagem musical como na sua experiência social e cultural, que fornecem a sua leitura do mundo.

Em um segundo momento, perceber as transformações e as permanências dos significados culturais e simbólicos da sua relação com a música no contato com o mundo urbano e moderno, modificando sua experiência social e sua sensibilidade, a partir de sua inserção nos meios de comunicação e da sua música no mercado cultural e fonográfico. Ao mesmo tempo, também observar como esta experiência social revela faces importantes do processo das relações entre música popular e música folclórica no debate sobre a cultura brasileira entre os músicos e intelectuais no período entre o final da década de 60 e início da década de 80, observando as continuidades destas relações, reconstruídas no período de 1999 e 2003, com um novo lançamento no mercado musical.

Partimos inicialmente, portanto, do estudo da Banda de Pífanos de Caruaru como uma prática musical expressiva da cultura de tradição oral nordestina, buscando compreender as significações culturais, sociais e simbólicas construídas na dinâmica da sua experiência social nos diferentes momentos e contextos de sua trajetória. Como prática musical, compreendemos o complexo conjunto de formas e conteúdos expressos

através de uma linguagem que envolve elementos sonoros, corporais e mentais, presentes no fazer musical, na percepção e concepção musicais e na concepção de mundo que informa a vida destes indivíduos, seu modo de viver, pensar e sentir, construída no processo de suas relações culturais. Assim entendida, a prática musical de um grupo corresponde ao conjunto de ações, pensamentos e sentidos expressos musicalmente, constituindo portanto uma prática social, a qual é expressão da experiência cultural dos sujeitos históricos, sendo então a sua visão de mundo determinante na organização dos elementos de sua linguagem expressiva. Os processos culturais, assim como a própria cultura, só podem ser pensados como processos dinâmicos de construções, transformações, contradições e trocas, já que o espaço da cultura é muito mais um espaço simbólico de significações vividas e percebidas pelo homem na experiência de estar no mundo, sendo por isso onde as experiências se integram na vida dos indivíduos, constituindo uma ampla área de fronteiras. Assim, é necessária uma abordagem interdisciplinar, centrada principalmente no diálogo entre a História da Cultura, a Antropologia e a Etnomusicologia.

A compreensão da atividade musical desta banda de pífanos traz muitos elementos para a reflexão sobre a cultura popular. No intuito de justificar a escolha deste grupo para este estudo interdisciplinar, é preciso nos remeter aos pontos de partida de onde foram trilhados os caminhos metodológicos da pesquisa. O ponto de partida inicial da pesquisa consiste na observação da presença de instrumentos e práticas musicais e festivas na cultura de tradição oral no Brasil que parecem muito próximas a práticas musicais e festivas também populares na Península Ibérica e em geral na Europa mediterrânea, as quais apresentam especificidades e particularidades em cada cultura. É possível afirmar que o ponto de ligação entre essas culturas foi constituído no processo de colonização, o qual permitiu uma ampla gama de contatos e trocas culturais, que tiveram desdobramentos, construções específicas e sobrevivências na longa duração histórica. Muitos estudiosos da cultura de tradição oral brasileira, cujo termo folclore foi e é muitas vezes ainda aplicado, referiram-se à influência da cultura européia, principalmente a portuguesa, no caso do Brasil, nas culturas de tradição oral.¹² Nestes estudos, discutem

¹². ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Brasília: Martins/INL, 1976; _____. *Pequena história da música*. SP: Martins Ed, BH: Itatiaia, 1980; _____. *Danças dramáticas do Brasil*. SP: Livraria Martins

sobre os elementos africanos, indígenas e ibéricos portugueses na cultura popular brasileira, no que diz respeito à cultura oral ou mesmo escrita.

Desta maneira, a possibilidade de compreensão da banda de pífanos como uma expressão musical da cultura popular brasileira, que tem uma importância significativa na cultura do Nordeste, expressando a relação dos homens na cultura rural com o universo festivo, principalmente nas festas populares de caráter profano ou religioso, nos permite tentar nos aproximar de estruturas profundas da nossa cultura popular. Compreender estas manifestações da cultura como parte de uma tradição mais profunda, a partir de aproximações, indícios, rastros e resíduos de linguagens, modos de vida e sensibilidades “esquecidas”, significa portanto ir ao encontro dos nossos “povos sem história”, “povos sem escrita”, os “excluídos” da história oficial, urbana, ocidental e moderna, ou ainda penetrar em um “mundo cultural que perdemos”.¹³

Observamos este movimento em direção ao estudo das culturas populares, ainda consideradas “primitivas”, nas reflexões do modernismo, como desdobramento de questões presentes desde o final do século XIX, com os viajantes europeus no novo mundo, o surgimento da Antropologia Cultural e da Musicologia Comparada alemã.¹⁴

Editora, 1959; ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. 2ª ed., SP: Melhoramentos, 1967; AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. "La Méditerranée et la Musique Brésilienne" In: Lamas, Dulce Martins (coord.) *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos, estudos, ensaios de Musicologia*. SP: Sociedade Brasileira de Musicologia; RJ: INM - FUNARTE, 1985; CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. SP: Livraria Martins Ed. 1971; GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. RJ: Carlos Werhbs, 1934; GUERRA-PEIXE, C. *Os caboclinhos do Recife*. In: Revista Brasileira de Folclore. RJ, (15):135-158, maio/ago, 1965; LAMAS, Dulce. "Contribuição de Portugal ao Folclore musical brasileiro". *Separata do Boletim da Junta Provisória da Extremadura*. XXIV-XXV, RJ, *Jornal do Comércio*, 1954; PAZ, Ermelinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Musimed, 2002; SANTOS, Iza Queiroz. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, s.d.; SOUZA, José Geraldo de. "Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira". In: *Divisão do Arquivo Histórico Municipal*, SP, 1959; SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Pernambuco: Ed. Universitária, 1978.

¹³. MONIOT, Henri. "História dos povos sem história" In: LE GOFF, Jacques & Nora, Pierre. *História: novos problemas*. RJ: Francisco Alves, 1995; GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. SP: Cia das Letras, 1989; _____. *O queijo e os vermes*. SP: Cia das Letras, 1987; BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa (1500-1800)*. SP: Companhia das Letras, 1989.

¹⁴. BURKE, Peter. *Op. Cit.* Pesquisas derivadas da Antropologia Cultural e da Musicologia Comparada alemã deram início ao surgimento da Etnomusicologia. Ver: BASTOS, Rafael José de Menezes. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem", *Anuário Antropológico/93*, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1995; PINTO, Tiago de Oliveira. "Considerações sobre a Musicologia Comparada alemã - Experiências e Implicações no Brasil", In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, nº 1, ano I, São Paulo, 1983; _____. "Som e música: questões de uma Antropologia Sonora" In: *Revista de Antropologia*. SP: FFLCH/USP, vol.44, nº1, 2001; BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicaco e Londres: The University of Chicago Press,

Esta questão acompanha a problemática da modernidade, surgindo na Europa em um momento em que se acreditava na idéia de que estas sociedades estavam “desaparecendo”.¹⁵ Uma ampla extensão de estudos, desenvolvidos em diversas áreas dentro das ciências humanas, são desdobramentos desta preocupação moderna com a cultura popular, na história cultural, na sociologia, na literatura, na antropologia cultural e social, sendo esta grande questão do final do século XIX e início do século XX que despertou as pesquisas no campo da etnografia e do “folclore”.

No Brasil, esta preocupação estava presente nas pesquisas de toda uma geração de estudiosos voltados para a cultura popular brasileira, como Silvio Romero, Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Renato Almeida, e inúmeros folcloristas¹⁶, que revelavam um interesse despertado pelo estudo das manifestações tradicionais, chamadas de folclore¹⁷, realizando coleta de músicas, canções, costumes e diversas expressões da cultura de tradição oral.¹⁸ De certa maneira, este processo é importante quando tentamos entender o significado destes estudos e o interesse que as expressões culturais tradicionais

ca. 1970; MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964; SEEGER, Anthony. “Etnografia da Música”. In: *Sinais diacríticos: música, sons e significados*. Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, nº 1, 2004.

¹⁵. BURKE, Peter. *Op. Cit.*, p. 31; SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Partes I e II). In: *Mana*. Vol. 3, nº 1, abril 1997, pp. 41-73 e Vol. 3, nº 2, outubro 1997, pp. 103-150.

¹⁶. Florestan Fernandes aponta que os estudos dos folcloristas surgiram antes mesmo da introdução do ensino universitário. FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. SP: Hucitec, 1978.

¹⁷. O termo “folk-lore”, criado no século XIX como ciência que estuda a cultura popular, do “povo”, trazia em si um sentido ligado a uma cultura “primitiva”, “sem história”, “a-histórica”, e isolada culturalmente das sociedades desenvolvidas, baseando-se na idéia de uma cultura estática, sem trocas e sem transformações culturais. Em lugar da palavra folclore, preferimos utilizar a expressão cultura de tradição oral, sendo que com este conceito nos referimos às práticas culturais populares de grupos sociais não inseridos na esfera da cultura letrada, ou seja, ligadas principalmente à cultura rural e oral, porém levando em conta a sua dinâmica cultural e histórica, e a impossibilidade de se tratar a cultura “nativa” como isolada em um tempo e lugar, já que apresenta uma dimensão histórica de constantes trocas e construções de significados sociais. O fato de uma cultura oral apresentar permanências e sobrevivências estruturais de conteúdos e formas expressivas na longa duração histórica não significa que são sobrevivências arcaicas sem transformação, pois há uma grande mobilidade e reconstrução dos novos significados, a partir de seus próprios códigos e valores culturais. Ver: SAHLINS, Marshall, *Op. Cit.*

¹⁸. É importante lembrar que as primeiras gravações musicais recolhidas em campo no Brasil foram feitas em cilindro de cera, através do fonógrafo de Edison, cedido pelo Museu de Etnologia de Berlim a pedido de Mário de Andrade, em 1937. Porém, a Missão de Pesquisas Folclóricas a partir de 1938 passou a utilizar o gravador elétrico, inventado na década de 30, o que permitiu que os registros sonoros das expressões musicais fossem feitos em maior quantidade e qualidade sonora, recolhendo uma variedade destas expressões nas regiões pesquisadas. Cf. PINTO, Tiago de Oliveira. “Cem Anos de Etnomusicologia e a ‘Era Fonográfica’ da disciplina no Brasil”, In: *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador, nov. 2004, pp. 103-124.

apresentam para o mundo moderno, na busca da construção nacional, através do conhecimento do que seria o Brasil “verdadeiro”.

Com problemas e reflexões diferentes, desde o final do século XIX, esta diversidade de estudos voltados à cultura popular estava em grande parte ligada ao processo de construção do nacionalismo e com a definição de uma cultura nacional, na qual as manifestações populares, chamadas de “folclore”, passaram a ser um elemento fundamental para o conhecimento do país e para a formação da identidade do “ser brasileiro”. Mesmo tendo na sua base este sentido político e ideológico, tais pesquisas tiveram um papel fundamental para o estudo destas realidades culturais, constituindo as primeiras iniciativas de ir ao encontro de expressões musicais até então não estudadas, com descrições e anotações importantes para as pesquisas posteriores, podendo ser considerados inclusive como precursores das pesquisas etnomusicais no Brasil e em todo o mundo.¹⁹

Neste sentido, é possível perceber uma relação entre a modernidade e a tradição neste contato, em que há uma dupla via de interações e transformações, a qual é observada nas relações culturais do grupo estudado, constituindo uma problemática fundamental discutida na reconstituição de sua trajetória.

A escolha da Banda de Pífanos de Caruaru para um estudo específico sobre as bandas de pífanos no Brasil teve como um dos pontos chave a própria relação que este grupo, ligado à sua cultura local situada no sertão e no ambiente rural, estabeleceu com o mundo moderno, o que traz muitos elementos para a reflexão sobre as trocas culturais e as possibilidades de compreensão dos diferentes significados culturais construídos e implícitos na discussão sobre a cultura brasileira. E, nesta medida, perceber a dimensão complexa das significações simbólicas inscritas na cultura, sendo esta o espaço dinâmico de reconstruções e ressignificações, como processos culturais em movimento, e a dinâmica deste campo de batalhas formado na construção de práticas, significações e representações sociais.

Não é possível falar sobre esta Banda sem levar em conta este momento, este aspecto de sua relação com a modernidade, sendo que nesta relação voltamos para a

¹⁹. SOUZA, José Geraldo de. "Os precursores das Pesquisas Etnomusicais no Brasil". In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, nº 1, ano I, São Paulo, 1983.

reflexão do modernismo. O fato de ter percorrido uma trajetória do campo para a cidade permite estudar as transformações e permanências dos significados sociais que apresenta, a relação com a tradição e a identidade cultural e as duas dimensões presentes no estudo da cultura oral no Brasil: de um lado, o seu modo de pensar nativo, ligado à cultura de origem²⁰, intrínseco ao seu modo de fazer musical, de conceber e perceber a música. De outro, o processo de assimilação e transformação da cultura local no contexto urbano e moderno das cidades, as permanências e reafirmações dos elementos culturais tradicionais na sociedade urbana. Tentamos, assim, desvendar os meandros desta relação, entre o que ficou desta tradição, filtrando as influências e transformações nos novos contextos urbanos e no mercado cultural, diante de novas exigências, novas funções e novos significados que a sua expressão musical passou a ir assumindo na vida cultural moderna. No mesmo processo, por um outro olhar, tentar entender qual o significado cultural que esta expressão da cultura rural nordestina tem para a cultura brasileira moderna.

Deste modo, a questão que está presente envolve o problema da modernidade, da cultura popular e da música popular brasileira, quando se trata de conhecer, estudar e buscar o encontro com as culturas tradicionais. A relação com a modernidade nos ajuda a entender um movimento fundamental da cultura brasileira, presente desde o modernismo, na preocupação em conhecer e ir à busca de nossas origens culturais e da cultura popular, de forma mitificada. Vemos aí questões que fazem parte de um mesmo processo, com seus desdobramentos no tempo e no espaço, estabelecendo um ponto de encontro na tentativa de buscar estas culturas esquecidas, estes fragmentos culturais, essa ancestralidade, que está presente no nascimento da Antropologia, na Musicologia Comparada, nos estudos sobre o folclore, na Etnomusicologia e na História da Cultura. Tudo isso são tentativas multifacetadas do mesmo processo de tentar conhecer os pontos obscuros da nossa cultura, as nossas estruturas profundas.

Esta investigação tem, portanto, como objetivo a reconstrução minuciosa e cuidadosa da trajetória cultural, social e musical da Banda de Pífanos de Caruaru, sem esquecer os processos dinâmicos de transformações na longa duração histórica, assim

²⁰. O que estamos entendendo por cultura nativa está ligado à realidade da cultura local, situada no ambiente sócio-cultural a que se remete uma certa tradição, sempre tendo em vista o dinamismo interno dos contatos e trocas culturais, as suas transformações históricas, e não o seu sentido estático e puro.

como as questões culturais que envolvem o debate em torno da cultura brasileira. Deste modo, o estudo exigiu uma percepção teórica interdisciplinar das experiências culturais, o que implicou uma prática metodológica na mesma direção.

Consideramos necessária uma breve apresentação e discussão dos procedimentos e pressupostos teórico-metodológicos que nortearam a pesquisa, as fontes documentais e a relação que foi estabelecida com elas, a qual será desenvolvida em seguida. Por se tratar se uma pesquisa de caráter interdisciplinar, é necessária uma reflexão sobre os conceitos abordados e as questões metodológicas que envolveram a pesquisa etnográfica que permitiu o contato com os indivíduos estudados buscando entender as suas relações e significações culturais. Tendo sido, desta forma, a maior parte das fontes produzidas e construídas no processo interativo da pesquisa, na relação direta entre o pesquisador e os sujeitos históricos, as condições em que a pesquisa de campo foi feita e os seus problemas metodológicos são parte constitutiva da própria análise, trazendo uma dimensão específica na relação com o objeto na tentativa de sua compreensão e na percepção de suas características, dificuldades, ambigüidades e contradições.

No primeiro capítulo, focalizamos os conteúdos musicais e sociais que caracterizam a cultura constituída pelo universo da oralidade, no sertão nordestino, de 1924 a 1939. A análise aborda diferentes aspectos desta cultura local, procurando compreender as diversas dimensões das relações culturais com o ambiente social e as significações sociais e simbólicas presentes no seu pensamento, na sua linguagem e nas práticas musicais.

No segundo capítulo, percorremos a passagem da cultura oral em contato com um mundo quase urbano, na região rural ao redor da cidade de Caruaru e a partir da residência na cidade, como um momento de transição entre o rural e o urbano, entre 1939 e 1960, em que a prática musical religiosa, através da música como elemento de ritualização da cerimônia, apresentava a coexistência com novos elementos da experiência social e musical assimilados na sonoridade, performance e concepção musical, como a presença das bandas musicais marciais, municipais, as bandas de retreta.

O Capítulo 3 tem como ponto de partida a percepção das relações musicais da Banda de Pífanos de Caruaru com a música regional nordestina e a música popular brasileira, no contexto do mercado cultural e fonográfico, a partir da vivência cultural em

Caruaru nas décadas de 60 e 70, neste momento de efervescência cultural no país, e como este processo cultural foi vivido por eles e pelos músicos e intelectuais ligados à música popular no período. A partir deste momento, ocorreram mudanças mais profundas na sua prática musical, principalmente a partir de 1972, com o lançamento do primeiro LP, no Rio de Janeiro, e a experiência social e musical com a mudança para São Paulo, desde 1978. Com a reconstituição deste processo, procuramos entender as transformações que se deram na sua linguagem musical e na sua visão de mundo, de que maneira há uma reconstrução do novo a partir dos valores tradicionais e a repercussão de sua linguagem para a música popular brasileira, em um movimento de circularidade. Para isso, nos baseamos em depoimentos orais dos componentes da Banda, assim como de músicos, intelectuais e produtores musicais ligados à música popular em Caruaru, Rio de Janeiro e São Paulo, procurando reconstruir a complexidade dos elementos presentes no processo de inserção da Banda no contexto urbano da música popular, através do ponto de vista dos diversos sujeitos históricos envolvidos no debate sobre a música e a cultura brasileira no contexto da modernidade.

Assim, os objetivos que pretendemos discutir nas Considerações Finais consistem em compreender o processo de relações culturais entre os elementos tradicionais e a modernidade, impulsionado principalmente nas décadas de 60 e 70 e reconstruído no final da década de 90, com outros elementos culturais. Neste processo, perceber as interações, fronteiras e os possíveis diálogos observados na prática musical e na linguagem musical do grupo, assim como na sua experiência e visão de mundo e em que medida há ou não uma reconstrução do novo a partir dos valores tradicionais. É preciso neste momento uma reflexão sobre este processo de construção de significados, através das relações e trocas culturais, das intersecções entre o universo tradicional da oralidade e o universo urbano, nas aproximações e confrontos entre essas duas maneiras de ouvir o mundo. E observar as transformações, permanências, confluências e contradições deste processo histórico reconstruído a partir da experiência social do grupo estudado.

2. Alguns caminhos teórico-metodológicos: o estudo da música e da cultura oral

Na análise da trajetória musical, cultural e social da Banda de Pífanos de Caruaru e suas significações procuramos articular os dois planos que servem como ponto de partida para o seu entendimento como fenômeno social e cultural. De um lado, o plano musical, formal ou estético da linguagem expressiva através da qual se dá sua manifestação e inserção na sociedade e que a define como uma prática cultural específica. De outro, o plano social, dos significados sociais, da cultura e dos contextos sociais e históricos nos quais esta prática cultural é construída pelos sujeitos.

A relação entre estes dois planos de análise precisa ser definida, já que os caminhos que podem ser percorridos para realizar a articulação entre ambos são inúmeros e dependem tanto das perspectivas metodológicas assumidas, como da natureza das fontes disponíveis.

Para entender o sentido de uma expressão estética, é preciso buscar o seu entendimento na dimensão da experiência social humana que ela revela, estudando-a em seu contexto e em seus próprios termos. É preciso ir além de entendê-la apenas como um código a ser interpretado, ou como um mero reflexo da cultura, para então poder considerá-la como uma forma de pensamento, um sistema expressivo humano, constituída de significados que são compartilhados socialmente.²¹ Desta maneira é possível perceber o sentido que uma expressão artística tem para a vida social ao seu redor, entender seus significados e sua importância.

Um dos problemas metodológicos que procuramos desenvolver na análise dos depoimentos e da documentação musical recolhida foi buscar maneiras e tentativas de relacionar a dimensão formal da expressão musical e a dimensão social das relações, significados culturais e concepções de mundo. Na pesquisa, a análise das fontes orais, musicais e escritas foi o ponto de partida para tentar estabelecer estas relações entre a linguagem, a concepção musical e a sua forma de pensamento, procurando perceber os sentidos sociais e históricos da prática musical nos contextos de sua interação.

²¹. Cf. GEERTZ, Clifford. "A arte como um sistema cultural" In: *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997; GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a Gombrich: notas sobre um problema de método". In: *Mitos, emblemas, sinais*. SP: Companhia das Letras, 1989; BASTOS, Rafael José de Menezes. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem", *Anuário Antropológico/93*, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1995, pp. 9-73.

Pela própria natureza do objeto estudado, uma manifestação expressiva da cultura de tradição oral, a dificuldade das fontes históricas pode tornar-se um obstáculo ao historiador. Além disso, qualquer estudo histórico que tenha como objeto a música apresenta dificuldades que são inerentes à especificidade sonora da linguagem musical.

Além disso, as lacunas existentes na documentação quando se trata de estudar a cultura popular foi apontada por muitos historiadores, entre os quais Carlo Ginzburg, o qual apresenta a preocupação em superar os obstáculos colocados por esta dificuldade, procurando fazer aproximações a partir de novos caminhos para a interpretação histórica.²² A tarefa do historiador no embate com as dificuldades da pesquisa na busca por novos caminhos e alternativas para se estudar novos objetos, ligados à cultura das classes populares e principalmente à cultura oral, desenvolvida desde os fundadores da Escola dos Annales, os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, desde então abriram inúmeras possibilidades de abordagens históricas²³, com a problematização do passado a partir de um olhar indagador do pesquisador e a ampliação dos objetos de pesquisa.

Um aspecto importante neste processo foi a aproximação do olhar do historiador com o olhar do antropólogo, voltando-se para temas aparentemente obscuros, como as mentalidades e a cultura não escrita, o estudo do “outro”, do “diferente”, permitindo perceber que algumas expressões particulares, peculiares, até mesmo “estranhas” ou obscuras da cultura podem ser interpretadas pelo historiador, possibilitando desvendar elementos importantes para o conhecimento da realidade histórica à qual estão ligadas.

Neste sentido, o estranhamento e o distanciamento permitido pelo historiador em relação ao seu objeto, ao estudar sistemas de crença, formas de pensamento, relações sociais do cotidiano das pessoas comuns e a cultura popular oral ou tradicional, aproximou-o do olhar do antropólogo. Tal proximidade com a observação e análise antropológicas foi necessária para o estudo de alguns temas e objetos, assim como a aproximação de seus métodos de pesquisa, como a etnografia e a coleta de fontes orais.

²². Entre os trabalhos de Ginzburg, destacamos: *O queijo e os vermes* (1987), *História noturna* (1999), *Mitos, emblemas, sinais* (1989) e *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância* (2001).

²³. BLOCH, Marc. *Apologia da história: o ofício do historiador*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2001; LE GOFF, Jacques. *A história nova*. SP: Martins Fontes, 1988; BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*. SP: Fundação Editora da Unesp, 1997; DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. SP: Cia das Letras, 1990; HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. SP: Martins Fontes, 1992; entre outros.

De certa forma, os problemas que se colocam para estudarmos uma cultura de tradição oral, como a banda de pífanos, são muito próximos aos que se colocam ao historiador que se propõe a estudar um fenômeno cultural do passado sobre o qual existem poucos documentos escritos diretamente, sendo necessário encontrar novos caminhos e novas fontes que permitam a sua aproximação.

Por isso, uma das maneiras que encontramos para irmos ao encontro do nosso objeto foi pela etnografia, que permitiu a reconstrução do objeto a partir de fontes etnográficas²⁴ recolhidas e construídas em pesquisa de campo. Outro caminho foi pela aproximação com a etnomusicologia, para o estudo da linguagem musical, a qual será definida posteriormente.

Não podemos dar conta de uma definição mais completa do que seria a etnografia dentro da antropologia, à medida que sobre este conceito, seus métodos e procedimentos existem várias abordagens, dentro do campo da antropologia. Pretendemos apenas especificar alguns caminhos metodológicos que seguimos e alguns pontos da pesquisa em que foi necessário assumir a etnografia como a forma mais adequada para nos aproximar do objeto.

2. 1. Fontes orais e etnografia

Algumas considerações devem ser feitas sobre as possibilidades, os limites e problemas relacionados às fontes orais.

A fonte oral nos permite uma sensação de proximidade com o indivíduo estudado, de intimidade, aproximação²⁵, e também de estranhamento. A atitude frente à documentação oral de que dispomos permite este confronto, semelhante ao antropólogo, ao observar, analisar e desmembrar o discurso do informante, para poder interpretá-lo, levando em conta os seus meandros e os conteúdos que se revelam através das sobreposições e das teias

²⁴. Os métodos da etnografia, com base em entrevistas e depoimentos orais, se aproxima em muitos pontos da história oral. Na pesquisa utilizamos as duas abordagens, como instrumento para a compreensão dos dados, percebendo as dificuldades e contradições presentes no trabalho com as fontes.

²⁵. Ginzburg menciona esta sensação ao descrever a relação com as fontes pesquisadas para a reconstrução histórica de Menocchio, seus pensamentos, sentimentos, sua visão de mundo, e como tudo isso dizia sobre a cultura camponesa na Europa do século XVI. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. pp. 12. Embora a situação em relação às fontes seja outra, pois trata-se de fontes históricas escritas, a relação que este historiador estabelece com elas foi importante para nos auxiliar no trabalho com as fontes orais no caso dos depoimentos recolhidos na pesquisa de campo.

emaranhadas do discurso, que podem muitas vezes estar implícitos ou escondidos no discurso, e apresentar algumas ambigüidades. A fonte histórica nunca é totalmente objetiva, sendo necessário ter sempre a atitude de indagá-la com desconfiança, num movimento duplo de aproximação e questionamento. Sobre a relação com as fontes, Ginzburg define de forma reflexiva: “De vez em quando as fontes, tão diretas, o trazem muito perto de nós: é um homem como nós, é um de nós. Mas é também um homem muito diferente de nós. A reconstrução analítica dessa diferença tornou-se necessária, a fim de podermos reconstruir a fisionomia, parcialmente obscurecida, de sua cultura e contexto social no qual ela se moldou.”²⁶

Outra questão que envolve o problema das dificuldades e limites das fontes orais refere-se ao caráter subjetivo dessas fontes, ligado à memória individual e seletiva de cada um, e ao problema da relação entre a memória individual e a memória coletiva. Isto posto, a questão que se coloca é em que medida um depoimento oral de um indivíduo pode ser lido e entendido como expressão da memória coletiva de uma sociedade ou grupo social, e como ele deve ser interpretado na reconstrução histórica de uma sociedade, um grupo social, ou uma cultura²⁷.

Sobre esta questão, Ginzburg também lança luz, apesar de não estar tratando especificamente das fontes orais. Ao estudar historicamente um indivíduo, aponta para o problema da relação entre a concepção individual e a realidade social na qual está inserido. A liberdade individual de pensamento e construção subjetiva da memória esbarra nos limites da cultura e da realidade histórica, no horizonte das possibilidades latentes oferecidas ao indivíduo pela cultura, “uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um”²⁸. Os indivíduos, portanto, articulam sua memória a partir da linguagem²⁹ e dos elementos que estão “historicamente à sua disposição”³⁰, que são comuns à coletividade e que caracterizam as possibilidades de significação representativas de sua própria cultura.

²⁶ . GINZBURG, Carlo. *Op. Cit.*, pp. 12.

²⁷ . BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. SP: Companhia das Letras, 1994; HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Ed. Albin Michel, 1994.

²⁸ . GINZBURG, Carlo. *Op. Cit.*, pp. 25.

²⁹ . A qual também é social e historicamente constituída.

³⁰ . Idem, *ibidem*, pp. 25.

Mesmo que esta cultura muitas vezes não seja homogênea e esteja sempre em transformação, apresentando elementos sobrepostos e contraditórios, a articulação de seus elementos se dá com base nas possibilidades latentes histórica e socialmente dadas, apresentando portanto uma dimensão social e coletiva.³¹

Outra especificidade das fontes orais é o fato de que a memória oral revela formas e papéis que muitas vezes a escrita esconde, que aparecem nelas de forma mais explícita, podendo ser interpretados pelo historiador³², oferecendo, segundo o historiador Paul Thompson, uma nova dimensão à história³³. As fontes orais possibilitam chegarmos mais próximo, como diz José Geraldo Vinci de Moraes³⁴, “de caminhos, verdades e acontecimentos obscuros e ocultos”. Neste sentido, ainda conforme o historiador Paul Thompson, a evidência oral permitiria extrair “algo mais penetrante e fundamental para a história”, contribuindo para uma história, segundo ele, “mais verdadeira”, por ser “mais viva” e próxima do sujeito que a vivenciou³⁵. A complementaridade, então, entre as fontes orais e as fontes escritas permite aproximações diferenciadas do objeto que enriquecem a sua compreensão.

Assim, para o estudo da forma de pensar e sentir de um determinado grupo, seu modo de viver, sua concepção de mundo e sua relação com a música, principalmente em uma cultura oral, como é o caso desta pesquisa, torna-se fundamental o trabalho minucioso e cuidadoso com as fontes orais, permitindo entender as relações e os significados ligados à cultura em que estas formas e a própria linguagem musical se constituem. Aproximamos, assim, a coleta de fontes orais da pesquisa etnográfica de acordo com o conceito de descrição densa, de Clifford Geertz, em que se procura compreender os dados etnográficos como uma rede de significados sobrepostos, construídos no discurso, sendo necessário fazer uma leitura “de dentro”, procurando

³¹. É preciso, como indica Ginzburg, tomar cuidado para não cair no risco de uma homogeneização das leituras coletivas, sem diferenciar o recorte social que é inerente à posição social do indivíduo na sociedade, em termos sociais e econômicos. GINZBURG, Carlo. *Op. Cit.*, p. 28-29. O autor aponta o problema de se fazer uma análise homogeneizadora das idéias, sem fazer a distinção social de classe entre os indivíduos, quanto ao lugar que ocupam na sociedade, que interfere na sua visão de mundo.

³². MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: História, Cultura e Música Popular em São Paulo nos anos 30*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH / USP, 1997.

³³. THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. RJ: Paz e Terra, 1992, p.124.

³⁴. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Op. Cit.*, p.20-21.

³⁵. THOMPSON, Paul. *Op. Cit.*, p.135.

entender os elementos da cultura estudada em seus próprios termos.³⁶ É necessário ao historiador uma aproximação em relação às fontes³⁷, olhar para o “outro”, procurando entender o que ele quer dizer com a sua formulação, como um nativo³⁸.

Há uma certa liberdade do indivíduo ao relatar a sua história e a do grupo, os fatos de sua trajetória, da sua memória. Percebemos que em alguns momentos os depoimentos trazem dados contraditórios, versões diferentes, exigindo de nós a tentativa de extrair o que há de comum nos diversos relatos, sem se prender ao caráter absoluto de cada informação como verdade, já que todo documento histórico é parcial e passível de uma interpretação particular do indivíduo que é seu testemunho. Da mesma forma, também o próprio indivíduo que o “lê” e procura se debruçar sobre a sua compreensão, o historiador, assim como o antropólogo, precisa estar ciente da tentativa de entender cada expressão, a linguagem, as palavras, em seu contexto específico, em seus próprios termos e com suas possíveis significações culturais.

O trabalho de interpretação do discurso e da cultura demanda um esforço de penetrar no interior deste conjunto de estruturas sobrepostas presentes nos próprios dados, já que, como afirmou Geertz, os dados ou “o que chamamos de nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas”.³⁹ Essa rede sobreposta de construções e significados está presente nos depoimentos orais que são nossas fontes documentais e na própria constituição da pesquisa, o que leva à necessidade de uma atividade interpretativa do pesquisador, um olhar indagador sobre os documentos e o objeto estudado.

Assim, as preocupações metodológicas que devemos ter, ao analisar esta documentação, vai ao encontro da afirmação esclarecedora e ao mesmo tempo indagadora de Geertz sobre o trabalho do etnógrafo. Segundo ele, o que o etnógrafo enfrenta “é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem

³⁶. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ: LTC, 1989.

³⁷. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Op. Cit.*

³⁸. Entendemos o conceito de nativo como o sujeito estudado, que deve ser estudado em sua cultura, sociedade e grupo social, ou seja, em seus próprios termos, como um “outro”, para uma compreensão de sua concepção de mundo. O historiador deve procurar penetrar no contexto do sujeito estudado, entender como ele se relaciona com o seu contexto social. Por isso, a postura indagadora necessária ao historiador apresenta pontos de confluência com a postura do etnógrafo e do antropólogo. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. SP: Cia das Letras, 1987; GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico” In: *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.

³⁹. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Cap.1: “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”, p. 7.

que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. (...) Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.”⁴⁰ Cito este trecho todo, pois o considero importante na tentativa de unir o que há de comum entre o trabalho do historiador sobre as fontes históricas e o do etnógrafo e antropólogo sobre os dados etnográficos, sendo uma preocupação fundamental que está presente nesta pesquisa.

2. 2. Fontes musicais e a pesquisa etnomusicológica

Quando nos propomos a estudar uma linguagem musical como manifestação expressiva de uma cultura ou de um grupo social, é necessário estabelecermos um diálogo também com a Etnomusicologia. Procuramos apresentar os conceitos nos quais nos situamos diante do campo de estudos da Etnomusicologia, nas relações entre a música e a cultura, os métodos e procedimentos que orientaram a pesquisa de campo, coleta e análise da documentação musical.

A música é a linguagem através da qual o grupo estudado se expressa culturalmente, estando articulada a ela uma concepção musical, uma forma de percepção sonora e uma concepção de mundo própria, peculiar de sua cultura.

As disciplinas que deram origem ao campo da Etnomusicologia desenvolveram-se desde o final do século XIX, no interior da Musicologia Comparada alemã, inicialmente como um ramo específico desta disciplina, voltada aos estudos de caráter musicológico das expressões musicais ditas “exóticas”, ou “primitivas”, de culturas não-ocidentais.⁴¹ Inicialmente, enquanto a Musicologia Histórica dedicava-se ao estudo histórico e

⁴⁰. Idem, *ibidem*, p. 7. É importante a definição da etnografia como uma “descrição densa”, feita pelo autor, levando em conta a dimensão dos significados sociais.

⁴¹. PINTO, Tiago de Oliveira. "Considerações sobre a Musicologia Comparada alemã - Experiências e Implicações no Brasil", In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, nº 1, ano I, São Paulo, 1983; _____. "Som e música: questões de uma Antropologia Sonora" In: *Revista de Antropologia*. SP:FFLCH/USP, vol.44, nº1, 2001; _____. "Cem Anos de Etnomusicologia e a 'Era Fonográfica' da disciplina no Brasil", In: *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador, nov. 2004, pp. 103-124.

comparativo da música ocidental, a Musicologia Comparativa⁴² era voltada para o estudo das expressões musicais não-ocidentais. Esta concepção inicial das pesquisas musicais etnológicas assumiu diversas designações ao longo do século XX, modificando suas abordagens, conceitos e pressupostos teórico-metodológicos em relação ao estudo da música como fenômeno social, levando-a a atingir propósitos bem diferentes dos que lhe deram origem.

A disciplina foi definida com o termo Etnomusicologia (*ethno-musicology*) apenas a partir das décadas de 50 e 60, na Alemanha e nos Estados Unidos.⁴³ Até então, as designações de “pesquisa etnológica musical” (Marius Schneider, 1937), “folclore e etnologia musical” (Fritz Bose, 1952), “antropologia musical”, “música dos povos estranhos” (Curt Sachs, 1959), eram utilizadas para designar o trabalho de pesquisa, registro e análise do material sonoro.⁴⁴

Principalmente a partir da década de 60, o ramo da disciplina voltado para o estudo etnológico e antropológico das expressões musicais, com as transformações nas concepções dos pesquisadores nesta área, ganhou novas definições e uma renovação das questões ligadas a seu estatuto epistemológico.

Passou-se a afirmar sua íntima relação com a Antropologia Cultural, não mais com a Musicologia Comparada, permitindo que se definisse novos objetivos, voltados ao estudo da música *como* cultura, ou seja, a música entendida como um sistema cultural de significações sociais, como expressão de uma cultura específica, seja ela qual for, ocidental ou não-ocidental.⁴⁵ Importava agora o entendimento dos princípios formais, a maneira de organização e de percepção sonora, tendo em vista a relação das formas musicais com a

⁴². BONTE, Pierre & Izard, Michel (dir.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Quadriga/PUF, s/d, verbete: “Etnomusicologie”.

⁴³. “Por volta de 1950 o musicólogo holandês Jaap Kunst introduziu o termo *ethno-musicology*. A partir de 1956 esta designação da disciplina consagrou-se internacionalmente com a fundação da Society for Ethnomusicology nos EUA.” Cf. PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma Antropologia Sonora” In: *Revista de Antropologia*. SP: FFLCH/USP, vol.44, nº1, 2001, p. 225.

⁴⁴. PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma Antropologia Sonora” In: *Revista de Antropologia*. SP: FFLCH/USP, vol.44, nº1, 2001, p. 224.

⁴⁵. MERRIAM, Alan P. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: an historical-theoretical perspective”. In: *Ethnomusicology*, vol.21 (2): 189-204, 1977. A nova perspectiva apontada por Merriam para o estudo da música *como* cultura, entendida como um sistema cultural, procura um aprofundamento maior da compreensão das expressões musicais humanas, indo além da afirmação do estudo da música *na* cultura, como havia afirmado em trabalho anterior (1964), o que ainda trazia a tendência de estudar a música a partir dos códigos formais ou como reflexo das relações culturais, sem articular os dois planos de análise.

forma de pensamento e a concepção de mundo dos indivíduos na cultura estudada.⁴⁶ Assim, a Etnomusicologia não mais se restringe ao estudo da música folclórica das sociedades tradicionais, e sim se dirige ao estudo de qualquer expressão musical humana, seja ocidental ou não-ocidental, tradicional ou moderna, sendo seu objeto de estudo a diversidade das relações da música com a estrutura social e de pensamento de uma determinada sociedade, cultura ou grupo social.

Alan Merriam, antropólogo americano, um dos principais escritores da Etnomusicologia moderna, foi um dos primeiros teóricos que afirmou, em 1964, a necessidade de se estudar a música a partir de uma nova abordagem antropológica. Segundo Merriam, "devemos compreender e estudar a música como um fenômeno que existe unicamente em termos da interação social. A música não existe por, de ou para si mesma. É preciso haver sempre seres humanos fazendo algo para produzi-la. Em síntese, música não pode ser definida como um fenômeno sonoro isolado, à medida que envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos, e sua organização particular demanda o acordo social das pessoas, que decidem o que ela pode e não pode ser".⁴⁷ Desta forma, a música é um produto de relações e significações culturais, enraizada na maneira de ver o mundo, do viver, sentir e pensar de um grupo, sendo as formas de criação e concepção culturalmente construídas.

Seguindo a abordagem teórico-metodológica de Alan Merriam, o etnomusicólogo John Blacking, na década de 70, acrescentou ao estudo antropológico da música a concepção do conceito de cultura definida por Geertz, entendendo-a como "sistema organizado de símbolos significantes socialmente".⁴⁸ Blacking compreende a música como uma manifestação das sociedades humanas a ser estudada tendo em vista que, "sendo um sistema de modelo primário do pensamento humano, constitui uma parte da infra-estrutura da vida humana". Para ele, fazer música é um "tipo especial de ato social que pode ter consequências importantes para outros tipos de ato social". As expressões musicais, suas sonoridades, os instrumentos

⁴⁶. SEEGER, Anthony. "Etnografia da Música" (1990), Los Angeles, University of California, 2004. In: *Sinais diacríticos: música, sons e significados*. Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n° 1, 2004.

⁴⁷. Citação traduzida de MERRIAM, Alan P (1964: 27). *Op. Cit.* Trecho citado em inglês por: PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música: questões de uma Antropologia Sonora" In: *Revista de Antropologia*. SP:FFLCH/USP, vol.44, n°1, 2001, p. 225.

⁴⁸. BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, ca. 1970, pp. 226.

musicais utilizados e os registros musicais feitos em uma sociedade são, portanto, *manifestações* da cultura, produtos de processos sociais e culturais, material resultante das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade”.⁴⁹ Com isso abre-se caminhos para o estudo da música como uma maneira de se compreender o pensamento de um povo, a sua forma de organização social, a compreensão dos indivíduos a partir de sua linguagem musical, ou seja, o estudo do homem através de sua música.⁵⁰

Procura-se, assim, dentro das perspectivas teóricas e metodológicas oferecidas pelas reflexões de um estudo da linguagem musical numa abordagem etnomusicológica, compreender as estruturas sociais e os significados sociais expressos através da música, mais do que compreender a linguagem formal isoladamente, procurando perceber as relações da linguagem com as estruturas de pensamento, a cultura e a visão de mundo dos indivíduos estudados, e os seus significados para os próprios indivíduos.⁵¹

Sendo a música uma atividade social, ou seja, “o que as pessoas fazem”⁵², esta deve ser estudada como um sistema de linguagem que expressa, ao mesmo tempo, valores, concepções, percepções e significações sociais. De acordo com o etnomusicólogo Anthony Seeger, o estudo etnográfico da música constitui a escrita sobre a música de um povo, escrever sobre as maneiras como as pessoas fazem música.⁵³ Sendo assim, este estudo se baseia, além do registro dos sons, o registro de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos, permitindo a compreensão da complexidade das diversas dimensões sociais e culturais que envolvem a expressão e a prática musical.

⁴⁹. Idem, *ibidem*, p. 227. Além de Alan Merriam (1964 e 1977) e John Blacking (c.1970), outros autores são importantes na definição dos princípios teóricos e metodológicos da Etnomusicologia moderna, como Steven Feld (c.1980), Bruno Nettl (1983) e Anthony Seeger (1990).

⁵⁰. GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural”. In: *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997; PINTO, Tiago de Oliveira. “Cem Anos de Etnomusicologia e a ‘Era Fonográfica’ da disciplina no Brasil”, In: *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador, nov. 2004, pp. 103-124; BASTOS, Rafael José de Menezes. *Op. Cit.*

⁵¹. BASTOS, Rafael José de Menezes. *Op. Cit.*; GEERTZ, Clifford. *Op. Cit.*. A necessidade de uma abordagem semântica da linguagem musical que estabeleça a relação entre a expressão artística e a experiência social, procura também evitar a perspectiva de uma análise explicativa do contexto sobre a linguagem artística, a qual tende a tomar o contexto social e histórico para explicar a manifestação estética de uma sociedade ou grupo social, sem procurar compreendê-la em seus próprios termos.

⁵². SEEGER, Anthony. “Etnografia da Música” (1990), Los Angeles, University of California, 2004. In: *Sinais diacríticos: música, sons e significados*. Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n° 1, 2004.

⁵³. Idem.

Capítulo I

Oralidade e sertão na prática musical da banda de pífanos (1924-1939)-

A cultura oral

A primeira parte da pesquisa se situa em um ponto chave para a compreensão da nossa cultura popular, que é a sua base na oralidade, na cultura do campo⁵⁴, constituída na esfera do mundo rural, com as particularidades das suas relações sociais e simbólicas, onde se encontram as estruturas profundas desta tradição cultural.

Desenvolvemos algumas problemáticas que aparecem nos depoimentos, focalizando as características da atividade musical no contexto rural nordestino, ligadas ao modo de vida, às significações sociais e simbólicas e à concepção de mundo, procurando compreender a dimensão dos significados desta prática tradicional no universo de sua cultura de origem.

O período da descoberta do pife, da formação da Banda e da vida de tocador⁵⁵ no sertão nordestino corresponde aos anos de 1924 a 1939, vividos no sertão, entre o povoado natal, Olho d'Água do Chicão, e outros núcleos de povoamento situados no seu percurso de Mata Grande, em Alagoas, ao interior de Pernambuco.⁵⁶ Foi neste território vivenciado espacialmente que o grupo percorreu com sua família, em busca de melhores condições de vida, fugindo da seca, procurando assentamento na sua vida cotidiana de trabalhadores rurais, sendo a prática de tocar constante nas ocasiões de folga do trabalho, nas festas populares e cerimônias religiosas, como novenas, procissões, pagamento de promessas, casamentos, enterros, e também aniversários de fazendeiros e sitiantes.⁵⁷

⁵⁴. BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa (1500-1800)*. SP: Cia das Letras, 1989.

⁵⁵. *Tocador* é o termo usado por Sebastião Bianco para se referir à sua atividade musical no sertão. O termo “músico” não era um conceito que fazia parte de sua linguagem naquele contexto social, não fazendo sentido para eles até então. “*quem sabia tocar era tocador. Não tinha palavra de música. Ninguém sabia que palavra era essa. Se sabia tocar, era tocador. Se sabia cantar, cantava moda. Era cantador de moda, naquela época.*” (Depoimento de Sebastião Bianco)

⁵⁶. Ver Mapas do percurso da Banda no Nordeste, e também Cronologia da Banda, em ANEXO X.

⁵⁷. O conceito de sitiante se refere aos moradores do sertão ligados a propriedades rurais de algum tipo, por arrendamento ou parceria. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1976.

Desta forma, a sua atividade musical na tradição rural estava intimamente ligada a estes acontecimentos locais, tocando muitas vezes em troca de alimento, roupa, “esmola”, pela “palavra do amor de Deus”⁵⁸, raramente em troca de dinheiro. Os bens recebidos em troca do ato de tocar neste contexto tinham muito mais um sentido simbólico ligado ao dom⁵⁹, sendo que a música, assim como as rezas, os objetos e os atos rituais, era oferecida com um sentido simbólico e apresentava a forma de um bem ritualizado dentro da festa.

A reconstrução do modo de vida e do modo de “pensar nativo”⁶⁰ ao qual a experiência musical estava intimamente relacionada é uma tentativa de compreender como a cultura é intrínseca ao seu modo de fazer, conceber e perceber a música.

A maneira como se revela em seus depoimentos a vivência do contexto rural onde a primeira formação da Banda nasceu diz muito sobre a maneira como a música é vivida e compreendida nesta cultura e a particularidade da expressão musical das bandas de pife no Nordeste do Brasil.

Para o desenvolvimento das questões analisadas neste capítulo sobre a cultura oral, nos baseamos principalmente nos depoimentos de Sebastião Bianco, pois ele é o único componente atual que vivenciou o período inicial da formação da Banda, em 1924. Os demais integrantes, seus filhos e sobrinhos, nasceram na região de Caruaru, fazendo parte da segunda geração, a partir da década de 50, sendo por isso suas experiências sociais marcadas por um outro contexto social, em Caruaru.⁶¹ Seus depoimentos estão mais relacionados ao segundo momento da pesquisa, embora também apontem para os valores culturais assimilados por eles na vida familiar e através da experiência dos mais velhos.

No trabalho de análise dos depoimentos, procuramos ficar próximo dos indivíduos, sua maneira de pensar e se relacionar com o mundo, tentando perceber como a sua descrição de sua experiência social fornece elementos para compreender a percepção

⁵⁸. Conforme depoimento de Sebastião Bianco.

⁵⁹. Percebemos que a noção de dom expressa possíveis significações presentes nas relações de troca e partilha de um bem simbólico, como a música, em um tipo de relação criada no contexto religioso, podendo ser identificada segundo uma forma simbólica de economia do dom, como abordada por autores como Marcel Mauss e Evans-Pritchard. MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2001. EVANS-PRITCHARD, E. E. *Teorias de la religion primitiva*. Madrid: Siglo Veintiund, 1984.

⁶⁰. O termo “nativo” aqui é utilizado referindo-se ao lugar de origem, ao qual a sua expressão cultural está intimamente ligada, não entendendo-a como uma cultura pura, isolada e sem transformações.

⁶¹. Gilberto, Amaro, João e José Bianco nasceram na década de 40, integrando-se à Banda oficialmente após o falecimento de Manuel, em 1955.

cultural e o pensamento ligado a um sistema cultural de representações e práticas sociais, constituído num pensamento vivido, concretizado na experiência.

Ao escutar os depoimentos e ler as suas transcrições, temos a impressão de que eles dizem as questões por si mesmos, que todas as características analisadas estão lá, ditas de maneiras diferentes, como formas diferentes de dizer a mesma coisa, daí a enorme dificuldade em organizá-las e sistematizá-las. Assim, procuramos penetrar nas suas estruturas, nos seus interstícios, talvez buscando extrair deles mais profundamente aquilo que eles não precisam dizer, e sistematizar as questões que podemos identificar dispersas no seu pensamento, na sua fala, nas suas lembranças, nos seus silêncios, nos seus esquecimentos, na sua descrição da sua experiência vivida.

1. A descoberta do pife: infância na roça

Sobre a descoberta do pife, Sebastião Clarindo Bianco nos contou que descobriu o pife junto com o irmão, quando eram meninos, em uma circunstância muito particular de sua experiência social. Ao ajudar o pai no trabalho na roça, como uma brincadeira de criança, cortavam os canudos das folhas de jerimum, os raspavam e furavam, de forma que, ao soprá-los, produziam som. Até hoje Sebastião Bianco é quem faz os pifes, artesanalmente.⁶²

*“O seguinte, dessa descoberta, foi meu pai levando a gente para a roça, eu com a idade de cinco anos, em 1924, quando ele viu que nós ia tocar pife, através dessa brincadeira nossa, minha e do meu irmão. Que a gente brincando. Mas nós não sabia que coisa era o instrumento! Ninguém nunca... meu pai, ele já viu, no estilo dele ele já viu. (...) **Cortar um galho de mato, uma coisa assim, para fazer brinquedo.** A criança não inventa todo tipo de brinquedo? Se envolve com uma coisa, com outra, com outra. Mesmo assim foi nós. Cortava as folhas da rama do jerimum, aquela folhona bonita, com aquele canão grosso assim, aquela copa em cima.”⁶³ (...)*

(...) Aí nós levava uma faquinha para chupar melancia. Meu pai levava eu escachado no pescoço dele, que eu era pequenininho, não podia andar muito.

⁶². Sobre a construção do instrumento, ver ANEXO III.

⁶³. Depoimento de Sebastião Bianco. Ele continua neste trecho explicando sobre o jerimum. “(...) Lá no norte é jerimum, aqui é abóbora que chamam. Mas é a mesma coisa, a mesma raça. Só tem diferença do jerimum daqui, da abóbora daqui para a do norte que a daqui só é água, e no norte é massa. O do norte, você cozinha ele, vai machucar assim com um garfo, para amassar ele, para comer com carne assada, carne de sol, carne de bode, ou de porco, a farofa já fica pronta. Só de machucar ele, amassar ele, ele fica aquela farofa, de tão enxuto que é. Não tem água nele. (...)”

*Meu irmão andava, que ele já tinha onze anos, e eu cinco anos.(...) Então, nós chegava na roça, levava a faquinha para chupar melancia, e meu pai acunhava dois olhinhos de enxada. (...) Aí nós chegamos lá, **deu essa idéia de pegar uma folha daquela do jerimum, um canã**o assim grosso, tinha lá a copa dela aqui em cima, que ela parece um guarda-chuva. Ali nós tiramos aquela copa dela, e o canã, um pêlo danado, aquele pelão grosso! Aí nós raspava assim (gesticula com as mãos, fazendo o ruído de raspar), e raspava. Um para Benedito, e fazia outro para mim. **Furava dois buraquinhos assim, aqui embaixo, só dois.** Não era quatro, só era dois. E tudo igualzinho, o do meu irmão e o meu. **Aí nós saía soprando e dava som! Que brincadeira era essa?***

*Aí meu pai, escutando aquilo ali, ele não falava nada, toda vez que a gente vinha para casa a gente trazia o **pifinho** para a gente ir tocando. Lá sabia qual era o tipo de instrumento. Que ali a gente não via instrumento na mão do meu pai. Ninguém via em outros cantos. Em feira ninguém via isso para vender. Então essa idéia. Aí a gente vinha soprando, soprando, o meu pai escutando, escutando. Aí um dia ele falou assim: ‘Vocês vão aprender a tocar pife.’ ‘Como é, meu pai?’ ‘Porque vocês tocam num caninho de folha de jerimum, fazem um sonzinho desse, acho que é a mesma coisa quase do pife.’ ‘E o que é o pife?’ ‘É um instrumento.’ (riso) Meu pai falando, falando para a gente.”⁶⁴*

Nesta sua descrição, há muitos elementos importantes que informam sobre o lugar, o dia-a-dia de sua infância na roça e o próprio significado que este instrumento tinha na sua imaginação, surgindo no interior do universo central de sua vida cotidiana, no contexto cultural do trabalho na roça. E a partir daí perceber como esta relação com o instrumento tinha um aspecto lúdico e ao mesmo tempo era um objeto de descoberta do som, prenúncio da música, que revela as formas de seu pensamento e visão de mundo. Nesta idade, o instrumento era como um brinquedo, era mais uma brincadeira de criança, e uma forma de se relacionar com o ambiente.

O pai era trabalhador rural, levava os filhos para ajudar na roça, para não deixá-los em casa, sem atividade social, já que não havia escola. A situação social e econômica de sua família é descrita por Sebastião em seus depoimentos. Desta forma, foi em meio ao cotidiano do trabalho na roça que despertou o seu contato com a experiência musical, ligada a uma brincadeira de criança, como uma experiência lúdica e voltada para a relação com o ambiente, marcada pelos materiais sonoros do meio em que viviam, os instrumentos e os sons. A música, para ele, foi uma experiência nascida “de dentro da roça”, no seu contato primeiro de experimentação do mundo.

⁶⁴. Depoimento de Sebastião Bianco.

“Ah, o meu instrumento, o pife, tivemos ele de dentro da roça. Meu pai era agricultor, e não tinha outra coisa a fazer naquela época, não existia escola, não existia nada para as pessoas aprender a ler. E o que tinha era trabalhar na roça, e lutar com o gado, dos fazendeiros (...)E a gente... dentro da roça, levava uma faquinha para chupar melancia, mas trabalhar que é bom, eu não conhecia nem lavoura nem o que era o mato... com cinco anos a gente não pode fazer nada. Meu pai levava para a gente ficar na continuação do trabalho dele, porque em casa ninguém está aprendendo nada, só fazendo traquinagem.(...)”⁶⁵

Antes de falar da maneira em que se desenvolveu o seu aprendizado musical, a relação com o instrumento e os sons no ambiente rural e o processo de criação musical a partir dos sons do ambiente, falaremos um pouco da situação social e econômica de sua família, a que tipo de relações estavam inseridos na sociedade.

1. 1. Concepção de mundo rural e oralidade: o universo social e cultural, o saber oral e o sentido mágico-religioso em sua prática musical

Pela sua condição de trabalhadores rurais no Nordeste brasileiro nas primeiras décadas do século XX, podemos supor que faziam parte de um grupo social na sociedade brasileira de trabalhadores livres, cujas atividades eram basicamente cuidar da lavoura e lidar com o gado, em terra própria ou dos fazendeiros.⁶⁶ Sebastião menciona que seu pai, além de trabalhar na roça, era também vaqueiro e *“amava essa profissão”*⁶⁷. A sua relação com a propriedade da terra e com os fazendeiros, conforme a descrição de Sebastião, parece ser de uma maneira intermediária que variava entre a situação do agricultor que cultivava um pedaço de terra para seu próprio uso e consumo, e o trabalhador que cultivava as terras dos fazendeiros, em troca de algum tipo de pagamento ou da renda da terra. Sua condição social não era definida pela propriedade da terra, e sim pelo seu cultivo

⁶⁵. Depoimento de Sebastião Bianco.

⁶⁶. *“Nossa profissão só era a roça, e lidar com gado.”* (Sebastião Bianco)

⁶⁷. *“Meu pai, ele era agricultor. Agricultor, e trabalhava com gado. O gado às vezes do pai dele, às vezes dos outros. Que ele gostava muito de ser vaqueiro de gado. Porque o vaqueiro é para tanger gado. Ele gostava muito disso aí, ele amava essa profissão. E era agricultor. Trabalhava na roça, plantava muito milho, feijão, a mamona também, que a gente chama lá carrapateira.”* (Sebastião Bianco)

de forma independente, seja trabalhando para o fazendeiro, seja para sua própria subsistência e de sua família⁶⁸. Sebastião diz:

*“(...) o roçado lá a gente trabalhava dentro do cercado dos fazendeiros. Eles dão aquele terrenão, aquele cercado grande, para o pessoal da roça trabalhar ali dentro, só pela palha do milho. A gente planta, tira toda a lavoura, e a palha do milho fica lá, que é o pasto do gado. Mas ele não cobra outra coisa, só isso aí. O que a pessoa planta, tira. Tira tudinho. (...)”*⁶⁹

A palha do milho era o pagamento que estas famílias de trabalhadores faziam pelo uso da terra cedida e arrendada pelo fazendeiro para o plantio dos produtos para seu próprio consumo. Esta palha era usada, então, para a pastagem do gado dos fazendeiros. Muitas vezes as terras arrendadas eram pagas com a renda derivada da plantação, como uma dívida.

A relação de posse sobre a terra não era clara, e percebe-se que o próprio sentido de propriedade não era um valor predominante na vida destes grupos sociais de retirantes neste período. Sebastião diz que a atividade social de sua família variava entre o trabalho nas suas lavouras e nas lavouras dos fazendeiros, que podiam fazer parte da mesma propriedade, embora em alguns casos o fato de estabelecer uma posse em um pedaço de terra, onde construíam suas casas e faziam seu próprio roçado, pudesse significar uma independência e autonomia. Os fazendeiros cediam uma parte de suas terras para os trabalhadores morarem com suas famílias, podendo cultivar um roçado próprio, em troca de serviços prestados, como no caso da palha do milho citada, ou o cultivo de produtos agrícolas para uso dos fazendeiros.

O plantio era bem variado, dos produtos da região. Em muitos momentos ele descreve como eram as plantações, o que se plantava, como se plantava e colhia cada produto, revelando uma riqueza de detalhes que mostram como esta realidade era uma experiência vivida integralmente que atingia a sua atividade cotidiana, a sua sabedoria, o seu conhecimento do mundo e a sua maneira de pensar. O seu pensamento parece sempre estar ligado à experiência concreta da atividade descrita. Ao falar da plantação do arroz da

⁶⁸. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1976; GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife: Fundaj/ Ed. Massangana, 1998. Três formas de sobrevivência da população sertaneja são apontadas por Gomes: pequenos proprietários, trabalhadores rurais assalariados, e parceiros, meeiros, moradores.

⁶⁹. Depoimento Sebastião Bianco.

família, que era muito rara, pois necessita de condições especiais para o seu cultivo, ele explica como se fazia quando tinha plantação de arroz.

*“O lugar que dava arroz lá é quando tem uma barragem grande, um açude, que aquela barragem, aquele açude, enche, e depois que ele vem secando. Então o pessoal faz aquela vazante, e vem plantando o arroz dentro daquela água. Até onde não cobre o olho do arroz, mas planta até dentro da água. Que a água vem secando, aquele terreno vem ficando úmido. O arroz era plantado assim, na minha época, da minha infância. (...) E ficava úmido assim, a lagoa secava quase toda, então o meu pai enchia de arroz. Semeava o arroz, depois de semeado é que ele nascia tudo assim, num lugarzinho só. Ali é que ia tirando, dois, três pezinhos, para ir plantando naquelas covinhas, dentro da água. Do lado de fora onde está bem molhado, até dentro d'água. Não cobrindo o olho do arroz, ele se sente bem dentro d'água.”*⁷⁰

É interessante perceber como há uma relação de proximidade com os processos naturais dos elementos, pela observação do processo, das transformações causadas pela natureza, e na atribuição de termos humanos aos vegetais, como “olho do arroz” e “ele se sente bem dentro da água”. Estas maneiras de descrever, que estão ligadas ao modo de pensamento e ao modo de vida neste contexto, caracterizam o saber oral e a sabedoria empírica do homem do campo, que se revelam também na sua música, como veremos adiante.

Maria Isaura Pereira de Queiroz procura definir o modo de vida deste grupo social de trabalhadores rurais, considerados como uma camada intermediária na sociedade brasileira rural, de pequenos lavradores de roças policultoras, apresentando uma situação de mobilidade, tanto espacial como sócio-econômica. Este grupo de trabalhadores seria, segundo ela, caracterizado como sitiantes.⁷¹ Utilizando a definição de Nice Lecocq Müller, a condição de sitiantes exprime a situação de trabalhadores responsáveis pelas plantações que cultivam, trabalhando direta e pessoalmente a terra com auxílio de sua família, sendo portanto, uma condição definida apenas pela relação do homem com a terra, podendo ser proprietário ou não, desde que seja o responsável pelo cultivo. Sua condição exprime o trabalho do homem sobre a terra, sendo um trabalho independente, de economia doméstica e, um terceiro fator, são plantações efetuadas com técnicas

⁷⁰. Depoimento de Sebastião Bianco.

⁷¹. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “O sitiante tradicional brasileiro e o problema do campesinato” In: *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1976.

rudimentares⁷². O depoimento de Sebastião descreve essas condições apresentadas pelas autoras:

*“(...) lá nós chamamos roçado e roça. Que no Nordeste, quando a gente planta a mandioca para fazer a farinha, chama-se roça. ‘Vamos para a roça!’ É tratar da roça, da mandioca. Limpar o mato que tem na mandioca, mexer a terra. E o roçado é aquele que a gente planta o milho, planta o feijão, planta o jerimum, planta melancia, planta algodão (...) Planta tudo isso, batata, inhame, tudo nós plantamos, dentro de um roçado só. Tudo isso tem. Inclusive até aquele... gergelim, a gente também plantava, dentro da roça. (...) Semente bem miudinha. Mas plantava aquilo só para a gente comer, não era para negócio não. (...) Plantava quiabo, também era do roçado. Que lá nós não fazia essas plantas que nem o pessoal faz aqui no Sul. De cada planta é uma coisa só, se for batata, só é batata, se for milho, só é milho, se for feijão, só é feijão. Lá não. Lá é um roçado para tudo, todo tipo de semente que a pessoa queira plantar. De tudo tem (...) Meu pai plantava essas sementes de jerimum, semente de melancia, no verão. Uma seca, que ninguém sabia quando era que ia chover.”*⁷³

Outro fator que caracteriza a vida dos sitiantes no Brasil, segundo a autora, baseando-se ainda em Müller, é a sua mobilidade social. Por causa da seca, e por serem as técnicas de sua lavoura rudimentares, eram obrigados a abandonar suas terras e se mudar constantemente, carregando seus utensílios e construindo suas casas, “feitas de pau-a-pique e de sopapo”⁷⁴, em outras terras. Sebastião relata que a casa em que moravam era feita “de taipa, toda tapada de barro”, sendo o mesmo que pau-a-pique, “casa de taipa feita com barro que se atira com a mão, a sopapo”, as quais eram facilmente abandonadas e reconstruídas adiante, em outro local.

Essa condição de mobilidade e nomadismo imposta pela seca era vivida por boa parte das famílias em Olho d’Água do Chicão, entre elas a família Bianco. A seca era, nesta época, uma circunstância que norteava o destino dos grupos sociais no sertão, sobretudo esses grupos de trabalhadores que dependiam das plantações para sobreviver. Com a seca, as lavouras não produziam alimento, então era preciso procurar outro lugar para estabelecer a lavoura e assentar-se provisoriamente. Esta condição de subsistência levava

⁷². Idem, ibidem, pp. 12; e MÜLLER, Nice Lecocq. *Sítios e sitiantes no Estado de São Paulo*. FFLCH, 1951.

⁷³. Vemos que o jerimum mencionado no relato sobre a descoberta do pife, assim como a melancia que eles consumiam e em cuja plantação brincavam, eram plantados dentro de seu roçado, para o uso da família.

⁷⁴. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1976, pp.12.

às jornadas de viagens sertão adentro, buscando novos ranchos, terras férteis e pastagens, em uma condição de vida provisória, sendo provisória a sua própria relação com a terra.

Daí esta condição circunstancial passar a informar seu modo de vida, tornando-se, mais que isso, uma situação estrutural da vida sertaneja, numa condição existencial de itinerância, mobilidade e provisoriedade, marcada pelo nomadismo e pela rusticidade⁷⁵ do modo de vida. O nomadismo como um caráter da vida sertaneja apresenta muitos pontos de relação com a noção de espaço que se desenvolve entre estes indivíduos. Neste âmbito, o sentido da peregrinação é uma das maneiras em que expressam a sua relação simbólica com o espaço no mundo religioso, a relação de mobilidade e espacialidade nas relações sociais e com a natureza, a terra, os fenômenos naturais e cosmológicos como a chuva, a seca, as estações do ano, o dia e a noite, as periodicidades sazonais, a vida e a morte, o sagrado e os fenômenos religiosos, como revela Sebastião Bianco:

*“O tempo que chovia, e tinha lavoura. Quando aquela lavoura acabava, que o pessoal lá tem esse costume.(...) No Nordeste era desse jeito. Então o meu pai viajava desse jeito. Viajou muito fazendo isso aí. De 26 até nós achamos o sossego, que nós achamos em Caruaru. Chegamos em Caruaru em 1939, no dia 15 de julho de 39. Nós chegamos em Caruaru. Desse tempo todinho, de 26 até 39 foi nós rodando dentro do Nordeste. Nós não, era todas as famílias. Se fosse só a gente era bom. Era todo mundo que não tinha o que comer. Era para cima e para baixo. (...) Chegava num rancho daquele, às vezes não tinha nem onde se arranjar, ficava ali junto com os outros. Porque não tinha para onde ir. (...)um rebanho de gente tudo sem roupa quase, aquela roupinha velha, toda rasgada, trouxa de pano, esteira. Tudo carregado nas costas, sem ter animal, tudo carregado nas costas.(...)E a gente assim vivemos. Depois meu pai tirou a gente, em 1926, de lá do nosso natural, ele com mais doze famílias, tudo parente. De pai a tio, a irmão, tudo. A gente tem uma parentesa grande. Começa do sobrenome lá do tronco, até chegar na rama. Então a família era grande. Mas a gente viajou tudo junto, essas treze famílias, até em Pernambuco (...) Morava um ano, dois, depois que secava tudo, não tinha mais chuva, não tinha mais serviço, mais nada, aí (...) saía para outro canto, outro lugar, cinco, seis, oito, dez léguas procurando.”*⁷⁶

Segundo Macedo Gomes, a seca faz parte de todo um processo social que abrange inclusive um campo de representações da realidade social e de interpretação dos

⁷⁵. A expressão de rusticidade do homem do campo, da vida artesanal, rústica, tem uma conotação na literatura histórica e sociológica de uma vida “não civilizada”, “precária”. Utilizo-a aqui no sentido de sua cultura material artesanal, ligada aos recursos e materiais da terra, como instrumentos e artefatos feitos de bambu, madeira, pele de animais, palha, barro, plantas, sementes e animais. Os próprios materiais em que são feitos os instrumentos musicais do grupo são recursos da natureza, confeccionados de forma artesanal.

⁷⁶. Depoimento de Sebastião Bianco.

fenômenos da natureza por este conjunto de valores sociais. Dessa forma, mais que uma realidade física e natural, a seca está presente no imaginário do homem do sertão e apresenta uma relação com o seu processo de interpretação da sua condição existencial neste mundo, sendo assim uma realidade simbólica.⁷⁷ Este pensamento simbólico da seca se articula, então, aos sentidos presentes no imaginário natural-religioso e na relação espacial de mobilidade, em um sentido material e simbólico, o qual se expressa nos rituais, nas festas e cerimônias religiosas. Está ligado, portanto, à relação do homem com a natureza, permeada por um pensamento mágico e uma visão do sagrado, presentes nesta concepção de mundo.

Sebastião conta que essa foi uma época de muita seca, nesses anos de 1919 a 1939.⁷⁸ Em cada lugar permaneciam apenas enquanto tinha trabalho, lavoura, até vir um novo ciclo de seca e precisarem se mover novamente. Nessas andanças pelo sertão, aspectos práticos relacionados à música também acabavam revelando essa itinerância. Na bagagem, eles levavam à tira-colo os instrumentos musicais, como a “*a zabumba, os dois pifes e a caixa*”, junto com os demais utensílios. Para proteger os pifes, ele os colocava “*dentro da esteira de dormir, para não quebrar*”.⁷⁹

Esta situação de mobilidade social exprime também uma relação de mobilidade espacial, que confere uma relação particular com o espaço neste universo social, de deslocamento, que faz com que os indivíduos estejam em constante circulação dentro da sua região, obrigados a sair de sua localidade, pela situação econômica ou pelas práticas religiosas.⁸⁰ Se manifesta também nas formas rituais e religiosas, ligadas ao catolicismo popular, como as promessas, procissões, romarias, novenas, em graus diferentes de mobilidade espacial. Era comum se fazer promessas em pedido de chuva, em que se realizava uma procissão em devoção a um santo, pedindo a graça da chuva, em meio à

⁷⁷. GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife: Fundaj/Ed. Massangana, 1998.

⁷⁸. Sobre a história das secas no Nordeste, ver: VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. SP: Ed. Ática, Instituto Teotônio Vilela, 2001. Segundo Sebastião, toda sua infância foi marcada pela seca, desde seu nascimento, sendo uma realidade que marcava a vida na região. “(...) *Que na época de 1919 nós tivemos uma grande seca, não tinha para o pessoal comer quase nada. E não existia farinha, feijão, nem nada, a gente comia carne de preá com côco. O côco ouricuri. Que lá onde nós morava tinha muito côco ouricuri, catolé (...) E, graças a Deus, a gente foi trabalhando e crescendo para sobreviver.*”

⁷⁹. “*Nas costas. Não tinha animal não. A zabumba, às vezes era meu pai que carregava, às vezes era eu, às vezes era outro. Era pesada, não era muito maneirinha não. Só a zabumba, os dois pifes e a caixa. Onde carregava? Dentro da esteira de dormir, para não quebrar. A gente deixava assim na esteira.*”

⁸⁰. CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. SP: Livraria Martins, 1964.

seca. Nestas ocasiões, nas festas em pagamento da promessa alcançada, o grupo era chamado para tocar, sendo a música parte integrante desta cerimônia ritual, em forma de procissão, como também nas novenas. O caráter de mobilidade espacial presente na vivência da seca também expressa a oralidade na vivência corporal do espaço, representada nos rituais cerimoniais e festivos em que a música estava inserida, ritualizados na forma de cortejo, forma esta que, conforme Mário de Andrade, caracteriza as expressões religiosas de base profana do catolicismo popular, através da mobilidade espacial e da experiência corpórea do espaço, trazendo a noção de peregrinação na relação com o sagrado.⁸¹

Em outra dimensão, esta circulação também permite o contato com outras realidades sociais, o que contraria a idéia do total isolamento cultural dos nativos do sertão, havendo trocas e relações culturais dentro da região, ligados por conjuntos que se alargam em graus diferentes de povoamento: relações entre si, no mesmo povoado, com a região e com o exterior (o que ultrapassa a região). Havia, assim, também segundo os autores, um sentimento de localidade, uma noção de pertencimento a um povoado, dos grupos ligados uns aos outros, compostos por famílias conjugais lavrando suas roças, famílias de sitiantes, centralizados por uma capela e uma vendinha, núcleo e centro de reunião para o povoamento disperso, mais do que um modo de vida socialmente isolado do contexto social mais amplo da região.

Neste sentido, Sebastião revela como o povoado de Olho d'Água do Chicão, em que morava na infância, o qual, segundo ele, “era formado por umas 30, 40 casas, com uma feirinha no domingo”⁸², tinha essa vida comunitária e social, embora houvesse a situação de itinerância, com a presença da seca e a necessidade de novas terras para trabalhar, levando-os a circular pelo sertão, em um modo de vida movente.

⁸¹. ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. SP: Livraria Martins Editora, 1959. Ver também, sobre a relação e a concepção do espaço nas culturas orais: ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Age*. Paris: Ed. du Seuil, c.1993; _____. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005; Ferreira, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC/ FAPESP, 1999.

⁸². “No lugar que eu nasci foi o lugar com o nome Olho d'Água do Chicão, Alagoas. E esse lugarzinho tinha umas 30, 40 casas. Tinha uma feirinha no domingo.(...) Não era cidade, era um povoado. (...) Era Olho d'Água do Chicão porque o dono de lá, que eu acho que é desse pessoal antigo... talvez tinha esse nome, do fundador da primeira casa, esse lugarzinho. Chamava Chicão (...) E o Olho d'Água era um cacimbão que tinha lá no lugar, muito fundo. E por isso ficou esse nome, de Olho d'Água do Chicão. Que a gente esperava água nesse olho d'água, era minador de água, bem fundo.(...)” (Sebastião Bianco)

De acordo com José Bianco, a tradição de lidar com a terra produzindo a própria subsistência permaneceu na família ainda na década de 40, na região rural em torno de Caruaru. Ao chegarem lá, parte da família se estabeleceu na cidade e outra parte na área rural, nos povoados chamados Rafael e Contenda. Em Contenda construíram um sítio onde plantavam muitos produtos, sempre para consumo próprio.⁸³ Neste momento, passam a se tornar mais ainda um grupo social independente economicamente, com seu próprio sítio e sua própria lavoura, na qual plantavam, segundo José, exclusivamente para a subsistência, consumindo os produtos plantados, não os vendiam. Deste modo, a atividade econômica principal de sobrevivência da família sempre foi, até mesmo em Caruaru, ligada à terra, à lavoura. Mas foi na cidade pernambucana, a partir de 1939, que começou a ocorrer uma diversificação nas atividades da família de Sebastião. Ele manteve ligações com a área rural, até se estabelecer na cidade, onde se casou em 1943 e teve seus filhos, enquanto seu pai, Manuel, e seu irmão, Benedito, permaneceram no campo, a cerca de 8 quilômetros da cidade. A família de Sebastião, após ir residir na cidade, continuava indo ao sítio na época da plantação e da colheita, colaborando com sua manutenção que ainda servia de fonte de subsistência para toda a família. É fundamental salientar desde já que as atividades musicais da Banda acompanharam todas essas transformações, no sertão, como veremos mais adiante, sendo uma maneira de se relacionar com o mundo, muito mais do que uma fonte de subsistência. Na cidade, foram desenvolvendo outros tipos de trabalho e ofícios ligados ao trabalho artesanal e manufatureiro. Sebastião trabalhou como sapateiro, ferreiro, serralheiro, assim como seus filhos mais velhos, que o ajudavam.

A noção de posse da terra era muito singular e própria deste segmento social. A terra era para ser habitada e cultivada, como percebemos em um trecho importante de seu depoimento, em que ele revela alguns valores sociais de sua visão de mundo, uma relação de relativa independência e autonomia deste grupo social, marcada pela interpretação mágico-religiosa e pela experiência concreta da vida cotidiana e material.

*“Porque era tudo cheio de mato grosso. Mato grosso que nós chamamos lá é a mata virgem. Então, naquele lugar que a gente tirava para fazer a casa, no canto que a gente fazia... Nessa época o terreno não tinha dono. Você se apossava... em qualquer canto, o pedaço de terra que você se apossava, **aquele pedaço de terra que você se apossava era seu.** Outro se apossava noutra canto, era outro. Agora era marcado. Marcava aqui, com três pedras, fíncava três pedras no chão.*

⁸³. Conforme depoimento de José Bianco.

*Limpava aquele lugar ali e fincava três pedras: uma grande no meio e duas pequenas do lado. Pronto, ali é um marco, um marco de terreno. (...) Cada qual marcava o seu terreno, nos quatro cantos, os quatro rumos, o lugar da divisa, dos lugares que a gente fazia. Então você fazia **uma posse**. Posse você sabe o que é? É uma trave, assim, que nem de campo de futebol. Senta um pau lá, outro aqui, e senta aquela trave em cima aqui. Ali é uma posse, ali ninguém entra, **já tem dono ali, dividindo com o outro.**” (...) aquele terreno já estava marcado para aquela pessoa. (...) Aqui botava madeira, aqui e aqui. Chamava travessão. Até que chegou o ponto... muita gente ficou sem terra nessa época. Porque o pessoal era pouco. Mas muita gente... o fazendeiro,(...) ele tomava o mundo, como daqui à Santo Amaro ou mais, de terra.⁸⁴ Quadrado, aquele mundão todo, de uma serra a outra. Para a divisão da água ficar para aquela fazenda,(...). A serra tem a chã em cima, a água desce para cá e para lá. Ela não fica ali. Mas aquilo ali tem que descer, para um lado ou para outro. Ali era a divisa às vezes, dos fazendeiros, um mundo de terra. Mas cada qual tomava o seu lugarzinho, criava família, criava tudo. Quando o fazendeiro queria tirar aquela pessoa, porque estava num pedaço do terreno dele, então ele comprava a troco de nada. Aquele pessoal ali, aí já ia para outro canto. Ficava tudo para aqueles fazendeiros. **E assim começou o dismantelo no mundo. Porque ninguém é dono de terra. Essa terra aqui é de Deus, não é de ninguém. Ele botou para nós morar em cima dela. Se nós fosse dono, nós morria? Morria não. Se plantava ali mesmo, vivia, nascia de novo.**(...)⁸⁵*

O sentimento de ser “dono” de sua própria terra, na sua percepção, parece se dar muito mais pela relação do cultivo, na relação direta com a terra, através do trabalho, lavoura ou criação de gado, fontes de subsistência e de usufruto direto e imediato de um bem natural, da natureza e, portanto, dado por Deus, e não de propriedade humana. A posse da terra, no seu pensamento, é definida mais pelo uso do que pela questão do poder e da política.

Esta significação da posse e da natureza da terra, colocada como uma vontade divina, assim como os demais fenômenos da natureza, como a seca e a chuva, a fome, a riqueza, a vida e a morte, o dom, e até a música, parece estar ligada a um fundamento comum a um “conjunto de idéias, noções e imagens predominantemente de cunho mágico-religioso, que recobrem e revelam as relações sociais e políticas de um sentido naturalista e/ou religioso, minimizando ou neutralizando a questão do poder e da política,

⁸⁴. Ele se refere à distância entre o bairro em que mora, Piraporinha, próximo à represa Guarapiranga, na cidade de São Paulo, e o bairro de Santo Amaro, para fazer a comparação.

⁸⁵. Depoimento de Sebastião Bianco.

como instrumento de mudança social”⁸⁶, que é próprio das culturas orais, e no qual se baseiam as significações construídas neste saber.

Neste ponto reside, então, um sinal de encontro com a concepção de mundo do homem rural, o seu modo de pensar, ligado à experiência concreta, e a uma maneira empírica de concretizar a sua experiência, que caracteriza a sabedoria empírica na vida social e mental do mundo rural, em que as experiências são vivenciadas e apreendidas por meio da oralidade.⁸⁷ Revela uma visão do mundo ligada à experiência material, aos ciclos de vida e morte, à natureza, aos seres sobrenaturais e às figuras e imagens religiosas, que informam a sua cosmologia.⁸⁸

2. O aprendizado musical: o som, o instrumento e a música

2. 1. A descoberta do som e da música através do ouvido e na relação com a paisagem sonora

Como vimos na descrição da descoberta do instrumento a partir de um experimento com os canudos da folha de jerimum, foi também na descoberta do som e da música através do ouvido, do sentido auditivo, que o seu aprendizado musical se desenvolveu.

Imitando os sons que ouvia, de um pessoal que cantava, outro que assoviava, o canto de um pássaro, a zoadá dos bichos, a carreira de um animal, Sebastião ia ouvindo e tentando fazer sons, tendo como instrumento nesta sua relação sensorial com o ambiente, o pife.

É interessante perceber como a criação sonora em suas músicas revela o cotidiano sonoro no contexto que compunha a paisagem sonora local⁸⁹. Quando falamos em paisagem sonora, nos referimos aos sons que são ouvidos em um ambiente, um contexto em que os sons são parte integrante da vida cotidiana, e portanto estamos falando em um

⁸⁶. GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife: Fundaj/Ed. Massangana, 1998.

⁸⁷. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras, 1992, pp. 325; BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*. SP: Companhia das Letras, 1989.

⁸⁸. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Companhia das Letras, 1987.

⁸⁹. Para o conceito e a análise da paisagem sonora, me baseio em: SCHAFER, Murray, *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. SP: Ed. Unesp, 2001.

sentido sensorial da percepção humana, que é o “ouvir”. Antes de ver o mundo, nós o ouvimos. É um sentido primário do pensamento e da vida humana, e uma maneira de sentirmos e percebemos o mundo ao nosso redor. Nas culturas orais, o sentido auditivo é muito mais forte e marcante do que a visão, diferentemente de uma cultura informada pela escrita, que condiciona o homem a ler os sinais gráficos e abstratos, apresentando por isso modos próprios e particulares de ouvir.

Os modos de ouvir e as percepções sonoras são diferentes em cada cultura, estando intimamente ligados às formas e significações culturais construídas socialmente. Assim, o modo como os sons são ouvidos e interpretados no cérebro humano, produzindo sentidos, na vida cotidiana, no comportamento e na atividade musical, está ligado à sua concepção de mundo, e expressa também a relação dos indivíduos com a paisagem sonora percebida na sua experiência cultural cotidiana. A música, desta maneira, pode ser entendida, segundo Schafer, como uma linguagem expressiva criada a partir dos sons que pode revelar a expressão de emoções subjetivas, como também pode exprimir o resultado da descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo.⁹⁰

O ambiente acústico ou sonoro da cultura estudada neste primeiro momento está presente nas suas sonoridades musicais, na sua criação musical, que indicam os sentidos sociais da música nesta cultura e o universo da escuta na sociedade em que viviam. O depoimento de Sebastião Bianco mostra como era a sua relação com a música neste universo cultural.

*“Ah, quando uma pessoa assoviava um toque... **que nesse tempo não tinha palavra de música, era toque. Se você sabia tocar, era um tocador. E se sabia cantar, cantava moda. A palavra só era essa, de música. "Fulano sabe cantar moda" e "Fulano é tocador, ele sabe tocar". Era assim. Só tinha essas duas palavras. Até quando o Lampião chegou, nessa época, era o nome que tinha no mundo todo, quem sabia tocar e quem sabia cantar. Só era **toque e moda.** Essas duas coisas.(...) Quando a pessoa assoviava, meu irmão, uma moda, a gente aprendia logo, não demorava não! Assoviava um toque, **nós pegava também, a mesma coisa!** Aí meu pai disse: "Eu vou fazer uma zabumba, porque vocês vão tocar aí mesmo." (riso) Foi quando ele fez a zabumba que nós já sabia tocar no pife.”***⁹¹

⁹⁰. SCHAFER, M. *Op. Cit.*

⁹¹. Depoimento de Sebastião Bianco.

Muitas músicas feitas por Sebastião nessa época eram, segundo ele, inspiradas nos sons dos animais. Ele diz que começou a fazer suas próprias músicas mais ou menos com a idade de dez anos, quando também começou a fazer os pifes. A relação entre construir o instrumento e experimentar fazer músicas parece ser muito estreita e fazer parte de um mesmo processo criativo baseado na experimentação e na vivência sensorial do instrumento, suas possibilidades sonoras, criativas, e a percepção sonora do ambiente que ele tentava traduzir na linguagem do pife. Ele diz:

*“O que uma pessoa assoviava, nós aprendia. Ou cantava, nós aprendia. Não era música que vinha no ouvido da gente ainda, porque era muito novo, cinco anos. Era muito novo. Agora, **quando eu comecei a fazer o pife**, com a idade de dez anos para cá, aí foi que começou a vir música no meu ouvido. Ela vinha no meu ouvido. De madrugada, se eu possuísse um gravador naquela época, eu **pegava** muita música boa. Que ela vinha no meu ouvido de madrugada. (riso) **Quando eu dormia, ela desaparecia, não sei para onde é que ela ia. E se eu ficasse acordado até amanhecer o dia, eu gravava ela no pensamento.**”⁹²*

É possível pensar nesta maneira de perceber a música concretamente, ao explicar que a música “vinha no ouvido” dele, e ele a “pegava”, como um sentido intimamente ligado ao corpo, à sensorialidade concreta e, neste sentido, a música tem um caráter de presentificação corpórea que, ao deixar de ouvi-la, ou de senti-la corporalmente, ao dormir, ela desaparece, pois sua existência é materializada diretamente na vivência corporal. Em outros trechos, e em geral sempre que sua fala se refere à criação musical, ele apresenta a mesma descrição do processo de percepção sonora, da vivência sonora da música pelo sentido auditivo.

*“As notas **eu ouvia no meu ouvido**. Eu **pegava** elas, e do jeito que elas vinham no meu ouvido, eu ficava assoviando, deitado. Assoviando... quer dizer, fazendo o tipo de assovio mesmo, como quem fosse já tocando. E eu **sustentando** aquela música, sustentando, sustentando. Aí vinha o sono, dormia. **Quando eu dormia, desaparecia, não vinha mais.**”⁹³*

Percebe-se que ele diz que “ouvia no ouvido”, não era portanto uma imaginação abstrata, e sim uma experiência sensorial. O sentido de pegar, integrado ao ouvir, parece próximo de uma noção tátil da música, como se ele pudesse sentir tocar os sons com o

⁹². Idem.

⁹³. Idem.

seu ouvido, ou podemos pensar mesmo com as mãos, na hora de traduzir para o instrumento.

O sentido da escuta neste universo revelado por Sebastião está muito ligado ao tato, e esta relação está presente na sensação descrita por ele, em “sustentar”, “pegar” a música, “do jeito que ela vinha no ouvido”. É como se ele estivesse tateando os sons que chegavam ao seu ouvido, alcançando a sua vibração. Pois a escuta acontece, de acordo com Shafer “no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis”.⁹⁴ No caso de Sebastião, esta sensação táctil da audição acontece individualmente, e no plano subjetivo. O tato, em geral, é um sentido individual, sentido pelo indivíduo que o vivencia. Na música, este sentido táctil auditivo pode ser socializado, compartilhado coletivamente, quando a música é ouvida em um contexto coletivo.

Em geral, a experiência da escuta é coletiva, compartilhada. Na execução das músicas em um contexto coletivo, na performance musical, estão presentes as diversas dimensões sensoriais ligadas à expressão e à dimensão do corpo e dos conteúdos corporais, visuais e sonoros, e também os simbólicos, das imaginações e representações, significações, leituras, interpretações culturais. O predomínio do sentido da audição em relação à visão faz parte de uma cultura que é anterior à escrita, sendo o ouvido um sentido que se move para dentro de si, e os olhos, para fora de si.⁹⁵

No caso de Sebastião, este som que ele ouvia e vinha no seu ouvido pode ser tanto um som real que ele escutava, como um som imaginado. Mesmo nos casos de sons inventados na imaginação, os sons realmente ouvidos eram a sua matéria-prima, a matéria-prima sonora de suas músicas, dos sons organizados melodicamente em sua cabeça.

Neste contexto em que a oralidade predominante na cultura confere um sentido especial ao sentido da audição, esta prescinde da escrita, sendo que a escrita não é capaz de traduzir a complexidade dos sentidos expressos e percebidos, que estão imprimidos na forma oral de compreensão do mundo.

Desta forma, a própria tradução das músicas em linguagem escrita, por meio da linguagem da notação musical da partitura, a qual não existe nesta cultura, torna-se

⁹⁴. SCHAFER, M. *Op. Cit.*

⁹⁵. Idem, *ibidem*.

silenciosa, a medida que não traduz os sentidos presentes nas sonoridades, que dizem muito mais do que os traços gráficos. Sebastião menciona a ausência da escrita na sua cultura musical baseada nos sons ouvidos, tocados, cantados, apreendidos e sentidos através da oralidade. A partitura é voltada para a visão, muito mais do que à escuta, sendo uma maneira de fixar e comunicar a música de acordo com uma lógica diferente. Nesta cultura, suas páginas seriam ainda mais “silenciosas”, por consistir em tentativas de traduzir abstratamente por um instrumento científico ligado à cultura escrita ocidental, um conteúdo musical e sonoro que não tem uma relação estrutural sistemática com o pensamento formal da linguagem musical escrita. Na pesquisa, a partitura tem sentido apenas como um instrumento de análise, que faz parte do movimento de aproximações e afastamentos do pesquisador no confronto com a cultura estudada, revelando as tensões entre o “estar lá” e o “estar aqui”, em que consiste o trabalho do estudioso da cultura, historiador ou antropólogo.⁹⁶

Sebastião teve contato com parte dessa cultura musical formal, conhecendo uma realidade diferente, a qual ele traduz à sua maneira, a partir dos seus próprios códigos e categorias culturais. Quando estava falando sobre a formação da banda, ele disse:

“(...) Que na infância dele (o pai, Manuel), ele menino assim que nem a gente, ele foi aprendendo, ele tocou numa banda de uns tios dele. (...) da família do pai dele. Menino. Aí depois casou-se, não soube mais o que era isso, e nunca mais viu nada disso. Aí, a gente nascendo, e fomos com essa continuação. Até que chegou o pife, chegar no pife. Estamos hoje ainda executando o instrumento que fizemos dentro da roça. Ou seja, o dom que é. Letra nós não conhece, de música nenhuma. Nenhuma. Partitura, para a gente ler, e tocar aquilo ali. Ôxe! É o mesmo que estar passando manteiga em dente de gato!”⁹⁷

Na realidade, a escrita musical não tem sentido no universo musical de Sebastião. Como ele diz, *“aqui não tem letra para tocar esse instrumento, não nasceu gente para fazer letra para a gente tocar pife. Não nasceu. É de ouvido, e da boa vontade da pessoa*

⁹⁶. GEERTZ, Clifford. “Os dilemas do antropólogo entre ‘estar lá’ e ‘estar aqui’”. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. RJ: UFRJ, 2005. Ver também, do mesmo autor: *A interpretação das culturas*. RJ: Guanabara, 1989; e *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997. O historiador Carlo Ginzburg também menciona a relação com os sujeitos históricos estudados, sugerindo uma postura semelhante: “De vez em quando as fontes, tão diretas, o trazem muito perto de nós: é um homem como nós, é um de nós. Mas é também um homem muito diferente de nós. A reconstrução analítica dessa diferença tornou-se necessária, a fim de podermos reconstruir a fisionomia, parcialmente obscurecida, de sua cultura e contexto social no qual ela se moldou”. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. SP: Cia das Letras, 1987.

⁹⁷. Depoimento de Sebastião Bianco.

de aprender. (...) De ouvido! Tudo de ouvido. A pessoa cantava assim, nós aprendia logo. Só a música, o toque aqui, a melodia.”

Seu processo criativo era muito singular. Tinha um método próprio que revela a predominância da oralidade e do universo da experimentação sensorial.

“Aquela estrofe daquela música vai fluindo, uma com a outra, a gente vai estudando aquilo ali no pensamento, e lá vai, lá vai, lá vai, até que chega o ponto certo. Quando ela está no meu pensamento, que ela está pronta, aí a gente se junta, e vai tocar ela. Se ela for uma música que é uma marcha, ou um dobrado, para o lado que der melhor, aí a gente bota... o sonoro, chama sonoro, né?(...) Tem o ritmo também. Já vem com o ritmo, já vem com ele. Quando ela vem assim, vem prontinha, prontinha. Já vem pronta. Inteirinha. Vem inteirinha. (...) porque eu fiz ela (está falando de uma música), mas nunca marquei nada. Porque não tinha o que marcar. Só foi fazer ela. Eu não conheço os tons de música. E toco eles, e não conheço. Se falar assim: “Toca tal tom.” Eu sei lá o que é? Sei que eu toco a música, e sei aquele tom. O som, o tom... não sei qual é o tom que sai. Sei que o tom aqui é de ouvido, a música toda é feita de ouvido, não sei qual é o tom que sai aqui de dentro. Porque aqui também não tem letra para ensinar outro para tocar com letra. Não tem letra para quem vai aprender o pífano. Para quem vai ensinar, não tem letra. Só o som, e a escala. Depois de muito tempo, que apareceu a escala de música, foi que eu vim a aprender essa escala. Que o pessoal falava assim: a escala da música, para começar a música, tem que começar assim: tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum (canta as notas de uma escala)”⁹⁸

Neste trecho, se percebe que seu conhecimento musical não expressa um sentido ligado a uma linguagem formal e abstrata, como na música ocidental moderna. Seu pensamento musical se estrutura de uma maneira articulada com o fazer concreto da música e suas sonoridades, seu ritmo também sentido no pulsar, sem se preocupar com o nome das notas, o compasso, com o seu valor num sentido de um código cognitivo. Isto não significa, entretanto, que sua música não tenha uma estrutura formal, e que os sons não sejam organizados humanamente, que não haja uma lógica de integração sonora, mas sim que esta estrutura não passa pela linguagem da cultura musical escrita. No último momento deste trecho, em que ele menciona a “*escala de música*”, que “*apareceu depois de muito tempo*”, é possível perceber como ele foi assimilando estes novos termos e valores no contato com o mundo urbano.

⁹⁸. Idem.

A imitação dos sons dos animais através dos instrumentos era muito presente na sua criação musical, aparecendo em muitas de suas músicas, algumas das quais foram gravadas, outras permanecem em sua memória.

Em seus depoimentos, ele menciona este elemento como fundamental para a sua expressão, e percebemos que era uma maneira de traduzir o ambiente, e também uma forma de brincadeira, de sentido lúdico.

*“Para fazer as músicas naquela época, eu fazia assim, através de canto de pássaro, carreira de um animal, que dava aquele compasso, certo, aí eu esperava a música. Briga de animal também. Tem os carneiros, quando briga por causa de ovelha, eu fiz essa música, inspirei ela... Briga do cachorro com a onça, foi o cachorro acuando a onça. Que o cachorro não briga com a onça, porque a onça é um animal muito grande, e tem muita força...”*⁹⁹

Tiago de Oliveira Pinto, em seu estudo sobre as Bandas de Pífanos no Brasil, aponta para este fator como um elemento comum nas expressões desses conjuntos em todo o Nordeste. Para ele, este tipo de repertório demonstra o “íntimo contato dos músicos com o seu meio ambiente rural”, e também o aspecto de uma fantasia musical e senso de humor.¹⁰⁰ Ao analisar a música “Caboré”, de uma banda de pífanos do Ceará, o autor mostra os recursos sonoros que se desenvolvem a partir de um deslocamento métrico nos acentos melódicos do primeiro pífano, em diálogo com a zabumba, que expressam como a música é constituída a partir da estrutura sonora do canto do caboré, uma coruja pequena, comum na região do sertão nordestino. Há uma música de Sebastião também chamada de Caboré, também relacionada musicalmente ao som da coruja.

Na música da Banda de Pífanos de Caruaru, “As espadas”, há uma situação semelhante em que a estrutura musical acompanha o movimento rítmico do objeto sonoro mencionado. Em meio à melodia, numa pausa rítmica se inicia o som das espadas se chocando, em um ritmo que se encaixa na estrutura da música. A atuação rítmica e sonora das espadas é feita com as baquetas batidas na lateral do instrumento, o que dá uma sonoridade específica de madeira contra madeira, mais próxima do timbre das espadas que são o tema da música. A mudança de timbre é importante, tornando a

⁹⁹. Idem.

¹⁰⁰. PINTO, Tiago de Oliveira. “As Bandas-de-Pífanos no Brasil: aspectos de organologia, repertório e função”. In: *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música. Portugal, África e Brasil: adaptação, síntese e resistência*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p. 567.

sonoridade mais realista e próxima do som real da luta de espadas que se pretende expressar como alusão a um evento sonoro.

É assim também com outras músicas, como “Pipoquinha”, “Pipoca moderna”, “Briga dos carneiros”, “Cavalinho, cavalo”, “O Boi”, expressando as sonoridades de eventos sonoros cotidianos. Em Pipoquinha, as baquetas batidas uma na outra, reproduzem o som do milho estourando para se transformar em pipoca. Sebastião ter feito esta música, como também “a *Pipoca moderna*”, (eu fiz) *através do caroço do milho, de fazer a canjica, a pamonha, o milho cozinhado.*” Na música “Briga dos carneiros”, relatada e tocada por Sebastião em um de seus depoimentos, o som da batida dos chifres dos animais é incorporado à divisão rítmica, como elemento de expressão musical.¹⁰¹

Estes sons “naturais” imitativos são sonoridades musicais próximas da realidade sonora cotidiana que podemos até considerar como sons musicais onomatopaicos. Expressam a oralidade na música, assim como também apresentam um contexto lúdico de expressão e interpretação de um universo vivido com o qual se relacionam criativamente. É assim o processo de criação revelado no pensamento de Sebastião:

*“Nesse tempo eu sabia fazer muitas músicas. Vinha no meu ouvido. E outras eu fazia através do canto do pássaro, da máquina, aquele compasso da máquina, que a máquina também tem compasso. E aí inspira a música. Às vezes através da carreira de um animal, daquele compasso que ele tem, (...) eu fazia música, minha música era tudo feita assim.”*¹⁰²

Em alguns casos este evento sonoro é mais complexo e abrange uma estrutura narrativa, de uma história de animais, um enredo, contado através das estruturas melódicas e rítmicas tocadas pelos instrumentos, como no caso da “Briga do cachorro com a onça”, que será analisada adiante.

Saber o por quê destas particularidades de expressão da paisagem sonora nordestina, reveladas na afinação, nas características melódicas e rítmicas das suas sonoridades musicais, a respeito do tipo de relação que estabelece com o ambiente sonoro e cultural, é uma questão importante mas muito difícil de ser respondida. A relação entre cultura musical e paisagem sonora é muito estreita, e remete a algumas aproximações

¹⁰¹. A transcrição da música “Briga dos carneiros” tocada em seu depoimento encontra-se em ANEXO V. As músicas mencionadas encontram-se no CD em ANEXO VI, permitindo escutar as sonoridades descritas.

¹⁰². Depoimento de Sebastião Biano.

destes conceitos. O conceito de cultura musical é mais específico, se referindo à esfera da música, dos sons organizados dentro de certa lógica. De forma mais ampla, a paisagem sonora abrange os sons em geral de um contexto social, a dimensão sonora da vida na amplitude dos eventos sonoros, naturais e produzidos pelo homem: sons da geografia e clima (como água, chuva, vento, fogo), animais, ferramentas, ações, gritos de guerra, e toda a diversidade de sons, incluindo também os sons musicais produzidos pelo homem, quase sempre em diálogo com a paisagem sonora. Os sons da paisagem sonora podem ter um significado mais profundo na cultura desses ambientes, expressando sensibilidades, estados de ser, ligado ao modo de vida e significações mais profundas. São importantes, portanto, em seu contexto sonoro, mas podem revelar sentidos comunicáveis ou significantes para além da sua própria cultura. Assim, o ouvido filtra os sons de acordo com os sentidos e significados informados pela percepção cultural.

2. 2. O aprendizado do instrumento e a criação musical

O aprendizado do instrumento para dialogar com essa paisagem sonora e construir música organizada é um elemento determinante e reflete também esse universo da cultura oral. Neste sentido, a execução do instrumento é uma ação corpórea, e abrange a experiência da sensorialidade, da experimentação, tentativa, erros e acertos. Na descrição de Sebastião sobre a descoberta do pife, a partir da brincadeira feita no canudo do jerimum, mostra como seu aprendizado se desenvolveu com base em experimentações e tentativas para produzir som, encontrando a embocadura do sopro, e a posição dos dedos nos furos, criando notas musicais, em um aprendizado musical informal, ligado a experiência empírica. A partir daí, descobriu a possibilidade de se fazer mais do que sons e “zoadas”, e passar a tocar música.

*“Meu pai encomendou uma parêlhinha para ele fazer para mim e meu irmão. Parêlhinha é assim, o **meia regra**. Pequeninho assim. Que os dedos da gente era fininho. Para pegar numa escala dessa mais larga, não dava para chegar.(...) Quando nós chegamos, que meu pai disse: ‘Olha aqui o instrumento de vocês.’ Aí nós ficamos alegre, demos tanto salto. (riso) De alegria! Aí, pronto: ‘Vamos tocar.’ ‘Vamos’ Botamos os dedos em cima dos seis buraquinhos, e soprava aqui. E saía o som da onde? Saía o som de jeito nenhum! (riso) Pelejemos, pelejemos, não teve jeito. Porque precisa **embocadura de sopro** para poder tocar ele. Porque todo instrumento de sopro tem a posição de tocar. Não é só soprar e sair*

*som não. Tem a embocadura do sopro, a certa mesmo. Aí não deu nada, sopremos para todo lado, não deu, não deu. Pelejemos, pelejemos e pelejemos. E nós ficamos desgostosos assim, meio... que não ia nem aprender nada. Eu digo: 'Vamos fazer isso: vamos botar dois dedos... duma mão e dois dedos da outra, para nós deixar duas notas sem nada, para ver se chega som, para ver se dá um sonzinho.' E fomos. Quando nós sopramos, **o som saiu limpo**. Porque nós tapava logo, como quem queria tocar, sabia tocar. Não sai som. Você pegar num instrumento desse, nunca pegou. Você quer logo fazer que nem quem sabe tocar. Está tocando, é fácil. Aí sopra, não sai nada. (riso) Então, nas quatro notas, aí sai **um som limpo**. Pelejemos para um lado, pelejemos para o outro. Não dava música, mas aquele barulho nós fazia. Que nem esse gafanhoto que tem no norte, que come milho maduro. É de rebanho. Quando eles sentam num roçado assim, mas faz um estrago na espiga de milho! E aquela **zoada** deles, faz aquela festa. **Mesma coisa nós fazendo o pife. Aquela zoadinha.** (imita o som com a boca). Aí pronto, pelejemos. Aí, quando foi um dia: 'Vamos colocar a mão certa agora, os três dedos de um lado e três do outro.' Aí colocamos. Aí pronto, o som saiu limpo, devido ao **treinamento que nós fizemos nas quatro notas**. Aí, quando chegou as seis notas, **saiu o som aquela beleza, como quem já sabia tocar**. Saber sabia, nós **sabia fazer o sonzinho nas quatro notas**. Quer dizer que saía **todo som que nós queria, alto, baixinho, de todo jeito**. Então, quando passamos para as seis notas, **aí limpou o som**. Ah, quando uma pessoa assobiava um **toque**, que nesse tempo não tinha palavra de música, era toque. Se você sabia tocar, era um **tocador**. E se sabia cantar, cantava moda. (...) Quando a pessoa assobiava, meu irmão, uma moda, a gente aprendia logo, não demorava não! **Assobiava um toque, nós pegava também, a mesma coisa!** Aí meu pai disse: "Eu vou fazer uma **zabumba**, porque vocês vão tocar aí mesmo." (riso) **Foi quando ele fez a zabumba que nós já sabia tocar no pife.**" ¹⁰³*

O sentido da criação musical nesta cultura também apresenta uma íntima relação com a oralidade e a vivência empírica da atividade musical, sendo necessário observar como a criação musical tem um sentido específico revelado na sua forma de compreensão do mundo, diferente dos conceitos de composição e autoria. Na tradição oral, torna-se difícil saber em que medida uma música tocada é uma invenção individual ou a expressão de outras experiências musicais vividas. Como já foi observado, a experiência da linguagem estava intimamente relacionada à experiência sensorial concreta da vida, disso decorrendo um sentido de integralidade e ligação do homem com o universo, de forma concreta na sua expressão, no seu pensamento, na sua maneira de descrever a sua experiência, e na sua concepção do mundo. Esse fato leva a dois movimentos com faces interligadas: a ligação estreita do pensamento com a prática, e um sentido de explicação mágico-religiosa. É

¹⁰³. Idem.

possível pensar nessas duas dimensões como parte de uma mesma forma de relacionar-se com o mundo, em que as esferas estão interligadas de maneira indissociável na percepção cultural, sendo esta relação predominante na estrutura do pensamento e da linguagem.

O repertório da banda revela essas dimensões, expressas fundamentalmente em dois tipos de criação musical. De um lado, as músicas tradicionais religiosas, as quais são tocadas nas cerimônias e festas em devoção a um santo, uma figura ou imagem religiosa, e fazem parte portanto deste contexto específico, estando por isso estreitamente vinculadas a uma função prática e simbólica. De outro, as criações de sentido lúdico, de invenção e fantasia, de entretenimento, as quais apresentam estruturas melódicas, rítmicas, timbrísticas que expressam o ambiente sonoro, e tematizam eventos sonoros do cotidiano, percebido sensorialmente.

No entanto, muitas dessas músicas estão presentes no imaginário social, sendo aprendidas e transmitidas oralmente.¹⁰⁴. Apesar disso, Sebastião, nos seus depoimentos, demonstra uma importância dada a suas próprias criações musicais. Percebe-se, então, uma combinação entre estes dois universos, da criação individual e coletiva. A sua criação musical entendida como invenção, não tem o sentido de um conhecimento técnico e formal, separado do contexto sonoro vivido. As suas descrições de sua invenção apresentam referência à realidade material na qual a música nasceu. O próprio conceito de música como um universo separado da atividade social humana é um conceito criado na cultura musical moderna, que surge com a música europeia a partir do século XIX.

Na cultura à qual a prática musical criativa de Sebastião estava ligada, o conceito de música como o entendemos não era compreendido da mesma maneira, apresentando outros significados culturais. Ele fala em música hoje pois sua linguagem e experiência revelam sua trajetória e as trocas culturais com o ambiente urbano, traduzindo, como vimos em alguns momentos, esta nova linguagem assimilada na sua própria compreensão de forma particular, filtrada através de sua percepção cultural e se expressa traduzida nos seus próprios termos. Quando diz que *“só era toque e moda. Não tinha palavra de música”*, percebemos que havia uma percepção particular da relação dos indivíduos com a música, à medida que ele encontra uma correspondência entre as expressões nativas “toque” e “moda” (*“a palavra de lá, da região”*), com a expressão moderna de referência de “música”.

¹⁰⁴. *“(…) uma musicazinha de um pessoal que cantava, outro assoviava, nós tocava”* (Sebastião Bianco)

A própria maneira em que ele se refere à sua criatividade e criação musical revela o sentido que esta relação tem para ele, no sentido de “invenção”, mais que criação. O termo que ele usa é “*inventei essa música*”, não “*criei*”. O verbo “criar” expressa uma abstração muito maior do que “inventar”, que tem um sentido mais próximo do domínio sensorial, da percepção, da sensação, da fantasia e do sonho, enfim, da brincadeira.

Na sua relação com a música, ele expressa uma relação especial com o seu instrumento, o pife, que pode nos revelar alguns indícios dessa imaginação sensorial e ao mesmo tempo mágica.

*“(…) Eu, quando comecei a tocar e comecei a fazer ele, eu tomei uma amizade igual a um filho esse instrumento, porque acho bonito o som, e eu mesmo faço ele, tenho esse **dom de fazer**. E depois desse dom de fazer, **colocar os dedos nas notas** e fazer música, para tocar. Eu mesmo fazia a música. Fiz muita música, **combinando com o tom que sai aqui**. Fiz muitas, **em sonho**, a música vinha no meu ouvido, eu pegava ela. E assoviava, que ela assoviava de noite, que ela vinha. De três para quatro horas da manhã é que a música vem no ouvido da gente. **Que tem o dom, para as pessoas que têm o dom**. Eu sustentava ela, sustentava, sustentava, não dormia. Quando dormia, me esquecia. No outro dia não sabia o que tinha acontecido. É igual ao sonho. Não é só aquele sonho, mas tem umas coisas parecidas que a gente acha. **Mas nunca que a gente descubra como foi aquele sonho. Não é verdade? A gente sonha, aquela coisa linda, está vindo tudo certinho, certinho. Mas depois, vem um negócio que parece que atrapalha um pouco a gente, para decifrar o que é aquilo ali. É difícil. Então, mesmo assim é esse instrumento aqui. Fazer ele e tocar, é poucos, poucos que tem no mundo. Tem poucos. Porque só fazer ele aqui, com a escala de ouvido, sem nunca ver o instrumento da fábrica como é. A gente morando lá, nunca viu isso, instrumento nenhum.**”¹⁰⁵*

2.3. A construção artesanal dos pifes

Além da oralidade presente no aprendizado musical, no aprendizado do instrumento e na criação musical, o contato com o instrumento revelava uma proximidade com suas propriedades sonoras e materiais, apresentando relações materiais e simbólicas, à medida que o próprio instrumentista construía seu pife. Assim, a relação com o som e a música revela também as possibilidades presentes na cultura material, que fornece os materiais com que os instrumentos são feitos.

¹⁰⁵. Depoimento de Sebastião Bianco.

Essa prática artesanal¹⁰⁶ que, como vimos, começou como uma brincadeira infantil, incorporou-se ao seu cotidiano e permaneceu viva durante toda a trajetória da Banda. Sebastião Bianco começou a construir pifes desde os dez anos de idade, desenvolvendo mais tarde a habilidade para construir também os tambores utilizados pelos demais membros do grupo.

Ele desenvolveu, para a construção dos pifes, técnicas artesanais através da observação das necessidades dos materiais e ferramentas, incorporando algumas inovações e adaptações à medida que surgiam novos materiais e novas demandas. No início, construía os pifes com taboca, pedaço de bambu que, segundo ele, era material de fogueteiro, usado para fazer os fogos, nas festas, e era fácil de conseguir na região. Além da taboca, a taquara também passou a ser utilizada, pois é mais fina e fácil de furar.¹⁰⁷ A taquara era um material que se costumava usar para fazer artesanato, conforme nos contou Sebastião, a qual encontrava-se muito “*nas matas de plantar cana*”, de onde traziam, fazendo com ela peneiras, bonecos, bolsas, e diversos tipos de artesanato. A partir do momento em que ele aprendeu a fazer pife, e iniciou o desenvolvimento de sua técnica, as taquaras trazidas das matas eram usadas também no artesanato dos pifes.¹⁰⁸ O que o levou à construção dos pifes foi mais que a iniciativa pessoal de construir seu próprio instrumento, sendo motivado pelas solicitações feitas a ele para que construísse outros pifes, além do seu próprio, para outros indivíduos que os comprariam, como disse Sebastião: “*Porque o pessoal queria comprar. Muitos pediam, eu fazia.*”

A partir do seu próprio pife, o qual havia sido feito para ele a pedido de seu pai, como vimos, eram tiradas as medidas e as técnicas para construir os demais. Ele explica: “*eu fiz pelo que estava tocando. (...) fazia igual. E dali pronto, não perdi mais a escala*”.¹⁰⁹ A afinação dos pifes é o elemento mais importante, produzida através da

¹⁰⁶ A técnica artesanal utilizada na construção dos pifes foi observada na pesquisa de campo, sobre a qual realizamos registros visuais em vídeo e fotos, e descrição das etapas do processo. Sua técnica se mantém até hoje, com adaptações e inovações. O ANEXO III apresenta uma descrição do processo de construção dos pifes observado na pesquisa de campo, acompanhado dos registros iconográficos e do diagrama das afinações produzidas pelos pifes construídos por Sebastião (Diagramas em ANEXO IV).

¹⁰⁷ Conforme depoimento de Sebastião. Ver os registros fotográficos da pesquisa de campo, ANEXO II.

¹⁰⁸ “*Isso tem muito nas matas de plantar cana. O pessoal vai buscar lá para trabalhar em artesanato. Isso faz peneira, de peneirar massa de mandioca, faz boneco, faz bolsinha, faz tudo com esse material. (...) todo tipo de artesanato, com esse material aqui. A taquara. Aí começaram a trazer para fazer os pifes, aí só trabalhava com esse material.*” (Sebastião Bianco)

¹⁰⁹ Depoimento de Sebastião Bianco.

distância entre os furos feitos, e pelo ajuste da colocação da rolha.¹¹⁰ A feitura dos furos era feita, assim como ainda hoje, com ferro quente. A ponta do ferro, bem fina, é aquecida no fogo, e com ela ele produz cada furo, alinhados entre si, a partir de uma medida de suas distâncias relativas. Ele descreve este processo, como foi sendo aprendido e desenvolvido ainda na região, no início desta sua atividade artesanal. No Anexo III, descrevemos o processo de construção dos pifes, a medição e marcação dos furos, e as questões presentes na sua afinação, ilustrado através dos registros iconográficos.

É assim que Sebastião descreveu o desenvolvimento de sua técnica:

“Com ferro quente. Procurei um meio de fazer de todo jeito, não tinha jeito. Era fazer com uma faca da pontinha fininha, fazer aquele buraquinho assim, aí ela (a taquara) fazia “trec”, trincava de um lado, para baixo e para cima. Aí pronto, não encaixava mais. Aí eu... porque tem que fazer uma guiazinha, a gente chama guia¹¹¹, para poder o ferro bater ali e não fugir, nem para um canto nem para outro, porque se fugir sai do alinhamento. Porque tem que ser certinho, não pode ser um buraco para aqui, outro para cá, outro para cá, não pode ser. Tem que ser tudo no alinhamento certo. Então, o ferro quente, ele tem um bico fininho também, ele já bate em cima daquele buraquinho de nada, do tamanho de uma cabeça de um alfinete. Ele já sustenta ali, ali já vai aprumadinho. Para o lado que ele queimar, está aprumado. Que é o ferro, da cor da brasa. Vem com a ponta fininha, e a taquara está seca, num instante fura.”¹¹²

Este aspecto do desenvolvimento da técnica artesanal na construção do instrumento e na produção de sua afinação, também revela a sabedoria constituída na prática e orientada pela percepção cultural auditiva formada de acordo com os seus sentidos e valores musicais.

Desta forma, é no contexto da cultura oral, onde se misturam práticas artesanais, percepções sonoras e formas empíricas de aprendizagem musical e do sentido de criação e autoria, que a sua prática musical se desenvolveu. As particularidades de sua concepção musical construída culturalmente podem ser observadas nas criações musicais do grupo, como veremos a seguir.

¹¹⁰. Conforme Anexo III.

¹¹¹. “Guia” é como ele chama a marca ou ponto feito na taquara que indica onde será feito cada furo. Ver Anexo III, figuras 21 a 23.

¹¹². Depoimento de Sebastião Bianco.

3. Particularidades musicais: a “Briga do cachorro com a onça”

A música “Briga do cachorro com a onça” servirá de guia para apreender este universo cultural que vimos reconstruindo e analisando. Pretende-se desenvolver uma análise que compreenda a estrutura da música, como um enredo musical que se movimenta através de ciclos que sugerem continuidades e rupturas, na relação entre as vozes interpretadas pelos pífanos e a percussão, e também no comportamento de cada pífano e na relação entre eles no decorrer da música.

A criação desta música foi inspirada em um evento presenciado por Sebastião Bianco, entre um cachorro e uma onça que estava presa numa armadilha. A música foi feita no Sítio dos Nunes, em Pernambuco, entre 1928 e 1929. Neste lugar onde havia muita onça pelos matos, era comum que os moradores da região preparassem armadilhas para capturá-las. Em uma dessas situações em que uma onça foi presa, Sebastião diz ter presenciado o acontecimento, no qual um cachorro ficou rodeando a jaula e atijando a onça, sendo neste episódio o qual ele diz ter se inspirado para fazer esta música.¹¹³

Para compreender a estrutura da música, procuramos fazer uma transcrição das linhas melódicas e percussivas, localizando a maneira como se desenvolvem.¹¹⁴ Trata-se de uma peça muito difícil de transcrever para a linguagem formal, pela presença de um elemento sonoro “extra-musical”, que expressa o ganido e o choro do cachorro, de forma imitativa, utilizando recursos sonoros do instrumento de sopro, o pífano, e remetendo a uma realidade sonora da natureza, difícil de ser traduzida pela escrita musical, principalmente por se destacar da conformidade das alturas e frequências sonoras das escalas temperadas de acordo com o padrão musical ocidental.

Portanto, torna-se mais importante perceber pela “escuta” (Faixa 1 do CD em anexo) este elemento expressivo, onde o ganido do cachorro se situa na música e sua relação com os outros elementos, mesmo que sua precisão sonora não seja inteiramente transcrita, sobre

¹¹³. A gravação a partir da qual fizemos esta transcrição e análise é de 1972, a primeira gravação realizada em estúdio pelo grupo, no Rio de Janeiro. Mesmo sendo uma gravação fora do contexto da prática musical onde a música foi criada, esta primeira gravação parece apresentar os elementos de maneira mais aproximada da sua sonoridade local, por ser a sua primeira gravação, em um momento em que o grupo apenas iniciava a sua inserção no mercado fonográfico, residindo em Caruaru. A gravação analisada encontra-se no CD anexo, assim como a partitura de sua transcrição musical (ANEXOS V e VI).

¹¹⁴. A transcrição musical, assim como a análise das estruturas sonoras, contou com a colaboração de Felipe Soares, do Departamento de Música da ECA/USP.

a qual consideramos que talvez não fizesse tanto sentido tentar transcrevê-la exatamente como é. Porém, ainda que exista essa dificuldade, a tentativa de análise formal da estrutura da música e sua forma narrativa contribui para a compreensão de sua linguagem e cultura musical.

Constatada esta dificuldade, procuramos perceber a música como um conjunto, em sua forma que sugere um enredo narrativo composto por partes que se relacionam entre si, gerando um movimento de continuidade na narrativa e de pequenas rupturas que sugerem o movimento de uma parte para outra.

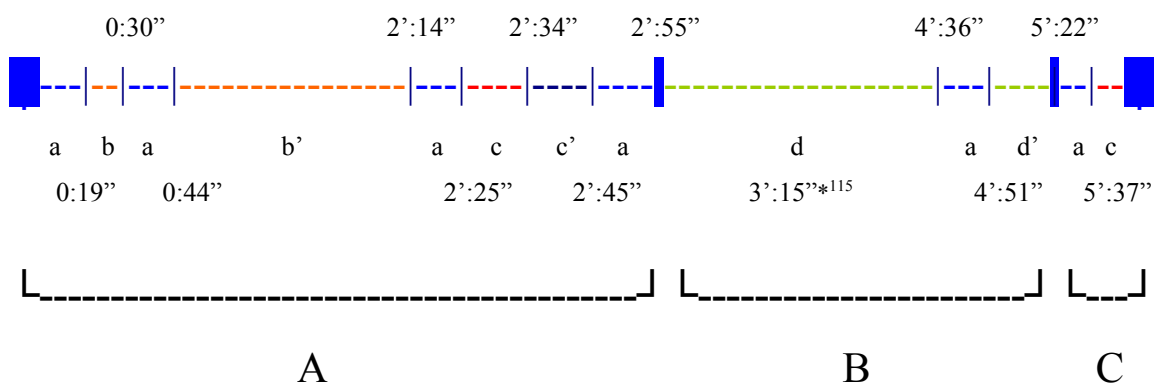
Para a compreensão de sua estrutura narrativa, desenvolvemos um esquema que compreende as diversas partes, as continuidades e mudanças, em uma seqüência ou linha em que se desenvolvem os eventos sonoros, e que formam um esqueleto de sua composição. Isso nos ajudou a perceber as seqüências dos elementos que compõem as suas partes, configurando um painel que permite visualizar o campo narrativo através dos elementos expressivos em cada parte, suas relações entre si, o que também nos permite perceber nuances da estrutura musical.

Este esquema procura apresentar a estrutura da música como um todo e, ao mesmo tempo, a sua dimensão microscópica, como se estivéssemos colocando-a em uma lente de aumento. Dessa forma, se tornou mais “visível” e possível perceber a música em seus detalhes e também no seu conjunto.

No total, a música tem 5':42" minutos. Colocamos os seus eventos musicais numa linha que vai do ponto 0:00, início da música, ao ponto 5':42", quando ela acaba. Nesta linha, traçamos os acontecimentos que marcam rupturas no movimento contínuo, que estão muitas vezes ligados a marcações de momentos dentro da narrativa, da história do encontro e da relação entre os dois animais. Cada momento de ruptura, em que os elementos musicais se modificam na relação com o todo, é marcado neste gráfico como um traço na vertical sobre a linha (|), e cada momento diferente é destacado com uma cor, o que permite visualizar estas mudanças no decorrer do enredo, percebendo como são momentos diferentes no desenvolvimento de uma mesma idéia musical e melódica, caracterizada por uma estrutura modal e cíclica.

0:00

5':42''



Este painel foi montado a partir da escuta atenta da seqüência de elementos e movimentos de continuidade e ruptura na linha musical, percebida como um contínuo, que expressa o diálogo e a tensão sugerida pela idéia da “briga” entre estes animais.

Todo o conjunto da música é marcado por uma atmosfera de expectativa e tensão, que nos lembra os passos dos animais e o suspense causado pelo enfrentamento entre eles, como um desafio, um duelo, feito em espreita, como se estivessem se entreolhando, ora com o movimento do cachorro, ora com a espreitada da onça, que “está presa”, enquanto o cachorro a rodeia e a atíça. O desafio e o duelo é uma forma comum na criação musical rural nordestina, presente em outras manifestações musicais e danças dramáticas.

Partimos da observação de como se organiza cada parte para, a partir daí, procurar caracterizar suas estruturas melódicas e rítmicas.

Parte A:

A Parte A é composta por um conjunto de acontecimentos que formam o primeiro momento da música, estruturada a partir de uma seqüência de pequenas partes, as quais descrevo a seguir.

* neste momento as percussões abaixam de intensidade, ficando em segundo plano.

O momento inicial de abertura da música chamamos de (a). A música se inicia com o chamado do pífano 2, sozinho, chamando o cachorro.¹¹⁶ Este chamado inicial acontece através do pífano 2 tocando três vezes sucessivas a mesma nota (“SOL”, em semínima com pausas), ocupando três compassos. No quarto compasso, os dois pífanos começam a fazer a melodia, tocando-a em vozes paralelas, em intervalo de terça, definindo o tema melódico que é repetido ao longo de toda a música, em *ostinato*¹¹⁷, repetindo-se sucessivamente (Ver Figura 1).

Após a chamada do pífano 2, os dois pífanos começam realizando a frase melódica nos compassos seguintes, inicialmente sozinhos, e a partir do quarto compasso acompanhados pela entrada da caixa e da zabumba, no primeiro tempo de cada compasso, e logo também o prato, anunciando a entrada da percussão. (Ver Figura 1)

Figura 1

Parte A
(a)

The musical score for 'Parte A (a)' is presented in two systems. The first system shows measures 1 through 3, where Flute 2 plays a call consisting of three eighth notes of the same pitch (G) with rests. In measure 4, both flutes begin a melodic phrase. The second system shows measures 4 through 10. From measure 4 onwards, the percussion ensemble joins. The Caixa and Zabumba play a rhythmic pattern, with the Zabumba marked 'pele' and 'bacalhau'. The Pratos play a pattern of eighth notes. The Surdo plays a pattern of quarter notes. The melodic phrase from the flutes is repeated in an ostinato fashion throughout the second system.

¹¹⁶. Esta informação de que o início da melodia é um chamado pelo cachorro foi dada pelo próprio Sebastião, quando pedimos para ele descrever esta música.

¹¹⁷. *Ostinato*: repetição sucessiva de um mesmo padrão musical.

mesma maneira: o pífano 2 mantém o ostinato na segunda voz, como um pedal, e as percussões mantendo o desenho rítmico, na mesma intensidade.

Figura 3

The image displays a musical score for a percussion ensemble. It is divided into two systems, labeled (b) and (c). The instruments listed are Pífano 1, Pífano 2, Pratos, Caixa, Surdo, and Zabumba (with sub-instruments bacalhau and pele). The score is written in a 2/4 time signature. The Pífano 1 part features a melodic line with glissando markings and a 'Cachorro' (dog) sound effect. The Pífano 2 part provides a steady ostinato. The percussion parts (Pratos, Caixa, Surdo, Zabumba) maintain a consistent rhythmic pattern. Measure 25 is marked with a 'gliss.' and measure 30 is marked with a 'gliss.' and 'rufos' (rustles) in the Caixa part.

O pífano 1, que faz o cachorro, se destaca no conjunto, sendo uma figura que surge no primeiro plano, deixando os demais no fundo, como paisagem. Isto cria um aspecto de tensão, tanto na voz do cachorro, que é um ganido, como na ambigüidade com a continuidade da percussão e a repetição contínua da melodia do pífano 2, que funciona como melodia central, uma linha melódica que marca todo o percurso, e ao longo da qual as mudanças provocadas pelo pífano 1 acontecem e sugerem novos elementos, novos acontecimentos, novas paisagens na história que é contada. Entretanto, a caixa também se destaca no cenário, com a acentuação dos contratempos, e produzindo “rufos”, que parecem ser uma convenção para a passagem para o outro momento, de volta para a melodia inicial (a’).

A volta à melodia principal (*a'*), de forma mais forte e vibrante, pode querer representar o atijamento do cachorro sobre a onça, pois é uma parte mais animada, em que os instrumentos tocam mais forte.

O próximo momento (*b'*), no registro 0:44”, constitui a parte fundamental desta música, composta pelo ganido do cachorro, executado da mesma forma anterior, embora mais desenvolvido e expressivo, destacando-se mais propriamente como um choro do cachorro. É, segundo Sebastião, o momento em que o cachorro é atacado pela onça, mesmo de dentro da jaula, pois ele a atijava, rodeando-a do lado de fora.¹²¹ Neste momento, cria-se uma situação de conflito, com o choro do cachorro, no qual o ouvinte passa a se concentrar, e neste movimento do cachorro, ao mesmo tempo se segue a expectativa do que vai acontecer. A percussão se modifica um pouco: a zabumba faz uma variação do seu desenho rítmico, na combinação entre a baqueta na pele e o “bacalhau”, representando os passos dos animais, enquanto a caixa realiza acentuações e quebras nas variações e combinações de seu desenho rítmico, e o prato inicia a atuação de um pulso constante, ao qual a atenção é levada, sugerindo a atmosfera deste momento do enredo. (Ver partitura, p. 3 e 4, parte *b'*, em Anexo V).¹²²

É uma parte mais longa que ocupa quase toda a parte A, sendo o seu momento mais expressivo e mais importante no conflito central, no qual se desenvolve o desafio, baseado no som do animal. É o primeiro momento de ataque, do duelo, o primeiro enfrentamento, que se resolve, sugerindo que vai ter uma resposta mais adiante.

Em seguida, volta para a melodia principal em ostinato (*a'*), de forma animada, sugerindo a recuperação do cachorro, e o reinício do conflito, preparado para um segundo momento da briga ou duelo. É então que se introduz neste segundo momento, como se fosse um segundo “*round*”, novos elementos que retomam o ponto inicial, e partem para o momento em que o desafio realmente vai acontecer, de fato, entre os dois pífanos, que representam a briga dos dois animais. No registro 2’:14”, ao “silêncio do cachorro”, o retorno à melodia se sucede até o momento do breque (*c*), após o aviso do pífano 1, através da sucessão da mesma nota seis vezes, marcando a entrada da percussão, em uma sucessão de breques, introduzindo a passagem para a Parte B, a nova etapa da briga. O

¹²¹. Sebastião: “*é o cachorro apanhando da onça*”

¹²². Para a análise das linhas rítmicas, nos baseamos também em gravações feitas em campo com os percussionistas, registrando os toques de cada momento da música, permitindo percebê-las separadamente.

breque é seguido por um breve desdobramento melódico (*c'*) e em seguida o retorno à melodia principal (*a'*), num momento de animação e festa.

Parte B:

A Parte B se inicia com uma nova interação melódica entre os pífanos (*d*), realizando frases mais longas, que caem em graus conjuntos (descendo na escala tom a tom) sempre em terças, indicando novo momento do enfrentamento, de maior suspense.

Este momento parece marcar mais ainda a relação de tensão entre os dois elementos, com o movimento da percussão ao fundo, a qual, a partir de certo momento (3':15"), fica mais fraca e oculta no fundo da paisagem, de forma "sorradeira", "à espreita". Parece uma parte muito expressiva, e mostra claramente o desafio dos dois pífanos, nas tensões geradas pelos intervalos que ressaltam nas notas mais longas. Há uma pausa das vozes dos pífanos, deixando apenas a percussão ao fundo. O tema do *ostinato* da melodia principal (*a'*) retorna, lembrando o motivo inicial, enquanto a percussão permanece em fraca intensidade, ainda insinuando a tensão. Voltam as frases longas descendentes (*d'*), em graus conjuntos, até chegar na sua nota mais grave, o pedal em SOL, na primeira oitava, com todos os furos tampados¹²³, quando o movimento é finalizado, havendo uma conclusão ou resolução do conflito, da tensão, que representa o final do enredo da briga entre os dois animais.

Parte C:

Na parte final, ou Parte C, após o breve silêncio dos pífanos no final da Parte B (final de *d'*), sustentado com a contínua permanência da percussão, aos rufos da caixa, volta-se ao tema do *ostinato* inicial (*a*), para ser finalizada com o breque (*c*), bem curto, onde a música termina. A finalização é um desdobramento das Partes A e B, concluindo com a mesma estrutura do final da Parte A: a sinalização do pífano 1 com a

¹²³. Conforme a ilustração da escala do pife "três quartos", utilizado por Sebastião e Benedito. Ilustração no Diagrama II, em Anexo IV.

sucessão da mesma nota seis vezes, na chamada para o breque da percussão e dos pífanos, desta vez em um só ciclo de três breques finais.

A partir deste quadro que apresenta a estrutura da narrativa musical, podemos perceber mais nitidamente as suas partes e como se relacionam entre si, formando um tema central retomado ao longo de toda a narrativa (*a* e *a'*), e dois temas diferentes (*b* e *d*) que se desenvolvem como variantes expressivas do tema central, e que se destacam dele, remetendo-se a dois momentos diferentes e decisivos do conflito proposto e tematizado pela música. Entrecortando o movimento, os momentos (*c*) e (*c'*) são momentos de passagem, de decisão do conflito, e de finalização. A partir daí, podemos tentar desmembrar as estruturas melódicas e rítmicas, presentes nas suas partes ou temas.

3. 1. Análise das estruturas melódicas

O momento (*a*) apresenta alguns elementos importantes para a análise da forma em que se estrutura a expressão melódica, na estrutura ambígua da música, e a relação entre os ciclos melódicos e os ciclos rítmicos, numa relação de continuidade e ruptura.

A melodia tocada em duas vozes, numa relação de terça, é composta por uma escala que vai de SOL (Iº grau) a FÁ (VIIº grau), que é a escala do pífano “três quartos”:

Figura 4: escala do pife “três quartos”

I	II	III	IV	V	VI	VII	(VIII - 8ª)
SOL	LÁ	SI ¹²⁴	DO	RÉ	MI	FÁ	(SOL)

Percebemos que a afinação dos pífanos, nesta música analisada, apresenta uma ambigüidade na nota “SI”, a *terça*, que não é exatamente um “SI” *natural* (SI ♮), nem um “SI” *bemol* (SI ♭), estando situada entre estas duas alturas, ou seja, em um espaço intermediário entre os semi-tons (microtonal).

Além disso, há uma observação curiosa sobre a escala dos pífanos: no pífano 1, esta nota, a *terça*, parece estar mais próxima do “SI” *NATURAL*, definido na escala acima, enquanto no pífano 2 ela parece estar mais próxima do “SI” *BEMOL*. Ambas estão

¹²⁴. Na *terça* reside uma ambigüidade sobre o seu caráter, se é “si natural” ou “si bemol”.

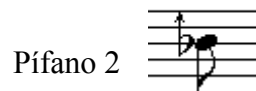
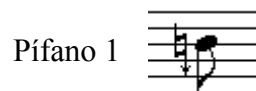
em um espaço intermediário entre o “SI” *NATURAL* e o “SI” *BEMOL*. Entretanto, este espaço microtonal dos dois pífanos não é o mesmo, apresentando o pífano 1 um “SI” *natural* “*para baixo*”, um pouco abaixo do “SI” *natural*, e acima do pífano 2, que apresenta um “SI” *bemol* “*para cima*”, ou seja, acima do “SI” *bemol*. Ambos estão em uma frequência de afinação intermediária *entre* o intervalo de semi-tom de “SI” *bemol* (SI ♭) ao “SI” *natural* (SI ♮), mas um acima do outro.

Representamos isto da seguinte maneira:

“SI” natural (ou SI ♮)	
“SI” natural ↓ (ou SI ♮↓)	Pífano 1
“SI” bemol ↑ (SI ♭↑)	Pífano 2
“SI” bemol (SI ♭)	

Desta forma, percebemos que ambos estão situados neste espaço intermediário entre os dois semi-tons, não situados da mesma maneira, criando uma ambigüidade em relação à afinação da *terça*.

Por isso, utilizamos as notações: ♮↓ e ♭↑ para expressar esta particularidade da afinação configurada nestas notas, que caracteriza a música, na melodia em cada pífano. Por isso também preferimos não colocar armadura de clave na partitura.



Para definir o modo da música, em que se estrutura a sua melodia, devemos ter como referência a sua escala:

1) Se tomarmos como referência o Pífano 1, teremos a escala representada abaixo, de “SOL” a “FÁ”, com a presença do “SI” *natural* na constituição da *terça menor*,

definindo o *modo mixolídio*, através da presença também da *sétima menor* (VIIº grau menor):

Figura 5: escala em modo mixolídio

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII (8ª)
SOL	LÁ	SI	DO	RÉ	MI	FÁ	(SOL)

2) Por outro lado, se tomarmos como referência para a definição do modo o Pífano 2, teremos uma escala de “SOL” a “FÁ”, porém com uma *terça menor*, resultante da presença do “SI” *bemol*, o que define o *modo dórico*.

Figura 6: escala em modo dórico

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII (8ª)
SOL	LÁ	SIb	DO	RÉ	MI	FÁ	(SOL)

O que resulta disso é uma *ambigüidade* na própria definição do modo da música, já que não fica claro em qual dos dois modos a música está, já que cada um dos pifanos remete a uma modalidade diferente. Cada um sugere, pela imprecisão da *terça*, um desses dois modos.

Além disso, a própria particularidade da afinação dos pifanos, em que as notas encontram-se situadas em freqüências não temperadas, remete a sua música para um universo cultural modal e anterior à música ocidental moderna.

As particularidades da afinação estão presentes em todas as notas da escala, como observamos através da análise das afinações, representadas nos Diagramas (ANEXO IV). No entanto, a *terça* apresenta uma ambigüidade característica e peculiar na sua constituição, estando situada justamente no intervalo *entre a terça maior e a terça menor*. No caso do Pífano 1, a *terça* configura-se mais próxima de uma *terça maior*, através do “SI” *natural*. Por outro lado, no Pífano 2, sugere uma *terça menor*, através do “SI” *bemol*.

Neste sentido, a *terça* se define pelo *meio caminho* entre a *terça maior* e a *terça menor*, o que remete à presença de um intervalo intermediário na afinação da escala do pife “três quartos”, o qual foi chamado de “*terça-neutra*” por alguns estudiosos da

afinação dos pifes no nordeste do Brasil.¹²⁵ Segundo os estudiosos que observaram a presença deste elemento de afinação constante no intervalo das *terças* no repertório tradicional dos pífanos nordestinos, esta característica configura um aspecto de peculiaridade da concepção musical nas expressões musicais da cultura rural nordestina.¹²⁶

A melodia, tocada pelos dois pífanos juntos, em movimento paralelo a duas vozes, numa relação de *terça*, um utilizando uma *terça-quase-maior* (*terça* intermediária aproximando-se mais do “SI” *natural*), e o outro uma *terça-quase-menor* (*terça* intermediária aproximando-se mais do “SI” *bemol*), provoca uma relação inusitada e ambígua, já que cada um remete a seu contorno melódico em particular.

É justamente nesta ambigüidade e ambivalência entre estas duas maneiras em que se revela o campo modal, levando a melodia para os dois lados, abrindo um campo peculiar de possibilidades da escuta, que talvez seja o que confere o “sabor”, a “graça”, o “tempero” da música nordestina.¹²⁷

Além disso, este fato da presença de uma *terça* não definida como *maior* ou *menor* transporta esta música para uma realidade musical não temperada, sendo este elemento fundamental para a compreensão das historicidades musicais na música da banda de pífanos, no contexto da cultura rural nordestina de tradição oral.

No momento (*b*) da música, o ganido do cachorro que se expressa através de *glissandos* e microtons, feito através da nota “FÁ”, pode sugerir nesta passagem a predominância do *modo mixolídio* (uma escala com a *terça menor* e a *sétima menor*), já que é uma voz de destaque que vai dar um significado sonoro à música, por indicar um dos temas importantes do enredo, centrado no cachorro. Porém, a ambigüidade volta a surgir no momento (*d*), com as frases longas em um longo percurso em ornamentos que finalizam-se nas notas longas tocadas em *terça*, dando destaque ora para o “SI” *bemol*, ora para o “SI” *natural*, reforçando a sonoridade da *terça menor* com o Pífano 2, mas ao

¹²⁵. PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora." In: *Revista de Antropologia*, SP: Departamento de Antropologia/USP, vol.44, nº 1, 2001; PIRES, Hugo P. Dutra. *A malícia do pife: caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes / UFRJ, 2005; PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru. Uma análise musical*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Instituto de Artes / Unicamp, 2002.

¹²⁶. Idem. Este aspecto será discutido detalhadamente no próximo item.

¹²⁷. PINTO, Tiago de Oliveira. *Op. Cit.*

mesmo tempo resolvendo com a *terça maior*, através do “SI” *natural* no Pífano 1 e o “SOL” no Pífano 2.

Consideramos então que, mais do que tentar decifrar qual seria a maneira mais correta ou apropriada para definir o modo da música, devemos entender esta *ambigüidade* como uma característica estrutural desta composição, fortemente determinante na sua melodia e que expressa a relação de conflito e “estranhamento” entre os pífanos, e em certa medida representa o desafio que é o tema do confronto entre os animais.

Podemos afirmar que esta é uma característica estrutural desta música, podendo estar presente em outras músicas do repertório do grupo, pois se trata de um aspecto determinado pela afinação. Este aspecto estrutural pode, entretanto, variar quanto à importância dada ao destaque da atuação destas notas, conforme a melodia, e acreditamos que acontece de forma mais ou menos explícita, de acordo com a música e o tipo de repertório.

Esta característica estrutural remete, portanto, a escalas não temperadas e, com isso, a particularidades do universo modal, constituindo uma cultura musical complexa e construída a partir de singularidades que remetem a culturas musicais anteriores à tonalidade, que se desenvolveram na tradição oral através das diversas interações culturais no processo de colonização.

3. 2. Peculiaridades da cultura musical nordestina

Carlos Eduardo Pedrasso, ao estudar e analisar o repertório do grupo, indica que esta indefinição modal é uma característica marcante em grande parte de suas músicas, aspecto que ele chamou de “multimodalidade”. Ele menciona a frequência também da ocorrência de notas não temperadas, e as dúvidas quanto aos intervalos utilizados, que permitem opções aproximadas quanto às suas escalas. Em sua análise musical, constatou o uso simultâneo de duas escalas na mesma parte da música, como verificamos estar presente nesta música, e igualmente a presença da dualidade da *terça*, não se definindo como *maior* nem *menor*, o

que aumenta o caráter multimodal, observando essa ocorrência em 50% do material musical analisado.¹²⁸

Para Tiago de Oliveira Pinto, a presença da indefinição da *terça*, a qual ele chamou de “*terça-neutra*”, são particularidades das estruturas musicais que caracterizam as expressões musicais nordestinas em geral, identificando uma "paisagem sonora" comum a estas expressões.¹²⁹ Tais características são reveladas, segundo ele, principalmente na afinação dos instrumentos e na sua organização melódica, refletindo uma forma específica de percepção sonora, relacionada a esta cultura musical. Com base no seu estudo sobre músicas de pífanos e da pequena gaita (flauta longitudinal) dos grupos de caboclinhos de Pernambuco e Paraíba em 1984 e 1985, Tiago de Oliveira Pinto verificou a constância deste elemento de afinação dos instrumentos, que apresenta “a *terça neutra* como um recurso básico na construção de suas estruturas melódicas”.¹³⁰ Em outro estudo, ele demonstra a frequência das afinações das escalas mais comuns encontradas nos pífanos nordestinos, revelando a particularidade da afinação da *terça*.¹³¹

A presença da “*terça neutra*” sugere, como recurso de composição das escalas e da afinação, uma diferenciação em relação à “organização tonal que caracteriza a música ocidental moderna, na qual a ordem musical se baseia nas *terças maior* ou *menor*”. Este elemento não tonal constitui, como afirma o pesquisador, uma concepção musical específica e culturalmente construída que configura "uma característica que não só marca uma 'paisagem sonora' especificamente nordestina, como é responsável por uma série de procedimentos que dizem respeito à própria concepção de mundo".¹³² O fato deste elemento estrutural das melodias derivar naturalmente das afinações produzidas e dos recursos de execução do instrumento de sopro (como a embocadura e a velocidade do sopro, e a técnica de se tampar meio-furo, $\frac{1}{4}$ de furo ou medidas variáveis), remete este fator ao universo da escuta, que é subjacente à própria percepção musical. Revela maneiras particulares e próprias de ouvir, e de percepção sonora, que podem estar ligadas a processos culturais

¹²⁸. PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Op. Cit.*

¹²⁹. PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora." In: *Revista de Antropologia*, SP: Departamento de Antropologia/USP, vol.44, n° 1, 2001.

¹³⁰. Idem, *ibidem*, pp. 242-243.

¹³¹. PINTO, Tiago de O. & ROCHA, José M. Tenório. “Banda-de-Pífanos die Instrumental-Ensembles dès Nordostens” In: *Brasilien. Mainz*, s/d.

¹³². PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora." In: *Revista de Antropologia*, SP: Departamento de Antropologia/USP, vol.44, n° 1, 2001.

específicos de relacionar-se com o ambiente musicalmente, como também a indícios de modos de escuta que revelam sobrevivências de culturas musicais modais e microtonais.

Desta maneira, a ausência de uma *terça maior* ou *menor* nas melodias, como um elemento significativo de indefinição e ambiguidade, e a presença de uma “*terça neutra*” na configuração de um espaço intermediário de frequências de afinação no terceiro grau da escala, faz com que este repertório musical não esteja inserido numa linguagem tonal, remetendo portanto a culturas musicais anteriores ao tonalismo.

A constatação dos pesquisadores sobre a presença deste elemento estrutural nas escalas dos pífanos e no movimento paralelo a duas vozes na música nordestina, revela que o pife estudado faz parte de uma cultura musical específica caracterizada por estas sonoridades, que ao mesmo tempo remete a culturas musicais mais profundas.

Segundo Pedrasse, o próprio pife é um instrumento não temperado, como também constatamos na pesquisa de sua afinação (Diagrama I, ANEXO IV), sendo a sua afinação determinada pela distância entre os furos, mas também pelos recursos utilizados pelos instrumentistas para realizar os sons, através de tampar meio furo, ou até pequenas frações do furo, que pode ser 1/4 de furo ou intervalos ainda menores, como nos glissandos.¹³³ Estes recursos utilizados na execução musical revelam, como vimos, processos de percepção sonora, e particularidades da relação dos indivíduos com o ambiente sonoro vivido, sendo assim a expressão de conteúdos sensoriais construídos culturalmente.

Estas particularidades musicais observadas remetem a um período pré-temperamento, que se preserva culturalmente, na linguagem musical, através da longa duração histórica. Estes elementos estruturais que observamos nos transportam para um mundo musical que não está baseado na tonalidade, próximo de culturas musicais anteriores ao processo de temperamento, como as culturas musicais medievais e orientais.

A presença de intervalos intermediários sugere uma influência musical árabe e oriental, também apontada por alguns autores preocupados em entender como se estruturam

¹³³. Ver Anexo III, Diagramas I, II e III. O Diagrama III representa a técnica criada por Sebastião, denominada por ele de “*recurso*”, para a execução das escalas cromáticas, de meio em meio tom. Este intervalo pode variar, se o instrumentista tampa espaços intermediários entre o furo aberto e fechado, podendo criar microtonalidades. Entretanto, o sistema musical no qual se organiza a música da Banda de Pífanos não constitui um sistema baseado na microtonalidade, como ocorre na música oriental árabe e indiana, por exemplo.

as escalas modais na música nordestina e folclórica em geral.¹³⁴ Segundo o pesquisador Leonardo Sá, apontado no estudo de Ermelinda Paz, que estudam as escalas nordestinas e a presença do modalismo, esta influência da música árabe seria presente como substratos na cultura portuguesa, devido à dominação moura na Península ibérica durante as Cruzadas, e ficaria como “algo que subjaz sempre, apesar dela nunca aflorar como um objeto característico”¹³⁵.

Entretanto, o sistema musical no qual se organiza a música da Banda de Pifanos não constitui um sistema baseado na microtonalidade, como ocorre na música oriental árabe e indiana, por exemplo. O que ocorre nos pifanos é uma concepção particular da afinação na qual o IIIº grau da escala (a *terça*) configura uma relação intervalar que tem como referência um sistema não temperado, anterior à concepção da escala temperada que caracteriza o sistema da música ocidental moderna.

Observando a possibilidade de remeter esta cultura musical de tradição oral nordestina a um universo cultural anterior à tonalidade, podemos supor que esta presença cultural faz parte do processo de interações culturais possibilitado com a colonização portuguesa no Brasil, e as diversas influências culturais da música de outros povos presentes na Península ibérica e na cultura popular portuguesa, como alguns autores admitem, ao lado da influência africana e indígena.

Tiago de Oliveira Pinto indica ainda ser esta particularidade o que confere a força expressiva destas manifestações culturais nordestinas, “mesmo fora de seu contexto”, assimiladas no ambiente cultural contemporâneo. Segundo ele, as bandas de pifanos do Nordeste, os aboios, as trovas dos repentistas, as toadas de caboclinhos, os forrós pé de serra, ou seja, todo um vasto repertório nordestino é caracterizado pela “*terça neutra*”, sendo assimilado dessa forma, por esta característica musical, nos festivais de música de

¹³⁴. PAZ, Ermelinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Musimed, 2002; Soler, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Pernambuco: Ed. Universitária, 1978.

¹³⁵. Leonardo Sá, em depoimento prestado à autora Ermelinda Paz em 1987, citado em PAZ, Ermelinda. *Op. Cit.*, p. 29. A presença da influência árabe na criação da música rural nordestina e na formação cultural brasileira, foi apontada por muitos pesquisadores, entre eles Gustavo Barroso (apontando os aboios nordestinos como lembrança remota dos cantos árabes), Guilherme de Melo, Luís Soler (para quem a influência árabe através dos portugueses está presente nos poetas-músicos sertanejos), Ariano Suassuna (raízes ibérico-mourisca e gregoriana juntamente com a indígena na música sertaneja) e o próprio Gilberto Freyre (“o muito de mouro que persistiu na vida íntima do brasileiro através dos tempos coloniais. Que ainda hoje persiste até mesmo no tipo físico.”). Citados por PAZ, Ermelinda. *Op. Cit.*, p. 28-31.

vanguarda, atonal, no contexto mundial da música contemporânea, alcançando uma amplitude além de suas fronteiras culturais.¹³⁶

Sobre a presença de estruturas musicais e a relação da prática musical da banda de pífanos com a cultura musical popular portuguesa, alguns estudiosos apontaram algumas possibilidades de uma interação histórica. Uma das questões importantes apontadas por Tiago de Oliveira Pinto no estudo deste conjunto musical é a relação com uma influência portuguesa, demonstrando que as bandas de pífanos brasileiras apresentam características muito semelhantes a práticas musicais existentes em Portugal constituídas por instrumentos de sopro e instrumentos de percussão. Mesmo tendo em vista a provável relação entre elas, o desenvolvimento de cada uma dessas práticas no Brasil e em Portugal ocorreu independentemente, assumindo suas próprias especificidades.¹³⁷

Os pontos de confluência entre as bandas de pífanos no Brasil e estes conjuntos instrumentais estudados em Portugal são identificados pelo pesquisador principalmente na característica dos instrumentos musicais, na afinação dos instrumentos de sopro e nas características do repertório, assim como nos aspectos de concepção, estética e crença, os quais estariam ligados ao processo de construção artesanal e a utilização de instrumentos populares e tradicionais em festas e cerimônias, de caráter secular e religioso. O aspecto da rusticidade ligada aos instrumentos, principalmente ao se analisar os pífanos, está intimamente ligado ao contexto cultural em que se enraíza a sua formação, característica de regiões rurais, tanto no Brasil como em Portugal.

O etnomusicólogo português Ernesto Veiga de Oliveira, em seu estudo realizado em Portugal sobre as manifestações musicais da cultura tradicional portuguesa¹³⁸, registrou diversas práticas musicais das regiões rurais de Portugal, principalmente na Beira e em Trás-os-Montes. Observamos nos seus registros etnográficos a presença de tocadores de

¹³⁶. PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora." In: Revista de Antropologia, SP: Departamento de Antropologia/USP, vol.44, nº 1, 2001.

¹³⁷. PINTO, Tiago de Oliveira. "As Bandas-de-Pifanos no Brasil: aspectos de organologia, repertório e função". In: *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música. Portugal, África e Brasil: adaptação, síntese e resistência*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, pp. 563-578. "O conjunto de flauta transversal e instrumentos de percussão é relativamente bem estabelecido em Portugal. É provável que ele tenha sido introduzido no Brasil pelos portugueses no início do período colonial. (...) Entretanto, a possibilidade de um desenvolvimento independente das bandas de pífanos não pode ser subestimada.", p. 574-575.

¹³⁸. OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. 2ª ed., Centro de estudos de etnologia peninsular/Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

flautas transversais rústicas, acompanhadas de instrumentos de percussão, ressaltando a semelhança que apresentam em relação a estas práticas musicais rurais existentes no Brasil.¹³⁹ A semelhança entre estas práticas musicais nos permite ao menos perceber a possibilidade de considerar uma provável tradição cultural portuguesa, cujas formas e significados assumem características próprias e específicas em cada situação local estudada.

Segundo o historiador Russel-Wood, a música portuguesa característica da Beira e do Minho foi, entre as práticas musicais de caráter secular, a que mais exerceu influência na América portuguesa no início da colonização, em relação à música praticada em outras regiões de Portugal.¹⁴⁰ Este aspecto se deveu, segundo o historiador, ao fato de que os portugueses que vieram para a América portuguesa no início da colonização eram em sua maioria oriundos do Norte de Portugal. Tendo em vista que o início da colonização da América portuguesa concentrou-se principalmente no povoamento da região que hoje corresponde ao Nordeste do Brasil, torna-se possível considerar que muitas destas práticas musicais estejam ainda presentes na cultura brasileira do Nordeste, persistindo através da tradição oral, com suas transformações e adaptações.

Ainda para contribuir com este aspecto da presença da cultura musical tradicional portuguesa na prática musical estudada, também é importante o estudo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.¹⁴¹ Ao estudar a influência da tradição cultural ibérica na música de tradição oral brasileira, considera que não é possível se entender a cultura musical tradicional brasileira sem identificar a forte presença de estruturas européias. Para ele, mesmo nas manifestações ditas tradicionais, há um caráter europeu ibérico tanto na linguagem musical como nos instrumentos utilizados, que em certas regiões do país perdura até hoje, resultado do processo de interação cultural marcado pela colonização portuguesa.

¹³⁹. A flauta transversa é documentada por Ernesto Veiga de Oliveira, em Portugal, como um instrumento de caráter pastoril, feita pelo próprio pastor que a toca, de sabugueiro, vime ou cana, sendo seus furos abertos com fogo. Faz parte de um modo de vida, geralmente tocada como "passatempo individual, mas figuram por vezes em rusgatas ou mesmo a enriquecer o conjunto de Zé-Pereiras", como são chamados os tocadores de bombos (espécie de tambor) em Portugal. Ver Anexo II, figuras 23 a 26.

¹⁴⁰. RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Um mundo em movimento. Os portugueses na África, Ásia e América (1415 - 1808)*. Miraflores: Difel, 1998.

¹⁴¹. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. "La Méditerranée et la Musique Brésilienne" In: Lamas, Dulce Martins (coord.) *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos, estudos, ensaios de Musicologia*. SP: Sociedade Brasileira de Musicologia; RJ: INM - FUNARTE, 1985.

Neste sentido, "os grupos de tocadores de pife e de tambores continuam a ser, no Nordeste do Brasil, uma realidade cotidiana e festiva".¹⁴²

Procurar desvendar estas redes de influências e presenças culturais, construídas e reformuladas nas particularidades da sua linguagem e expressões musicais é um tema muito rico e um dos aspectos importantes de serem investigados, buscando compreender as historicidades musicais, os significados culturais e as estruturas profundas presentes na cultura musical estudada, desenvolvidas no processo de trocas culturais constituído na longa duração histórica.

¹⁴². Idem, *ibidem*, pp. 110.

Capítulo II

Fronteiras culturais entre o sertão e Caruaru (1939 – 1960)



“Novena”. Centro de Estudos Folclóricos Mário Soutor Maior – Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Xilogravura, s/ nome de autor.

Capítulo II

Fronteiras culturais entre o sertão e Caruaru (1939 – 1960)

A mudança do grupo do contexto do sertão para Caruaru gerou um processo de transição entre o rural e o urbano, de forma gradativa, apresentando permanências e adaptações na prática musical.

Em um primeiro momento, ao se estabelecerem na região de Caruaru, em 1939, parte de sua família permaneceu em um modo de vida rural, vivendo em um sítio nos arredores da cidade de Caruaru, e outra parte passou a residir na cidade, ainda mantendo relações com o universo rural, mas estabelecendo novas relações sociais e profissionais. Através da análise deste momento em sua trajetória, procuramos perceber a interação entre alguns fatores novos e o antigo modo de vida, e a adaptação de sua experiência musical no novo contexto social em que passaram a viver.

Os depoimentos orais dos integrantes do grupo permanecem sendo nossa principal fonte documental. Assim, articulamos os depoimentos de Sebastião Bianco que nos serviram de base para reconstituir o período inicial de formação da Banda, no sertão de Alagoas e Pernambuco, a partir de 1924, com os depoimentos dos demais integrantes, composta por seus filhos e sobrinhos, nascidos a partir da década de 40, os quais passaram a integrar a segunda formação da Banda, no novo contexto de Caruaru.¹⁴³

1. A música nas festas religiosas

“Este instrumento foi feito para festa religiosa...”

Sebastião Bianco

Um dos aspectos fundamentais da expressão musical da banda de pífanos estudada, que define a sua prática musical desde a sua formação no sertão de Alagoas e se estende na sua vivência pelo interior de Pernambuco, permanecendo inclusive no

¹⁴³. Ver Quadro Genealógico familiar e musical, em ANEXO VII.

cotidiano musical vivenciado em Caruaru, é a sua forte ligação com as festas religiosas locais.

A sua atividade musical estava intimamente ligada aos contextos festivos, sendo estes contextos que a definiam como uma prática social, atribuindo a ela um sentido e uma condição de existência. Entre as características fundamentais que permeavam a prática musical tanto no sertão nordestino como na sua adaptação ao novo contexto de Caruaru, era marcante a sua presença na ocasião das festas e cerimônias religiosas, nos acontecimentos festivos ou cerimoniais locais, definindo o caráter de sua atividade musical de forma predominante, até a década de 60. Até então, a sua relação com a música era fundamentalmente marcada por estes contextos, não havendo assim outra possibilidade conhecida por eles de se fazer música que fosse dissociada desta demanda social e coletiva, nas comunidades em que viviam.

Conforme percebemos através dos depoimentos, mesmo após a sua residência em Caruaru, a sua atividade musical se manteve integrada às festas e cerimônias religiosas, aspecto que percebemos estar na base da constituição de sua prática musical e da sua visão de mundo.

Eram nas cerimônias de novena as ocasiões em que a prática musical do grupo estava presente mais constantemente e de maneira indissociável, como percebemos através das fontes analisadas. As novenas são cerimônias feitas como pagamento de promessas, em agradecimento ou devoção a um santo ao qual a promessa era dedicada. São acompanhadas, muitas vezes, de procissão, com rezas e música. Como nas promessas de pedido de chuva, promessas para uma pessoa se curar de uma doença, estas representações faziam parte da vida cotidiana do homem nordestino, principalmente no interior, trazendo costumes, crenças e conteúdos culturais daquele universo social. Além das novenas, era comum a prática musical nas festas de santo, em homenagem a um santo padroeiro da comunidade.

Estas cerimônias, comuns nas culturas locais no interior nordestino, apresentam uma forma de organização baseada no princípio das procissões e romarias.¹⁴⁴ Fazem parte

¹⁴⁴. STEIL, Carlos Alberto. *O sertão das romarias*. Petrópolis: Vozes, 1996; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Festividades cíclicas em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995; CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. RJ: Ediouro, s/d.; ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2ªed., BH: Ed. Itatiaia, 1982.

do imaginário do homem do sertão como um elemento estrutural de sua relação com a realidade física e material, simbolizada através das representações religiosas, e se constitui em uma das expressões importantes do catolicismo popular na região.

*“As festas de lá, a maioria tudo era aniversário, dos fazendeiros. Agora, aquele pessoal mais pobre, que fazia festa através de promessa, que estava um tempo, assim, seco, não tinha água para se beber, não tinha nada. Aí fazia aquela promessa, confiando em Deus, primeiramente. E daquele Santo da devoção. Com a devoção. Fazia aquela promessa, com aquele Santo. Se fosse valido, fazia uma festa para aquele Santo. Como o pessoal era muito católico naquela época, só existia mesmo a igreja católica, não tinha outra, o pessoal continuava a fazer aquelas festas, tradicional. Fazia aquela festa, porque choveu, chegou muita água, o pessoal fazia aquela festa bonita, quer dizer que a promessa que eles fizeram foi valida. Agora como eles vão pagar? Agradecer a Deus e o povo que ajudaram para fazer aquela festa, através da novena. (...) Qualquer mês. Só era chover. (...) Tinha as datas, o dia daquele Santo. Santo Antônio, São João, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Salete, que era no sítio aonde a gente morava, era a padroeira.”*¹⁴⁵

Segundo o próprio Sebastião Bianco mencionou, os sentidos que motivavam o ato de tocar baseavam-se nas relações simbólicas que envolviam as trocas a partir destas representações sociais.

*“Tudo era religioso (...) a gente tocava por esmola, que não podia pagar também não. Não tinha dinheiro. (...) era marcha, bendito, reza. Só era religiosa. Esse instrumento foi feito para festa religiosa (...) tocando novena, tocando terço... acompanhamento de andor. (...) O pessoal fazia aquelas promessas (...) e quando a pessoa recebia aquela graça, que ficava bom, aí ia pagar o que prometeu. Que foi valido no pedido, e alcançou, então fazia essas festas. Tinha outros que tiravam esmola dois, três meses, para poder fazer aquela festa. Tirar esmola é com o santo no braço e pedindo de porta em porta. O Nordeste todo antigamente era assim, todo mundo, a não ser o fazendeiro. (...)”*¹⁴⁶

Em grande parte da bibliografia voltada para o estudo das manifestações culturais populares no Brasil, os autores indicam a íntima relação destes conjuntos musicais conhecidos pelo nome de Cabaçal, Zabumba, Banda de Pife, Terno de Pife, Banda de Pífanos, Esquentamulher, entre outros, com o universo das festas religiosas, atribuindo a eles uma função social que determinava parte significativa de seu repertório.

¹⁴⁵. Depoimento de Sebastião Bianco e sua filha Detinha.

¹⁴⁶. Depoimento de Sebastião Bianco.

O estudo de César Guerra-Peixe sobre as bandas de Zabumba nordestinas, desenvolvido em 1951 em algumas cidades do Nordeste, principalmente em Pernambuco, onde recolheu gravações musicais e depoimentos, resultou em um breve artigo no qual procura analisar algumas das suas características sociais e musicais, como a função social, o tipo de repertório, as escalas, os ritmos, as características materiais e acústicas dos instrumentos.¹⁴⁷ Apesar de não consistir em um estudo aprofundado sobre estas bandas de Zabumba, o autor aponta para algumas questões importantes, que demonstram os traços mais comuns entre as diversas bandas deste tipo que constituem uma forma típica e específica de expressão musical presente no Nordeste como um todo.

Entre estas características, o que ressalta em comum nos conjuntos de Zabumba, Cabaçal, Banda de Pife, Terno de Pife ou Esquentá-Mulher, os nomes mais conhecidos, que aparecem inclusive nos depoimentos do grupo que estudamos, são: a participação nas festas religiosas e cívicas; a presença de um repertório tradicional composto de marchas, dobrados, valsas, baianos, próprio para estas festas e cerimônias; e também a presença de um repertório composto pelo que ele chama de “Dueto”, peça de caráter descritivo em que duas figuras, humanas ou não, são elementos da dramatização de uma estória adaptada ou inventada pelos músicos. Neste tipo de composição, o autor indica que pode haver discussão, luta, sátira ou crítica social, sendo assim uma forma de expressão social através da linguagem expressiva musical. O exemplo de dueto analisado por Guerra-Peixe chama-se “A Onça e o Cachorro”, considerado repertório tradicional, o qual é uma versão da “Briga do cachorro com a onça”, por nós estudada no primeiro capítulo.¹⁴⁸

Tais conjuntos desempenham, segundo o autor, um importante papel na vida social da coletividade nordestina, em novenas, procissões, batizados, casamentos, carnavais, festas cívicas, retretas nas praças públicas, entre outras ocasiões sociais. Denomina-os como uma banda típica de tipo orquestra, pelo fato de serem constituídos da combinação essencial entre determinados instrumentos, sendo eles dois pifes, uma zabumba e um taról, ou caixa, e em alguns casos um par de pratos, sendo sua denominação mais usual “Zabumba”.

¹⁴⁷. GUERRA-PEIXE, César. “Zabumba, orquestra nordestina”. In: *Revista Brasileira de Folclore*. RJ, 10(26), jan./abr., 1970, pp.15-38.

¹⁴⁸. A versão utilizada por Guerra-Peixe para analisar esta música é uma gravação recolhida pelo músico pernambucano Clóvis Pereira, tocada por um grupo de Zabumba da cidade de Pesqueira, Pernambuco, sendo a música chamada “A Onça e o Cachorro”.

Segundo Mário de Andrade, na cultura tradicional brasileira, as expressões culturais performativas, as quais são caracterizadas por ele como danças dramáticas, apresentam sua performance inserida num contexto festivo. E aponta para a presença da religiosidade popular que é marcante, conferindo um caráter litúrgico a estas festividades. Desta forma, o autor afirma que as bases formais das nossas expressões populares festivas apresentam uma inspiração de fonte mágica e religiosa tanto pagã como cristã, baseada principalmente no pensamento elementar de Morte e Ressurreição de um benefício, o que observamos claramente na realização das novenas e procissões como pagamento de promessas. Este ciclo de Morte e Ressurreição permeia o pensamento religioso na cultura popular, o qual, conforme Mário de Andrade, está ligado a um complexo cultural de ritos e cerimônias pagãs que foram convertidos em elementos do cristianismo, como um mecanismo da Igreja de controlá-los e colocá-los sob sua ordem, e fazem parte portanto das estruturas sociais e representações presentes na cultura popular. O ritos do catolicismo popular, neste sentido, têm um fundo profano, de um complexo conjunto de crenças e tradições populares muito antigas, vindo de fontes pagãs, e apresentam uma forma especial de celebração, que é a forma do cortejo¹⁴⁹, com base na qual estão organizadas as procissões, novenas e romarias.

Para compreendermos o sentido da presença da banda nas festas e nos cortejos religiosos, e a sua ligação com este universo dramático, procuramos algumas referências dos estudiosos da cultura tradicional brasileira sobre esta manifestação expressiva. Percebemos que a diversidade de nomenclaturas para o mesmo tipo de conjunto musical, como Cabaçal, Terno de Zabumba, Zabumba, Esquentamulher, Banda de Pife, Terno de Pife, Terno de Música, Banda de Couro, e muitos outros que encontramos, pode dizer respeito tanto a diferenciações locais de denominação para este tipo de formação instrumental, como também a diferenças quanto à função prática ou ao tipo de situação social festiva à qual sua performance se insere, o que leva a uma diferenciação no tipo de repertório, voltado para a composição lúdica ou para a música tradicional, cívica ou religiosa.

Examinamos as referências a Cabaçal, Zabumba e Terno de Zabumba, por serem os nomes que correspondem aos nomes pelos quais a banda de pífanos estudada teve

¹⁴⁹. ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, 2ª ed., BH: Ed. Itatiaia, 1982, pp. 21 a 82.

inicialmente, na sua tradição rural, até a década de 60, antes de se tornar conhecida como Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru e a década de 70, quando assumiu o nome de Banda de Pifanos de Caruaru.

Por Cabaçal encontramos, em Câmara Cascudo, a seguinte definição: “conjunto instrumental de percussão e sopro, tocando marchas, galopes, modinhas, rodas e valsas pelos sertões de Pernambuco, Paraíba e Ceará. Constituem um Cabaçal dois zabumbas, espécie de bombos ou tambores, e dois pifes soprados verticalmente (gaita), ou horizontalmente (flauta transversa). (...) O conjunto é utilizado em danças e danças dramáticas, como, por exemplo, no coco, no toré, no bumba-meu-boi, nos caboclinhos. (...) O cabaçal fornece a música para os bailes populares, para as festas de rua, religiosas ou profanas, ocasião em que tocam de tudo que conhecem: marchas, valsas, baiões etc. Manuel Diéguas Júnior, em notas sobre danças de Alagoas e Pernambuco, registra uma variante desse conjunto, (...) chamada *Esquenta-mulher*. (...) Ignoro a origem e a razão da palavra Cabaçal. Derivada de cabaça? (...)”¹⁵⁰

Sobre o nome Cabaçal, que remete a cabaça, Sebastião nos disse que, naquela época, na região, alguns tambores eram feitos de cabaça, por isso esse nome era comumente atribuído ao conjunto.¹⁵¹

Mário de Andrade define Cabaçal pela formação instrumental e sua presença nas festas de um modo geral: “formação instrumental encontrada no Nordeste, o mesmo que música cabaçal, com dois pifanos, um zabumba e uma caixa de guerra. Também chamada de ‘Música de Coro’, é característica das festas populares daquela região (...)”¹⁵² Mais uma vez, a definição do conjunto pela sua participação nas festas, como um elemento constitutivo e característico das festas populares. O tipo de música que era tocado em cada ocasião definia o caráter da festa popular em questão, festa de santo, procissão, novena, batizado, casamento, aniversário, enterro, sendo festas litúrgicas, cerimoniais ou comemorativas.

¹⁵⁰. CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. RJ: Ediouro, s.d.

¹⁵¹. BRAUNWIESER, Martim. “Cabaçal”. In: *Boletim Alagoano de Música*. 6(6):601-606, Rio de Janeiro, 1946.

¹⁵². ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; SP: IEB/USP/Edusp; BH: Ed. Itatiaia, 1989.

Segundo o cronista e folclorista pernambucano Nelson Barbalho, os instrumentos característicos do Cabaçal são “pifes, bombo, caixa.”¹⁵³ Para ele, é o mesmo que Zabumba, “conjunto tosco”, que toca “nos folguedos e danças populares do Nordeste do Brasil”. Outros nomes (“apelidos”) da Zabumba, que ele apresenta, são vários: “Musga do mato” (que é uma abreviação coloquial e “Música do mato”), “Terno”, “Musga de matuto” (“Música de matuto”), “Cabaçal”, “Música de couro”, “Banda de Negro”, “Música de Pife”, “Esquenta mulher”. “Musgo”, conforme ele, vem de “músico”, “Musga de Zabumba” é “Música de Zabumba”, na linguagem local, e diz respeito a sua condição de desprendimento em relação à linguagem culta, segundo o escritor pernambucano de Caruaru. Transmite a idéia de “Musga do mato”, “de matuto”, dos “zabumbeiros do mato”, que não tocavam músicas estilizadas, nem as “musgas dos lordes da rua”.¹⁵⁴ Assim definida por Barbalho, a Zabumba “animava festas pelos matos: novenas, batizados, casamentos, corridas de cavalos, vaquejadas, cachaçadas com banhos de bica, a gota”.¹⁵⁵

Renato Almeida registra “um conjunto de duas flautas de taquara, zabumba, caixa, e excepcionalmente pratos”, e “Esquenta-Mulher” como nome dado à música com que tais conjuntos “entram numa localidade do interior, para fazer qualquer festa com dança”. (...) ¹⁵⁶ O nome “Esquenta-mulher” vem do fato de “atribuírem os seus músicos tal sortilégio aos que tocam, que nenhuma mulher lhes pode resistir, ficando ao ouvi-los, *esquentadas*.”¹⁵⁷ Assim também Barbalho denomina os grupos de Alagoas chamados de Esquenta Mulher, pelo “alvoroço, agitação que as músicas da zabumba provocam pelos matos no âmbito feminino. Toda mulher fica quente, com vontade de dançar, oiçando zabumba boa, oxente, meu sinhô!”¹⁵⁸

Percebemos nas definições dos folcloristas inúmeras concepções construídas sobre esta expressão cultural e suas manifestações locais, na tentativa de definir e apreender a diversidade das suas inúmeras variantes. Um ponto em comum que podemos observar entre

¹⁵³. BARBALHO, Nelson. “Zabumba”. In: MAIOR, Mário Souto. *Antologia Pernambucana do Folclore*. Recife: FJN, Ed. Massangana, 2001.

¹⁵⁴. Esta diferenciação ou alteridade entre a música do matuto e a música da cidade está ligada a uma construção ideológica, de afirmação de uma autenticidade, tipicidade e brasileiro, presente na visão do escritor caruaruense, cronista e folclorista.

¹⁵⁵. BARBALHO, Nelson. *Op. Cit.*

¹⁵⁶. Citado por CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. Cit.*

¹⁵⁷. Idem, *ibidem*.

¹⁵⁸. BARBALHO, Nelson. *Op. Cit.*

estas diversas tentativas de descrição e definição destes conjuntos instrumentais pelos folcloristas é o fato de estarem tais práticas musicais, em suas diversas variantes locais, intimamente ligadas ao contexto das festas populares, sejam estas de caráter religioso, cerimonial ou lúdico.

Por estas denominações de alguns dos estudiosos do folclore brasileiro, notamos fundamentalmente duas questões principais que estão implícitas nestes grupos musicais: 1) a sua existência social ligada ao “mato”, ao “interior”, ao “sertão”, e 2) a sua presença em festas, danças, folguedos e cerimônias religiosas.

Como vimos, a integração deste tipo de expressão musical com o universo religioso, cerimonial e festivo atribuía um sentido especial a esta prática musical. Essa maneira de se relacionar com a música, à medida que se manteve ao longo do tempo na experiência social do grupo estudado, é importante para compreender a sua visão de mundo e os princípios aos quais estava estreitamente ligada. Expressa, portanto, também as significações da música vinculada a um repertório tradicional de músicas religiosas como benditos, marchas de procissão, dobrados, valsas, alvoradas, rezas, terços, tocado nas novenas e procissões.

É preciso compreender este aspecto fundamental da tradição musical do grupo, e as condições em que esta se manteve ao longo do tempo e com a mudança de território. Até este momento, trata-se ainda de uma cultura musical ligada a terra, ao sertão, aos contextos cerimoniais e festivos, que vai pouco a pouco assimilando novos elementos na sua maneira de fazer música e se relacionar com o mundo social e com a natureza, nas suas relações sociais e culturais. E, desta forma, permanece ligada ao sentido mágico-religioso que tinha nas festas uma importante forma de expressão social.

1.1. A prática musical nas novenas

Sobre o período inicial de sua participação na Banda, a partir da década de 50 em Caruaru, Gilberto Bianco, o tocador da caixa (filho de Benedito Bianco)¹⁵⁹, descreve:

“Que às vezes se fazia uma promessa para um santo ou uma santa, e convidava a banda para a banda ir tocar. Mas não tinha condições de pagar. Então, para o meu avô (Manuel) sempre tinha condições de ir tocar sem pagar nada. ‘Não, eu

¹⁵⁹. Ver Quadro Genealógico familiar e musical, em ANEXO VII.

*vou lá, toco umas quatro músicas, três músicas, aí anima, pronto.’ Mesmo assim ele fazia. E a gente também fez bastante, depois que a gente entrou na banda. Nós lá no interior tocamos bastante novena de graça assim, até meia-noite, uma hora da manhã. (...) Ali, nas cidades vizinhas todinhas ali de Caruaru, a gente tocou em todo canto ali. Sítio, fazenda, foi em todo canto. Só tinha a gente para tocar, lá dessa parte, só tinha a gente. Tinha outros, mas ninguém queria os outros, só queria a banda de pifanos de Sebastião Bianco e Mané Zabumbeiro. Mané Zabumbeiro era o apelido do meu avô.”*¹⁶⁰

Amaro Bianco, filho de Sebastião Bianco, ao descrever o início de sua experiência na Banda desde a década de 50, tocando o instrumento conhecido como surdo, complementa:

*“Hoje eu tenho saudade das novenas... Dentro do mato, do interior (...) As novenas que a gente tocou mesmo, eu acho que tem uns 35 anos a 40 anos sem tocar novena.”*¹⁶¹

Nas referências que fazem ao nome pelo qual a Banda era conhecida na região nesta época, observamos que o conjunto não apresentava um nome definido, sendo sua identidade constituída pela sua participação no tipo de festa para a qual era chamado, sendo portanto caracterizada pela maneira específica de sua participação.

*“Eu sei que chamava Quebra-Resguardo, Cabaçal... não tinha nome certo não. Era os pifeiro da cidade! (...)O povo dizia: o melhor zabumbeiro que tem por aqui na redondeza é só o Manuel. O Seu Manuel é o melhor que tem. E o povo saía atrás da gente.”*¹⁶²

*“Eu lembro mesmo que onde eu nasci era o Zabumbeiro de Contenda, que era o nome da cidade onde nós nascemos. Era uma cidadezinha pequena lá. Era os Contenda. Era Seu Manuel, Manuel Clarindo.”*¹⁶³

*“Na época não chamava Banda, era Zabumba. A Zabumba do Seu Manuel, ou então a Zabumba dos Contendas.”*¹⁶⁴

¹⁶⁰ . Depoimento de Gilberto Bianco.

¹⁶¹ . Depoimento de Amaro Bianco. A entrevista foi feita em 2005, assim podemos supor que as últimas novenas em que o grupo tocou em Caruaru ocorreram na década de 60. Entretanto, conforme demonstram os depoimentos de João, José, Sebastião e Jadelson Bianco, a realização de novenas permanece em sua prática musical até o período atual, em São Paulo, sendo mantida de maneira particular pela família, na casa de familiares, em datas religiosas.

¹⁶² . Depoimento de Gilberto Bianco.

¹⁶³ . Depoimento de Amaro Bianco.

¹⁶⁴ . Depoimento de João Bianco.

O primeiro lugar em que Gilberto e Amaro lembram de ter tocado, logo que se tornaram integrantes da Banda, após o falecimento de seu avô, Manuel Clarindo, em 1955, foi numa novena, conforme lembra Gilberto.

*“Foi novena mesmo. Festa religiosa. Só rezar, rezar, rezar e pronto. Não tinha nada de forró, nem baião.”*¹⁶⁵

Nesta época eram ainda meninos, tinham dez e quinze anos. Gilberto nasceu em 1940 e Amaro em 1945, na região rural de Pernambuco, em Buíque e Rafael, respectivamente, que eram vilarejos situados nos arredores da cidade de Caruaru.

João Bianco¹⁶⁶ conta que começou a tocar mesmo, a assumir a zabumba, quando seu avô faleceu, em 1955. Ele nasceu em 1944, então tinha onze anos quando passou a tocar formalmente na Banda.

*“Mas eu fui o primeiro a acompanhar a banda. (...) E eu acompanhava muito o meu avô. Eu era o primeiro a acompanhar.”*¹⁶⁷

José Bianco, nascido em 1955, o filho mais novo de Sebastião e o último a entrar na Banda, com doze anos, em 1967, começou a tocar depois dos outros três, Amaro, Gilberto e João, e entrou como tocador do prato. Ele se lembra como a prática musical neste período tinha um caráter rural, e em grande parte voltada para as festas de padroeira. Mesmo antes de passar a tocar formalmente na Banda, José acompanhava desde menino as andanças do pai e dos irmãos, vivenciando a experiência do grupo nas toçadas mata adentro, nas novenas. Em sua memória, ficou marcada a experiência dos sítios e fazendas nos arredores de Caruaru, em que o grupo seguia muitas vezes com o intuito de participar de uma novena para a qual tinham sido convidados.

*“Era coisa bem ruralista mesmo, bem do sítio. As novenas, eu estou lembrado que tinha novena que a gente ia de pé, não chegava nunca. Tinha vez que a gente dizia: ‘Vamos pegar o atalho! Vamos cortando com o serrote, vamos por aqui, vamos passar pela fazenda não sei de quem, que fica mais perto. Vamos sair da estrada.’ Não chegava nunca. Por dentro dos matos, andando, os instrumentos nas costas.”*¹⁶⁸

¹⁶⁵. Depoimento de Gilberto Bianco.

¹⁶⁶. Filho de Benedito Bianco. Ver Quadro Genealógico, em ANEXO VII.

¹⁶⁷. Depoimento de João Bianco.

¹⁶⁸. Depoimento de José Bianco.

Percebemos como permanece a experiência das andanças sertão adentro e a sua forte ligação com a atividade de tocar nas festas religiosas rurais, sendo este um elemento importante que dava sentido à sua música ainda neste tempo.

Esta experiência estava presente na sua concepção de mundo e na atividade de tocar, sendo que suas lembranças da época em que residiam em Caruaru datam dos anos a partir de 1955, quando Manuel Clarindo, seu avô, faleceu, e a Banda passou a ser formada por Sebastião, Benedito e “os meninos”. Nesta época, a Banda ainda mantinha um caráter rural, inserida nas fazendas e sítios em torno do município de Caruaru.

Buscamos, assim, compreender quais os sentidos que a música tinha como prática social e os conteúdos sociais, culturais e simbólicos que ela expressava no sertão, como neste contexto rural pernambucano.

Sebastião Bianco, ao descrever os motivos que os levavam a tocar, revela em seus depoimentos como a música era um bem requisitado pela comunidade para dar sentido às festas religiosas, como as rezas, procissões e novenas. Além disso, a participação musical tinha um valor simbólico, em que a troca era feita por bens simbólicos ou materiais ligados ao universo concreto de sua realidade social e material, mas principalmente pelo valor que a sua participação representava simbolicamente, em um sentido ritual, e não comercial.

*“O pessoal via a gente com aqueles instrumentos, convidava. Que o pessoal mais velho fazia muita novena. Tudo era religioso. (...) nós nunca paramos de trabalhar. Não dava dinheiro não, a gente tocava por esmola, que não podia pagar também não. Não tinha dinheiro. (...) Era só festa religiosa. Esse instrumento foi feito para festa religiosa. Tocando novena, tocando terço... acompanhamento de andor. Faziam aquelas promessas, o pessoal fazia promessa para chover, outras promessas de doença, para a pessoa ficar bom. E quando a pessoa recebia aquela graça, que ficava bom, aí ia pagar o que prometeu. Que foi válido no pedido, e alcançou, então fazia essas festas. Tinha deles que não tinha um centavo para pagar um tocador para tocar a noite todinha numa novena, tocar a noite todinha. E meu pai tocava de graça, sem ganhar nada. Eles iam lá na casa do meu pai, tinha uns que pagavam um pouquinho ainda, tinha outros que não pagavam.”*¹⁶⁹

A relação da música com o sentido religioso, entendida por ele como um dom, uma dádiva, presente inclusive na sua relação com o seu instrumento, o pife, como

¹⁶⁹. Depoimento de Sebastião Bianco.

observamos no capítulo anterior, expressa o significado que a música tinha no contexto festivo, no universo rural sertanejo e, fundamentalmente, como este contexto era o que dava sentido à prática musical destes conjuntos instrumentais.

O sentido da atividade musical se baseava na sua presença nas festas e na sua participação no ritual, oferecida como um dom, que contribuía para a reiteração dos significados contidos e vivenciados na celebração religiosa. Era através da prática concreta, de acordo com as necessidades materiais e espirituais vividas, que os sentidos e significações podiam ser criados e construídos, na experiência concreta e nas circunstâncias e condições de existência das relações sociais no interior da comunidade compartilhada. A presença da música, a maneira de organização da performance e das estruturas musicais também expressava, ritualizava e compartilhava os conteúdos presentes na cerimônia, como elemento central da celebração.

Desta forma, é possível observar como a música apresenta, neste contexto, o papel de elemento articulador da cerimônia, e em certa medida ritualizador, já que é através da execução da seqüência dos toques de novena, apropriados para cada momento da cerimônia, respeitando princípios e regras próprios, pré-estabelecidos, de acordo com as relações e significações simbólicas dos elementos envolvidos no ritual, que a festa se encaminha ordenadamente no tempo e no espaço. A música tocada pelo conjunto funciona como um elemento simbólico e representacional que acompanha a ordem dos acontecimentos simbólicos. E a participação da Banda apresenta, assim, uma seqüência de repertório estabelecida, a qual é determinada e descrita pela ordem do ritual.

A seqüência do repertório das novenas é composta por um conjunto de expressões musicais específicas, como Alvorada, Marchas, Dobrados, Rezas, Benditos e Baianos, em que cada uma corresponde a uma etapa do desenvolvimento da cerimônia, sendo tocados em uma ordem determinada.

Conforme as descrições feitas por Sebastião, José e João, pudemos perceber como se estrutura a cerimônia da novena, as suas diferentes etapas e a seqüência musical que acompanha cada uma delas, de acordo com o conteúdo que está sendo ritualizado. As expressões musicais específicas para cada etapa são chamadas por eles de “toques de novena”.

A cerimônia apresenta cinco partes principais, que se desenvolvem numa seqüência fixa, ao longo do período em que é celebrada: 1) Chegada da novena; 2) Marcha, Dobrado; 3) Rezas e terços; 4) Bendito, “venha ao pé do altar”, em devoção ao santo padroeiro ao qual é dedicada a festa; 5) Arrematação, onde há a entrega das prendas, em um evento chamado também de “leilão”.

O período de duração da novena corresponde a nove dias de cerimônia, em que são cumpridos os rituais em suas diferentes etapas ordenadamente. No entanto, algumas cerimônias também aconteciam em períodos menores, às vezes em um único dia, indo das seis da manhã de um dia até o início do dia seguinte, às quais eles se referem também como novenas. Pensamos, com isso, que a expressão novena pode então ser usada por eles para se referir, em geral, a todo tipo de festa religiosa feita em devoção a um santo, seja qual for a sua especificidade, incluindo tanto as cerimônias de nove dias, os pagamentos de promessas, como as cerimônias ligadas a datas específicas, como as festas de padroeiro, e as festas celebrando datas religiosas e os dias de santos.

A festa podia ocorrer de formas diferentes de acordo com o local, o propósito para o qual era feita e as condições que a definiam conforme o contexto. No caso das novenas feitas ao longo de nove dias, havia um repertório cíclico de rituais, ações, conteúdos de rezas, acompanhados de música, rituais, enfeites, em que a forma de organização mantinha-se baseada nestas cinco etapas (alvorada, dobrados e marchas, rezas, benditos e arrematação), embora com uma temporalidade e espacialidade diferente das festas de um dia.

Embora haja esta variação em relação ao tempo de duração das cerimônias, a seqüência descrita por eles como sendo a seqüência das novenas segue sempre a mesma ordem de acontecimentos.

Assim, é possível pensar que a maneira de organização do ritual apresenta uma ordem estrutural, embora esta apresente variações na sua realização, de acordo com o caráter do evento específico em cada ocasião, podendo ser cerimonial, festivo, de celebração ou devoção.

Tomamos como base a suas descrições para reconstituir as etapas rituais com a participação da música na estrutura da cerimônia das novenas.

a) Alvoradas, dobrados, marchas, benditos e rezas

O início da festa é celebrado com a chegada dos músicos, tocando de longe, ao irem se aproximando do local de encontro onde será rezada a novena. Anuncia-se a chegada dos músicos com fogos e algumas vezes balões, sendo que na sua entrada na festa os músicos tocam uma “Alvorada”, ou uma “Chegada de novena”, para simbolizar esta “chegada”.

*“Quando chega na entrada da festa, tem a ‘Chegada de Novena’. Tem uma música que nós fizemos para a chegada da novena. (...) Assim, quando nós vamos chegando perto, com meio quilômetro, a gente já começa a tocar, e o dono da casa vem com os fogos... duas pessoas, uma com o tição de fogo, que é uma madeira queimando. Ele vem com aquele tição de fogo, chama tição de fogo. Ele vem com aquele tição de fogo, com uma madeira forte, que não apaga com brincadeira, para soltar os fogos. Aí quando a gente se encontra, aí já começa a soltar os fogos, que é para avisar que os tocadores estão chegando. É o aviso, da vizinhança. Que as casas são longe uma da outra (...) Daí por diante começa a festa. Aí começa o pessoal a chegar. As pessoas vão chegando e a gente já está tocando. (...) Porque a gente vai chegando na novena, aí tem a música principal para essa chegada.”*¹⁷⁰

A Chegada da Novena acontece no início do dia, às seis horas da manhã, e no caso das cerimônias de nove dias, a Alvorada segue em horários determinados ao longo do primeiro dia.

*“Na novena, o que o Zabumbeiro vai tocar ele tem que tocar ali da Alvorada de seis horas da manhã, à hora maior de meio-dia, 12 horas, e às seis horas da noite, as três horas maiores, para tocar a Alvorada. Então, aquela Alvorada que a gente vai tocar, aquela hora especial, nós temos que ter aquela música preparada só para aquela hora. (...) Para tocar a Alvorada, que é o começo da novena, de seis da manhã, meio-dia, e seis da noite, para começar a noite todinha, e amanhecer tocando. No primeiro dia.”*¹⁷¹

A partir daí, após a Chegada de novena, com os fogos, a Alvorada, a festa se iniciava, e então passavam a tocar uma marcha ou um dobrado, para acompanhar o andamento da festa religiosa, a procissão. Era o momento em que as pessoas chegavam, iam se reunindo, celebravam e começavam a seguir o percurso em direção ao altar em que seriam feitas as rezas.

¹⁷⁰. Depoimento de Sebastião Bianco.

¹⁷¹. Depoimento de Sebastião Bianco.

Após a tocada dos dobrados e das marchas, começavam as rezas ao pé do altar, feitas pelas rezadeiras, em devoção ao santo padroeiro da festa, ou ao qual a promessa havia sido feita, com Ave Marias, ladainhas e terços com acompanhamento dos músicos. Terminadas as rezas, a Zabumba era chamada para fazer a “venha ao pé do altar”, feita “através de bendito”, uma tradição religiosa que indica o momento em que é cantado o Bendito do Santo.

*“É o seguinte: nós somos seis, da banda de pífano. Era três parêlha (par, dupla). Eu, mais meu irmão, no pé do altar, o Gilberto e o Amaro, um no surdo e o outro na caixa atrás de eu mais meu irmão, e João (zabumba) e os pratos (José), o derradeiro de trás... três parêlhas, seis, tudo assim pertinho um do outro. Aí toca o bendito do santo. Digamos assim, do Seu Sebastião, Santo Antônio, padroeiro. E a gente toca, se ajoelha tudinho, todos os seis ajoelhados. Só se levanta dali quando a gente reza o bendito. Quer dizer, uma estrofe somente, digamos assim. Até São Sebastião, para cantar o bendito dele, no pé do altar.”*¹⁷²

Bendito de São Sebastião

*Soldado de Cristo, meu Santo varão
Livrai nós da peste, São Sebastião*

Livrai nós da peste, São Sebastião (resposta)

*Soldado guerreiro, meu Santo varão
Livrai nós da peste, São Sebastião*

Livrai nós da peste, São Sebastião (resposta)

*Soldado de Cristo, meu Santo varão
Livrai nós da peste, São Sebastião*

Livrai nós da peste, São Sebastião (resposta)

*Soldado fiel, foste amarrado
Em uma laranjeira, de seta, transpassado*

*Em uma laranjeira, de seta, transpassado (resposta)*¹⁷³

¹⁷². Idem.

¹⁷³. Bendito cantado por Sebastião ao descrever a seqüência das músicas de novena, em seu depoimento. Gravações musicais feitas em pesquisa de campo. Este “Bendito de São Sebastião” também foi gravado pelo grupo em seu LP de 1979. Ver DISCOGRAFIA em ANEXO VIII.

b) Arrematação

“Agora, quando a gente sai de lá da obrigação da reza, a gente vai direto para o terreiro. Essa entrega de prenda é no meio do terreiro. Todo mundo está ali assistindo. Aquele apregoador apregoando as prendas. E quando ele pega na prenda, diz logo assim: ‘Eu vou apregoar essa prenda, de São Sebastião...’ ou de São Benedito, qualquer um Santo... do padroeiro da festa. ‘Vou apregoar essa prenda, só não posso vender fiado. Fiado eu não vendo. Só à vista, com dinheiro na frente.’ (...)”

“Aí o apregoador fica logo gritando. ‘Essa prenda aqui foi dada ao Santo aqui. Quanto é que vale?’ Aí o cara que está lá no meio do povo diz: ‘Vale dez mil réis!’ Ali mais um pouquinho: ‘Quanto vale essa prenda?’ Aí outro diz: ‘É quinze! Quinze mil réis!’ Em cima daquele outro. Aquele outro já ficou sem. E assim por diante, vai até quando pára, quando o dono da casa vê que já está bom de entregar, entrega. E assim vai, a noite todinha. Então quando dá um dinheirinho mais ou menos, aí o dono da casa já manda entregar.(...)”

(...) no que ele vai entregar aquela prenda, ele tem que dar uma dançada, fazer um xaxado nos pés de quem vai receber a prenda, o apregoador. Ele dança e nós toca o baiano. Nós toca o baiano, e naquele baiano ele dança, no pé da pessoa para quem ele vai entregar aquela prenda. Não entregou. Ele está com ela na mão, dançando, e se abaixa, e se acocora, e levanta, faz um bocado de motivo, de graça, para as pessoas rir. Aí depois ele entrega. Quando ele entrega, aí a gente também pára de tocar. Aí já entrega outra. E assim passa o resto da noite todinha, até amanhecer o dia, quando é muita prenda.”¹⁷⁴

Após as rezas, ao final da novena ocorre a Arrematação, em que as prendas arrecadadas são apregoadas através de um leilão entre os participantes da festa. Neste momento são tocadas as músicas chamadas de baiano, com um ritmo mais intenso e acelerado, já que esta parte é composta de brincadeira, danças e jogos entre os mentores da festa e seus participantes.

As festas de pagamento de promessa, festas de padroeira, feitas através de novenas e procissões, constituem ocasiões especiais na vida dos habitantes da região, apresentando um caráter formal em que os conteúdos sociais e simbólicos são compartilhados, constituindo ao mesmo tempo um espaço de sociabilidade. Assim, este espaço simbólico representa um sentido de pertencimento a um contexto social, a partir da reiteração de significados e experiências sociais comuns ao povo do sertão. Daí a importância da música, das vestimentas, dos elementos rituais e lúdicos, fogos de artifícios, balões, que trazem sentido aos conteúdos vivenciados coletivamente.

¹⁷⁴. Depoimento de Sebastião Bianco.

Estes acontecimentos regionais, além de toda sua significação simbólica, permitem a sociabilidade, o encontro das pessoas vindas de localidades próximas e distantes nas redondezas, sendo também um espaço de relações sociais, conhecimentos, diversões. As pessoas se enfeitam, usam roupas e adornos feitos nos teares familiares, confeccionados artesanalmente, revelando características das culturas locais, costumes, gostos, nos trajes das mulheres e dos homens, usando fitas, saias, pintura, ternos, chapéu.¹⁷⁵

“A matutada vai chegando... quem mora lá nos pés de serra, distante... Ah, vem gente de muito longe, aquelas casas lá é muito longe uma da outra. Chama as ‘matutas’. As matutas, elas não tem o rouge, aí com papel de seda vermelho elas fazem uma roda vermelha assim na bochecha. Até o batom também, como não tem o batom, aí põe essa tinta assim. Dos papéis de enfeite. (riso) Laço de fita amarrado no cabelo, aquele cabelão maltratado. Um cocó.¹⁷⁶ Chamava-se cocó. (riso) Um cocó, ou laço de fita amarrado no cabelo. Com aquela maior alegria, simplicidade, da matuta. Os rapazinhos também, todos vestindo roupa nova, que era novena, aquela festa, tudo de roupa nova, tudo bonito. As matutas com a roupa, a saia bem redonda, muito pano na saia, laço na cintura também. É bonito...(...) Aí entra todo mundo, na música, na percussão. (...) Aí chega aquele pessoal, daquelas fazendas de oito, dez léguas, vem todo aquele povo, tudo montado a cavalo. Aqueles mais perto, de duas, três léguas, vem à pé.”¹⁷⁷

A roupa e a forma de apresentação expressam o significado que a festa tinha para a comunidade, sendo a presença dos músicos marcada também através da sua vestimenta, da sua performance, respeitando formas, preceitos, regras, e a ordem dos acontecimentos.

“O pai¹⁷⁸ sempre teve o cuidado de se apresentar... isso é coisa do meu avô também, ele fala que é coisa do meu avô, de se apresentarem com uma roupinha melhor para a festa da padroeira, em respeito à festa.”¹⁷⁹

Sebastião conta que as roupas eram feitas pelas mulheres da família, que costuravam os ternos para usarem nas novenas. As vestimentas que o grupo usava para tocar também era um fator importante que caracterizava o sentido formal da festa.

¹⁷⁵. OLIVERIRA, Ernesto Veiga de. *Festividades cíclicas em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

¹⁷⁶. Cocó: mesmo que totó, “coque, pirote, penteado feminino, caracterizado por um enrodilhado de cabelos, um pouco acima da nuca.” CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. RJ: Ediouro, s.d.

¹⁷⁷. Depoimento de Sebastião Bianco e de sua filha Detinha.

¹⁷⁸. Refere-se a Sebastião Bianco.

¹⁷⁹. Depoimento de José Bianco.

Usavam ternos de linho, de cor clara ou escura, e chapéu de massa, como eles denominam, acompanhando a cor da roupa. Podia ser branco ou de cor escura, marrom, chumbo ou preto.¹⁸⁰

*“Antes a gente usava o chapéu de palha, tinha o chapéu de palha, depois do chapéu de palha aí começou a usar o chapéu de couro. (...) Na época do meu avô (até 1955), o que era o ‘top’, era ter um chapéu de massa, esse chapéu tipo estilo ‘Indiana Jones’, sabe? (...) As cores era escuro, marrom, chumbo, preto. Essas cores aí. Que isso era uma coisa apresentável. Que o chapéu da labuta, o chapéu de couro, chapéu de vaqueiro, eles usavam, mas não era para ser apresentável. Ia tocar na novena, não ia com o chapéu que usava na roça. (...) Era de massa. Agora do que era feito eu não sei falar não. Eu sei que meu pai falava chapéu de massa. Esse tipo de chapéu era o chapéu que era apresentável.”*¹⁸¹

Segundo José Bianco, a mudança do chapéu de palha e chapéu de massa para o chapéu de couro, de cangaceiro, foi uma decisão do grupo, determinada pelo fator da durabilidade do couro em relação à palha.¹⁸²

*“(...) O chapéu de couro entrou, porque o chapéu de palha acabava fácil. Uma chuva molhava... Aí acho que meu pai colocou de couro porque o de couro é eterno, pode tomar água... o de palha não dura muito, começa a se diluir, desmanchar. Eu acho que deve ter essa questão da durabilidade.”*¹⁸³

Desta forma, as novenas eram muito comuns no sertão em que viveram de 1924 a 1939, como também na região agreste de Caruaru, nos sítios e fazendas do interior, próximos ao município, *“também na época que já estava em Caruaru. Ia para as novenas, dos sítios, das fazendas.”*¹⁸⁴

“Nós tocamos naquele mundo todo de Pernambuco. Pernambuco todo, Alagoas. Tudo isso a gente tocava. E Recife, aquele meio de mundo. Não ficava cidade em que a gente não tocasse novena, por aquele meio de mundo. (...) Ia tocar novena, que às vezes não tinha outro, que o pessoal gosta de fazer aquela novena tradicional, de ano em ano, quando completa aquele dia que colocaram o santo naquela capelinha, naquela igrejinha, todo ano tem que fazer aquela festa, a igrejinha, que faz as oraçõezinhas dele, os terços, novena... então todo ano tinha

¹⁸⁰ . Depoimentos de José, João e Sebastião Bianco.

¹⁸¹ . Depoimento de José Bianco.

¹⁸² . O chapéu de couro passou a ser utilizado posteriormente, no contexto urbano de Caruaru a partir da década de 60, e na difusão social da música nordestina da cultura nacional como um elemento estilístico na performance musical do grupo, como tratamos no próximo capítulo.

¹⁸³ . Depoimento de José Bianco.

¹⁸⁴ . Depoimento de Sebastião Bianco.

*aquela festa. (...) E começemos a tocar aquelas novenas ali por perto, o pessoal foi conhecendo, e a gente já foi tocando.”*¹⁸⁵

No interior das festas, em que havia a presença da música, também estava presente um universo lúdico, de brincadeiras, jogos musicais, divertimento e imaginação criativa em que as tocadas e cantadas aconteciam. Era, como vimos no primeiro capítulo, no interior da vivência social e da experiência cotidiana que o fazer musical era construído e adquiria sentido para os indivíduos, para os tocadores e para a comunidade local, inspirando também a sua vontade criativa. Assim, havia neles o sentido de tocar para expressar conteúdos vividos, individuais ou coletivos.

A presença dos fogos, dos balões, das danças, música, bailados e jogos, nas novenas, festas juninas, festas de aniversário, batizado, casamento, festas cívicas, compunham o universo festivo também de um sentido lúdico, além do sentido cerimonial.

Sebastião Bianco lembra de ter se inspirado, em uma dessas festas, na imagem de um balão azul que anunciava o início da festa, para criar uma de suas músicas, tocadas entre as rezas das novenas. O nome da música é “O balão azul”, e foi criada, segundo ele, após ter visto ao longe no céu um balão azul solto para anunciar o início de uma novena em que participavam, alguns anos antes de virem para Caruaru, em torno de 1937, no interior de Pernambuco.¹⁸⁶

José descreve o momento da arrematação, mostrando como este momento da festa tem um caráter ligado a jogos e brincadeiras.

“E depois que passava essa parte de respeito ao santo, de agradecimento e de pedidos, aí ia ter a arrematação, que era o leilão. Esse leilão era muitas prendas que os convidados, a vizinhança, cada um dentro da disponibilidade que podia, dava para o dono da festa, o padroeiro. Nem para o dono da festa, dava para o santo. E aquilo ali era revertido em dinheiro, assim, coisas... Não tinha o valor do preço, da mercadoria, era como se fosse... esse brechó. Você paga o preço de uma mercadoria, mas o valor é muito mais. A prenda não era para ficar na casa do dono festa, do local da festa, era para ser para o padroeiro. E o tio Benedito era quem era a pessoa certa para fazer isso aí. Ele era muito animado, cheio de prosa, cheio de jargões, de versos. E nessa hora que a gente tocava as músicas mais alegres. Para acompanhar uma entrega de uma prenda a gente tocava muito

¹⁸⁵. Idem.

¹⁸⁶. Ver gravação da música no CD em ANEXO VI.

*os baianos, que é o ritmo que a gente coloca na melodia da Briga do cachorro com a onça, Cavalinho Cavalão, do Esquentamulher, do Caboré.”*¹⁸⁷

O universo lúdico das festas, ao lado do universo cerimonial e religioso, contribui para criar a coexistência entre os diversos elementos presentes nas tradições populares, religiosos e profanos, cristãos e mágicos, cerimoniais e festivos¹⁸⁸, como uma característica que faz parte das culturas orais, em suas diversas expressões.

Segundo Mário de Andrade, além desse aspecto, a forma de celebração em cortejo das procissões, romarias e novenas, presente nas tradições populares, também revela muitos desses significados presentes na cultura oral. Esta forma de organização em cortejo na qual estão baseadas as festas e cerimônias religiosas constituídas de músicas, cantos e performance dramática expressa, pelo sentido da locomoção e da peregrinação, uma relação com o espaço e uma noção de espaço que é peculiar destas culturas baseadas na oralidade, e que caracteriza as expressões religiosas populares. A concepção do espaço presente na forma do cortejo e da procissão está ligada à peregrinação e à experiência de percorrer o espaço e a distância, como um meio de busca e contato com o sagrado. Por isso, segundo Mário de Andrade, se relaciona com as noções e a concepção de mundo baseada na sensorialidade e corporeidade das experiências sociais e simbólicas, que se expressa também na sua relação corpórea com o espaço.¹⁸⁹

Ao percorrer o espaço nas andanças, acompanhando uma procissão, ou romaria, em forma de cortejo, o andante experiencia o espaço concretamente, vivenciando na corporalidade a percepção do espaço. Este espaço não é compreendido ou assimilado de maneira abstrata, como uma medida, e sim é percebido como vivenciado pelo corpo, no caminhar, na experiência de percorrê-lo.¹⁹⁰ O caminho, o caminhar, o ato de percorrer a distância dá uma dimensão espacial na relação do corpo com o mundo e o cosmos, sendo esta vivência uma representação do espaço sagrado. O ato de caminhar simboliza e

¹⁸⁷. Depoimento de José Bianco.

¹⁸⁸. OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Op. Cit.*

¹⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. SP: Livraria Martins Editora, 1959.

¹⁹⁰. ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Age*. Paris: Ed. du Seuil, c.1993.

representa o espaço, trazendo uma dimensão concreta para o sentido da espacialidade, e nela, a união com o todo, o espaço que contém.¹⁹¹

Assim, a própria ligação da música com o universo do sagrado se dá de uma forma privilegiada, como um elemento de mediação entre os conteúdos simbólicos e os atos ritualizados com o acompanhamento dos músicos. Daí o sentido de que o fazer musical é ligado a terra, e de que tem o seu lugar, o que sugere um sentido de pertencimento, conforme observamos estar presente na descrição dos indivíduos quando se referem ao fazer musical naquela época.

Esta questão é importante, pois nos leva a compreender a relação da música com o sentido festivo na comunidade, trazendo com isto o sentido de pertencimento a um todo, de comunhão, de sentirem-se parte de uma comunidade compartilhada através da presença física e simbólica da música, expressando sentidos, valores, linguagens e experiências sociais comuns. Na festividade ou cerimônia, os indivíduos compartilham condições e experiências comuns da vida material, das suas condições materiais de sobrevivência e das relações com a natureza, expressadas na relação com o sagrado, através das imagens religiosas.

À medida que as relações sociais e simbólicas definem a prática musical no contexto local, esta prática estava situada em um tempo e lugar, em um contexto específico, atribuindo a ela um sentido de existência. Com as transformações decorrentes do processo de inserção no contexto cultural urbano, no qual a música apresenta outros valores simbólicos, desvinculados do sentido festivo e religioso, é preciso tentar compreender como ficam estas relações, à medida que elas continuaram presentes, de forma deslocada do seu contexto e de sua função social.

¹⁹¹. ZUMTHOR, Paul. *Op. Cit.*; FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo e espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC/ FAPESP, 1999; QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “O sitiante tradicional e a percepção do espaço” In: *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes; SP: Edusp, 1973.

2. Transformações na experiência social e musical

2. 1. Percurso do sertão a Caruaru (1932-39)

A partir de 1930, ao partirem do Sítio dos Nunes, em Pernambuco¹⁹², mais uma vez devido a uma grande seca que atingira a região, iniciaram um novo percurso pelo sertão em direção ao norte de Pernambuco, chegando até a Paraíba, em Conceição de Piancó. O objetivo de seu pai era chegar em Juazeiro de meu Padre Cícero, no Ceará, tendo este local como um destino de chegada, que notamos estar presente em seu imaginário como um lugar de salvação, apresentando na época um simbolismo ligado à terra santa, no imaginário dos homens do sertão.¹⁹³

Juazeiro de meu Padre Cícero, assim como Canudos e Contestado, foi palco de grandes movimentos sociais, nos quais a luta pela sobrevivência foi marcada pelas representações religiosas, no interior dos conflitos políticos, apresentando assim um fundo material cujas formas de expressão religiosas assumiram muitas vezes uma força simbólica marcante no pensamento e na concepção de mundo sertaneja.¹⁹⁴ Era imaginado como um lugar de milagres, da salvação, em meio à fome, à seca, à dominação política. É um ponto de referência em todo o nordeste brasileiro, pelas suas representações presentes no imaginário da população, à medida que nesta realidade social as esferas da experiência material e cotidiana de sobrevivência estão ligadas intimamente à compreensão de mundo mágico-religiosa nas tradições populares. Esta imagem como destino de salvação de sua condição social de existência foi o que motivou a família Bianco a sair em busca de chegar em Juazeiro, ao partirem do Sítio dos Nunes nesta época.

“... É, a estrada foi o começo, para poder a gente se espalhar no Nordeste. Depois que saímos do trabalho (refere-se ao Sítio dos Nunes). Que lá a gente estava muito no interior de Pernambuco. Estava no sertão mesmo, na Paraíba. Esse Piancó é na Paraíba. Conceição de Piancó, na Paraíba. Bonito de Santa Fé é Paraíba. E nesses três cantos nós passamos neles. Trabalhava um dia, dois, uma semana, não tinha mais. Aí nós continuava a viagem. E assim por diante. (...) Pelo Nordeste todinho, muitos lugares, de Alagoas até o Ceará. (...) meu pai

¹⁹². O Sítio dos Nunes foi onde Sebastião Bianco nos contou ter criado a música da “Briga do cachorro com a onça”, como vimos no primeiro capítulo.

¹⁹³. FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1976.

¹⁹⁴. Idem, *ibidem*.

tirou a gente para Juazeiro do meu Padre Cícero, no Ceará. Juazeiro de Meu Padre Cícero... (...) Nós chegamos pertinho da divisa de Ceará com Juazeiro, faltava 25 léguas para chegar em Juazeiro, e não chegamos em Juazeiro. (...) Quando nós chegamos em Piancó, aí meu pai não quis mais continuar a viagem para Juazeiro. Não resolveu mais ir. Ele falou que tinha parentes em Caruaru, do tempo da infância dele, os amigos dele, família também. Então, a gente foi descendo.(...) Aí nós fomos descendo, descendo, descendo, aí passamos num lugar chamado... como era o nome do lugar?... Hoje é Arco Verde. Então, nesse lugar nós trabalhamos um pouquinho também, uns dois ou três dias. E lá vai nós descendo. Chegamos em outra cidadezinha, mais perto de Caruaru, Belo Jardim. Chegamos em Belo Jardim, trabalhamos outro pouco, e daí por diante já começava os plantios de tomate. Aí o inverno foi cortando, cortando, e aí não chegou mais chuva. Aí os fazendeiros que estavam para fazer os plantios, não quiseram mais ninguém para trabalhar. Não tinha resultado mais. As tomates já quase tudo perdida já, na época da tomate, a chuva atracou. Aí fomos descendo, descendo, descendo, aí chegamos em São Caetano da Raposa (...) começamos a trabalhar. Arranjamos um serviçozinho também para trabalhar foi três dias, aí não quiseram mais. Aí meu pai disse: “Sabe de uma coisa? Vamos para Caruaru.” Dormimos, quando foi quatro horas da manhã, a gente saiu lá de São Caetano. Lá vai, lá vai, a estrada passava por fora da cidade, mas não foi em São Caetano, foi em Belo Jardim. A central mesmo passava por fora da cidade, e a gente, quatro horas da manhã acordemos todo mundo para ir viajar.”¹⁹⁵

Com esta mudança, iniciava-se um novo momento na sua trajetória, que marcou o início das transformações que foram vivenciadas posteriormente na experiência social e musical.

Nesta madrugada em que seu pai resolveu ir para Caruaru, foram em direção à estrada, onde por coincidência foram acolhidos por um caminhão pertencente aos produtores de tomate da região para quem trabalhavam, dirigido por um empregado das lavouras, que os levou para Caruaru de carona, já que iam para o mesmo lugar.

Chegaram em Caruaru antes de amanhecer o dia, entre cinco e seis horas da madrugada, pois a distância é pouca, e as estradas, como disse Sebastião, são retas, não

¹⁹⁵. Depoimento de Sebastião Bianco. Ver MAPA do percurso da família pelo interior de Pernambuco, nesta trajetória descrita no depoimento. ANEXO X. É importante notar como Sebastião apresenta sua percepção espacial do percurso da família pelo território geográfico.

tendo quase curva.¹⁹⁶ O motorista do caminhão os deixou antes de entrar na cidade, nos arredores, pois dentro da cidade não era permitida a entrada de caminhões sem carga.¹⁹⁷

Passado o período de adaptação, em que encontraram lugares provisórios para ficar, iniciou-se um novo período na trajetória de sua família, quando finalmente se estabeleceram na região, construindo um sítio voltado para a plantação de lavouras de subsistência, situado entre dois vilarejos próximos de Caruaru, chamados Rafael e Contenda. Além do trabalho na roça, passaram a desenvolver outras atividades e ofícios, nestes municípios e em Caruaru, como de sapateiros, ferreiros, fábricas de tecido, trabalho em casas de farinha, para garantir o sustento da família.

A família, então, passou a se organizar da seguinte maneira, sendo dividida basicamente em dois núcleos familiares: a família de Sebastião Bianco e a família de Benedito Bianco. A interação das famílias era intensa, transitando entre a vida no sítio e a vida na cidade. No sítio morava o avô Manuel Clarindo e os familiares da parte da família de Benedito, sendo que a família de Sebastião Bianco procurou assentamento em Caruaru, passando parte da semana na cidade e parte da semana no sítio, com o avô Manuel, o irmão Benedito e toda a extensão familiar: esposas, irmãs, tios, filhos, netos e sobrinhos. Esta organização familiar e este modo de vida mantiveram-se durante um longo período de sua experiência em Caruaru, até a década de 60.

*“Esse sítio ficava lá nessa região, e eu convivia nele muitos dias. Porque o pai trabalhava numa fábrica em Caruaru (Sebastião), e a gente mexia com roça, com agricultura, no sítio do meu avô (Manuel), nas terras deles (Manuel e Benedito). Então, eles tinham... a minha avó paterna, Maria Pastora, tinha uma residência nas terras do meu avô materno. Então, a gente tinha duas casas de avó para ir para lá e para cá, então eu tenho boa lembrança deles.”*¹⁹⁸

¹⁹⁶. “Mas foi uma beleza! Nós chegamos em Caruaru, o dia amanhecendo ainda. Porque o carro anda muito, aquelas estradas tudo é reta, não tem quase curva. Quando o dia foi clareando, nós fomos chegando em Caruaru.” Depoimento de Sebastião Bianco.

¹⁹⁷. “Era no começo da cidade, quando começava a cidade, uma casa longe da outra ainda. Aí ele parou e disse assim: ‘Seu Manuel, o senhor vai descer aqui, porque aqui dentro da cidade não entra caminhão... se for com carga tudo bem, que precisa trabalhar uma pessoa ou duas no caminhão, e se for assim batendo, que eles chamam batendo, sem carga nenhuma, quando ele vem batendo assim, não pode entrar pessoa em cima do caminhão.’ Meu pai disse: ‘Está bem. Aqui é Caruaru?’ Ele disse: ‘É, é o começo da cidade.’”

¹⁹⁸. Depoimento de José Bianco. Ver Quadro Genealógico familiar, em ANEXO VII.

No sítio, plantavam inúmeros produtos agrícolas, cultivando uma lavoura produtiva que servia para o sustento de toda a família, sendo uma atividade desenvolvida por todos os membros da família, na plantação, no cultivo e na colheita.

*“Melancia, jerimum, maxixe, quiabo, coentro, cebola. E a plantação maior mesmo, onde o bicho pega lá mesmo, é o roçado, que é a plantação do milho, feijão, que é uma plantação rápida.”*¹⁹⁹

A atividade rural, de trabalho no roçado, permaneceu em seu cotidiano, na sua experiência e no seu saber, como um elemento constitutivo de suas relações sociais, culturais e em sua vida material. A ligação com o universo rural permanecia sendo a base primordial de sua experiência concreta e de sua visão de mundo, mantendo os laços culturais anteriores.

*“Eu nasci em Caruaru já. Agora, como a minha família, o pai, a mãe, mexia muito com roça... o pai era um homem, assim, muito trabalhador. Ele trabalhava oito horas numa indústria, e o resto do tempo ele mexia com roçado. Ele ficava fazendo plantação, de mandioca, milho, feijão, essas coisas da agricultura da sobrevivência do povo nordestino. (...) Morava em Caruaru e tinha essa roça. Só que como a nossa família era grande, eu e meus irmãos, às vezes a gente passava semanas em Rafael, no sítio lá. Aí, por exemplo, a plantação de mandioca, fazer farinha, casa de farinha, meu pai plantava uma lavoura de mandioca. A cultura da mandioca é mais demorada, então, quando era época de limpa, a gente ia lá para limpar a mandioca, aquele cuidado todo. Aí, quando ela estava boa para a colheita, se arrancava, fazia a farinha.”*²⁰⁰

Mantinhavam assim, como no sertão, um conhecimento ligado a terra, desenvolvido no contato com a atividade das lavouras, aprendendo através da experiência os métodos de cultivo das lavouras, de plantação, de roçado, conforme o tipo de terreno, de solo, o conhecimento da caatinga nativa. Esta experiência desenvolvia-se agora em uma região diferente, em que não havia mais a seca, e tratava-se de uma região agreste, composta de fontes naturais de água, tanto no solo como nas chuvas.

É assim que os indivíduos descrevem e atribuem significados à sua vivência social, do sertão para Caruaru. Esta transição é percebida por eles de uma maneira interna, sem que a sua relação com a terra se perdesse. A prática musical continuou ligada às festas religiosas locais, novenas e festas de padroeira, e outras festas locais.

¹⁹⁹. Idem.

²⁰⁰. Idem.

*“Antes de Rafael tinha uma cidadezinha, uma vilazinha, com grupo escolar, igreja, onde rolava muita novena, que chamava Contenda.”*²⁰¹

Gilberto, Amaro, João, nascidos na década de 40, e José Bianco, nascido em 1955, passaram a integrar a Banda logo após o falecimento de Manuel Clarindo Bianco, o avô, em 1955. Antes disso, ainda crianças, os três primeiros já haviam iniciado a tocar os instrumentos de percussão, pela própria curiosidade em ver o avô, os pais e tios tocando nas festas locais, assim como também ao ver outras bandas de música da região. O aprendizado, assim como se deu com Sebastião Bianco, pai de Amaro e José e tio de Gilberto e João, também foi “de ouvido”, através de ouvir, observar os mais velhos e experimentar fazer, criando assim sua própria maneira de tocar o instrumento, através de uma maneira oral de aprendizado. O conhecimento musical destes indivíduos, no início, se desenvolveu, portanto, a partir do contato direto com a tradição, e da assimilação prática das influências materiais e musicais do contexto cultural em que viviam.

Há uma consciência neles de que a sua prática musical tem uma tradição antiga, de que tem origem no universo rural e que expressa uma relação com o campo, o “mato”, como eles mesmos definem.

*“Esse trabalho vem dos avós dos avós dele, que essa banda eles falam que é de 1924, mas não é de 24, é de muito atrás, já vem dos tataravôs deles. (...) é coisa do mato mesmo. Banda de pífano não tem nada a ver com cidade, vem do mato mesmo. Hoje estão criando aí banda na cidade, mas não tem nada a ver com a cidade. É imitação. Vem dentro do mato mesmo. Nós mesmos foi de dentro dos matos, vem do mato, meu pai também, veio do mato também.”*²⁰²
*“É muito antiga. (...) é no sertão mesmo, no interior.”*²⁰³

2. 2. Adaptação e mudanças no modo de vida, na prática musical e nas atividades profissionais (1939-55)

“Quando acabou a Banda Cabaçal, quando nós chegamos em Caruaru, em 39, que começamos depois a tocar na rádio, de lá... (...) Não mudou logo. Nós começamos a tocar nas festas, na região de Caruaru, às vezes era convidado para tocar dentro de Caruaru mesmo, aniversário daquele pessoal que fazia um

²⁰¹. Idem.

²⁰². Depoimento de Amaro Bianco.

²⁰³. Depoimento de Gilberto Bianco.

*trabalho, que merecia fazer uma festinha no aniversário... Em Caruaru ainda chamava Cabaçal a Banda, quando nós chegamos era.”*²⁰⁴

A experiência em Caruaru marcou o início de um novo período, em que a prática musical continuava fazendo parte da vida familiar, não como atividade econômica, mas ocupando um espaço em seu cotidiano, ligado ao universo lúdico e às festas e ocasiões sociais.

A sua sobrevivência material era baseada em outras atividades de trabalho, desenvolvidas no campo e na cidade. Com o tempo, a sua música passou a ganhar importância no contexto urbano, sendo chamados para tocar em feiras, restaurantes, lojas, eventos políticos, e inclusive nas rádios locais.

Esta mudança foi sentida pelo grupo, criando um elemento novo com o qual precisaram aprender a lidar, e revelam em seus depoimentos como havia uma certa dificuldade em se adaptar e estes novos sentidos e valores que a sua música começou a ir assumindo para a sociedade urbana. Em alguns momentos, esta contradição reflete a própria face do deslocamento cultural, de uma prática musical voltada para os sentidos religiosos inserida nas festas populares, ao se ver situada em outro contexto com novas exigências e funções sociais.

Um elemento importante em sua trajetória musical a partir da década de 40, presente na cultura musical de Caruaru, foi a influência das bandinhas de músicas da região. As bandas de música, bandas marciais ou de retreta foram fundamentais no aprendizado musical dos componentes da geração mais nova. Os depoimentos de Gilberto, Amaro, João e José revelam a importância das novas sonoridades e instrumentações vivenciadas e observadas em sua infância nas praças, festas e acontecimentos públicos, no interior de Pernambuco e na cidade de Caruaru.

Seu aprendizado se deu através da experiência de acompanhar os seus pais e o avô quando iam tocar nas novenas, nas festas. E, segundo eles, nestas ocasiões havia também bandas de música municipais, compostas de instrumentos como o prato, o surdo, os quais foram nesta época introduzidos na banda de pífanos.

*“Mas nas grandes santas da padroeira ali, nas festas religiosas, já na cidade, que o pai ia tocar nessas festas, tinha essas bandas marciais.”*²⁰⁵

²⁰⁴. Depoimento de Sebastião Bianco.

Até então, algumas variações na constituição da Banda Cabaçal ou Zabumba já haviam sido feitas, com outros membros da família, antes da década de 50.

*“Eu sei que antes a minha tia tocava maraca e a outra tocava triângulo, na Banda. Era a Maria José e a tia Mocinha, aquelas maraquinhas. Mas isso foi pouca coisa. Quando elas casaram os maridos delas não quiseram que elas andassem mais com isso. Essas coisas, assim, de machismo dessas épocas. Então foi pouca coisa. Isso na família do meu avô, quando a Banda começou, lá atrás. As minhas tias, irmãs do meu pai e do meu tio, irmãs deles.”*²⁰⁶

Entretanto, a partir da nova constituição do grupo, em 1955, com o falecimento do avô Manuel, o prato e o surdo integraram a Banda de forma estrutural, e a partir daí se constituiu definitivamente uma nova formação instrumental ao conjunto que modificou a sonoridade que passou a ter na organização da performance, contribuindo para a mudança de contexto e de função social da prática musical que acompanhou o processo.²⁰⁷

Esta cultura musical local de Caruaru foi importante para a constituição de novos elementos na estrutura musical do grupo, como o repertório e os instrumentos musicais.

*“Lá tinha muita fanfarra. (...) O prato se via nas bandas marciais, nas grandes festas das padroeiras, tinha as bandas marciais, aquelas bandas de retreta, com os instrumentos de sopro, aqueles naipes de piston, trombone, a tuba, muito metal ali, e a percussão dessas bandas tem o prato. Provavelmente o pai deve ter ganhado o prato de algum maestro dessas bandas. E como tinha a zabumba, taról e surdo... Aí, nessas andanças todas, não sei se o prato surgiu dessas andanças, que teve os parentes do meu pai, os primos, o Lolô, o Martinho (Martim Grande), o meu padrinho Chico Preto, ele tocava a caixa. Mas não lembro se algum deles lá para trás chegaram a tocar prato.”*²⁰⁸

Segundo José, o prato não fazia parte da formação instrumental tradicional da Banda. No início, como vimos, eram apenas os pifes, a zabumba e a caixa. A assimilação do surdo e do prato estava ligada a um novo elemento de sonoridade musical presente na cultura local, que eram as bandas marciais, tocando hinos, marchas, dobrados, um repertório que apresentava similaridades com o seu repertório conhecido, sendo assimilado nesta época ao conjunto.

²⁰⁵. Depoimento de José Bianco.

²⁰⁶. Idem.

²⁰⁷. Ver Quadro Genealógico familiar e musical, em ANEXO VII.

²⁰⁸. Idem.

“Eu acho que daí foi que teve uma aproximação, que naquelas bandas tinha taról, tinha surdo, tinha zabumba, e tinha o prato. Que na banda de pifanos não tinha o prato. E as músicas que meu pai toca, que essas bandas tocavam, os dobrados, meu pai toca também. O hino nacional, o hino de Pernambuco, esses hinos. Então, quer dizer, cadê o prato para fazer aquelas viradas que a zabumba faz?... a caixa fazendo aquela marcha militar, e os zabumbas faziam o surdo... quer dizer, acho que a ‘sacada’, a percepção dele deve ter sido daí, nos dobrados, e nas marchas. (...)”

Acho que antes mesmo deles verem uma banda marcial assim eles já tocavam esses hinos, esse ritmo assim, bem aproximado, porque tem muitos benditos que o andamento é um andamento, assim, meio valsa, meio marcha, o andamento rítmico. E quando você tira o prato dali fica um vago muito grande assim. O zabumba tem um toque... a música pede um pianinho, baixinho, aí tem horas que a música pede para o zabumba bater forte, principalmente no dobrado, marcha. Então é nessa hora que acho que o prato casou bem, a necessidade da música já pedia isso, mas quando ele viu, deve ter sido uma coisa, assim, de sensibilidade, ‘acho que assim vai ficar melhor’.”²⁰⁹

Este diálogo com elementos musicais locais de um caráter novo e a semelhança das estruturas musicais em um determinado tipo de repertório característico das bandas de pifanos e simultaneamente às bandas de música, contribuiu para a incorporação de novas formas de organização da performance musical, com os elementos visuais, a sonoridade e os timbres dos instrumentos comuns às bandas de música.

“Vendo nas bandas de música, as bandas tocando aqueles dobrados bonitos, o surdo destacava muito. Ele puxava, a primeira pancada ele puxava. Vinha ele, e atrás vinha a zabumba. Então esse instrumento aí... eu admirei. (...) E eu comecei a tocar esse instrumento porque eu acompanhava, tanto que eu acompanhava a banda de pifanos, e que eu acompanhava as bandas de música. (...) Eram orquestras da cidade, as bandas musicais, em Caruaru. Tinha duas bandas. Quando tinha procissão, qualquer coisa, que a bandinha tocava, eu já estava lá. Só vendo aquele instrumento. (...) E de tanto ver aquelas bandas de música, de tanto instrumento, foi que veio pra mim, que destacava dos outros, que era o surdo, então eu disse: ‘Esse instrumento aí... eu vou aprender a tocar esse instrumento.’”²¹⁰

Sobre as roupas que destacamos serem usadas pelos músicos na ocasião das novenas, José Maria Tenório Rocha²¹¹, estudioso das bandas de pifanos do Nordeste, aponta que os músicos das orquestras filarmônicas e bandas de música vestiam-se

²⁰⁹. Idem.

²¹⁰. Depoimento de Amaro Bianco.

²¹¹. ROCHA, José Maria Tenório. *Eh! Lá vem esquentada mulher...: as Bandas-de-Pifanos do Nordeste do Brasil, em uma perspectiva histórico-cultural*. Tese Doutorado, São Paulo, ECA/USP, 2002.

impecavelmente com terno completo, gravata e chapéu “de massa” ou chapéu de coco, conforme identificou em alguns documentos históricos recolhidos, como fotografias de 1910 a 1950, documentando festividades oficiais em pequenos municípios e povoados de Alagoas.²¹² A vestimenta do terno era comum, sendo os chapéus algumas vezes substituídos por um quépi, ou boné lembrando o quépi usado pela polícia militar.

Para Tenório Rocha, havia mesmo um paralelismo entre as bandas de pífanos e as bandas marciais, sendo que no contato cultural, em geral as bandas de pífanos tomavam as bandas de música como exemplo, e com isso se criava uma influência musical. Em algumas pequenas localidades, na ausência de bandas marciais organizadas, as bandinhas de pífanos cumpriam o papel que as bandas marciais exerciam nos municípios maiores.

No caso estudado, houve o contato, a partir de certo momento, nos municípios da região de Caruaru, da banda de pífanos com as bandas de música, provocando mudanças na sua instrumentação, com a inserção dos novos instrumentos, o surdo e o prato. O acréscimo destes dois novos instrumentos na estrutura fundamental da Zabumba, como era chamada na época, reorganizou as bases de sua performance musical e gerou também modificação da sonoridade do conjunto.

Podemos pensar inclusive que esta nova forma de organização da estrutura instrumental e da sonoridade aproximava o conjunto mais ao conceito e à forma de uma “Banda” do que propriamente da “Zabumba”, o que poderia ter sido um dos elementos que propiciou a sua potencialidade de expressão nos contextos urbanos posteriormente, de forma muito expressiva e com grande alcance social. É provável que este aspecto tenha possibilitado com maior facilidade a sua recepção musical na cidade, assumindo como identidade o nome Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru, que traz em si esta fusão entre o sentido de “Zabumba” e a aquisição do novo sentido de “Banda”.

Como notamos, através do depoimento de José Bianco, havia uma similaridade estrutural entre estes dois segmentos musicais, as bandas de pífanos e as bandas de música, situada em dois pontos fundamentais. Um deles, a instrumentação e as estruturas musicais, sobretudo rítmicas, do repertório, composto de marchas, dobrados, hinos, valsas, os quais eram tocados em ocasiões solenes. Em relação à instrumentação, um

²¹². Luís da Câmara Cascudo indica a importância do chapéu na cultura popular, como um artefato simbólico que representa o juízo, o raciocínio, a cabeça, presente nas tradições populares e nas tradições européias milenares. CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. Cit.* Verbete: “Chapéu”.

elemento de similaridade está localizado na combinação estrutural entre instrumentos de sopro e instrumentos de percussão, presentes em ambas as organizações, embora os instrumentos sejam específicos. Nas bandas de música, há uma variedade de instrumentos de sopro, como pistóms, clarinetas, cornetas, tubas, sendo que na banda de pífanos são fundamentalmente os dois pífanos os responsáveis pelas estruturas melódicas, o que remete a uma particularidade cultural, constituída na afinação e na relação dos intervalos melódicos que faz parte de uma cultura musical específica, como vimos no capítulo anterior. O outro ponto de similaridade estaria no fato de serem em ambos os casos ligados a uma prática musical intimamente voltada para os contextos cerimoniais ou festivos, de forma estrutural, caracterizando tanto o seu repertório como a estrutura da sua performance. É possível pensarmos, desta maneira, que ambas cumpriam um papel social semelhante nas comunidades onde faziam parte, celebrando novenas, procissões, cerimônias religiosas (casamentos, batizados, enterros), festas cívicas ou retretas.

As transformações musicais decorrentes desses novos elementos expressaram uma maneira eficaz de adaptação ao novo contexto, recriando os antigos significados através de uma nova maneira de organização da sua própria linguagem, com a assimilação de novos elementos musicais. É possível observar mudanças e adaptações também nas vestimentas, como o chapéu de cangaceiro, com três estrelas símbolos de Salomão desenhados na aba, camisa e calça reta.

A percepção das novas perspectivas profissionais oferecidas para eles em Caruaru apresentou no início algumas dificuldades, mas ao longo do tempo modificou a sua relação com a música, embora este novo valor continuasse cheio de ambiguidades.

Seus depoimentos permitem-nos notar como há uma contradição entre o fato de sua música ser inserida no mercado e a dificuldade de estabelecer a ela um valor econômico, em um ambiente em que a música deveria possuir um valor a ser comercializado em troca de dinheiro, não mais pela graça de uma promessa alcançada, por um agrado, ou pela “palavra do amor de Deus”, como era na cultura do sertão.

O valor e significado da música na cultura urbana era para eles, em sua concepção de mundo, difícil de mensurar, já que até então a música tinha um sentido festivo, e não um sentido artístico individualizado.

“A gente não tinha noção do valor, em termos da arte, o preço da arte. Essas coisas que a gente fazia era muito pelo prazer, pelo gosto. Qualquer coisa, o motivo da festa já era um motivo para a gente estar tocando lá. (...)”

“Quando a coisa começou a ficar responsável, por exemplo, uma novena, aí o pessoal ia fazer uma novena. Mas a novena já era muito puxado, era muito trabalhoso, então o pai acertava um dinheirinho. Carnaval também, era uma coisa muito puxada. Aí as festas começando a aparecer, foi aí que a gente começou a introduzir um valor. Mas era um valor tão, assim, irrisório, que muitas vezes você vendendo uma galinha você ganhava mais do que tocando. (riso) Você vendia lá uma caixa de batata, o dinheiro era bem maior do que a apresentação do show todo.”²¹³

Esta é uma fase de transição, em que a atividade musical ainda estava inserida nos contextos festivos, mas inicia um processo de valorização profissional da música como elemento de troca, a partir de um valor comercial.

Sobre o sentido que tinha para eles o ato de tocar, José demonstra como o sentido comercial não fazia parte de sua maneira de entender a música.

“Era um sentido prazeroso... Quando a gente foi descoberto por essas coisas de... caiu no conhecimento do pessoal, o pessoal que via a gente tocando lá no meio da feira, quando caiu no meio desse pessoal, a gente não sabia... Perguntavam: ‘Quando é que vocês vão tocar num aniversário lá em casa?’ A gente ficava meio abestalhado, sem saber, não tinha um parâmetro para medir o valor, a gente não tinha noção dessas coisas. O meu avô, as novenas que fazia, os terços, pede junto, domingo à tarde, uma buchada, final de ano, tocava mais pelo prazer de ver o povo dançando. Não tinha nada esse meio comercial.”²¹⁴

3. A Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru

O ano de 1955 constituiu um marco na história da Banda, com o falecimento de Manuel Clarindo Bianco, o fundador do grupo.

“O meu pai conta que quando meu avô estava para falecer, chamou o meu pai e meu tio e falou para eles: que não acabassem com a Banda, que ele estava indo embora, mas que meu pai e meu tio atendessem os pedidos dos amigos²¹⁵, como ele sempre fazia, e que não desse fim à Banda, porque isso ia ser um ganha-pão para eles. Aí dessa época para cá, aí entrou o Lula, entrou o Amaro, acho que

²¹³. Depoimento de José Bianco.

²¹⁴. Idem.

²¹⁵. Estes pedidos a que ele se refere eram os pedidos para tocar nas festas, novenas, padroeiras, festas de aniversário, casamento, conforme relatam nos depoimentos que era comum tocarem para atender ao pedido de amigos e pessoas da região.

*teve uma nova formação. (...) Quem era que estava restando? O meu pai (Sebastião), o meu tio (Benedito), e eles já tinham família constituída, já tinha o João e Gilberto o meu tio, e meu pai já tinha o Amaro e o Lula. E nessa época aí, que eles tocavam, os meninos já acompanhavam eles nas novenas. A mesma trilha que meus irmãos fizeram eu trilhei também.”*²¹⁶

Nesta fala de José, podemos entender os caminhos pelos quais a Banda passou em relação à sua formação, passando de pai para filho, netos e bisnetos, e o sentido que a música tinha como continuidade de uma tradição familiar. Desde o avô Manuel, que havia aprendido e tocado zabumba na Banda de seu pai, era uma tradição que vinha de muitas gerações anteriores, a qual foi seguida pelos filhos, netos e bisnetos.²¹⁷

A partir das transformações culturais no contexto urbano de Caruaru, a prática musical da Banda passou gradualmente a ser inserida em novos ambientes de expressão de sua linguagem, adquirindo outras funções e significados sociais. A música continuava sendo requisitada dentro dos contextos festivos locais, embora começasse a ser tratada de uma maneira diferente, e aos poucos o seu significado como expressão artística começou a surgir.

Tocar em troca de dinheiro, com um valor comercial, tornava-se um elemento novo em sua prática social, dando início a um processo que vai se desdobrar em uma separação do contexto festivo onde ela possuía um lugar, o que se deu especialmente a partir da década de 70, como veremos no próximo capítulo.

*“A gente era muito requisitado na Prefeitura. Quando chegava, lá em Caruaru, chegava qualquer visita lá, uma gente importante, os caras tinham a gente como um cartão de visita. Aí nos sábados, em dia de feira, a gente ia para a feira tocar. A gente tocava na frente das lojas lá, tocava no restaurante. Então a gente era muito fotografado, muito filmado. Quer dizer, era uma coisa assim muito chamativa ali dentro, acho que por causa do estilo musical.”*²¹⁸

Até então havia uma coexistência de sentidos e papéis sociais, à medida que a Banda integrava diversos contextos festivos, estando presente em muitas ocasiões sociais,

²¹⁶. Depoimento de José Bianco.

²¹⁷. Ver Quadro Genealógico, em ANEXO VII. Benedito Bianco faleceu em 1999, sendo desde então a Banda composta por apenas um pífano, zabumba, caixa, surdo e prato, com a introdução de um novo integrante, Jadelson Bianco, neto de Benedito e filho de João, com novos instrumentos de percussão, como triângulo, o afoxé e o ganzá. Segundo José, a participação de Jadelson também contribuiu para “preencher o número de seis no grupo”, mantendo a estrutura de “três pares” ou “parelhas”, que apresenta um significado simbólico na concepção do conjunto.

²¹⁸. Depoimento de José Bianco.

desde procissões, batizados, casamentos, festas de santo, festas cívicas e festas juninas, até os forrós de fazendas, carnavais, mercados, lojas e feiras. Como apontou Tenório Rocha, a sua presença nas comunidades rurais, nos povoados e cidades do interior do nordeste apresenta uma relação estreita com diversas formas de folguedos e festas populares.

À medida que foi se delineando um novo sentido através das novas atividades urbanas, da música como um valor artístico e simbólico em si, voltada para as apresentações musicais desvinculadas dos contextos rituais e festivos da coletividade, o lugar da música nas suas relações e percepções culturais se transformava.

José Bianco foi quem, em seu depoimento, expressou a percepção das mudanças ocorridas no contexto urbano, como mudança de valores e nas relações cotidianas da prática musical. Seu depoimento expressa uma percepção particular e fundamental que nos permite tentar compreender o deslocamento da música do contexto cultural tradicional, e como este processo foi percebido pelos sujeitos que o vivenciaram, manifestando o ponto central desta transformação nas relações simbólicas.

“Mudou. E isso acho que foi até prejudicial para a gente essa urbanização. Apesar que Caruaru não é uma cidade tão pequena como às vezes até imagina. É uma cidade grande, uma cidade muito progressista. Mas a gente tinha mais contato, assim, de roçado, das novenas, do pessoal do sítio, da feira, aquelas coisas, fruta no chão, essas coisas assim. Aqui não, você vai no supermercado, é tudo arrumadinho, tudo apresentável, tudo com etiqueta. Lá não via essas coisas. Acho que a inspiração era mais espontânea, era mais ligada à terra. Aqui é muito comercial, muita tecnologia, é muito arrumado, muito direcionado, muita coisa perde... pequenas coisas a gente começa a perder o contato, coisas da vida, coisas simples, às vezes você não consegue mais enxergar essas coisas simples que você tinha lá. O regime, o clima, começa a te apagar disso aí, a tirar disso aí, a correria, o seu envolvimento com a cidade, o seu envolvimento com a sua sobrevivência. Começa a te cegar, você começa a não enxergar mais nada nessas coisas aí. Então muitas coisas que você tinha uma mente, assim, fértil, você não consegue mais ficar, ver, escutar sua mente. Você começa a ver muita máquina, muito design, muita coisa... ‘era assim, agora é assado’, ‘o material era esse, agora é esse outro’, ‘agora esse aqui é leve, mas é resistente’. Mas antigamente era de madeira sucupira, era muito pesado. Então essas coisas assim, essas transferências, você vai, às vezes dentro da sua mente você vai apagando a sua fertilidade de coisas mais ligadas à terra, às coisas assim mais naturais. Você vai perdendo, é muito consumismo, assim, de tecnologia, o linguajar, muitas

*palavras novas, muito modismo. Você vai perdendo as suas coisas, aquele seu eu que você tinha antigamente. Você já não é mais eu. (riso)”*²¹⁹

Quando ele diz que em Caruaru “*a inspiração era mais espontânea, era mais ligada à terra*”, mesmo que já houvesse nesta cidade uma transformação da prática musical em relação ao sertão, neste contexto local a presença das relações com a terra e o sentido mágico-religioso ainda estava presente. O sentimento de perda do “eu” refere-se, em sua fala, à ligação com a natureza, a terra, os fenômenos naturais, através dos quais se constrói a relação com o sagrado neste universo cultural marcado pela oralidade.

As mudanças mais profundas na atividade musical se desenvolveram de maneira mais definitiva na experiência do grupo a partir da década de 60, trazendo novas configurações e relações que serão analisadas a seguir, diante de um novo lugar que a música passou a ocupar socialmente, no âmbito da cultura brasileira. É aí que as contradições aparecem e estão presentes, quando estamos falando de experiências de encontros, diálogos e ressignificações.

²¹⁹. Idem.

Capítulo III

A Banda de Pífanos de Caruaru na “cultura brasileira” (1960-1982)



Fotografia da Banda em São Paulo, 1976 (Museu da Imagem e do Som)

Capítulo III

A Banda de Pifanos de Caruaru na “cultura brasileira” (1960-1982)

1. Do contexto local ao nacional (1960-1972)

1.1. No embalo das estações: a escuta das rádios e a música popular no Nordeste

*“(...) eu afirmo com realidade
(...) tem três emissoras
que formam uma trindade
a rádio Difusora
a Cultura e a Liberdade.”*²²⁰

José Severino Cristóvão,
Literatura de cordel

Caruaru, no início da década de 1960, constituía um município com aproximadamente 100 mil habitantes²²¹, uma pequena cidade do interior de Pernambuco que mesmo assim estava se tornando um pólo cultural e comercial da região do agreste. Sua atividade econômica era principalmente constituída em torno da importante feira comercial e cultural criada como entreposto comercial em meados do século XVIII, onde a população, inicialmente composta por pequenos criadores e pequenos agricultores situados em torno da fazenda Cururu, a qual deu origem à cidade, com a formação dos primeiros arruados, fazia permuta de café, rapadura, farinha, gado, ovelhas.²²² Foi pela necessidade de trocar mercadorias que a feira propiciou o desenvolvimento da cidade,

²²⁰. José Severino Cristóvão, cordelista, Livreto de cordel “Caruaru de ontem e de hoje”, Pernambuco, s/d.

²²¹. Fonte: Serviço Nacional de Recenseamento. Tabela extraída de: Anuário Estatístico do Brasil 1962. Rio de Janeiro: IBGE, v. 23, 1962. Nesta fonte, a população estimada no município de Caruaru neste ano era de 106.231 habitantes, sendo que a população em Recife no mesmo ano era estimada em 797.234, no Rio de Janeiro 3.307.163, e em São Paulo 3.825.351 habitantes. Recife era a terceira cidade mais populosa do país na época, depois de São Paulo e Rio de Janeiro.

²²². CONDÉ, José. *Terra de Caruaru*. RJ: Civilização Brasileira/ Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

tornando-se com isso o principal cenário de expressão da cultura popular local.²²³ Além da feira, sua economia contava com a presença de fábricas de tecido, de sapato, de porcelanas, no processo de urbanização desenvolvido na década de 50 na região, durante o governo de Juscelino Kubistschek.²²⁴

Repercutia nesta época, ao lado das manifestações musicais tradicionais e do artesanato popular local, o processo de difusão da música regional nordestina, produzida na região e nos demais centros urbanos nacionais desde meados da década de 40, através dos meios de comunicação, principalmente as emissoras de rádio, existentes na cidade desde o início dos anos 50.

A primeira estação de rádio em Caruaru, a Rádio Difusora de Caruaru, da Empresa Jornal do Comércio, foi criada em 1951. Onildo Almeida, músico e compositor de Caruaru, de formação erudita, voltado para a composição de música popular e arranjos para os intérpretes de suas músicas, foi um dos primeiros a trabalhar na Rádio Difusora, assim que esta foi criada. Na Rádio Difusora, ele assumia diversas funções, sendo técnico de som, operador de estúdio, repórter, locutor, cantor.²²⁵ Saindo da Rádio Difusora, ele passou a assumir a Rádio Cultura do Nordeste, em 1962, como diretor, ao lado de seu irmão, a qual constitui a “Organização Irmãos Almeida”. Foi por meio de Onildo Almeida que a Bandinha de pífano, na época chamada Zabumba Caruaru, iniciou sua inserção no rádio, em meados da década de 60, e na indústria fonográfica, com o lançamento dos primeiros LPs, em 1972 e 1973, no Rio de Janeiro, pela gravadora CBS, com o apoio e financiamento da prefeitura de Caruaru, por iniciativa do prefeito Anastácio Rodrigues.

Ao longo dos anos 60 e 70, a Bandinha participava com frequência dos programas da Rádio Difusora de Caruaru e da Rádio Cultura do Nordeste, nos quais tocavam as músicas de seu repertório.

“Começamos a tocar na rádio, não tinha nem gravado ainda. Nós fazíamos um programa lá na rádio, Rádio Cultura de Caruaru. Começava de seis da manhã...”

²²³. CANECA, Marco Antonio da Silva. *O pífano da feira de Caruaru: contexto, características, aspectos educativos*. Dissertação de mestrado, RJ: Conservatório Brasileiro de Música, 1993.

²²⁴. ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste*. 6ª ed., Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1998; idem. *1964 e o nordeste: golpe, revolução ou contra-revolução*. São Paulo: Contexto, 1989; ROBOCK, Stefan H. *Desenvolvimento econômico regional do nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964; Caneca, Marco Antonio da Silva. *Op. Cit.*

²²⁵. Conforme depoimento de Onildo Almeida.

*ainda tem esse programa. Chama-se “A Feira de Caruaru”. Eu lembro desse programa desde 1960, por aí. Começa às seis da manhã e vai até meio-dia. Só forró.(...) Na Difusora também tinha vários programas de forró, vários. A Liberdade é uma rádio que toca forró, mas não muito. É mais mpb, mais música diferente.”*²²⁶

Na Rádio Cultura do Nordeste, a Banda se apresentava em um programa chamado “A Feira de Caruaru”, o qual existe até hoje, um programa semanal, que fica no ar das 8 horas da manhã ao meio-dia. Na época, fins dos anos 60 e principalmente a partir de 1972, com o lançamento do disco, a sua participação marcava presença, segundo Almeida.

*“O programa era uma audição com eles. Programa mesmo de estúdio para eles se apresentarem tocando. A gente chamava para o programa ‘A Feira’, eles iam. (...) Antes a gente transmitia esporadicamente. Sem a obrigação. Depois do disco é que tomaram jeito. Eles viraram artistas, podemos dizer assim. Porque estavam documentados no disco, eram artistas. Era um sucesso grande. E a Rádio Cultura sempre prestigiou essas coisas da terra.”*²²⁷

Ivan Fernando Bulhões, jornalista e radialista alagoano, começou a trabalhar na Rádio Difusora de Caruaru em 1962, passando alguns anos entre a Rádio Difusora e a Rádio Liberdade de Caruaru, onde trabalha até hoje. A Rádio Difusora de Caruaru se tornou Rádio Regional, e atualmente é Rádio Jornal do Comércio.

Em alguns programas na Rádio Difusora, voltados para a música popular regional havia também a apresentação da Banda tocando ao vivo, como nos programas “Nordestino”, “Alvorada sertaneja”, “Aquarela nordestina”. Segundo Bulhões, a Banda também se apresentava como atração nos concursos de banda de pífanos feitos na rádio, sendo que um dos integrantes às vezes participava do júri.

*“Eles vinham no estúdio, a gente apresentava o programa com eles. Quando tinha concurso de banda de pífanos, eles não se apresentavam porque ganhavam, claro. Então eles se apresentavam como atração e às vezes um deles participava do júri, da banda de pífanos.”*²²⁸

²²⁶ . Depoimento de João Bianco.

²²⁷ . Depoimento de Onildo Almeida.

²²⁸ . Depoimento de Ivan Fernando Bulhões.

O repertório que eles tocavam nas rádios, inicialmente, na década de 60, era o repertório tradicional que caracterizava a banda de pífanos como expressão tradicional nordestina, ligada à cultura rural e ao contexto das novenas e festas religiosas.

*“Eles gostavam muito de novena. Novena, música de santo, de novena, aquelas novenas... Que novena tem para mais de cem músicas de novena. Que aquelas senhoras cantavam. E eles acompanhavam todas elas, e tocavam também. No carnaval eles faziam ‘Vassourinha’, mas eram mais chegados em novena.”*²²⁹

A importância das rádios como meio de comunicação na região e como instrumento de construção de valores, cultura musical e de identidade cultural, tornava-as um forte veículo de expressão popular em Caruaru nesta época, na formação de um público urbano para a música regional. Nelas se veiculavam músicas, notícias, fatos sociais importantes para a comunidade à qual se destinava a sua programação, voltada principalmente para a música popular, rural ou urbana, como um meio de expressão popular.²³⁰

Refletiam, desta maneira, a sociedade local, em termos culturais, sociais e políticos, e contribuíam para a construção e desenvolvimento de um público de massa, em termos regionais, promovendo o incentivo para a audição e a valorização das expressões musicais populares entre o grande público, tanto da música “do matuto” como dos grupos urbanos, e difundindo-as dentro dos novos gêneros musicais que assumiam o caráter da “música popular regional” que estava se consolidando na época. Estes novos gêneros musicais eram na verdade baseados em ritmos tradicionais que estavam ressurgindo nas manifestações musicais produzidas pelos músicos nordestinos no contexto urbano, como o xote, o xaxado, o baião, o frevo, o arrasta-pé, que se tornaram constitutivas de um tipo de gênero de música regional nordestina conhecido de maneira geral como forró.²³¹ O termo forró referia-se ao tipo de contexto festivo em que eram tocados estes ritmos, com função de entretenimento e dança, muitas vezes referindo-se

²²⁹ . Idem.

²³⁰ . “Eu assumi a Rádio Cultura em 62. Rádio Cultura do Nordeste. É uma emissora muito popular. (...) E tem esse programa de mostrar os matutos que cantam, que tocam, sanfoneiros, que tocam, de qualquer jeito a gente apresenta. É assim de gente lá. Tocam na ‘Feira’.” Depoimento de Onildo Almeida

²³¹ . ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB, a história de um século*. RJ: Funarte /SP: Atração Produções Ilimitadas, 1997; ÂNGELO, Assis. *Dicionário gonzagueano*. SP: Ed. Parma, 2006; FERRETTI, Mudicarmo Maria Rocha. *Baião dos Dois: Zé Dantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 1998; TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. SP: Ed. 34, 2005.

inclusive ao lugar da festa. O forró, portanto, não é um ritmo musical específico, e sim um contexto festivo que engloba diversos ritmos da música nordestina.²³²

O baião, por exemplo, é um ritmo característico da música dos cantadores repentistas nordestinos, na cultura do sertão²³³, o qual passou a ser denominado como gênero da música popular regional sobretudo a partir da segunda metade da década de 40, através de Luiz Gonzaga, assim se tornando conhecido na cultura brasileira a partir de sua estilização e difusão no rádio.²³⁴

Nestas duas rádios principais de Caruaru, as AMs, o repertório ia desde a música popular regional nordestina, difundida através do termo genérico do forró, da qual faziam parte Luiz Gonzaga, Marinês²³⁵, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, que correspondia à música nordestina produzida no contexto urbano do Rio de Janeiro, até conjuntos tradicionais, rurais, as “músicas dos matutos”, como se dizia, entre eles a Zabumba Caruaru, como era conhecida ainda a Banda de Pifanos até o início da década de 70.

Desde o início, estiveram voltadas fundamentalmente para a difusão da música regional popular e folclórica, como também a música popular produzida nos demais estados ou regiões do país, como a Bossa nova, a Jovem Guarda e a MPB. A música popular era a expressão predominante nos espaços públicos e nos meios de comunicação em Caruaru, não havendo assim, segundo os responsáveis pela programação das

²³². “Forró é a casa onde se dança”. Depoimento de João Bianco. “Forró: o mesmo que baile, termo empregado especialmente no Nordeste brasileiro” Cf. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP/Edusp; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

²³³. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. RJ: Ediouro, s/d; ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.*; ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. SP: Duas Cidades, 1982.

²³⁴. De acordo com as palavras do próprio Luiz Gonzaga, o baião é um gênero musical criado com base em ritmos e danças presentes na tradição nordestina, que se popularizou com a sua música, a partir da década de 40 (1946). “Antes de mim o baião já existia, só que de forma ainda indefinida. Era conhecido como ‘baiano’ em algumas regiões do Nordeste. Quer dizer, o baião em sua forma primitiva não era um gênero musical. Ele existia como uma característica, como uma introdução dos cantadores de viola. Era um ritmo, uma dança.” Citado de “Eu vou cantar pra vocês”, In: ÂNGELO, Assis. *Dicionário Gonzagueano*, p. 125. Segundo Tinhorão, o termo “baião” teria surgido na discografia brasileira na década de 20, no grupo Turunas Pernambucanos, na letra de uma música. Segundo Assis Ângelo, a estilização do ritmo dos cantadores, repentistas, violeiros, pandeiristas e cegos rabequeiros foi feita por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que estilizaram o ritmo que os poetas improvisadores repetem antes de afinarem as violas, para embates poéticos musicais entre eles, que corresponde ao pequeno trecho instrumental executado nos desafios, para dar tempo ao adversário preparar sua resposta. Este ritmo foi desenvolvido assim independentemente da cantoria, originando um gênero musical sertanejo de canto e dança. Ver também ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*, verbete “baião”.

²³⁵. Parceira de Luiz Gonzaga em muitos trabalhos, conhecida como “a Rainha do Xaxado”, acompanhando Gonzaga, que foi chamado de “o Rei do Baião”.

principais emissoras de rádio da cidade, um ambiente cultural para a música erudita, a qual fazia parte do cotidiano de uma minoria nos meios de comunicação locais.²³⁶

A presença das emissoras de rádio na cidade de Caruaru na época, sendo estas voltadas principalmente para a música popular nordestina e brasileira, provocou mudanças sociais no sentido da recepção musical pelas diversas camadas da população.

Neste sentido, dois movimentos gerados por este processo revelaram-se significativos para as novas configurações que a atividade musical da Banda de Pífanos estudada foi adquirindo neste momento.

De um lado, o fato de estas emissoras serem marcadamente populares contribuiu para a projeção social que a Zabumba Caruaru alcançou a partir deste momento, situando-se lado a lado com as novas expressões musicais regionais urbanas, que faziam parte do forró, composto pelos novos ritmos da moda, como o baião, o frevo, o xote, o xaxado, o arrasta-pé.

De outro lado, observamos que todo este novo repertório musical ligado à música popular regional e brasileira, o qual era transmitido pelas rádios locais e nacionais, passou a fazer parte do universo da escuta musical dos integrantes do grupo, o que em certa medida atuou diretamente na sua cultura musical. Os novos ritmos regionais, sendo incorporados ao repertório musical da Banda, ao lado dos ritmos tradicionais, como a valsa, a marcha, o dobrado, o samba-matuto, o baiano, os terços, benditos e rezas, característicos do seu repertório tradicional, passavam a se tornar constitutivos da diversidade musical do grupo. Desta maneira, a concepção dos novos elementos estéticos e culturais, os quais eram assimilados na sua linguagem e prática musicais, contribuíram também para a diversificação do repertório e para a mudança de sua relação com a música.

“Ah, muda muito. Sabe por que? O nome nosso cresceu porque a gente se interessava, eu me interessava, todo mundo se interessava... em ouvir rádio. Que aí você aprendia as músicas. Você ouvia e acabava cantando. (...) A gente tocava em muitas festas, porque a gente tocava de tudo. Tocava Renato, tocava Roberto²³⁷, tocava Paulinho da Viola, tocava Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Marinês, Anastácia, Coronel Rugero... A banda que tocava lá na época, Renato, que era Jovem Guarda, Jerry Adriane, esse pessoal aí, os Folha, tudo esse pessoal que a gente tocava, era uma banda que fazia sucesso. E não tinha

²³⁶. Depoimentos de Onildo Almeida e Ivan Fernando Bulhões.

²³⁷. Refere-se ao músico Roberto Carlos.

microfone não, a gente cantava tudo no gogó. No gogó. Não tinha esse negócio de microfone e som. (...) Tocava de Renato, tocava de Roberto, tocava de Jerry Adriane, Paulinho da Viola, Valdique Soriano, Roberto Miller, que é o brega. “Eu não sou cachorro não”, “Encosta sua cabecinha no meu ombro e chora”, bolero, essas coisas. E cantava as músicas do Seu Roberto, de Chico Buarque nós cantávamos... Isso foi de 60 até 70, por aí. (...) Tudo em Caruaru, tudo na região lá. Em Recife, tocamos muito em Recife. (...) A gente trabalhava em oficina, trabalhava em sapato, sempre com o rádio ligado, até hoje.” ²³⁸

Percebemos, através do depoimento de João Bianco, como um conjunto muito variado de estilos musicais era assimilado pelos seus ouvidos, no cotidiano, sendo incorporado na atividade musical, muitas vezes pela necessidade de corresponder aos contextos para os quais o grupo era chamado para tocar. Em certo ponto, era uma conseqüência da intensificação da sua prática musical, em direção a um público cada vez mais amplo e variado na sociedade urbana de Caruaru.

Foi nesses anos de 60 e tanto que começaram a tocar em outros lugares, não apenas nas festas de novena, como lembrou também Onildo Almeida. Esta diversidade e flexibilidade, entretanto, coexistia com a prática musical festiva e religiosa que ainda os identificava como um conjunto musical tradicional, mantendo no contexto urbano uma permeabilidade entre as culturas musicais presentes.

Além das rádios locais, os integrantes da Banda ouviam também as rádios nacionais e regionais de outros estados, cuja transmissão chegava na cidade, compondo o seu universo de escuta musical e ampliando-o, da música vivenciada no cotidiano e através dos meios de comunicação locais aos novos e diversos gêneros e canções da música brasileira, produzida nos demais estados.

*“(...) a gente escutava a Rádio Globo daqui, escutava a Rádio Tupi... Lá em Caruaru. Elas entravam na onda lá. A Difusora de Caruaru, Jornal do Comércio, a Liberdade, a Cultura, Iracema de Fortaleza, Caturité, de Campina Grande...”*²³⁹

A Rádio mais ouvida por João Bianco, segundo ele, era a Rádio Cultura do Nordeste, na qual Onildo Almeida trabalhava. Para João, a Rádio Cultura do Nordeste e a Rádio Difusora eram as rádios que mais faziam “fórró” em Caruaru.

²³⁸. Depoimento de João Bianco.

²³⁹. Idem.

*“Que a nossa linha era forró. A gente escutava muita música de mpb, do pessoal, a gente cantava... Meu pai e meu tio não cantavam isso não, agora nós, quando começamos a cantar, aí a gente aprendeu e começou a cantar essas músicas aí. Que meu pai, Benedito, e o Sebastião, não sabiam o que era mpb... Até hoje o Bastião não sabe o que é isso. Até hoje, nós estamos em 2006, pergunta a ele o que é mpb, ele vai dizer: “O que é isso?” Perguntar para ele quem é fulano de tal, ele não sabe. Ele nunca se interessou. (...) Porque a gente era jovem, e quando a gente não estava tocando, estava nos bailezinhos dançando. Ali nos bailes, tinha os LPs dos caras cantando, eu ficava meio de olho, de bituca, escutando, escutando, até aprender a letra. Nem escrevia nem nada, só aprendia, decorava. O ritmo, fazia igual. Quando era bolero era bolero, quando era samba era samba, quando era frevo era frevo, quando era baião era baião, fazíamos tudo, como fazemos ainda hoje. Não mudou nada.”*²⁴⁰

A influência da cultura musical na cidade de Caruaru, no interior da qual os membros do grupo estavam convivendo, apresentou especificidades na sua atuação de forma significativa, transformando por um lado a sua escuta musical e a performance, como também a própria significação e importância que esta bandinha de Zabumba foi adquirindo no contexto cultural de Caruaru neste período. Sendo as rádios o principal veículo de comunicação da região na época, o qual possibilitava o contato com a música popular nordestina e brasileira, a sua presença no cotidiano permitiu novas escutas musicais que modificaram a sua percepção musical, a sua sensibilidade e a sua atividade.

Observamos que a oralidade permanece na base de seu aprendizado musical, na forma de concepção e expressão da sua linguagem, através da presença cotidiana das rádios, atuando na escuta musical dos integrantes da Banda, junto com uma variedade de repertórios com os quais passaram a interagir cotidianamente. O aprendizado “de ouvido”, predominante na sua concepção musical, se concretizava também na escuta das rádios, o que reflete o predomínio da oralidade nos meios de comunicação de massa, no ambiente urbano, os quais são mediadores culturais que operam através da comunicação oral e não escrita, no contexto das novas tecnologias de comunicação social.²⁴¹

Esta nova escuta, que expressa uma cultura musical presente no contexto urbano, atingia a experiência musical dos integrantes da Banda, de forma diferente em cada um. Ao apresentar esta visão sobre a escuta musical cotidiana, o depoimento de João Bianco

²⁴⁰. Idem.

²⁴¹. ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. SP: Papyrus, 1998.

mencionado acima nos revela o ponto de vista de um dos integrantes da segunda geração da Banda, nascido na década de 40, na região de Caruaru. Na década de 60, com a idade entre 16 e 18 anos, estas influências musicais certamente repercutiam de maneira diferente da maneira como repercutiam na escuta musical dos integrantes mais velhos.

Sebastião e Benedito faziam parte da primeira geração e tinham sua experiência cultural mais fortemente ligada ao sertão, no período anterior à mudança para Caruaru, a qual constituía de forma mais marcante a sua concepção e criação musicais. Sebastião Bianco era, como vimos no primeiro capítulo, principalmente quem criava as músicas tocadas pelo grupo. No entanto, suas músicas criadas a partir do período vivido em Caruaru, assim como as expressões utilizadas por ele para descrever os elementos e as estruturas da linguagem musical, nos permite notar que houve uma permeabilidade na sua escuta musical em relação aos novos elementos musicais assimilados no ambiente urbano, filtrada pelos elementos da concepção tradicional. Percebemos esta mudança em músicas como “Vira-folha”, “Frevo no Mato”, “Terra Seca”, “Arrasta-pé Corneta”, “Segura o passo, Zé”, “Mulher Dengosa”, “Levanta Poeira”, criadas por Sebastião Bianco na década de 60, as quais expressam a incorporação dos novos ritmos regionais.

Os novos ritmos que faziam parte do gênero do forró que estava sendo nacionalizado nesta época através da música regional nordestina também estão presentes em músicas feitas por João Bianco posteriormente, que apresentam os ritmos do baião e do arrasta-pé, como “Feira do Troca-Troca”, “Jackson, o rei do pandeiro” e “Marina”.²⁴²

A interação entre as concepções musicais dos integrantes da primeira geração e os da segunda resultou em novas interpretações do repertório musical, com adaptações rítmicas e a inserção do canto na performance musical, incluindo músicas cantadas, de composição própria e de outros músicos regionais, aproximando-se assim, da canção nordestina.²⁴³

Assim, observamos como estas relações são percebidas por Gilberto Bianco, mencionando como o novo repertório produzido na década de 60 apresenta uma forma diferente do repertório tradicional.

“‘Vira-folha’ é samba-matuto. Já é diferente. (...) Essa música é dos velhos, já vem deles. Mas a gente modificou ela mais. Musical mesmo, só instrumental,

²⁴². Nas décadas de 70, 80 e 90.

²⁴³. “O que vem de Caruaru é alguma música aí que tem com voz.” Depoimento de Amaro Bianco.

*Sebastião e o velho Benedito, meu pai, eles que já tocavam há tempo. Agora o ritmo a gente que inventou em cima. Eles tocavam o pife e a gente inventou o ritmo. E casou.”*²⁴⁴

Com essa diversificação musical, a incorporação de novos ritmos, novo repertório e novas maneiras de execução da performance musical, de acordo com os contextos diversos em que a sua atividade passou a ter lugar, tudo isso veio fazer com que a Bandinha se tornasse muito popular, sendo conhecida em toda a região de Caruaru.

O desenvolvimento da atividade musical da Banda, a ampliação dos contextos de atuação, a diversificação do repertório e a prática musical ligada também ao contexto do mercado, em troca de pagamento em dinheiro, criou também, em contrapartida, um universo de recepção de sua música por um público variado.

Inicialmente ligado à cultura popular nordestina e constituído pelas classes populares, ao longo do final da década de 60 e a partir da década de 70, o seu público se estendeu com grande repercussão para outros segmentos sociais e culturais, de forma intensa e significativa. Esta ampliação do universo da recepção musical pelo público nos diversos segmentos sociais foi mencionada nos depoimentos de Onildo Almeida e Ivan Fernando Bulhões, sendo eles próprios representantes de um grupo social ligado à cultura musical letrada, que começavam a despertar interesse pela sonoridade da Banda. Este interesse vinha, segundo Almeida, do fato de que a Banda fazia parte da tradição musical folclórica da região, ao mesmo tempo em que se destacava pela sua qualidade musical, destreza técnica e unidade do conjunto.

Ivan Fernando Bulhões e Onildo Almeida representam os intermediadores entre a música da Banda e os meios de comunicação em Caruaru, que ampliavam a sua relação com o público nordestino de forma mais abrangente, já que o rádio permitia que a música se estendesse além das fronteiras da manifestação cotidiana local, através do seu efeito de irradiação da transmissão aos ouvintes em qualquer lugar.

O início de sua difusão através dos meios de comunicação regionais já refletiu o processo de sua inserção na mídia e o desenvolvimento do gosto pela sua música pelo grande público, gerado tanto pela sua própria atuação musical, em que se dava a sua expressão pública, como pelo incentivo das rádios, que contribuía para o seu

²⁴⁴. Depoimento de Gilberto Bianco.

conhecimento, projeção social, para o desenvolvimento do gosto pelo popular e para a formação e manutenção de um público.

Em seus depoimentos, os radialistas indicam algumas questões que podem tentar explicar por que esta Banda ficou conhecida e alcançou um público amplo, ou, segundo as suas palavras, alcançou sucesso diante do grande público.

Um dos aspectos destacados por Bulhões foi a sua qualidade musical, o fato de ser uma Banda “afinada”. Além disso, outro aspecto apontado, o de ser um grupo unido, a partir da unidade familiar e da seriedade com que o trabalho musical era feito, em termos musicais e pessoais.

*“Naquele tempo já vinha com o nome de maciota Esquenta-mulher. Em Alagoas. Banda de Pifanos passou a ser aqui em Caruaru. Ainda vinha Esquenta-mulher. Chega-mulher. E acompanhava muita novena, até enterro acompanhava, e comícios também. Eles tocavam. E o carnaval. Participavam do carnaval aqui, tocava muito ‘Vassourinha’. Sempre tocou ‘Vassourinha’ a Banda de Pifanos. (...) Era uma banda de pifanos afinada, boa, com pessoas de responsabilidade. Porque era uma família. Não era pega um aqui, outro ali, era uma família. Um era irmão do outro, o outro era primo, o outro era sobrinho, o outro era pai. Então, quer dizer, era uma família que fazia coisa de pifano. Talvez por isso essa Bandinha alcançou sucesso, porque era tudo em família. Os próprios ensaios eram em família, em casa se resolvia tudo. Era resolvido em casa.”*²⁴⁵

Estes dois aspectos apontados por Bulhões nos remetem, por um lado, à sua tradição familiar, transmitida por Manuel Clarindo Bianco, o seu fundador, aos mais jovens, que revela um aspecto de “fidelidade” à tradição e, por outro, aos novos sentidos que passam a ser atribuídos à sua música diante de um novo público que ouve e valoriza a sua música a partir de sua qualidade artística.

Já se delineava neste momento o sentido artístico atribuído à sua expressão musical, em que a música ia sendo inserida cada vez mais em novos contextos de execução musical, de maneira diferente das festas religiosas nas quais a música tinha uma função ritual, para ir se tornando aos poucos uma expressão musical artística, sendo colocada lado a lado com os novos gêneros da música popular nordestina.

Assumindo outras funções e novas formas de atuação, a sonoridade e a expressividade musical foram se tornando os elementos centrais da performance, e não mais os sentidos rituais, cerimoniais e religiosos aos quais ela servia nos contextos

²⁴⁵. Depoimento de Ivan Fernando Bulhões.

festivos até então. Este processo se revelava, assim, tanto nas formas e expressões musicais, como na reconstrução dos significados gerados na difusão e recepção pelo público, na relação estabelecida com o mundo moderno.

O terceiro aspecto apontado por Bulhões foi a falta de uma cultura musical artística estabelecida em Caruaru, o que nos mostra como este novo significado cultural no qual a Banda passou a se integrar foi construído junto com a formação também de um público, correspondendo a uma necessidade cultural estabelecida nesta relação.

*“Naquele tempo Caruaru não tinha a penca de artistas que tem hoje. Caruaru hoje situa-se como o maior celeiro de artistas desse Brasil. São artistas de qualidade, bons artistas, bons compositores. Mas naquele tempo não tinha nada disso. A atração era o João e Maria que vinha, Aguinaldo Timóteo. O ambiente aqui cultural era pequeno. Então quando apareceu a Banda de Pífanos de Caruaru, a Zabumba Caruaru, como era conhecida, ela alcançava um êxito maior, porque começava a expandir então aí a nossa cultura, aquilo que estava faltando em Caruaru. Hoje não, Caruaru é amplo, hoje nós temos muitas estações de rádio, televisão, a Internet... (...) Tudo isso facilita as coisas. Naquele tempo era mais restrito.”*²⁴⁶

Quanto à sonoridade e à performance, Onildo Almeida apontou três características essenciais que destacavam esta Banda das demais bandinhas de pífanos que existiam na região. Estas características eram, segundo ele, o estilo, as roupas e o jeito de tocar.

*“O que é que caracterizava a Banda? Era o seu jeito de tocar, o estilo e também o vestir. (...) Era a única Banda que se destacava com o seu ritmo, era muito preciso. Foi então que Bandinha começou a ficar muito conhecida e o povo a valorizar”*²⁴⁷.

A qualidade técnica e musical destacada por Almeida em relação ao ritmo é apontada como um dos elementos que despertou o interesse de um público de música situado inclusive nos centros urbanos do “sul”, justificando assim a necessidade de seu conhecimento e valorização nos meios culturais nacionais.

“Olha, essa Banda de pífanos, ela tinha uma coisa que foi muito elogiada no sul pelos maestros. O maestro Cipó, ele foi ao estúdio ver a Banda gravar, e ele disse: ‘Eu nunca vi um conjunto de ritmo tão perfeito como esse’. Palavras do maestro Cipó. ‘Essa Banda tem um ritmo que eu não vejo em orquestra

²⁴⁶. Idem.

²⁴⁷. Depoimento de Onildo Almeida.

*nenhuma'. Quer dizer, os meninos eram bons. Faltava oportunidade de mostrar quem eles eram. Era muito precisa a batida do prato, do taról, do surdo, da zabumba. (...) o ritmo era coisa de chamar a atenção. Nisso eles passaram a fazer não só novena, mas carnaval. O carnaval aqui era animado com eles, tocando 'Vassourinha'... Isso se desenvolveu dessa maneira. Então foi a oportunidade que eles tiveram de gravar, de ficar conhecidos. E passaram a receber adesões de quem não conhecia (...)"*²⁴⁸

Nesta trajetória identificamos, portanto, alguns movimentos que se articulam no sentido da projeção social da Banda através dos meios de comunicação e junto ao público urbano, em um percurso que vai do sertão para as ruas da cidade, e das ruas para o rádio e o disco.

Ao mesmo tempo, a partir deste processo, a sonoridade da Banda de Pífanos despertava cada vez mais o interesse e a curiosidade de músicos, estudantes e professores de música, universitários, intelectuais e estudiosos nos grandes centros urbanos.

Esta reconstrução inicial do processo de difusão e projeção social da Banda pode nos ajudar a entender os fatores que fizeram com que esta Banda tenha despertado tanto interesse no mundo urbano e moderno, entre um público variado, desde Caruaru, motivando a sua vinda para o Rio de Janeiro, em 1972, para gravar um LP, o que levou à difusão de sua música em sentido nacional, em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, assim como por todo o país e no exterior.

Os meios de comunicação exercem um papel fundamental no processo de valorização e constituição de um público, interferindo nas relações sociais e artísticas. Desta maneira, o processo de divulgação pela mídia contribuiu muito para que as pessoas passassem a gostar, se interessar e a valorizar, baseado em dois aspectos fundamentais apontados aos quais a expressão musical da Banda estava associada e aos quais era atribuído o seu valor simbólico:

1) o fato de ser uma manifestação folclórica, sendo por isso importante de ser conhecida, pois representava a nossa brasilidade, as raízes da cultura brasileira.

2) a questão da qualidade artística de sua música e técnica musical.

²⁴⁸. Idem.

Para Onildo Almeida, estes dois aspectos tiveram igualmente importância na projeção social da Banda de Pífanos nos contextos urbanos locais e nacionais, aliados à importância da difusão pela mídia, sustentada nestes dois requisitos, a qual foi fundamental para a sua passagem do contexto local para o contexto artístico nacional.

“As duas coisas.²⁴⁹ E também pela coisa da mídia. Que você sabe que a mídia faz e desfaz o povo despertar. Até para coisas que a gente não gosta, de tanto ouvir passa a gostar. A mídia tem esse poder. E eles estavam na mídia, estavam vendendo disco, estavam tocando na rádio, estavam se apresentando. Isso aí foi o caminho. Tocou para frente até hoje. E para Caruaru foi bom, porque surgiram aqui. Vieram de lá do sertão, mas se instalaram aqui, e surgiram aqui em Caruaru. E Caruaru, como um celeiro artístico que é, tem mais essa história para contar, da Bandinha de Pífano.”²⁵⁰

O próprio Sebastião Bianco tem consciência de que esta transformação na situação social do grupo foi impulsionada e orientada pelos meios de comunicação da imprensa, que passaram a definir novas perspectivas e estratégias de sua inserção social.

“Lá ninguém sabia essa palavra de pífano, lá era pife, a palavra de lá, da região. Até hoje ainda tem, só chama pife, não é pífano, e nem píparo. A imprensa inventou esse nome, porque a imprensa sabe onde é que tem as vendas! Que nem os mais velhos falavam: ‘Olha, fulano sabe onde tem as vendas’. Quando a pessoa sabia falar muito, falava as coisas certas, os mais velhos falavam assim: ‘Você vê fulano como fala? Ele sabe onde tem as vendas!’ (riso)”²⁵¹

Com a gravação do disco, se consolidou este novo significado de música artística atribuído à sua música, com projeção nacional e internacional.

1.2. Pra ver a Banda passar...

Em Caruaru, na década de 60, quando começou a intensificar a atividade musical da Banda, tradicionalmente marcada pelo repertório de novenas, como apontaram Ivan Bulhões e Onildo Almeida, este processo veio acompanhado também de uma diversificação no seu repertório, como vimos.

²⁴⁹. Onildo Almeida se refere aos dois aspectos levantados que poderiam ter levado à projeção social da Banda: o aspecto de expressão de raiz, como o aspecto da qualidade musical.

²⁵⁰. Depoimento de Onildo Almeida.

²⁵¹. Depoimento de Sebastião Bianco.

Este processo resultou na mudança da significação social de música artística, ao lado da valorização social do folclore na cultura nacional, ganhando uma maior visibilidade entre o público urbano, que vai se consolidar principalmente a partir da década de 70, com a gravação e o lançamento dos discos.

A diversificação musical do repertório da Banda se desenvolveu tanto pela escuta da música popular regional no ambiente urbano como em consequência dos novos contextos em que passaram a tocar, nos bares, restaurantes, lojas, sendo contratada para animar e atrair os clientes, comícios políticos, festas juninas, carnaval, aniversários, casamentos, ou seja, inúmeras ocasiões festivas e cotidianas, o que trouxe a necessidade de atender às exigências de um novo público urbano diversificado.

Com isso, a sua música foi assumindo novas funções sociais, para além da expressão festiva tradicional e religiosa, para se tornar um conjunto musical representativo da cultura local, tendo a música como forma artística, valorizada simultaneamente pelo seu valor como expressão cultural tradicional como pela sua musicalidade, técnica e estilo.

A questão fundamental que se colocava então era a consolidação de um novo sentido artístico à sua música, processo este que foi acompanhado por uma série de representações sociais construídas no discurso dos diversos grupos urbanos ligados à produção e difusão cultural no período, que atribuíam ao grupo valores e significações sociais aos quais eles deveriam corresponder.

Neste processo, houve também a mudança no nome da Banda, correspondendo às novas representações sociais criadas pelo circuito cultural em que sua prática musical era inserida. De Banda Cabaçal, como era chamada no sertão, e Zabumba do Seu Manuel ou Zabumba dos Contendas na região rural de Caruaru, na cidade de Caruaru passaram a ser conhecidos por Zabumba Caruaru, até se tornar a Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru, nome com o qual lançaram os primeiros discos e ficaram conhecidos no início da sua difusão nacional, inicialmente no Rio de Janeiro.

A mudança do nome do grupo é explicada por Sebastião Bianco como consequência do processo de difusão através das rádios. Ele mostra como reflete a mudança de perspectivas na sua expressão social diante de um novo público.

*“Porque eles acharam mais bonito. (os produtores e radialistas) E nós também achamos, mais bonito. Porque nós tocava na Rádio Cultura, Rádio Cultura de Caruaru. E eles acharam bonito. Banda de Pífano Zabumba Caruaru. Quando foi entrar para a rádio. Na rádio foi que colocaram esse nome. Quando nós viemos gravar, foi com esse nome, em 72.”*²⁵²

Devido à sua sonoridade atraente para o público e suas características musicais, esta bandinha de pífanos “muito popular” foi se tornando conhecida e requisitada em diversos contextos e ocasiões sociais. Mas este processo, como lembrou Almeida, “não foi programado por ninguém, aconteceu”.

*“A Banda começou a desfilar em Caruaru, todas as noites, de bar em bar.(...) Eles tocavam e o povo participava, brincava, no meio da rua, fazia passo, brincava, dançava. E com isso aí, a Banda ficou conhecida.”*²⁵³

Foi no interior deste processo que surgiu então a iniciativa da gravação em disco, a qual resultou no lançamento dos dois primeiros LPs, que marcaram de forma definitiva a consolidação destas transformações na significação social e na atividade musical do grupo, adquirindo um novo sentido artístico, com novas representações sociais engendradas no processo de difusão nacional.

Segundo Onildo Almeida, a iniciativa partiu do próprio prefeito de Caruaru na época, Anastácio Rodrigues, que via nesta gravação a possibilidade de levar adiante, em caráter nacional, o processo de valorização da música nordestina nos grandes centros urbanos, através da sua inserção na indústria fonográfica. Onildo Almeida firmou o contrato com a gravadora CBS²⁵⁴, no Rio de Janeiro, com o apoio financeiro da prefeitura de Caruaru.

“O prefeito de então, em 1970, por aí, Anastácio Rodrigues, ele disse: ‘Onildo, vamos gravar essa Banda. O que a gente faz?’ Eu digo: ‘Eu tenho campo para apresentar a Banda na CBS, eu tenho amigos lá dentro.’ Aí fui para o Rio, com eles. Lá fomos para a CBS, o senhor Evandro, diretor geral da CBS, ele me recebeu muito bem, e gostou da idéia. Quando botamos a Banda dentro do estúdio, ele ouviu, nós estávamos gravando, gravamos um LP, ele disse: ‘O que

²⁵². Depoimento de Sebastião Bianco.

²⁵³. Depoimento de Onildo Almeida.

²⁵⁴. A gravadora CBS tinha na época um Departamento de Música Regional, dirigido pelo sanfoneiro Abdias Filho, conhecido como “Abdias dos oito baixos”, o qual era amigo de Onildo Almeida. Ver: PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Instituto de Artes / Unicamp, 2002.

essa Banda tiver aí, grava! Grava tudo.’ Aí gravamos dois LPs ²⁵⁵ e um compacto. Foram 28 músicas ao todo. E lançaram o disco. E a Banda começou a ficar conhecida lá fora. (...) o lançamento de uma coisa inédita, em disco. (...) Isso aí foi um apoio muito forte dos poderes públicos e da gravadora CBS.” ²⁵⁶

Com a gravação e o lançamento dos LPs “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru” em 1972 e “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru – Vol. II” em 1973, algumas mudanças fundamentais na experiência musical do grupo foram vivenciadas, sendo colocado em um contexto mais amplo de relações sociais e culturais, nos grandes centros de produção e circulação cultural.

O fato de gravar em estúdio apresentou a eles uma nova maneira de se relacionar com a música, separando a música do contexto da performance ao vivo, e tornando possível que sua música fosse ouvida por um público distante.

Além de tornar-se uma expressão para ser ouvida independentemente da presença da performance ao vivo, esta também ganha o valor de um bem cultural, um bem simbólico e um produto cultural, dentro de novas relações de mercado que atribuem valores às manifestações da cultura.

Desta maneira, a sua valorização passava, por um lado, pelas possibilidades de um mercado de bens culturais que incluía as manifestações musicais de expressão popular nordestina no Brasil, assim como, por outro lado, este valor se baseava em um conjunto de significações sociais, culturais e políticas que estavam presentes na sociedade nesta época que despertavam o interesse dos grupos sociais jovens e letrados pela sua sonoridade particular e pela expressividade cultural nela representada.

A constituição do repertório dos dois primeiros discos revela também algumas questões interessantes do ponto de vista das relações musicais que se colocavam presentes na sua prática musical neste momento. Uma delas nos remete às relações com a música popular nordestina.

Entre as músicas gravadas que constituem os discos, há a presença alternada de músicas tradicionais do repertório da Banda de Pífanos e músicas de compositores caruaruenses como Onildo Almeida, Lídio Cavalcanti e Janduhy Finizola, as quais a

²⁵⁵. LP “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru”, 1972; e “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru – Vol.II”, 1973.

²⁵⁶. Depoimento de Onildo Almeida.

Banda interpreta no disco. As canções destes compositores apresentam melodias e ritmos característicos do gênero da música popular regional nordestina, que estava se consolidando desde a década de 40, como o baião, o xote, o xaxado, além de letras que tematizavam a cidade e a cultura regional. Desta forma, a Banda foi inserida no mercado fonográfico inicialmente com as suas características musicais mescladas com a interpretação de melodias e ritmos de um repertório composto por canções nordestinas que constituíam a música regional. Trazia a assimilação dos novos ritmos, os quais estavam sendo incorporados aos poucos ao seu repertório nos contextos cotidianos da prática musical, a qual se diversificava no ambiente urbano, como vimos, ao lado das músicas tradicionais e religiosas.

Os dois primeiros discos trazem ao público a Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru, como era chamada na época, representando a expressão da música popular nordestina de Caruaru. Com a gravação da Banda, estabelecia-se a possibilidade de difusão da música nordestina de Caruaru no contexto nacional, no Rio de Janeiro, através de uma gravadora de grande importância nacional, o que foi desde o início o que despertou o interesse do prefeito, em acordo com Onildo Almeida. Daí também a iniciativa de incluir no primeiro disco músicas de autores caruaruenses com letras que falavam sobre a cidade de Caruaru, enaltecendo a sua história e cultura.²⁵⁷

Uma delas é a música “Caruaru Caruara” (baião), composta pelo radialista caruaruense Lídio Cavalcanti, a qual o prefeito exigiu que fosse colocada no disco, pois, segundo ele, era um “hino de divulgação de Caruaru, que expunha as suas riquezas”.²⁵⁸ Além desta, as músicas “Feira de Caruaru” (baião), “Bloco das Flores” (frevo) e “Cantigas de Lampião”²⁵⁹, de Onildo Almeida, e “É tudo Caruaru” (baião), do médico e compositor caruaruense Janduhy Finizola, feita em homenagem a Caruaru, com uma letra ufanista que enaltece a cidade e sua história. Percebe-se que havia um interesse político

²⁵⁷. Ver DISCOGRAFIA da Banda, em ANEXO VIII. LP “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru”, 1972, gravadora CBS, Rio de Janeiro.

²⁵⁸. PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Op. Cit.*

²⁵⁹. A música “Cantigas de Lampião”, registrada como sendo de autoria de Onildo Almeida, era na verdade uma cantiga de domínio público já tocada pelo grupo anteriormente. O registro da autoria de Onildo foi uma forma de agradecimento pela sua ajuda no processo de gravação do disco. Cf. PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Op. Cit.* A estrutura da melodia “Cantiga de Lampião”, tocada em ritmo de baião, é a mesma da cantiga tradicional “Olé, mulhé rendeira”. A letra conta histórias de Lampião (É Lampi, é Lampi, é Lampi/ é Lampi, é Lampi, é Lampião/ meu nome é Virgulino e o apelido é Lampião...”), e termina com o refrão “Olé mulhé rendeira/ olé mulhé rendá/ tu me ensina a fazê renda/ que eu te ensino a namorar”.

por parte do prefeito, que foi apontado por Pedrasse, em incluir estas músicas, sendo que a música “Caruaru Caruara” apresenta um refrão que se remetia às expressões da sua campanha política.²⁶⁰

A música “Feira de Caruaru”²⁶¹, segundo Onildo Almeida, um baião composto por ele, representava as coisas da região, contadas através da letra que fala sobre a feira, a qual era a expressão cultural e econômica mais importante da cidade.²⁶² Esta música, composta em 1956, havia sido gravada por Luiz Gonzaga em 1957, sendo uma referência para os músicos ligados ao nascimento do baião como gênero da música regional, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Trio Nordestino.²⁶³

Ao falar da música “Feira de Caruaru” no seu depoimento, Onildo Almeida justifica a importância do fator social que ela representa.

*“O que é uma feira? Uma feira tem tudo para a sobrevivência da cidade, o sustento alimentar de uma população. E feira tem em toda cidade. Só que eu costumo dizer que a de Caruaru é diferente, porque tem coisas que as outras não têm. E como música, a música foi gravada como baião folclore, ela só conta e mostra coisa da região.”*²⁶⁴

²⁶⁰. O refrão da música diz: “*amigos meus, por favor, digam lá fora*”, sendo que o refrão da campanha política de Anastácio Rodrigues era “*amigos meus!...*”. A iniciativa do prefeito demonstra a sua credibilidade em relação à Banda, que representava o “cartão postal de Caruaru”, valorizando os integrantes do grupo, por serem “muito bem conceituados”, como se referiu a Diretora de Turismo da gestão de Anastácio Rodrigues, Luiza Maciel. Pedrasse, Carlos Eduardo. Op. Cit.

²⁶¹. Ver a Letra da música “Feira de Caruaru”, abaixo, e gravação no CD em ANEXO VI.

²⁶². A música de Onildo Almeida teve uma repercussão tão grande como representação da cidade, que a seção de artesanato da feira de Caruaru recebeu em 2006, na comemoração do aniversário da cidade, o nome de “Feira Popular Livre Compositor Onildo Almeida”, em homenagem ao compositor. Ver: CANECA, Marco Antonio. *O Pífano da Feira de Caruaru: contexto, características, aspectos educativos*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. No dia 6 de dezembro de 2006, a feira de Caruaru recebeu o título de *Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro*, concedido pelo Ministério da Cultura, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

²⁶³. O disco gravado por Luiz Gonzaga, de 78 rotações, com as músicas “Feira de Caruaru” e “Caruaru, capital do agreste”, segundo Almeida, “*vendeu, nesse ano de 1957, 100 mil cópias. No país inteiro. E foi um recorde, ninguém havia vendido 100 mil discos. (...) Então recebo um telegrama da RCA Victor, agradecendo pela sessão daquelas músicas. O cancionista Luiz Gonzaga, que atingiu a cifra nunca antes alcançada, 100 mil cópias em um espaço de tempo muito pequeno, quatro, cinco meses. (...) Primeiro, o carnaval, bateu o recorde com “A Feira de Caruaru” (...) Daí por diante, todo cantor que vinha do sul cantar em Recife, passava por Caruaru e me procurava. (...) Mas a procura maior era no setor nordestino, Marinês, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro.*” Depoimento de Onildo Almeida

²⁶⁴. Depoimento de Onildo Almeida.

“Feira de Caruaru” (Onildo Almeida)

*A feira de Caruaru
Faz gosto a gente ver
De tudo que há no mundo
Nela tem prá vender
Na feira de Caruaru*

*Tem massa de mandioca
Batata assada, tem ovo cru
Banana, laranja e manga
Batata-doce, queijo e caju
Cenoura, jabuticaba, guiné,
Galinha, pato e peru*

Tem bode, carneiro e porco

E se duvidar inté cururu

Tem cesto, balaio, corda

Tamanco, gréia, tem tatu

Tem fumo, tem tabaqueiro,

Tem peixeira e tem boi zebu

Caneco, alcoviteiro, peneira

Boa e mel de urucu

Tem calça de alvorada

Que é prá matuto não andá nu

A feira de Caruaru...

Tem rede, tem baleeira

Móde menino caçá lambu

Maxixe, cebola verde, tomate

Coentro, couve e chuchu

Almoço feito na corda



Foto: A Feira de Caruaru nos anos 60



Foto: A Feira de Caruaru nos anos 60

*Pirão mexido que nem angu,
Tem fia de tamborete, que
Dá de tronco de mulungu
Tem louça, tem ferro velho,
Sorvete de raspa que faz jaú
Gelado caldo de cana,
Planta de palma e mandacaru
Boneco de Vitalino, que são
Conhecido inté no Sul
De tudo que há no mundo
Tem na feira de Caruaru
A feira de Caruaru...*



Foto: A Feira de Caruaru nos anos 70



Fotos: A Feira de Caruaru a partir de 2006. “Feira Popular Livre Compositor Onildo Almeida” - Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro



No disco “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru”, lançado em 1972, a Banda gravou esta música em versão quase totalmente instrumental, no ritmo de “baião folclore”, como Onildo denominou o ritmo de sua composição, cantando apenas o refrão da letra de Onildo:

REFRÃO

*“A feira de Caruaru
Faz gosto a gente ver
De tudo que há no mundo
Nela tem prá vender
Na feira de Caruaru”*

Assim, ao lado do movimento de valorização das manifestações culturais folclóricas e tradicionais na cultura brasileira através dos meios culturais urbanos, onde estava se formando um mercado para a música regional, esta iniciativa também propiciava para as expressões regionais a conquista de um espaço no mercado cultural nacional.

Através da possibilidade de lançar a Bandinha de Pífanos Zabumba Caruaru no contexto fonográfico nacional, podia-se então revelar ao Brasil o que havia em Caruaru em termos de folclore e de música popular, baseado no valor da qualidade artística, procurando então estabelecer um diálogo entre o regional e o nacional. A Banda de Pífanos de Caruaru, como mencionou Pedrasse, era o ponto de partida para a difusão da cultura musical de Caruaru na cultura nacional, pois representava o “cartão postal da cidade”.

O processo de difusão da Banda de Pífanos no contexto da música popular brasileira desencadeou também, por um outro lado, conseqüências no seu ponto de partida, ou seja, na cultura local de Caruaru, incentivando o surgimento de outras bandas de pífanos na região, as quais até o momento mantinham-se, assim como a Banda até então, voltadas para o contexto das novenas e festas religiosas no ambiente rural.

*“Depois que essa Banda aconteceu no mundo do disco, depois do advento da Banda de Pífanos de Caruaru, essa que está em São Paulo, é que **virou moda**, em Caruaru, aqui, e na região. Porque serviu de incentivo para as outras. (...) Eu diria que **foi um incentivo muito grande para as outras bandinhas que já existiam e ninguém dava valor**. Depois desse acontecido, a coisa mudou de*

*figura. (...) Esse acontecimento, esse acontecido, foi exatamente com a **Bandinha de Pífano, essa que está em São Paulo. Ela que alavancou, virou moda. Ela aconteceu, e incentivou as demais bandas a aparecerem. (...)***²⁶⁵

Esta questão colocada por Almeida é muito importante de ser ressaltada, pois revela uma consequência do processo de interações culturais, engendrado com a presença da indústria cultural, que proporciona transformações na cultura local. Tais transformações foram desencadeadas pela percepção de novas possibilidades de inserção social das manifestações musicais locais nas novas relações de mercado nacional, podendo ganhar maior visibilidade e valorização social na cultura brasileira.

Na volta para Caruaru, após a estadia no Rio de Janeiro para a gravação e o lançamento do disco, a Banda foi recebida pela imprensa de Caruaru com grande alarido, sendo seguidas reportagens realizadas pelos jornais e as rádios locais.²⁶⁶ Os discos chegaram a Caruaru alguns meses depois, alcançando um índice muito grande de vendas em todas as lojas de Caruaru e da região, em grande quantidade. As rádios passaram a tocar rotineiramente as músicas, o que levou a Banda a atingir um grande conhecimento do público, na cidade e em localidades próximas, o que surpreendeu os integrantes do grupo quanto à enorme divulgação de suas músicas por todos os lugares nos quais iam tocar a partir de então.²⁶⁷

Isso também motivou o surgimento de uma quantidade maior de bandas de pífanos na região, incentivando-as à prática de um repertório mais variado, voltado ao forró, não apenas de caráter religioso.

Assim, as novas relações culturais que se colocavam para a Banda a partir da gravação do disco, que consolidou a sua difusão na cultura nacional, propiciaram também, de forma definitiva, uma transformação nos valores e significados assumidos pelas bandas de pífanos na cultura local, o que revela a grande permeabilidade da repercussão das transformações no campo das trocas e representações sociais.

*“Já existia bandinhas de pífano, sempre existiu. Mas isso era uma coisa... sabe onde se ouvia essas bandinhas? Nas novenas, nos sítios. Tocava em novena, religiosa, os terços.(...) Era uma prática local... Para assuntos religiosos, para cultos religiosos, católicos. (...) Então, **veio cair no gosto do povo, as bandinhas***

²⁶⁵. Depoimento de Onildo Almeida.

²⁶⁶. Cf. PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Op. Cit.*; e depoimento de João Bianco.

²⁶⁷. PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Op. Cit.*; depoimentos de João Bianco e de Onildo Almeida.

*de pífano, depois dessa gravação na CBS. (...) Isso incentivou as outras a aparecerem, a tocarem de qualquer jeito, a tocar forró. Entendeu? Então houve uma procura das bandinhas: ‘Onde tem uma bandinha, para a gente fazer um forró?’”*²⁶⁸

As novas possibilidades musicais que este processo engendrou, de diálogo entre a música tradicional e a música popular nordestina, em um primeiro momento, e com a música popular brasileira, em um segundo momento, é o que nos leva a procurar entender as diversas questões sociais, políticas e culturais que fazem parte do processo dinâmico de reconstrução das relações culturais em diferentes momentos históricos, no estudo da cultura popular no Brasil.

Do ponto de vista da recepção, tratava-se de um momento em que estava se consolidando um gosto pelo popular, pelo folclórico, que deixava de ser exclusividade das camadas populares, entre as quais estas expressões musicais já eram conhecidas, para um público de classe média urbano, letrado, intelectualizado, composto por músicos populares e eruditos, jornalistas, escritores, estudantes, que começavam a voltar o seu interesse para a música tradicional brasileira.

Ao mesmo tempo, havia um movimento das manifestações musicais locais e tradicionais, permeadas pelo processo que proporciona novas possibilidades de inserção na cultura e no mercado cultural nacional, gerando transformações na sua prática musical, nos valores e concepções musicais em direção a este mercado e a esta nova forma de inserção social.

Os sentidos que a música da Banda despertava para estes grupos sociais urbanos nos remetem a um imaginário social presente entre os grupos letrados que acompanha o processo de construção da cultura brasileira, ligado à memória social do interior do Brasil e ao sentimento de valorização do folclore. Este sentido é lembrado por Bulhões remetendo-se a uma significação social e afetiva à qual a música da banda de pífanos remete.

“Justamente aquela música de raiz, aquela coisa que vinha lá de baixo. (...) aquilo era raiz, era a gente ir lá para o interior. A gente via banda de pífanos aqui em Caruaru, a gente estava indo às raízes, revivendo um passado, a gente estava indo lá para longe. A gente estava indo para o interior, para aquelas novenas, aquelas velhinhas fazendo aquelas novenas, e com aquelas bandinhas

²⁶⁸ . Depoimento de Onildo Almeida.

*de pífano tocando. Então era isso. Na minha opinião era isso. A gente via na banda de pífanos a raiz, a coisa folclórica, aquela coisa gostosa. Primitiva. (...)*²⁶⁹

Percebe-se a presença residual de um imaginário romântico ligado às expressões folclóricas como expressões de uma cultura longínqua, originária, primitiva, do interior, com um saudosismo voltado para as nossas raízes culturais, que está presente em uma certa visão construída pela cultura letrada sobre a cultura tradicional, desde o final do século XIX.

Bulhões e Almeida trazem em seu discurso uma preocupação com o popular e a presença da questão social como norteadora dos objetivos de uma rádio popular, voltada para os interesses, necessidades e expressões do povo caruaruense.

A questão do orgulho pelo trabalho do grupo como expressão popular está presente em seus discursos, o que revela uma das faces do processo de construção e consolidação de uma cultura popular regional em Caruaru.

*“Todo caruaruense se orgulhava da banda de pífanos e admirava o trabalho daquele pessoal. No meio cultural, no meio político, no meio social. Mas toda Caruaru admirava aquele trabalho deles. Toda Caruaru. Eu sempre valorizei os artistas de Caruaru. Então eu sempre admirei essa parte do folclore, da banda de pífanos.”*²⁷⁰

Da mesma forma, a iniciativa e incentivo do prefeito de Caruaru em gravar esta Banda no Rio de Janeiro, permitindo a sua difusão na cultura nacional, fazia parte de um mesmo percurso que revela o fator da valorização e construção do popular no discurso social brasileiro. O seu valor como expressão folclórica, ao lado da sua qualidade artística, eram os fatores que sustentavam de forma relevante e significativa a valorização de sua música para a sua inserção na mídia. Seja pela qualidade artística ou pela expressão da cultura tradicional, a Banda adquiria um valor que merecia ser registrado, conhecido e divulgado através do disco, para todo o Brasil.

O disco, além de proporcionar a difusão da música nordestina que a Banda representava para fora das fronteiras da região tornando-a conhecida nacionalmente, era um documento que atestava a sua qualidade artística e o seu valor estético. Com isso, ao

²⁶⁹. Depoimento de Ivan Fernando Bulhões.

²⁷⁰. Idem.

mesmo tempo em que a sua expressão musical se baseava na sua importância folclórica, esta se destacava desta condição, do seu sentido folclórico, de música “interessada”, sendo valorizada também pelo seu valor artístico.

*“Depois do disco é que tomaram jeito. Eles viraram artistas, podemos dizer assim. Porque estavam documentados no disco, eram artistas. Era um sucesso grande.”*²⁷¹

Os motivos — ideológicos, políticos, sociais, estéticos — pelos quais este interesse musical começava a ser despertado entre os grupos urbanos letrados em todo o Brasil é uma de nossas preocupações para compreender as significações presentes, e o processo complexo das relações entre a música popular e a música folclórica no Brasil. Discussão esta que nos remete ao problema da construção da cultura brasileira como um processo social, cultural e político.

Certamente os motivos eram diferentes para cada um dos indivíduos no qual a sonoridade da banda de pífanos despertava a atenção, principalmente entre os músicos e intelectuais no Nordeste, no Rio de Janeiro, e posteriormente em São Paulo. No entanto, havia um movimento geral que permeava a juventude nos diversos pólos culturais neste momento, entre as décadas de 60 e 70, em que as inquietações musicais, culturais e artísticas motivavam a busca de novas linguagens, o que passava necessariamente pela aproximação das expressões populares da cultura tradicional.

Este movimento, em verdade, não era novo nem desconhecido. Já tinha feito parte das indagações dos modernistas e estava presente nos diversos campos do conhecimento, da arte e da cultura moderna, desde o final do século XIX. É possível perceber que o processo que estudamos apresenta em si a problemática histórica da aproximação entre as esferas da cultura tradicional e da cultura moderna, o que nos leva muitas vezes a nos remeter a ela nos momentos em que identificamos a sua presença como um elemento de inflexão social.

Tentamos agora nos aproximar do processo a partir do ponto de vista dos sujeitos históricos inseridos na cultura urbana em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, procurando compreender a repercussão das relações entre música popular e música folclórica no

²⁷¹. Depoimento de Onildo Almeida.

debate sobre a cultura brasileira entre os músicos e intelectuais no período entre o final da década de 60 e início da década de 80.

Este novo interesse pela música folclórica constituiu um dos pontos fundamentais de reflexão e discussão na história da música brasileira desde o início de sua formação, no período posterior ao modernismo.²⁷² Retoma-se o debate sobre música folclórica e música “artística” no Brasil, iniciado por Mário de Andrade nos anos 20, na tentativa de integrar as expressões musicais tradicionais na cultura brasileira, propiciando a sua definição como expressão artística nacional, e criando as condições para a concretização da modernidade na música brasileira.²⁷³

Estas questões fundamentais presentes no pensamento social que permeava os grupos sociais urbanos nos debates políticos, intelectuais e musicais na década de 70, expressavam o questionamento e o combate às formas de dominação cultural e política na sociedade diante da ditadura, do desenvolvimento do mercado de capital estrangeiro e da influência cultural norte-americana na cultura brasileira. Assim, a revalorização do folclore como expressão nacional, da “brasilidade” e da identidade cultural brasileira, através da assimilação da música folclórica na cultura nacional, assumia o sentido político das reflexões e manifestações sociais.

2. A cultura universitária e a inserção da Banda na cultura nacional

2.1. Estudantes e intelectuais no Nordeste e no Rio de Janeiro

Recife era a terceira cidade mais populosa do Brasil na época, depois de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo também um dos centros urbanos importantes de manifestação estudantil, no período da ditadura militar. A capital pernambucana teve um

²⁷². SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. SP: Ed. Landmark, 2004.

²⁷³. CONTIER, Arnaldo D. “Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. SP: Cia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992. _____. “Música no Brasil: história e interdisciplinaridade, algumas interpretações (1926-80)”. In: *História em debate: problemas, temas e perspectivas*. Anais do XVIº Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História/ ANPUH, RJ, 22 jul. 1991; ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. BH: Ed. Itatiaia, 2006.

papel importante como centro de difusão da Banda de Pífanos de Caruaru no contexto cultural brasileiro na época, no circuito universitário, na música popular e nas demais áreas de criação artística.

Em Recife, o Movimento de Cultura Popular (MCP), criado por Germano Coelho ainda durante o governo de Miguel Arraes no estado de Pernambuco, antes do golpe de 64, era voltado para uma política de alfabetização baseada no método Paulo Freire, e mobilizava os jovens estudantes para um trabalho de recuperação das manifestações da cultura popular como a música, o teatro, as festividades do povo, a fim de garantir a permanência da nacionalização da cultura.²⁷⁴ Este movimento se intensificou ainda mais durante a ditadura, no acirramento dos confrontos políticos e do movimento estudantil, engendrados no âmbito da cultura, em que os estudantes levavam para suas manifestações culturais o confronto político e as reivindicações sociais.

No interior dos movimentos políticos e sociais nos grandes centros urbanos como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, o problema da cultura popular emergia no centro das discussões musicais, intelectuais e nos meios de comunicação. As manifestações foram polarizadas em um debate que assumia perspectivas diferentes quanto aos caminhos que deveriam ser seguidos pela cultura popular, no combate político frente às formas de dominação social exercidas pelo Estado na ditadura, retomando o projeto de construção nacional proposto pelos modernistas, divididos entre duas vertentes de pensamento social: a vertente nacionalista e a vertente antropofágica.

A questão da valorização e da recuperação das manifestações da cultura popular constituía um dos pólos nos quais se dirigiam os embates no campo da educação e da cultura, na conjuntura política principalmente a partir de 1968, com o AI-5. Desde 1964, o debate em torno da cultura popular brasileira ressurgia fortemente no contexto das ações e manifestações políticas estudantis com o intuito de transformação social, de forma engajada, através dos movimentos populares de cultura como o Movimento de Cultura Popular, em Recife, e o Centro Popular de Cultura, no Rio de Janeiro, que propunham uma arte popular revolucionária e conscientizadora.²⁷⁵

²⁷⁴. ANDRADE, Manuel Correia de. *1964 e o Nordeste: golpe, revolução ou contra-revolução?* SP: Contexto, 1989.

²⁷⁵. LOPES, Maria I. V. "Cultura massiva, rádio e televisão" In: Silva, Dilma de Melo (org.). *Brasil: sua gente e sua cultura*. SP: CC Int: ECA/ USP, 1999; BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de*

Na música popular brasileira, a qual estava se constituindo de forma mais definida ao longo das décadas anteriores, desde a década de 40, estas relações musicais se delineavam nas criações musicais, apresentando diálogos com as perspectivas modernistas, as quais eram retomadas de maneiras diferentes nas expressões da música popular. Com o surgimento da Bossa Nova, como apontou Afonso Romano de Sant'Anna²⁷⁶, é que a música popular começou a ganhar forma no Brasil, iniciando uma relação mais sólida com a poesia literária, e com a inserção de temáticas do cotidiano e fazendo referências musicais aos elementos da cultura popular e folclórica, embora no início não apresentasse neste campo uma postura propriamente engajada com os movimentos sociais e políticos. No entanto, a música popular brasileira consagrou-se em grande parte pela sua capacidade de exprimir esteticamente a realidade da sociedade brasileira, constituindo um importante meio de expressão de conteúdos, valores e posicionamentos políticos, como manifestação estética da realidade social. Isto tornava a música um campo privilegiado para a manifestação de idéias sociais, culturais e políticas.

Tais discussões, também presentes no cinema, no teatro, na literatura e nas artes plásticas, traziam para o campo estético a exploração de temáticas sociais que revelavam o interesse crescente pelas manifestações populares e a reflexão sobre a formação da cultura brasileira.

Na década de 60, com o surgimento das canções de protesto, a música voltada explicitamente para a expressão dos problemas sociais feita principalmente por universitários na militância política engajada, retomava uma das linhas do debate desenvolvido pelas temáticas dos modernistas, baseada na vertente nacionalista.

O debate dos intelectuais, artistas e universitários no final dos anos 60, polarizado de acordo com as duas vertentes do pensamento modernista, desdobrou-se em duas frentes de posicionamento político diante da conjuntura criada pela ditadura, que dividiram neste período os músicos, os críticos e o gosto do público, na produção cultural e nas manifestações políticas e sociais.

Os partidários da linha de pensamento “nacionalista” defendiam uma posição de engajamento das expressões artísticas a um projeto político institucional, assumido pelos

Cultura da UNE. Campinas: Papyrus, 1984; ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. RJ: Tempo Brasileiro, 1963.

²⁷⁶. SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Op. Cit.*

intelectuais identificados com as propostas de Mário de Andrade e Renato Almeida. A outra vertente, mobilizada pela retomada da postura antropofágica proposta por Oswald de Andrade, tinha um interesse voltado para a dimensão estética das criações artísticas, em um sentido libertário e criativo, através de uma identificação com o modernismo das vanguardas européias, que visavam a revolução da linguagem em um questionamento da cultura de massa através da apropriação de seus elementos de maneira antropofágica. Com isso, por causa de sua postura libertadora, de ênfase estética, assumindo maneiras não comprometidas com as posições políticas estabelecidas pelo viés partidário da militância política, e assumindo a criação artística através da inserção de elementos da indústria cultural, este outro viés foi considerado “alienado”. Na música, o pensamento nacional-popular teve grande expressão entre os músicos ligados às canções de protesto, sendo que na vertente antropofágica identificaram-se os músicos ligados à Tropicália.²⁷⁷

Diante destes dois pólos de discussão cultural, no âmbito da música popular, percebemos que a música da Banda de Pífanos de Caruaru foi inserida nos dois contextos, a partir das duas vertentes de reflexão sobre a cultura brasileira às quais esta expressão da cultura tradicional foi assimilada. Através de músicos e produtores musicais, como também no debate político repercutido na imprensa por jornalistas e críticos da época, este processo revela como nos dois contextos estabeleceu-se uma relação específica de diálogo com a música tradicional, em uma busca da brasilidade, a partir de diferentes pontos de partida.

O depoimento de Marcus Vinicius de Andrade²⁷⁸ sobre o momento político vivido mostra como estas questões culturais e musicais estavam presentes na vida dos estudantes na década de 60, de forma fundamental, nas definições dos caminhos que estes seguiriam na produção musical e nas manifestações políticas e sociais, indo em direção aos ideais e às reflexões sobre a cultura popular brasileira.

*“E foi um ponto assim de inflexão na vida dessas pessoas. (...) Nessa época todos nós estávamos envolvidos. Porque a questão cultural passava muito pela universidade, pelas escolas, a **questão cultural**, e especialmente a **questão musical**, ela permeava muito a vida dos estudantes. Tinha Festival de Música, a estudantada se dividia, um lado queria o Chico, outro queria o Vandrê, outro*

²⁷⁷. CONTIER, Arnaldo D. *Op. Cit.*; ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. SP: Perspectiva, 1993.

²⁷⁸. Marcus Vinicius é músico e foi um dos produtores musicais da Banda de Pífanos de Caruaru na década de 70, realizando a produção do primeiro show da Banda no Rio de Janeiro, em 1972, no Museu de Arte Moderna, e a gravação de dois discos da Banda, em 1979 e 1980, em São Paulo.

queria o Caetano. Essa coisa era muito viva, a gente está falando dos anos 60, e principalmente o final dos anos 60. Os anos de 66, 67, 68 foram anos riquíssimos. Tinha uma movimentação, já existia, isso já vinha desde antes de 64, existia em Recife o MCP, que era o Movimento de Cultura Popular, o equivalente ao Centro Popular de Cultura da UNE. E do MCP participavam Teca Calazans, Germano Haiut, Geraldinho Azevedo, Carlos Fernando, Jomard Muniz de Brito²⁷⁹. Eu era muito garoto nessa época, em 64, mas dois, três anos depois eu fiquei amigo de todos. E já a partir de 66 a gente começou a fazer espetáculos musicais, onde tocava junto, cantava junto. Naquele momento todo mundo estava estudando, saindo ou entrando na universidade, então estava todo mundo envolvido dentro do processo cultural, que era uma coisa meio geral.”²⁸⁰

Marcus Vinicius de Andrade, nascido em Recife, era estudante de música entre 1964 e 1968, quando começou a participar dos Festivais de Música estudantis no Nordeste nesta época, ao lado dos amigos Geraldo Azevedo, Teca Calazans, Carlos Fernando, Naná Vasconcelos, da mesma geração. Foi este um momento fundamental na vida destes estudantes em Recife, que fez com que se voltassem à música como forma de inserção social, e tomando posições diante dos debates no interior da música popular brasileira.

Em 67, a participação na Feira de Música do Nordeste, que era um festival de música como os festivais cariocas nesta mesma época, fez com que estes estudantes de música passassem a ver nela um caminho para as suas inquietações, seus anseios e desejos de participação social. Como não tinha universidade de música em Recife, muitos deles vieram estudar no Rio de Janeiro e em São Paulo.

“Em 67 participei da Feira de Música do Nordeste, que era um movimento que existia no Recife, dirigido pelo grupo “Construção”, do qual participavam Teca Calazans, Geraldinho Azevedo, Carlos Fernando, Naná Vasconcelos.”²⁸¹ E a

²⁷⁹. Jomard Muniz de Brito, professor das Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco, foi um participante ativo, como ensaísta, poeta e cineasta, da movimentação tropicalista no Nordeste, tendo, inclusive, ao lado de intelectuais, poetas, jornalistas e artistas da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte, assinado os primeiros manifestos tropicalistas na região, questionando o processo de nomeação da Tropicália por um grupo nuclear composto por Gil, Caetano, Torquato, o grupo “baiano”. Cf. BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. SP: Annablume, 2005.

²⁸⁰. Depoimento de Marcus Vinicius de Andrade. Ele nasceu em Recife, em 1949.

²⁸¹. O grupo “Construção” foi um grupo de teatro popular moderno nos quais estes músicos participavam, criado por Teca Calazans, Benjamin Santos, José Fernandes e Paulo Guimarães, que misturava texto com música popular brasileira, que atuava organizando festivais e montando peças teatrais inspiradas nas propostas dos movimentos populares de cultura. O primeiro espetáculo deste grupo teve o título de “Cantochão, um espetáculo de Bossa Nova”. Teca Calazans era cantora e violonista, e participou ativamente do Movimento de Cultura Popular em Recife nos anos 60.

*Feira de Música era um festival, a Feira de Música de 67. E foi um ponto assim de inflexão na vida dessas pessoas que eu falei aqui, porque nesse festival empatamos em primeiro lugar eu e o Geraldo Azevedo, ele com uma canção chamada “Aquela Rosa”, e eu com uma canção chamada “Chegança de fim de tarde”. E a partir daí também tive a oportunidade de ganhar o segundo lugar da Feira de Música, e também o quarto lugar. Mas isso não era o mais importante. O mais importante é que foi a partir desse momento que todo esse grupo, Teca Calazans, Geraldinho Azevedo, eu, Naná, Carlos Fernando, a gente resolveu vir para o sul, exatamente em 68, e cada um à sua maneira encontrou algum espaço dentro da música.”*²⁸²

Inicialmente Marcus Vinicius foi para o Rio de Janeiro estudar no Instituto Villa-Lobos²⁸³, onde passou a ensinar também, pois era graduado em conservatório em Recife, e mais tarde produziu discos e shows, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Neste sentido foi que se deu o ponto de encontro de sua experiência com a Banda de Pifanos de Caruaru, em dois momentos importantes na trajetória da inserção social do grupo nos meios culturais urbanos, principalmente entre os jovens universitários. Primeiro, a produção de um importante show da Banda no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1972, que foi determinante para a explosão de seu conhecimento no meio letrado carioca e sua recepção por este público, com uma platéia calculada em mais de duas mil pessoas²⁸⁴, na ocasião da gravação do primeiro disco, pela CBS. Segundo, a produção musical de dois LPs da Banda em São Paulo, pela gravadora Discos Marcus Pereira, em 1979 e 1980, os quais tiveram grande repercussão no público jovem da época, e foram fundamentais no processo de construção das significações sociais e musicais às quais a Banda de Pifanos estava articulada neste momento.²⁸⁵

Ao chegar no Rio de Janeiro, a experiência musical desta geração de estudantes e músicos vindos dos centros urbanos de Recife foi então permeada pelo momento cultural e político, neste ano de 1968, quando as discussões, ações e manifestações estavam no

²⁸² Depoimento de Marcus Vinicius de Andrade.

²⁸³ O Instituto Villa-Lobos correspondia ao antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, sendo integrado em 1969 ao Centro de Letras e Artes da recém-criada Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, que foi convertida em universidade federal em 1979, com o nome de Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO)

²⁸⁴ Encarte do LP “Banda de Pifanos de Caruaru”, Discos Marcus Pereira, 1979, texto escrito por Marcus Vinicius.

²⁸⁵ LP “Banda de Pifanos de Caruaru”, 1979 e LP “A bandinha vai tocar”, 1980.

auge, as quais se faziam presentes no seu cotidiano, e passaram a ser traduzidas nas suas experiências musicais.

*“E, claro, quando a gente chegou no Rio de Janeiro em 68, a gente chegou no meio do agito, no meio daquele ano maravilhoso, que se diz que não terminou, citando o livro do Zuenir Ventura. Foi um ano onde realmente muitas coisas efetivamente ficaram em aberto, mas foi um ano de muita discussão... E a gente participou das passeatas, dos movimentos estudantis. E, claro, houve também conseqüências com relação a isso. (...) Eu, particularmente, tinha também, além de querer fazer música popular, eu queria estudar música para valer. Não que música popular não seja para valer. Mas aí fui para o Instituto Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, onde comecei a estudar, (...) eu passei a ensinar também, no Instituto Villa-Lobos, até que fiz parte daquela geração que foi gentilmente convidada a retirar-se da universidade pela ditadura. Nós fomos sumariamente afastados por um general que dirigia uma escola de música. Uma coisa meio paradoxal, mas existiu isso no Brasil.(...)” O Geraldinho foi preso também, o Naná. E eu fiquei no Rio de Janeiro, no Instituto Villa-Lobos, que era o antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.”*²⁸⁶

Passado este momento mais crítico de fechamento político, com a dissolução dos focos de concentração do movimento estudantil, o início da década de 70 foi marcado pelo retorno destas temáticas, colocadas de uma nova maneira. Alguns foram presos, outros buscaram exílio fora do país, outros ainda procuraram encontrar um espaço nas brechas do sistema. As questões continuavam presentes, e era um momento de retorno, de revisão, de um olhar para trás e tentar entender o que tinha acontecido, o que tinha significado tudo aquilo, lançando novas perspectivas futuras para a construção da música brasileira e da identidade nacional. Houve uma retomada do olhar sobre as experiências musicais e sociais, buscando recuperar alguns sentidos, e também a possibilidade de sua concretização, em uma nova perspectiva social, econômica, cultural e política.

No âmbito da indústria cultural, começava a se manifestar, no interior das gravadoras, um interesse pelas expressões musicais populares.

Na época da gravação do primeiro LP, em 1972, aproveitando a vinda da Banda para o Rio de Janeiro, organizou-se uma apresentação da Banda no Museu de Arte Moderna do Rio, a convite de Sidney Miller, diretor do Museu na época, na qual Marcus Vinicius participou como produtor. O que era para ser apenas uma apresentação informal, de meia hora de duração, para um público específico formado por universitários,

²⁸⁶. Depoimento de Marcus Vinicius de Andrade.

professores de música e intelectuais, tornou-se um grande espetáculo, de “enlouquecer” a multidão.²⁸⁷

*“Tive a felicidade de, em 1972, ao lado de Sidney Miller, ser um dos promotores do espetáculo que, pela sua grande repercussão, apresentou ao Sul a Banda de Pífanos de Caruaru. Foi uma noite memorável aquela, em que aproximadamente duas mil pessoas, quase enlouquecidas com o que estavam vendo e ouvindo, dançavam alucinadamente ao som dos frevos, marchas e ‘baianos’ que o clã dos Bianco apresentava no Museu de Arte Moderna do Rio.”*²⁸⁸

Onildo Almeida, que havia trazido a Banda para o Rio de Janeiro, foi quem acabou apresentando o show, vestindo um traje social que foi motivo de risada do público universitário pelo contraste com o estilo despojado, “à vontade, de calça jeans, sandália”²⁸⁹. O show aconteceu no espaço das exposições regulares, entre os painéis de pintura, os quais foram retirados para acomodar a enorme quantidade de público que chegava e se acomodava no chão.

*“(...) e começou a chegar gente, foram afastando os painéis de pintura, mil pessoas, duas mil pessoas, três mil. Aí desmancharam todo aquele material que estava em exposição, foi retirado para acomodar o povo, que sentava no chão. Não foi num teatro, foi no Museu, no chão, naqueles corredores, um pequeno palco assim, elevado. (...) E daí foi um sucesso, o show se estendeu até duas horas da manhã. Paramos no meio e fizemos uma conversa, com os dois tocadores de pifanos, Sebastião e o outro, Benedito, já falecido.”*²⁹⁰

Sebastião Bianco contou em seu depoimento sobre o show realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a enorme surpresa com a receptividade do público. Sua

²⁸⁷. “No leilão de instrumentos, o adeus da Banda de Pifanos de Caruaru”, texto de Antônio Miranda, In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 março, 1978. “A apresentação do conjunto, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi o maior espetáculo que eu já vi, na minha vida. Mais de seis mil pessoas, na sua maioria universitários, professores de música, intelectuais – aplaudiram delirantemente os caruaruenses, durante cinco horas.”

²⁸⁸. Encarte do LP “Banda de Pifanos de Caruaru”, Discos Marcus Pereira, 1979, texto escrito por Marcus Vinicius. “O sucesso foi tal, que, pelo que me lembro, deixou assustado o pessoal da Banda.”

²⁸⁹. Onildo descreve este episódio cantando: “Quando eu entrei de cara com o público, que eu vi aquela multidão sentada no chão, todo mundo com gravador, com máquina fotográfica, eu entrei, estava todo mundo à vontade, calça jeans, sandália, uma camisa de... Eu entrei todo arrumadinho, de jaquetão, sapato bico fino, quando eu dei de cara com o público, ele me anunciou, o povo caiu na risada! Aí eu esquentei as orelhas, assim, e disse: ‘Já sei. Vocês estão me vendo arrumadinho assim, vocês tudo ‘á la vontê’, permitem que eu me apresente. Eu estou em terra estanha, eu tinha que vir preparado. Mas se eu soubesse que vocês estavam assim, eu tinha vindo também assim.’ E comecei a me identificar com o público. ‘Me permitam que eu me apresente...’”. Depoimento de Onildo Almeida

²⁹⁰. Depoimento de Onildo Almeida. Benedito Bianco faleceu em 1999.

narrativa revela como este fato foi percebido na sua experiência, causando emoção por serem ouvidos com tanta atenção e interesse por um público distante para ele.

*“Que a primeira apresentação que nós fizemos no Rio, foi no Museu de Arte Moderna, quando nós fomos gravar, em 72. Aí o empresário arranhou uma apresentação para a gente lá, e a gente foi. Convidaram o povo, porque fizeram uma divulgação boa, aí muito professor de música foi assistir a gente. Aí chegamos lá, só era para tocar meia hora. Mas quando nós chegamos lá, se juntou esses professores de música... o pessoal aqui tudo era professor. Tudo olhando a gente tocar. Fizeram um palcozinho desse tamanho assim, dessa alturinha, para a gente tocar meia hora. Mas deixa, meu irmão, que não deixaram a gente tocar só meia hora! Passamos duas horas em cima do palco. Respondia pergunta e ia tocar. Esses professores de música, lá do Rio. Escorria água do olho! Eu, depois que tirei a catarata do olho, de vez em quando, quando tem qualquer coisa, ou de alegria, ou uma coisa assim, conversando com as pessoas, o olho enche d’água, como quem está chorando. Aí passou. Quando amanheceu o dia, que nós estávamos no hotel, lá estava chegando os professores de música, para fazer entrevista com a gente. A gente estava dormindo, já chegavam, acordavam a gente, saía um entrava outro, às vezes entrava dois, três, daqueles que assistiram a gente lá.”*²⁹¹

Este sentimento de surpresa, de ambos os lados, marcava o ponto de encontro desta nova experiência cultural, gerando transformações em ambos, tanto nos integrantes da Banda, como no público de músicos e universitários, inicialmente de forma entusiasmada e explosiva, mas sendo a partir de então assimiladas de modo mais profundo e abrangente nas suas concepções musicais, refletindo nas criações artísticas, nos discursos e debates apresentados na imprensa, na construção das relações e representações sociais e na produção cultural urbana.

2.2. A produção fonográfica

Com o sucesso causado pela Banda neste período, após os dois primeiros discos gravados pela CBS, foram gravados outros quatro LPs, por iniciativa de outras gravadoras em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O primeiro disco, descrito anteriormente, tem como primeira faixa a música “Briga do cachorro com a onça”, alterando músicas tradicionais religiosas e profanas,

²⁹¹. Depoimento de Sebastião Bianco.

músicas de ritmos regionais ligados ao forró e música de compositores caruarenses, como vimos.

O segundo LP, que sucedeu o disco lançado em 1972, teve o nome de “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru – Vol. II”, também pela CBS, sendo lançado logo depois do primeiro, em 1973, já que ao ir para o estúdio a Banda gravou logo 28 músicas, a pedido do diretor da gravadora, Abdias Filho. Abdias pretendia aproveitar tudo que a Banda tivesse de música para gravar, resultando desta gravação os dois primeiros LPs que a inseriram de forma definitiva e propagadora na cultura fonográfica brasileira. O segundo disco apresentava músicas tradicionais de novena, mescladas com músicas de ritmos regionais e composições de Onildo Almeida, embora sem o caráter enaltecido de Caruaru que era evidente no primeiro.

Após os dois primeiros lançados pela CBS, surgiu o terceiro LP, em 1976, em São Paulo, já com o nome “Banda de Pífanos de Caruaru”, pela gravadora Continental, com músicas mais recentes do grupo, compostas na linha do forró, e trazendo pela primeira vez a música “Pipoca Moderna” na versão cantada, que se diferenciava das demais pelo ritmo do samba-matuto e pela letra feita por Caetano Veloso.

Três anos mais tarde, em 1979, um novo LP, dedicado ao registro das músicas de caráter tradicional do grupo, foi lançado pela gravadora Discos Marcus Pereira, tendo a direção musical de Marcus Vinicius. Este novo disco assumia um caráter diferente dos anteriores, com uma concepção musical preocupada em manter a sonoridade original do grupo e dar prioridade ao conteúdo do seu repertório mais antigo. Este tipo de preocupação revelava a linha política assumida por esta gravadora em especial. A gravadora Discos Marcus Pereira havia sido criada tendo como objetivo o registro da música popular, visando “divulgar a nossa música e nossos artistas”²⁹². Em 1972, Marcus Pereira, dono da gravadora, já havia lançado, em caráter não comercial, a coleção “Música Popular do Nordeste”, idealizada pelo dramaturgo pernambucano Hermilo Borba Filho, ligado ao Movimento de Cultura Popular em Recife.²⁹³ Um dos volumes da

²⁹². Encarte do LP “Banda de Pífanos de Caruaru”, gravadora Discos Marcus Pereira, São Paulo, 1979, texto escrito por Marcus Pereira.

²⁹³. Hermilo Borba Filho foi um dos fundadores do Teatro Popular do Nordeste, em Recife, em 1958, ao lado de Ariano Suassuna, e do Teatro de Arena do Recife, na mesma época, comprometido com o Movimento de Cultura Popular. Na década de 40 já tinha participado ativamente no Teatro do Estudante de Pernambuco, que teve também Suassuna como um de seus idealizadores. Ver: CARVALHEIRA, Luiz

coleção incluiu a gravação da música “Briga do cachorro com a onça”, da Banda de Pífanos de Caruaru. Com a mudança de Marcus Vinicius para São Paulo, onde passou a morar a partir de 1973, ele passou a assumir a direção artística da gravadora, ao lado de Marcus Pereira.

Inclui assim neste disco as tradicionais “Briga do cachorro com a onça”, “Pipoquinha”, “As espadas”, “Marcha dos bacamarteiros”, “Alvorada” e uma faixa intitulada “Novena” que é composta por uma seqüência de rezas, benditos, leilão e arrematação, que procura reproduzir as etapas das novenas no disco representadas.

Em 1980, outro LP dirigido por Marcus Vinicius, chamado “A Bandinha vai tocar”, pela mesma gravadora, com caráter menos documental e mais voltado ao forró, danças e ritmos nordestinos, mas ressaltando o caráter folclórico e instrumental deste tipo de repertório. Além das músicas do grupo, de ritmos tradicionais como “Galope” e dançantes, como “Um de cada vez”, “Baianada na roça”, “Pega pra capá”, “Maxixando”, inclui uma música de Luiz Gonzaga chamada “São João do Carneirinho”, e “Feira de Mangaio”, de Sivuca e Glorinha Gadelha.

O sexto LP lançado nesta época, em 1982, foi “Raízes dos Pífanos”, pela gravadora Copacabana, no Rio, com repertório característico também da música regional nordestina, na linha do forró, ressaltando a presença de um repertório mais novo e recente.

Com o processo de gravação musical em estúdio, alguns fatores importantes são apresentados na sua experiência musical. Entre eles, a mudança no tempo de duração das músicas, que deveria ser adequado à estrutura das faixas dos LPs, muitas vezes devendo tornar as músicas mais curtas, em relação ao tempo de sua execução na performance ao vivo, festiva ou religiosa, em que as músicas tinham em geral duração e forma livres. Outro aspecto técnico que interferia na estrutura das músicas era o processo de *fade-out*

Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: Governo de Pernambuco/ Secr. de Turismo, Cultura e Esportes/ Fund. do Patrimônio Histórico e Artístico de PE, 1986 (Dissertação de mestrado/ ECA-USP, 1984); BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo: o teatro popular do nordeste*. SP: Companhia Ed. Nacional, 1966; _____. *Espetáculos populares do Nordeste*. SP: Desa, 1966.

nas gravações das músicas, integrando-as a formas mais comerciais de inserção no mercado fonográfico.²⁹⁴

Com isto, Pedrasse observou três processos de transformação presentes no contexto da produção fonográfica da Banda que se tornou marcante na sua produção musical a partir da década de 70: a inclusão de grande quantidade de músicas cantadas, a inclusão de músicas de compositores nordestinos ao lado do repertório próprio da Banda, e a formatação das músicas executadas para os padrões da indústria fonográfica.

A partir de 1982 a Banda ficou sem gravar até 1999, quando houve uma retomada no mercado fonográfico, lançando outros dois discos, agora em CD, em São Paulo, os quais serão abordados no capítulo 4, no período do seu retorno no mercado fonográfico brasileiro, em um outro contexto social e político, no circuito cultural paulistano de início do século XXI.

A família mudou-se para São Paulo em 1978, em definitivo, impulsionada pelas circunstâncias dos trabalhos musicais que estavam centralizados na capital paulista desde meados da década de 70, levando-os a viajar diversas vezes ao ano de Caruaru para São Paulo, em longas temporadas de shows, gravações e lançamentos. Em São Paulo, suas atividades musicais tornaram-se mais profissionais, em diversos contextos de apresentação musical, mantendo a prática das novenas nas casas de suas próprias famílias, como um elemento permanente em datas religiosas consagradas ao santo padroeiro cultuado pela família. A prática musical das novenas, portanto, permanece em sua experiência social até os dias de hoje, como uma tradição familiar trazida do sertão que faz parte de sua memória e sua visão de mundo.

²⁹⁴. PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Op. Cit.* “Fade-out” é o nome técnico dado ao processo de mixagem das músicas, fazendo com que haja uma diminuição gradual do volume da música até a faixa do disco terminar.

2.3. Controvérsias sobre o lugar da tradição na indústria cultural

a) Revalorização do folclore na cultura brasileira

O lançamento dos discos, junto com as transformações que o processo de inserção da Banda na indústria fonográfica engendrava, em termos de sua musicalidade, de sua caracterização social e estilística, gerou um intenso debate entre os intelectuais na imprensa da época. Esta “verdadeira cizânia”²⁹⁵ manifestada pela imprensa, refletia, desta forma, as posições divergentes sobre a questão da cultura popular, no contexto da cultura de massa e da indústria cultural que colocava as manifestações culturais dentro de novas relações de mercado. Os intelectuais se dividiam nesta crítica à cultura de massa, na qual as manifestações culturais eram colocadas, discutindo sobre as conseqüências do processo de interação com a mídia.

A crítica se pautava basicamente em torno dos dois pontos de vista nos quais se dirigiam os debates. De um lado, afirmando os aspectos positivos do processo de inserção social das culturas populares na cultura nacional, que permitia a sua difusão e conhecimento por um público mais amplo, embora ainda restrito aos grupos sociais intelectualizados que assumiam um interesse social, político ou artístico pela cultura popular.²⁹⁶ De outro, aqueles que defendiam a preservação da autenticidade cultural contra a ameaça de descaracterização das culturas tradicionais frente ao processo de inserção no mercado e as influências da música urbana e estrangeira, principalmente norte-americana, nos veículos de comunicação de massa. Este segundo ponto de vista expressava uma crítica muito forte aos meios de comunicação de massa, demonstrando a resistência contra as novas perspectivas culturais, preocupados com a afirmação da cultura popular de maneira programática visando à conscientização política nacional no combate às expressões alienadas da cultura burguesa e consumista.²⁹⁷

²⁹⁵ PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Op. cit.* Citando Onildo Almeida.

²⁹⁶ Conforme observamos nas fontes documentais, esta concepção favorável à inserção das expressões folclóricas na indústria cultural assumiu feições diversas entre os intelectuais, jornalistas, críticos, músicos, poetas e artistas, mesmo que sob um viés crítico e preocupado com as conseqüências negativas deste processo de inserção cultural.

²⁹⁷ O debate intelectual como desdobramento das tensões e confrontos políticos acirrados no período da ditadura militar deve ser apontado à medida que é explicitado nas manifestações da crítica sobre a

Este debate manifestado pela imprensa, entre jornalistas, críticos e folcloristas, atingiu muito fortemente a Banda de Pífanos de Caruaru, pelo fato desta Banda circular intensamente nos centros urbanos, assimilando novas influências musicais na sua interação com os elementos do mundo moderno, que refletiam no repertório, no figurino, na apresentação do grupo. Surgiram inúmeros artigos e reportagens escritos sobre a Banda, divididos entre críticas e elogios ao grupo, em relação à sua inserção na cultura urbana e na indústria cultural.

Nos anos iniciais do lançamento da Banda no mercado fonográfico, a partir de 1972, os artigos escritos na ocasião do lançamento dos primeiros discos, que trouxeram ao público dos grandes centros urbanos o conhecimento da sonoridade da Banda, demonstravam em geral um entusiasmo em relação à difusão cultural desta expressão musical brasileira, a qual merecia, segundo os jornalistas, ser conhecida pelo público justamente pelo fato de que representava o que havia de mais autêntico na cultura popular.

Os artigos publicados nos anos de 1972 e de 1974 no Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, tratando do lançamento dos primeiros discos em 1972 e 1973, explicitam o entusiasmo inicial gerado pelo conhecimento da Banda entre os grupos sociais ligados ao circuito da produção cultural na época, que estabeleciam uma estreita relação com a formação da opinião, do público e a divulgação dos acontecimentos musicais.

Onildo Almeida conta que “o Jornal do Brasil trouxe a opinião de cada um daqueles críticos musicais. E variava. Um elogiava, o outro criticava”.²⁹⁸ O valor da expressão musical da Banda estava justamente, para Onildo, na particularidade da expressão da cultura local, oral e tradicional.

“Aí está a diferença, aí está o valor desse trabalho. Eles não tiveram professores, eles aprenderam por si, inventaram seu instrumento. Isso tem algum valor. Isso é folclore, de uma região, que não tem nada de tecnologia... (...). E foi aplaudido que foi uma beleza!”

Em um artigo de 1974, escrito pelo jornalista José Ramos Tinhorão, referente ao lançamento do segundo disco, de 1973, apresenta a Banda definindo as características

emergência da Banda de Pífanos de Caruaru no contexto cultural metropolitano e no processo de massificação da cultura popular.

²⁹⁸. Depoimento de Onildo Almeida.

originais dos grupos de Zabumba do interior do Nordeste, expressando que o disco gravado demonstra “a genialidade dos músicos populares brasileiros”.²⁹⁹ Segundo o artigo, a Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru era um dos zabumbas do Nordeste do Brasil ao qual “*estava destinado o papel histórico de figurar (...) como o primeiro conjunto desse tipo a viajar para o Sul a fim de gravar em discos e apresentar ao vivo sua música altamente criativa*”.³⁰⁰ Menciona ainda que, com o segundo disco, ficava nítido para os ouvintes que a qualidade musical desta Banda *ultrapassava os limites da expressão musical regional*, podendo ser apreciada pela sua *musicalidade de alcance universal*. “Se da primeira vez (com o primeiro disco) a música desse grupo instrumental (...) foi ouvida como curiosidade, é preciso que agora se passe a apreciá-la também pela qualidade e pela *importância que encerra como criação nitidamente popular capaz de mostrar até que ponto o regional pode ser universal*”³⁰¹.

Com estas palavras, o artigo revela a articulação dos dois sentidos nos quais se baseava a inserção cultural da Banda, por um lado, a sua importância como expressão cultural popular e tradicional, por outro, a sua qualidade artística. Estes dois ingredientes, observados e destacados em sua expressão musical, tornavam esta Banda particularmente um símbolo dos ideais promulgados pelos intelectuais da esquerda brasileira ligados aos movimentos sociais e políticos de cultura popular, como o CPC e o MCP. De acordo com estes ideais, acreditava-se que as expressões populares, ao apresentar uma excelência técnica e artística, pela expressividade da verdadeira arte popular, atingiam com isso uma musicalidade universal que era ao mesmo tempo capaz de representar a nação. Era, portanto, esta “arte popular” criada pela “genialidade dos músicos populares brasileiros”, como menciona o artigo, o caminho para a consolidação de uma arte nacional revolucionária, fundamental tanto para a construção da identidade cultural brasileira, como também trazia de forma privilegiada as possibilidades de mudança social.

Segundo o artigo, esta “genialidade dos músicos populares brasileiros” era demonstrada de maneira exemplar pela Banda de Pífanos de Caruaru, o que a tornava especialmente significativa como expressão artística popular nacional.

²⁹⁹. Tinhorão, José Ramos. “Zabumba Caruaru. Muita gente pesquisa mas é o povo quem cria”. In: *Jornal do Brasil*, Coluna Música Popular, Rio de Janeiro, 4 março 1974.

³⁰⁰. Idem.

³⁰¹. Idem.

O sentido desta apreciação musical pelo público nacional apresentava com isso, como demonstra o artigo, uma forma programática, com o intuito de despertar a atenção para a produção artística musical do povo, sua genialidade e capacidade de expressão estética, em detrimento das influências musicais estrangeiras da música de consumo que atingiam a indústria cultural neste momento. Conclui o escritor, assim, que “por todas essas razões, a muitas outras que os ouvintes descobrirão ouvindo as 12 faixas do LP Zabumba Caruaru Vol. II (CBS, 1973), o disco Bandinha de Pífano da CBS (...) deve ser 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...”³⁰²

Além de se ouvir uma música de qualidade, o valor simbólico do disco residia no fato de propiciar ao público a possibilidade de ouvir uma música brasileira de qualidade, feita pelo povo, o que agregava um valor ainda maior a esta produção musical.

Ao longo da década de 70, foi constante a manifestação da imprensa diante das inúmeras ocasiões em que a Banda aparecia no cenário cultural urbano principalmente nos grandes centros do Rio de Janeiro e São Paulo, mas também em outras capitais do Brasil³⁰³, comentando apresentações musicais da Banda em teatros, casas de espetáculos, festivais de música, montagens teatrais, no período posterior ao lançamento dos discos.

Muitas idéias associadas à presença da Banda de Pífanos de Caruaru no contexto musical brasileiro são manifestadas, revelando as questões que faziam parte do pensamento social da época, entre os intelectuais, produtores e músicos envolvidos no debate sobre a cultura brasileira. Estes discursos nos permitem observar os diversos pontos de vista existentes, suas confluências ou confrontos, em um sentido de reflexão sobre a identidade musical brasileira e a cultura popular nacional.

Uma das questões principais que identificamos nos diversos artigos pesquisados está relacionada a uma revalorização da tradição musical brasileira frente às ameaças que o mercado da música de consumo estrangeira representava para a nossa identidade cultural. A Banda de Pífanos de Caruaru, neste contexto, foi assimilada como uma

³⁰². Idem, *ibidem*.

³⁰³. Os artigos pesquisados correspondem à imprensa de Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Curitiba.

representação do que era a tradição musical brasileira mais autêntica, presente na expressão da cultura nordestina. Sua inserção no mercado tinha o sentido de mostrar para o Brasil esta expressão representativa do “artista popular”, havendo um consenso neste ponto. As controvérsias surgiam entre os críticos, jornalistas e folcloristas em relação às conseqüências da presença do mercado e os problemas causados pela influência da cultura de mercado e da massificação cultural que atingia a expressão cultural “tradicional”, definida através dos termos “original”, “genuína”, “autêntica” e, em alguns casos, “pura”.

Ao mesmo tempo em que era possível se admitir um aspecto positivo gerado pela difusão das manifestações tradicionais no contexto urbano, através da gravação de discos e da apresentação de espetáculos musicais, permitindo que o público tomasse conhecimento da cultura popular “autêntica” e “tradicional” do Brasil, esta nova possibilidade também levava, por outro lado, à influência dos meios de comunicação de massa, modificando as características da criação musical tradicional. A inserção social da cultura tradicional na cultura urbana a colocava, em contrapartida, em contato com os valores de mercado na produção cultural, e a novas influências musicais, no interior da cultura de massa, a qual, aos olhos dos críticos, “bombardeava” a sociedade com música estrangeira. Assim, aos olhos de muitos destes críticos, este processo levava também à “descaracterização” da cultura tradicional, o que demonstra a noção que permeava a visão folclorista, marcada pela idéia de uma “tradição pura” que poderia com isso “desaparecer”.³⁰⁴

A presença generalizada desta questão na imprensa demonstra como fazia parte do pensamento social no período, entre os intelectuais, folcloristas e artistas, nas reflexões, críticas, acusações, opiniões, posicionamentos, e nas ações e lutas políticas.

Em 1977, outra reportagem publicada no Jornal do Brasil manifestava uma interessante discussão sobre as perspectivas e problemas colocados pela inserção das manifestações tradicionais no contexto urbano. O texto tinha como objetivo uma crítica

³⁰⁴. Esta idéia que permeia os grupos sociais letrados sobre as culturas tradicionais e o sentimento de “perda” cultural das tradições no contato com a modernidade é semelhante ao que Sahlins denominou de “pessimismo sentimental” no olhar lançado sobre as culturas primitivas diante das interações culturais com o mundo moderno, e as transformações entendidas como desaparecimento das tradições. SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Partes I e II). In: *Mana*. Vol. 3, n° 1, abril 1997, pp. 41-73 e Vol. 3, n° 2, outubro 1997, pp. 103-150.

elogiosa sobre o enorme sucesso da temporada de espetáculos semanais no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, no projeto “Seis e meia”, com a Banda de Pífanos de Caruaru e a cantora Inezita Barroso.³⁰⁵ O espetáculo, segundo o artigo, “chegou a assumir as dimensões de um grande forró, (...) Nos dias seguintes, ele continua sendo uma verdadeira viagem musical através do Brasil, provando que, enquanto houver oferta, haverá procura de música folclórica – a qual deve grande parte de sua sobrevivência, nos últimos anos, à Inezita e à Banda”. A questão da valorização do folclore é mencionada no artigo através da posição de Inezita Barroso, à medida que ela é, além de cantora, pesquisadora do folclore brasileiro, e sua visão folclorista expressa o sentimento que predominava sobre as transformações que o processo de urbanização da cultura gerava para as tradições culturais do interior. O sentimento de que as expressões tradicionais estavam desaparecendo está presente quando ela diz: “Já vi coisas desaparecerem completamente nos últimos cinco anos”, apontando que as manifestações tradicionais encontravam-se cada vez menos ao alcance dos olhos, à medida que a urbanização já havia atingido grandes proporções territoriais, levando a pesquisadora a sentir a “*degeneração* só em olhar o velocímetro de seu carro. Antes, saía de São Paulo, percorria 100 km e encontrava farto material de pesquisa. Hoje, para achar alguma coisa, precisa fazer pelo menos 500 km”.³⁰⁶

Diante de todo este quadro, o artigo apresenta a Banda de Pífanos de Caruaru como “uma das últimas remanescentes da tradição”, a qual, mantendo a tradição “de pai para filho há 50 anos, (...) prova que, apesar de tudo, ainda há um mercado para a tradição musical brasileira”.

Um movimento de revalorização da cultura tradicional brasileira é defendido na reportagem, o qual estava sendo impulsionado a partir dos anos 70. A autora expressa que “os anos 60 não foram particularmente felizes para a música folclórica e caipira. E só agora as coisas estão melhorando”³⁰⁷. Esta revalorização da cultura tradicional brasileira surgiu, conforme a autora do artigo, ao citar o depoimento de Inezita Barroso, como uma reação frente à presença da música estrangeira de consumo, sentida principalmente pelos

³⁰⁵. CABALLERO, Mara. “Inezita Barroso e a Banda de Pífanos entusiasma a platéia do Seis e Meia – O Brasil é a voz aberta, é pregão, é voz para fora”, In: *Jornal do Brasil*, 14 julho 1977.

³⁰⁶. Idem.

³⁰⁷. Idem.

intelectuais, por um lado, e pelos grupos sociais ligados à tradição rural de uma forma mais estreita, os quais Inezita define como “caipira autêntico”. Para Inezita Barroso, assim, a música folclórica ficou esquecida entre 1960 e 1970, “no tempo do rock e do iê-iê-iê. (...) Foi uma guerra de nervos, uma camada de gelo em tudo que era brasileiro. (...) O aparecimento de Chico Buarque e de outros como ele, que não têm vergonha de cantar música brasileira, (...) foi fundamental. E agora está acontecendo uma coisa muito boa: os universitários têm se interessado por tudo que é brasileiro. A gente só não pega o miolo do público. Quem gosta do que a gente faz é o caipira autêntico ou o intelectual. O miolo às vezes também gosta, porque o intelectual gosta – não porque o caipira gostou. A música estrangeira prejudica, é claro, mas a culpa não é da televisão. Antes dela surgir, o rádio já havia virado uma discoteca, não era mais ao vivo. Eu não sou contra o progresso. Sou contra a importação do rebotalho, que entra no país como cultura, praticamente de graça, é impresso em série, vende horrores e impede as nossas manifestações autênticas”³⁰⁸.

Esta nova perspectiva configurada com o “ressurgimento” das expressões musicais “folclóricas” ou “tradicionais” no ambiente urbano era ao mesmo tempo parte de um processo maior de pesquisa e valorização destas expressões pelos grupos sociais letrados preocupados com a construção nacional da cultura brasileira, a partir da assimilação das manifestações populares tradicionais, rurais e urbanas.³⁰⁹ No entanto, quando estas expressões são reveladas no universo urbano, entre os jovens universitários no interior das inquietações políticas, sociais e artísticas, geram, no confronto cultural, o sentimento de surpresa, de novidade, revelando-se como uma linguagem que permite a renovação e a transformação em ambos os lados.

É assim que se descreve, em muitos casos, esta relação, como vimos anteriormente nos relatos sobre o episódio da primeira apresentação da Banda, em 1972, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e as impressões e percepções de identidade e alteridade construídas diferentemente nos indivíduos que a vivenciaram. Outros relatos se remetem a este processo de encontro musical, que gerava

³⁰⁸. Idem. Chico Buarque representava a canção de protesto, no interior da vertente de criação musical ligada ao CPC.

³⁰⁹. Segundo as propostas dos movimentos de cultura popular de militância política, como o CPC no Rio e o MCP em Recife.

transformações mútuas na criação artística, nos debates sociais, reflexões e ações políticas individuais e institucionais. Neste mesmo artigo de 1977, a autora chama a atenção para a percepção do público sobre o acontecimento do espetáculo da Banda no Teatro João Caetano, ao lado da cantora Inezita Barroso, dizendo que “para os mais jovens, tudo aquilo teve um certo sabor de novidade, porque a Banda não se apresentava no Rio há cinco anos. (...) Inezita não se apresentava aqui desde 1960. (...) E a razão disso é óbvia: os anos 60 não foram particularmente felizes para a música folclórica e caipira. E só agora as coisas estão melhorando.”

Esta particularidade dos anos 70, neste movimento de revalorização das expressões tradicionais, nos permite perceber que havia uma conjunção de fatores - políticos, sociais, ideológicos - que tornavam possível a configuração deste encontro, desta inserção cultural nos meios urbanos e das transformações e embates gerados neste processo.

O músico e produtor Marcus Vinicius, ao lado de Marcos Pereira, foi um dos indivíduos desta geração que assumiu a iniciativa deste projeto de “recuperação” e “resgate” da cultura tradicional, neste momento em que os interesses sociais confluíam inclusive com a abertura de um mercado para a música folclórica e regional por parte das grandes gravadoras. Formado no Instituto Villa-Lobos no Rio de Janeiro, instituição de ensino superior que teve origem no antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, é possível supor que a sua formação intelectual, desde Recife, na década de 60, e no Rio de Janeiro, na década de 70, tenha sido marcada pelas diretrizes do projeto cultural modernista, baseado na valorização e recuperação das tradições populares, diante dos objetivos de construção da cultura brasileira moderna.³¹⁰

Este movimento de “recuperação” das expressões musicais tradicionais no projeto de construção da cultura brasileira, como aponta o historiador Arnaldo Contier, assumia nas perspectivas modernistas as bases de um projeto hegemônico apoiado nos signos da brasilidade, representados pelos elementos culturais da tradição.³¹¹ Tais signos criados pelos modernistas, em um programa de “internalização do ‘popular’ (folclórico) no

³¹⁰. CONTIER, Arnaldo D. *Op. Cit.*

³¹¹. *Idem, ibidem.*

‘nacional’ (música erudita ou artística)”³¹², foram, ao longo das décadas de 30, 40, 50 e 60, se internalizando nas diversas gerações, com a “ideologização da música como um matiz na construção do mito sobre a cultura brasileira”, o que, por outro lado, significava o desdobramento de uma utopia de concretização nacional através da criação musical baseada em “sons puramente nacionais e esteticamente livres”. Em certa medida, esta “ideologia”, presente no pensamento social das gerações de 60 e 70, tomou uma dimensão mais acirrada frente ao novo contexto político e econômico de abertura para o consumo da cultura estrangeira e o desenvolvimento das tecnologias nos meios de comunicação de massa, gerando grandes tensões sociais nos grupos intelectualizados.

Entre os intelectuais partidários deste projeto político, tanto na crítica jornalística, na educação, na produção musical como na produção acadêmica, o que ficava sendo o mote principal de suas manifestações, ações e discussões políticas e culturais, era o problema da preservação e recuperação da cultura brasileira diante do projeto modernizador das elites políticas. Para isso, era preciso ações culturais voltadas para a preservação e valorização da cultura popular tradicional, na qual estava depositada a “verdadeira brasilidade”, idéia que fez com que os olhares se voltassem para o Nordeste, o sertão, o cangaço, como símbolo desta “brasilidade”, do “arcaico”, de um “Brasil verdadeiro”.

Esta temática já vinha sendo desenvolvida desde a década de 60, refletindo as inquietações nos diversos campos sociais, na música, no teatro, no cinema, na literatura, nas artes plásticas e na produção acadêmica.

No cinema, o filme “Terra sem Deus”, de José Carlos Burle, feito em 1963, filme que tinha como temática o sertão nordestino e a saga de Lampião, teve a participação da Banda de Pífanos de Caruaru e de Onildo Almeida.³¹³

Na área dos estudos acadêmicos, passou a haver, a partir da década de 70, uma maior preocupação no enfoque da cultura popular pelo viés do folclore, e das manifestações culturais das sociedades “subdesenvolvidas”, situadas fora do alcance do capitalismo, muitos deles apoiados nas teorias derivadas do marxismo, com a visão das

³¹². Idem, *ibidem*, p. 272.

³¹³. BARRO, Maximo. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. SP: Imprensa Oficial, 2007; DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Fortaleza: Interarte/ APCNN, 2007

culturas periféricas, dando origem também a importantes pesquisas sociológicas, históricas e antropológicas com enfoque na cultura das classes sociais dominadas, excluídas, a história dos “vencidos”. Todas estas atitudes sociais revelavam uma base comum situada na preocupação em compreender a formação da sociedade brasileira visando à transformação social, e também recuperar a memória dos grupos sociais excluídos, em um projeto de integração nacional, na construção da modernidade.³¹⁴

A atenção voltada à Banda de Pífanos neste momento, junto com todo o interesse, as significações e os discursos sociais desenvolvidos diante da sua presença nos meios musicais urbanos na década de 70, tinha neste conjunto de idéias o suporte tanto para que a Banda fosse levada a público como para as diversas representações sociais às quais ela servia.

Ao mesmo tempo em que este ideário moderno de recuperação do tradicional-popular foi o que despertou o interesse pela Banda, no momento seguinte, após a sua consolidação junto ao público urbano e moderno, eram também estas mesmas questões que a presença da Banda suscitava nos diversos indivíduos, músicos, intelectuais, produtores, pois ela continha, na sua expressão social e musical, a potencialização dos valores reunidos que serviam para a retomada da reflexão do projeto nacional-popular: o valor folclórico, de expressão da tradição cultural brasileira, da brasilidade, e também o valor artístico, da musicalidade e da genialidade do artista popular.

Segundo Marcus Vinicius, o objetivo da gravação do disco da Banda de Pífanos de Caruaru, produzido por ele em 1979, era a realização do registro de sua expressão musical, com a proposta de documentar a sua sonoridade original, de maneira a preservar a sua forma “autêntica” sem a interferência dos recursos de gravação modernos. Assim, no estúdio, as músicas foram gravadas com a presença de todos os instrumentos juntos, procurando reproduzir a sonoridade da Banda nas performances ao vivo, sem muitos

³¹⁴. Não é nosso objetivo fazer uma reflexão aprofundada neste momento das diversas iniciativas que foram feitas neste sentido, à medida que são inúmeras e incontáveis. O que importa é ressaltar que este período foi marcado pela preocupação com o popular nas diversas áreas da produção artística, social, política e de conhecimento, estando articuladas a elas bases comuns que faziam parte do pensamento social brasileiro ao longo do século XX, que tiveram neste período uma expressão mais representativa de seus pontos culminantes. Devemos ressaltar também os inúmeros ensaios folclóricos que datam da década de 70, como a iniciativa da produção das micro-monografias idealizada pelo folclorista Mário Souto Maior, que compõem o acervo do Centro de Estudos Folclóricos da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife.

recursos técnicos de mixagem do som, mantendo as características da sonoridade original. Este objetivo voltado mais para a documentação do que a um sentido comercial do disco demonstrava um dos pontos de reflexão sobre a cultura popular brasileira que assumia uma nova feição na segunda metade da década de 70, ligado a este processo de revalorização da tradição, com a retomada de uma das vertentes do projeto político internalizado no pensamento social da época.

Em um artigo publicado no Diário de Pernambuco, em 1978, o crítico Fernando Barreto discute os problemas presentes em um processo que ele identifica como “descaracterização” das bandas de pífanos como conjunto tradicional nordestino, a partir da interação com o contexto urbano e moderno.³¹⁵ Segundo ele, as bandas de pífanos estariam atravessando uma “séria crise de identidade”, face ao confronto com a música urbana, produzida em série, pelas bandas marciais e conjuntos musicais jovens, desde a década de 60, que representavam, na sua visão, uma grande ameaça para a sobrevivência das bandas de pífanos como manifestação cultural típica da região.

Segundo a posição manifestada pelo artigo, uma das maiores ameaças “à genuína e autêntica música” da banda de pífano seria a grande difusão que se fazia em torno da música urbana, pelas emissoras de rádio do interior, “que cada vez mais difundiam a música da capital e dos centros mais desenvolvidos”, e a ampliação da capacidade de alcance no interior das emissoras da capital. Com isso, segundo o autor do artigo, procurava-se “incutir nas bandas de pífão músicas de Roberto Carlos, Waldick Soriano, Teixeirinha, e tantos outros nomes da nossa música popular”, praticando, “com essa chamada modernização da banda de pífano, a extinção do que de mais característico, poético e genuíno existe na tradicional manifestação de nossa música”.³¹⁶

O artigo explicita enfaticamente a defesa da preservação da expressão tradicional e genuína da banda de pífanos, contra a sua assimilação nos contextos modernos de produção e difusão musical, como as rádios, a indústria fonográfica e até mesmo as bandas marciais municipais, que traziam outros elementos musicais para a linguagem entendida como “tradicional”. Esta maneira de defender uma “tradição brasileira pura” apresenta uma visão da banda de pífanos que a toma como um patrimônio cultural, de

³¹⁵. BARRETO, Fernando. “Descaracterização pode significar a extinção das Bandas de Pífano”, In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 jun. 1978.

³¹⁶. Idem.

uma “tradição” que é denominada como “genuína” e “pura”, o que torna a expressão cultural aprisionada em um contexto e conteúdo imaginários, construídos de acordo com a idéia que se faz do que seria, ou deveria ser, o “tradicional”, “puro”, em detrimento do “moderno”, “impuro”. Frente à presença da música urbana, a qual, segundo esta visão purista, atuava negativamente, “incutindo-se repertório de música da cidade ou até mesmo do estrangeiro nos conjuntos de autêntica manifestação matuta do Nordeste”³¹⁷, este processo contribuía, nas palavras do autor, para “a extinção de um dos mais puros e característicos conjuntos do sertão brasileiro”.

Este discurso permeava a visão de alguns intelectuais e críticos no período, expressando um dos pontos do debate na década de 70, como permanência das questões presentes no ideário nacionalista dos anos 60. Neste artigo, embora o autor não mencione explicitamente a Banda de Pífanos de Caruaru, fica claro que a referência a esta Banda é um exemplo da descaracterização apontada como um sintoma deste processo social, já que os elementos que o artigo indica como “descaracterizantes” da expressão musical “tradicional” dizem respeito às transformações que estavam sendo incorporadas pela Banda de Pífanos de Caruaru na época, como foram mencionadas pelos próprios integrantes do grupo, entre eles o depoimento de João Bianco citado anteriormente.³¹⁸

Um destes elementos era a inclusão de novas músicas do repertório urbano, como mencionado no artigo, que eram recebidas pela Banda através da escuta das rádios, desde Caruaru, sendo integradas à sua prática musical interpretando músicas cantadas³¹⁹, de cantores ligados à música regional e à música urbana carioca e paulista, como Waldick Soriano, Roberto Carlos, Teixeira, ao lado de Trio Nordestino, Luiz Gonzaga, Marinês e Jackson do Pandeiro. Outro elemento apontado eram as roupas, sobre as quais o artigo menciona serem muitas vezes “à base do ‘blue jeans’ ou trajés ‘hippies’³²⁰, o que era uma descaracterização dos trajés tradicionais da banda de pífano: a calça de alvorada, camisa

³¹⁷. Idem.

³¹⁸. Na p. 125 (item 1.1)

³¹⁹. Segundo João Bianco, as músicas cantadas tinham a função de atingir um público maior, pois era o que fazia sucesso, e se ouvia nas rádios, sendo esta diversificação do repertório que ampliava as possibilidades de seu trabalho no contexto urbano. “*A gente tocava em muitas festas, porque a gente tocava de tudo.(...) E não tinha microfone não, a gente cantava tudo no gogó.*” A expressão cantar as músicas “no gogó” remete a uma maneira de atingir o grande público, simboliza a atitude de ampliar o som, atingir o efeito de amplificação do microfone, superando os limites da escuta local.

³²⁰. BARRETO, Fernando. “Descaracterização pode significar a extinção das Bandas de Pífano”, In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 jun. 1978.

de chitão e chapéu de palha, “tão apreciada nos festejos eminentemente *matutos*, acompanhando procissões e novenas, nas festas religiosas ou nos forrós profanos, sempre executando a *música tradicionalmente rural do Nordeste*, para oração ou simples divertimento”³²¹.

Este sentimento ligado à idéia de descaracterização da cultura tradicional, que traz implicitamente a idéia do “desaparecimento das tradições”³²², presente no pensamento social de alguns intelectuais na década de 70, naturalmente também está presente nos discursos de Onildo Almeida, Ivan Fernando Bulhões e Marcus Vinicius.

Tradicionalmente, segundo Onildo Almeida, as bandas de pífanos deveriam usar “uma calça de alvorada, que hoje foi trocada pelo jeans (...)”³²³, o que significava uma transformação na unidade do conjunto que revelava um dos aspectos do processo de interações culturais. Onildo indica como a mudança era perceptível na caracterização tradicional das vestimentas do grupo, contando que “esses detalhes desapareceram, porque eles deixaram de usar aquela calça de mescla, camisinha de pano de chitão xadrez, um algodãozinho, chapéu de palha, quer dizer, *coisa do matuto*”³²⁴. A banda de pífanos passava a se apresentar “agora com as cores exageradas, vermelho, azul(...)”³²⁵. O aspecto da vestimenta foi considerado como uma “descaracterização” causada pela influência do ambiente urbano, principalmente entre os componentes mais jovens da Banda, os quais, segundo ele, “se descaracterizaram”, pois “andavam de tênis, camisa do Flamengo etc, e se apresentavam assim”.³²⁶ Para Onildo, o que caracterizava a Banda era “o seu jeito de tocar, o estilo, e também o vestir”. O fato de não usarem mais as roupas tradicionais e usarem roupas industrializadas comuns do dia-a-dia urbano, era um fator

³²¹. Idem.

³²². Sahlins discute como esta concepção baseada na idéia do “desaparecimento das culturas tradicionais” no contato com a modernidade faz parte de uma tendência que predominou na antropologia social e cultural e nos estudos culturais nos anos 70, apresentando logo outras possibilidades de interpretação das transformações culturais no processo de trocas, interações culturais e conflitos de valores, havendo uma permeabilidade na qual as culturas tradicionais apresentam uma recodificação dos novos valores a partir de seus próprios códigos culturais. Estas questões dizem respeito às formas de entendimento do processo de interações culturais presente nas relações da Banda de Pífanos no contexto da modernidade. Ver: SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Partes I e II). In: *Mana*. Vol. 3, nº 1, abril 1997, pp. 41-73 e Vol. 3, nº 2, outubro 1997, pp. 103-150.

³²³. Onildo refere-se às roupas utilizadas pelos integrantes do grupo na década de 70.

³²⁴. Depoimento de Onildo Almeida.

³²⁵. Idem.

³²⁶. Idem.

que para ele “descaracterizou e muito a Banda”, sendo um aspecto percebido principalmente com a mudança do grupo para São Paulo, em 1978.

b) A invenção da tradição como construção de identidades e alteridades

A Banda de Pífanos de Caruaru foi a primeira banda de pífanos a ser inserida no mercado fonográfico, no início dos anos 70, engendrando com isso um processo de interação das bandas de pífanos no contexto nacional moderno, com um conjunto de representações sociais que eram reiteradas.

Entretanto, esta rede de relações só poderia ser aceita e considerada positiva se com ela houvesse a permanência de alguns elementos e valores que se tornavam representativos do lugar destinado à tradição, ou seja, o lugar constituído a partir dos elementos simbólicos definidos como constitutivos da cultura tradicional, como categoria social criada e definida pelos grupos sociais letrados, ligados à cultura nacional moderna, em um sentido político nacionalista. Assim, à banda de pífanos havia sido atribuído um lugar e um sentido de “tradição”, sustentado a partir de alguns elementos culturais característicos de sua expressão musical e social, que se tornavam a moldura da sua representação social no mundo moderno, sendo que era através desta moldura que tornava possível a conquista de seu espaço na cultura nacional.

A cultura urbana atribuía, desta maneira, um lugar específico às expressões culturais tradicionais, cabendo a estas corresponder às expectativas deste conjunto de representações sociais ao qual eram associadas, articuladas ao sistema de mercado simbólico que abria espaço para estas expressões.

Assim, esta perspectiva aprisiona a cultura em um contexto ilusório do que seria o “tradicional”, já que este não é estático, nem definido por si mesmo, e sim dinâmico e fluido, e suas significações identitárias são construídas nas trocas e interações culturais, pelos próprios sujeitos. Mesmo na sua cultura de origem, esta concepção de “ser tradicional” não era um valor que eles se colocavam a si próprios, como identidade, já que este valor é atribuído apenas no processo de construção das alteridades e identidades, no mundo moderno. Este valor passa a existir apenas no contexto em que as diferenças

culturais tornam-se o elemento central para a sua integração no mundo moderno, a partir do sentido social que lhe é associado e ao objetivo que ele atende: na “construção da modernidade através da assimilação das tradições”.³²⁷

Apoiados nestas diretrizes, as práticas e os discursos sociais revelam as preocupações dos intelectuais no debate sobre a cultura brasileira na década de 70, retomando, desta maneira, problemáticas sociais, culturais e políticas presentes desde as décadas de 20 e 30 no Brasil.³²⁸

É neste sentido que o novo espaço que a cultura tradicional das bandas de pífanos passou a ocupar no contexto moderno assumia esta contradição, apoiada em alguns elementos característicos da cultura local tomados como símbolo da tradição regional, como por exemplo o estilo das roupas “do matuto”, do trabalhador rural, misturado ao estilo do “cangaceiro”, através do uso do chapéu de couro aludindo ao Lampião, do chapéu de vaqueiro e o chapéu de palha, da roça.

São estas representações utilizadas por Onildo para descrever o que seria aceito como tradicional no estilo de vestir das bandas de pífanos, ou seja, o que estaria dentro deste contexto representacional e o que estaria fora e não se encaixava na construção simbólica desta tradição, que orientava os valores nos quais se baseava o sentido de sua inserção social no mercado da cultura regional no contexto nacional moderno.

*“O xadrez, isso é uma característica da roupa do matuto, nas bandinhas de pife, com um lenço no pescoço, que é tradicional do Lampião, e o chapéu de couro. Couro e palha. De couro, referente ao Lampião. O chapéu de palha vai melhor.”*³²⁹

João Bianco se refere às roupas utilizadas como um elemento que fazia referências ao contexto da cultura local, especialmente ligada ao cangaço, a qual constituía o processo de nacionalização da música regional no Rio de Janeiro, presente em Luiz Gonzaga e o Trio Nordestino. Luiz Gonzaga adotara o chapéu de cangaceiro como figurino, contribuindo para a consolidação deste elemento na composição da performance como símbolo da cultura regional nordestina. Assim, as roupas escolhidas para o figurino

³²⁷. SOUZA, Marina de Mello e. “Os missionários da nacionalidade”. In: *Papéis avulsos*. 36:4, Rio de Janeiro, CIEC, 1991.

³²⁸. CONTIER, Arnaldo. *Op. Cit.*; SOUZA, Marina de Mello e. “Os missionários da nacionalidade”. In: *Papéis avulsos*. 36:4, Rio de Janeiro, CIEC, 1991.

³²⁹. Depoimento de Onildo Almeida.

da Banda de Pifanos estabeleciam esta mesma relação referencial simbólica com a imagem que havia sido construída socialmente sobre o homem do sertão.

*“A roupa da Banda sempre foi retratando o cangaço, sempre foi retratando a imagem do cangaço. Aquela imagem do cabra do sertão, aquele chapéu, aquela roupa cáqui. (...) Retratando aquela imagem do homem do sertão. (...) Todos os shows a gente usa o chapéu. Sempre.(...) Tem um outro chapéu que a gente usa, que não tem estrela, tem uma aba pequenininha, e que não tem estrela, mas é de couro também. Só que ele não é dobrado na testa. Dobrado é aquele estilo mesmo de Lampião, tipo Luiz Gonzaga mesmo.”*³³⁰

O estilo do figurino utilizado por Luiz Gonzaga e outras referências na música regional nordestina eram as referências que foram integradas na representação social da Banda de Pifanos a partir da década de 70. Tais referências foram assumidas diante da necessidade de corresponder às expectativas do novo contexto, em um mercado de bens culturais que já tinha nestas imagens consolidadas a representação da cultura regional. No entanto, para o grupo que se confrontava pela primeira vez com todo este universo, estas referências eram novas e começaram a serem assimiladas neste momento.

*“Uma coisa que influenciou muito foi Luiz Gonzaga chegar com aquelas camisas estampadas, tudo floridas. Trio Nordestino, tudo igualzinho. Coronel Rugero, todo de chapéu de couro, essa coisa assim. Então, a gente foi vendo aquilo lá, aí foi vindo aquela influência de se organizar. No figurino.”*³³¹

Com estes signos de representação social da brasilidade através da tradição nordestina, correspondia também uma construção ideológica que havia sido criada sobre o nordeste, baseada na figura do cangaceiro, e no personagem do Lampião. Assim, o repertório dos discos em grande parte refletia esta tentativa de se aproximar destas representações sociais consolidadas na cultura brasileira, por parte dos produtores, incluindo as músicas de temática nordestina, como a “Cantiga de Lampião”.

As representações sociais são construídas socialmente, a partir dos elementos culturais concretos, sendo entretanto articuladas nos discursos de forma a legitimar uma ideologia e um projeto nacional que se baseava em alguns símbolos da brasilidade, que estabeleciam os limites dentro dos quais a tradição encontrava sua legitimidade.³³²

³³⁰. Depoimento de João Bianco.

³³¹. Idem.

³³². HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. RJ: Paz e Terra, 1984; ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. SP: Ática, 1989.

Inserida neste contexto, tornava-se uma tradição inventada, a partir dos elementos tradicionais cristalizados no imaginário social, não permitindo a concretização de um diálogo concreto, na experiência dinâmica e concreta das trocas e interações culturais vividas.

É preciso, então, distinguir, como nesta experiência de trocas e contatos culturais, os códigos tradicionais são reconstruídos pelos sujeitos, de maneira a expressar concretamente a dinâmica de suas transformações e permanências na linguagem, na concepção musical, nas práticas sociais e nas novas significações sociais construídas, levando em conta a experiência concreta dos sujeitos históricos.

Ao grupo foi colocada esta condição de pertencimento a uma tradição, definida de acordo com o imaginário moderno que estabelecia a sua moldura, sendo atribuído a ele a significação de um conjunto tradicional. Desta forma, em grande parte a sua inserção no contexto urbano e moderno nos grandes centros de difusão cultural nacional foi marcada pela idéia de brasilidade construída pelo discurso dos grupos sociais urbanos letrados e intelectualizados, exprimindo os sentidos políticos e ideológicos na definição da cultura popular no Brasil.

Com isso, o símbolo do que deveria ser a “tradição cultural brasileira autêntica” foi atribuído à Banda e à sua expressão musical, articulando a ela a necessidade de concretização da idéia de brasilidade que se buscava construir. Tendo este valor social e cultural atribuído, o grupo deparava-se com a necessidade de corresponder a este contexto no qual eram colocados, a este lugar cultural que era definido para o seu pertencimento social, já que a sua música era apreciada e valorizada socialmente por isso.

Por outro lado, suas necessidades expressivas poderiam apresentar tendências e leituras particulares desta experiência, inclusive no interior do grupo, entre os seus integrantes, de maneiras individuais, principalmente polarizadas entre os integrantes mais velhos e os mais novos.³³³ À medida que sua linguagem expressiva admitia a influência ou incorporação de novos gêneros na prática musical, a Banda passava a ser alvo de críticas, sendo suas práticas interpretadas como descaracterização da cultura tradicional.

³³³. Os mais velhos, Sebastião e Benedito, tinham sua experiência social mais marcada pelo contexto rural do sertão, das novenas, sendo que os mais novos, João, José, Amaro e Gilberto, eram nascidos na região de Caruaru, tendo vivenciado a experiência no contexto urbano de maneira mais marcante na sua formação.

Podemos perceber, neste sentido, como a idéia de tradição, muito mais do que os próprios elementos culturais que integravam sua experiência social de forma intrínseca à sua maneira de ver o mundo e que faziam parte de sua expressividade musical e sua musicalidade, trazia no discurso intelectual um embalsamento da cultura. A linguagem do grupo, assim como sua musicalidade, sua concepção de mundo e expressão social, não deixavam de ser genuínas à medida que se transformavam, na permeabilidade das trocas culturais, já que a cultura é feita destas trocas, é um processo dinâmico de constantes transformações e reconstruções de sentidos e significações, a partir das experiências sociais, inclusive na própria cultura de origem.

Tomando como exemplo a crítica publicada no Diário de Pernambuco³³⁴, em 1978, sobre a “descaracterização” e a “séria crise de identidade” à qual o artigo se refere, ao criticar a Banda por usar “*blue jeans*”, “*trajes hippies*” em suas apresentações musicais, em vez da tradicional “*calça de alvorada*”, “*camisa de chitão xadrez*” e “*chapéu de palha ou de couro*”, vemos como estes limites eram colocados a eles na maneira de se vestir, de tocar e no tipo de repertório que deveriam tocar. Coloca o fato de que usar roupas “não tradicionais” do contexto que era definido como o “contexto tradicional” das bandas de pífanos era um sintoma de um processo de sua “extinção”.

A atribuição da “crise de identidade” como sendo um processo pelo qual as bandas de pífanos estavam passando é uma maneira de atribuir aos sujeitos a percepção destas transformações vividas como perda de sua identidade. De fato, os integrantes do grupo não sentiam estas transformações desta maneira, pois para eles o fato de estarem se transformando não significava que não tinham mais a sua identidade. As transformações vividas, apreendidas, assimiladas e incorporadas foram reconstruídas pelos sujeitos, a partir de suas próprias concepções e referências culturais, e a partir de seus próprios códigos culturais na leitura da realidade, através da vivência concreta das experiências sociais. Assim, estes códigos são construídos, reiterados e reconstruídos culturalmente, na cultura de origem e também na dinâmica social das trocas e interações com o novo.

Se pensarmos a partir de uma outra perspectiva, livre da categoria da tradição “pura”, podemos pensar que em verdade esta “crise de identidade” não existiu para os

³³⁴. BARRETO, Fernando. “Descaracterização pode significar a extinção das Bandas de Pífano”, In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 jun. 1978.

membros da Banda, já que a sua identidade estava presente de maneira intrínseca na sua maneira de interagir com os novos elementos da modernidade.

Podemos pensar, de outra forma, que eles não estavam deixando de ser uma banda de pífanos, estavam sendo apenas “uma banda de pífanos que usava *blue jeans*, e tocava Waldick Soriano e Roberto Carlos”. Se com isso eles deixavam de ser “tradicionais”, é uma questão que diz respeito à concepção que se tem da tradição, como uma expressão a-histórica, cristalizada e pura. Quando procuramos encontrar, em um contexto de interações culturais, esta tradição presente na Banda na sua maneira particular de expressão, a sua tradição está presente na recodificação dos novos elementos com os quais passou a interagir. As suas relações de identidade são assim construídas culturalmente na sua experiência móvel e transitória, à medida que transita dinamicamente entre os elementos tradicionais e os novos, em uma constante reafirmação das identidades e alteridades, informando as suas práticas e concepções musicais.

No início de sua inserção social, a Banda serviu perfeitamente ao lugar social na qual ela foi colocada, servindo como símbolo nacional da brasilidade. À medida que as transformações geradas neste processo, exprimindo as interações culturais na busca de novas linguagens, novos instrumentos, novo repertório, a ambigüidade surge, impondo a ela a permanência no lugar da tradição. E, contraditoriamente, ao se transformar na sua prática, ela perde o seu lugar na cultura do mercado, que lhe fora atribuído de acordo com as significações simbólicas que sustentavam o discurso social.

Por isso, o processo de assimilação dos novos elementos na linguagem tradicional causa um novo estranhamento da cultura, no deslocamento da tradição para outros lugares ainda não definidos socialmente, os quais precisam ser criados, na linguagem e na prática social.

3. Musicalidade: “uma explosão colorida”!

Uma outra perspectiva para refletir sobre o processo de interações culturais na experiência da Banda de Pífanos com a cultura brasileira é através da sua musicalidade, da sua sonoridade, da sua linguagem musical.

No encarte do disco de 1979, em texto de autoria de Marcus Vinicius, o músico expõe os conteúdos sociais que eram atribuídos à Banda, definindo-a como um grupo tradicional do sertão nordestino que era, no entanto, “hoje a mais famosa banda de pífanos de todo o Brasil, já conhecida internacionalmente (...), um dos melhores exemplos de criatividade popular brasileira, que demonstra o vigor da criação do artista popular”.³³⁵

O texto revela os sentidos, como vimos, que faziam desta Banda uma expressão musical importante de ser registrada e valorizada como expressão da cultura popular brasileira autêntica, na qual estaria presente, ao mesmo tempo, a sua expressividade artística e social.

Por outro lado, explicita, ao mesmo tempo, outros sentidos, que dizem respeito ao âmbito da fruição estética, das sensações e percepções vivenciadas pela musicalidade que cativa o público sensorialmente, o que a torna ainda mais importante, pois transmite os sentidos através da linguagem universal e artística da música.

*“Quando ela toca não há platéia, por mais fria que seja, que consiga resistir a sua intensa vibração. E da sua musicalidade, mágica e fluente, o que resulta é o entusiasmo incontido de todos, – entusiasmo esse que certamente será sentido ao se ouvir este disco.”*³³⁶

A música da Banda, com a sua sonoridade peculiar, criada no sertão, trazia ao mesmo tempo um sabor de novidade para os ouvidos urbanos.

Foi fonte de inspiração para muitos músicos, ligados à música brasileira contemporânea, popular e erudita, inclusive de caráter experimental. Todo este entusiasmo que ela provocava atingia as pessoas principalmente pelo sentido da sensorialidade musical, na vibração, nos ritmos, nas melodias “estranhas”, no som “estridente e exótico” dos pífanos que atingiam o ouvido, o corpo e o coração das pessoas. Estes sentidos sensoriais, de alcance profundo, permitem uma conexão com conteúdos universais da sensibilidade humana, sendo assim sentidos, percebidos e exprimidos através dos sons musicais.

³³⁵. Encarte do LP “Banda de Pífanos de Caruaru”, gravadora Discos Marcus Pereira, 1979, texto escrito por Marcus Vinicius.

³³⁶. Idem.

Ao lado dos sentidos intelectuais e sociais aos quais a expressão musical da Banda remetia, estes sentidos universais profundos transmitidos pelas sonoridades despertavam e apontavam para diversas possibilidades de transformação na experiência musical contemporânea.

3.1. A Banda de Pífanos a bordo da contracultura

Do ponto de vista da linguagem musical, houve importantes aproximações, por parte dos músicos brasileiros, na música popular e erudita, em relação à Banda de Pífanos de Caruaru.

Em um contexto de inquietações musicais, no processo de construção da música popular brasileira e da música instrumental de vanguarda no cenário nacional contemporâneo diante da contra-cultura, foi um ponto fundamental a aproximação com a linguagem musical da banda de pífanos. Músicos como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Azevedo, Carlos Fernando, Marcus Vinicius, Egberto Gismonti, Guerra-Peixe e Hermeto Pascoal, apresentaram em sua criação musical pontos de confluência com a expressão da Banda de Pífanos de Caruaru, configurando experiências diversas de diálogo com a musicalidade nordestina.

a) Gilberto Gil e Caetano Veloso: a musicalidade da Banda de Pífanos na inspiração tropicalista

O disco de Gilberto Gil lançado em 1972, “Expresso 2222”, o seu primeiro disco após o retorno do exílio em Londres, apresenta como primeira faixa, de abertura, a música “Pipoca Moderna”, da Banda de Pífanos de Caruaru, tocada pela Banda, na gravação original feita em 1967 na cidade de Caruaru, durante a viagem que o músico fez ao Nordeste. Os integrantes da Banda lembram o episódio da gravação feita por Gilberto Gil na ocasião, em que o prefeito de Caruaru, Anastácio Rodrigues, solicitou que a Banda

tocasse para alguns estudantes que tinham ido a Caruaru para conhecer a Banda e gravar suas músicas. Estes estudantes eram Carlos Fernando, Jards Macalé e Gilberto Gil.³³⁷

No início do ano de 1967, antes da eclosão dos acontecimentos musicais que deram origem à Tropicália, Gilberto Gil viajou a Recife para apresentar seu primeiro show individual no Teatro Popular do Nordeste.³³⁸ O Teatro Popular do Nordeste era constituído conjuntamente a uma livraria e um bar, sendo seu principal objetivo promover um intercâmbio de cultura popular, levando compositores e artistas de outras regiões do país para se apresentarem em Recife e, ao mesmo tempo, promovia colocá-los em contato direto com o folclore e a cultura popular local.³³⁹

O fato de reunir palco, livraria e bar, fazia com que o Teatro Popular do Nordeste funcionasse como uma espécie de ponto de encontro de intelectuais e artistas, onde, depois de assistir às apresentações, “pessoas reuniam-se, fosse na mesa do bar ou entre livros, para discutir idéias e dividir experiências no campo da arte, política e literatura”.³⁴⁰ Gilberto Gil chegou ao Recife, portanto, exatamente no momento em que “nas ruas da capital pernambucana existia uma necessidade de renovação, uma vontade de criar novos sons e firmar uma identidade”³⁴¹. Este encontro, entre Gil e artistas e agitadores culturais nordestinos, teve como resultado o convite que estes lhe fizeram para ir a Caruaru, para conhecer “uma Bandinha de Pífanos muito boa”, que estava sendo muito comentada nos meios musicais nordestinos.³⁴² Dentro do projeto do Teatro Popular do Nordeste de aproximar artistas “forasteiros” das expressões culturais locais, o compositor Carlos Fernando, acompanhado de Jomard Muniz de Brito, Geraldo Azevedo, Mário Florêncio e Souza Pepeu, teve a iniciativa de levar Gil, em um dos intervalos de suas apresentações em Recife, para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, uma vez

³³⁷. Segundo o depoimento de Sebastião, Jards Macalé foi quem sugeriu a Gil ir para Caruaru conhecer a Banda. Segundo a bibliografia, esta sugestão foi dada por Carlos Fernando.

³³⁸. A viagem de Gil a Recife ocorreu em fevereiro de 1967. Cf. RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. SP: Cia das Letras, 1996.

³³⁹. O Teatro Popular do Nordeste (TPN), fundado em 1958, por um grupo de intelectuais liderados por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, seguia a linha dos antigos MCPs em Recife, e tinha como objetivo promover um intercâmbio cultural entre os artistas no âmbito das idéias, discussões e produções sobre a cultura popular no período. Cf. CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. SP: Ed. 34, 1997; BRANCO, E. de Alencar Castelo. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. SP: Annablume, 2005.

³⁴⁰. RODRIGUES, Joana. “Gil chora”. In: *Caruaru Hoje*. Caruaru (PE), Ano II, nº 11, abril/maio 2002, p. 11; BRANCO, E. de Alencar Castelo. *Op. Cit.*

³⁴¹. Cf. RODRIGUES, Joana. *Op. Cit.*

³⁴². Cf. Depoimento de Onildo Almeida e Marcus Vinicius.

que o próprio Gil manifestara interesse em conhecer o grupo de pifeiros sobre o qual ouvira falar que era um grupo dotado de “uma musicalidade e regionalismo interessantes”³⁴³.

Nesta viagem, feita especialmente para conhecer a Banda, os músicos entraram em contato com o prefeito Anastácio Rodrigues, solicitando que esta fosse apresentada a Gil.³⁴⁴ Com isso, o prefeito reuniu a Bandinha para fazer uma apresentação para o músico do Rio de Janeiro que havia ido a Caruaru para conhecê-la. Desde então Gil havia manifestado a intenção de gravar a Banda e colocar uma de suas músicas em um disco seu. Segundo o texto de Joana Rodrigues, foi o gerente de banco Clóvis Cursino o intermediário entre o grupo de Gilberto Gil e a Banda de Pífanos, embora os depoimentos de Sebastião, João e Onildo Almeida refiram-se ao prefeito como organizador deste encontro. O encontro com a Banda de Pífanos foi feito no Clube Intermunicipal e emocionou muito Gilberto Gil, que identificou impressionantes e inusitadas relações entre a musicalidade do grupo de Biano e a música dos *Beatles*³⁴⁵: “*eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem!*”³⁴⁶.

Segundo Carlos Calado, a música da Banda de Pífanos foi para Gil uma “revelação”. Ao mesmo tempo em que percebeu, na musicalidade original da Banda, a semente propulsora da modernidade musical, “Gil chegou a chorar, tamanha a emoção que sentiu, ao conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, tocando em seu *habitat* natural, em Pernambuco. Ver uma manifestação tão típica da caatinga, em pleno sertão nordestino, trouxe imediatamente ao baiano de Ituaçu lembranças de sua infância e origens musicais”³⁴⁷.

Sob o impacto deste encontro, Gil retornou ao Rio de Janeiro com a idéia de “renovar a Música Popular Brasileira para torná-la mais universal”³⁴⁸, sendo uma das experiências que marcaram as inspirações tropicalistas. Esta experiência teve como desdobramento a inclusão desta gravação ao vivo, com uma das músicas tocadas pela

³⁴³. Cf. BRANCO, E. de Alencar Castelo. *Op. Cit.*

³⁴⁴. Cf. Depoimentos de Sebastião Biano, João Biano e Onildo Almeida.

³⁴⁵. Cf. BRANCO, E. de Alencar Castelo. *Op. Cit.*

³⁴⁶. Depoimento de Gilberto Gil. In: RODRIGUES, Joana. *Op. Cit.*

³⁴⁷. CALADO, Carlos. *Op. Cit.*, p. 98.

³⁴⁸. RODRIGUES, Joana. *Op. Cit.*

Banda nesta ocasião, na primeira faixa de seu disco “Expresso 2222”, em 1972, sendo selecionada a música “Pipoca Moderna”, criada por Sebastião Biano na década de 60.

Em 1975, no disco “Jóia”, de Caetano Veloso, “Pipoca Moderna” é gravada novamente no interior da MPB, agora com Caetano cantando uma letra que fez para esta música. Assim, a música “Pipoca Moderna”, de Sebastião Biano, ganhou a letra composta por Caetano, fundindo-se à linguagem da música popular brasileira, na forma de canção.

Após esta gravação de Caetano, a qual levou como crédito de autoria os nomes de Caetano Veloso e Sebastião Biano no disco, no ano seguinte, em 1976, a Banda gravou a música no seu terceiro disco, produzido pela gravadora Continental, em São Paulo³⁴⁹, na sua forma cantada, em um andamento mais lento do que na versão instrumental original.³⁵⁰

Em 1975, ao justificar a inclusão de “Pipoca Moderna” no *long play* “Jóia”, Caetano Veloso deu o seguinte depoimento sobre a influência da musicalidade sertaneja e particularmente da Banda Pifanos de Caruaru sobre sua obra e a de Gilberto Gil.

*“Em 67 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o tropicalismo. E, principalmente, uma fita cassete com o som da Banda de Pifanos de Caruaru. Desde então, a Pipoca Moderna ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre os neurônios, uma joiazinha de iluminação. De lá até aqui não perdi a esperança. Sou feliz na pipoca desse canto e isso é muito firme. Estou inteiro quando há esse canto de pipoca moderna. Eis.”*³⁵¹

Esta música, segundo Sebastião, foi criada por ele em meados da década de 60, em Caruaru, e já traz alguns elementos importantes na configuração de uma nova linguagem musical do grupo, a partir da década de 60, com a influência da escuta urbana de música regional nordestina e música brasileira. A criação original de Sebastião é instrumental, e sua estrutura demonstra o predomínio da melodia em relação ao ritmo, já que na gravação original a marcação do ritmo é feita com a batida dos pauzinhos, sem a

³⁴⁹. LP “Banda de Pifanos de Caruaru”. São Paulo, gravadora Continental, 1976.

³⁵⁰. As três versões da gravação da música “Pipoca Moderna” estão no CD em ANEXO VI.

³⁵¹. Caetano Veloso. Literatura Comentada: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Paulo Franchetti e Alecy Pécora. 2ª ed, SP: Nova Cultural, 1988, p. 84.

zabumba, a caixa, o surdo e o prato, sendo o ritmo determinado pela estrutura da melodia.³⁵²

Ao ser atribuída uma letra na forma de canção, no estilo da poética literária de Caetano Veloso, esta música é apropriada nestes novos termos. Esta “joiazinha de iluminação” à qual se refere Caetano, pode ter sido despertada nas possibilidades musicais nela presentes, que traziam em potencial as possibilidades de fusão com as novas perspectivas estéticas que se buscava abrir no movimento de renovação da música popular brasileira. Com isso, a escolha dessa música para a abertura do disco do Gil, assim como para a composição experimental de Caetano, significava a concretização de uma idéia que estava germinando desde antes do tropicalismo, como uma semente que iluminava, mostrando alguma direção, de passado e de futuro, de tradição e de modernidade, em um ponto em que estes dois universos poderiam se comunicar.³⁵³

O nome da música, “Pipoca Moderna”, dado por Sebastião, segundo ele foi inspirado nas máquinas de fazer pipoca, em Caruaru, quando ele se deparou pela primeira vez com essas máquinas presentes na cidade. Até então ele conhecia as pipocas feitas na panela, para as quais ele já havia feito uma música, “Pipoquinha”, inspirado no barulho do estouro do milho ao se transformar em pipoca. Sebastião conta que, na primeira vez que viu as pipocas feitas na máquina, isso lhe chamou muito a atenção, já que *“ficou tão grande a pipoca, que parecia um cravo branco!”*.³⁵⁴ Com isso, ele se inspirou neste fato para criar uma música que fosse chamada, depois da “Pipoquinha” (a pipoca feita na panela), “Pipoca Moderna”, feita na máquina. O som dos palitinhos, no ritmo acentuado da melodia, reproduz o som das pipocas estourando na máquina, sendo a segunda parte da melodia em ritmo mais acelerado, que remete à aceleração dos estouros quando a pipoca vai ficando pronta.³⁵⁵

“Então, aquela pipoca bonita assim, eu botei um nome nela: pipoca moderna. Porque a outra pipoca é pequena, a que a gente faz em casa, mais miudinha. Eu inspirei outra música nela, “Pipoquinha”. E essa é uma pipoca muito bonita,

³⁵². A estrutura original da música é mantida tanto na gravação inserida no disco de Gil, como no disco da Banda produzido por Marcus Vinicius, em 1979, pela gravadora Discos Marcus Pereira. No CD Anexo VI.

³⁵³. O nome do disco de Caetano, em 1975, “Jóia”, no qual ele gravou a música “Pipoca Moderna” com a letra que compôs para ela, pode ser uma alusão a esta “jóia” que a “pipoca” representava, esse “canto de pipoca moderna”, que ele mencionou ter explodido em suas cabeças como uma “joiazinha de iluminação”.

³⁵⁴. Depoimento de Sebastião Bianco.

³⁵⁵. Conforme a descrição que Sebastião faz desta música, em seus depoimentos.

*bem alva, da cor de um pedaço de côco. Como é que pode ficar desse tamanho, uma pipoca desse tamanho? Aí inspirei a música. “Pipoca Moderna”. E ficou uma música bonita, viu. Ficou bonita.”*³⁵⁶

Com a gravação da música na faixa de abertura do disco de Gil, foi revelada a sonoridade da linguagem que a Banda permitia criar, em suas possibilidades musicais, incitando uma ponte da música popular brasileira com a tradição popular nordestina, no destaque da alusão que o disco faz como faixa introdutória de uma idéia musical que permeia a unidade do disco. Este disco, inclusive, sendo o primeiro que ele lançava na volta do exílio, tem como tema principal o “retorno às origens”, e a volta de certas indagações estéticas, após o seu “afastamento” parcial. Em certa medida, o disco tematiza uma retomada ou “redescoberta” do Brasil sob novas perspectivas históricas.

Neste momento em que justamente coincidia com o processo de valorização das expressões regionais, que permitiu a iniciativa da gravação dos discos da Banda, o primeiro também em 1972.

A segunda faixa do disco de Gil, produzido pela gravadora Philips, é “Back to Bahia”, introduzindo logo no início o som da guitarra elétrica, baixo, bateria, em ritmo de rock, mas com a letra que fala do retorno ao Brasil, da saudade da música nacional, mencionando entretanto a cantora Celly Campelo, que era precursora do rock no Brasil, com as músicas “Estúpido cupido” e “Banho de lua”, antes mesmo da Jovem Guarda. Em seguida, o disco também traz uma música de João do Vale (“O canto da Ema”) e outra de Onildo Almeida (“Sai do sereno”), compositores de música nordestina.

“Back to Bahia” (Gilberto Gil)

*“Lá em Londres, vez em quando
me sentia longe daqui
Vez em quando, quando me sentia longe
Dava por mim
Puxando o cabelo, nervoso*

³⁵⁶. Depoimento de Sebastião Bianco.

Querendo ouvir Celly Campelo pra não cair

(...)

Hoje eu me sinto

Como se ter ido fosse necessário para voltar

Tanto mais vivo

De vida vivida, dividida

Pra lá e pra cá”

A música “Pipoca Moderna”, nesta gravação feita ao vivo da Bandinha de Pífanos no final dos anos 60, ainda vivendo em Caruaru, antes de conhecer o “sul”, antes de sequer imaginar o seu percurso pelos meios metropolitanos, trazia o caráter do sertão nordestino, sendo colocada na primeira faixa do disco como um epílogo às músicas cantadas e tocadas por Gil. Funciona como alegoria ou metáfora do Brasil, e ao mesmo tempo um olhar para o futuro, via “Expresso 2222”, do que viria a ser a música brasileira a partir de então.

Esta tentativa de diálogo e aproximação feita por Caetano Veloso, transformando-a em canção, mas mantendo o caráter da nordestinidade que ela contém, presente nos modos que compõe a sua melodia, junto com a presença da síncope, característica do samba, porém introduzindo uma letra com características da poética literária modernista.³⁵⁷

“Pipoca Moderna” (letra de Caetano Veloso)

Era nada de nem noite de nêgo não

Era nê de nunca mais

Era noite de nê nunca de nada mais

Era nem de nêgo não

Porém parece que há golpes de pê, de pé, de pão

De parecer poder

E era não de nada nem

³⁵⁷. A letra de Caetano revela uma estética literária que articula uma nova linguagem da canção, a partir da tradição da música popular brasileira e de elementos linguísticos de uma poética renovadora.

Pipoca ali, aqui, pipoca além

Desanoitece e amanhã

Tudo mudou

Expressa, com esta letra, o desenvolvimento estético das transformações nas relações entre música e poesia eclodidas no tropicalismo. O encontro de música e poesia (melodia e texto), na revisão da tradição musical brasileira, a partir das influências literárias dos poetas modernistas, como Drummond, João Cabral, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Oswald de Andrade e a poesia concreta, revela o redimensionamento da estrutura da canção na música popular brasileira, impulsionado na tropicália.³⁵⁸ A articulação melódico-poética na música “Pipoca Moderna” expressa a busca da síntese entre música e poesia, presente como questão estética desde o modernismo³⁵⁹, visualizando no caso desta música a possibilidade de integração dos diversos elementos fundamentais destas reflexões e atitudes: o ritmo do samba (matuto), a melodia de características nordestinas (nos modos e afinações)³⁶⁰, e a poética literária modernista sintetizada na canção.³⁶¹

As questões eclodidas a partir do Festival de 1967, dando origem ao que foi denominado de Tropicália, refletiram de alguma maneira esta experiência musical no Nordeste, em suas inquietações por uma linguagem modernizadora da música popular, após o “declínio” da Bossa Nova, assumindo uma postura crítica em relação às formas que predominavam na “moderna música popular brasileira”.

O fato concreto da viagem a Caruaru e esta experiência musical com a Banda de Pifanos, no início de 67, junto com outras vivências contemporâneas neste período, contribuiu para as indagações musicais tropicalistas, levando-nos a compreender os sentidos intertextuais do processo de construção da nova música popular brasileira nos diálogos culturais impulsionados no “caos deste instante”.³⁶²

³⁵⁸. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2000.

³⁵⁹. Idem, *ibidem*.

³⁶⁰. Conforme veremos de maneira detalhada na análise da música em suas estruturas musicais, no item 3.2.

³⁶¹. Segundo Favaretto, o tropicalismo articula-se com um impulso em direção à configuração de uma nova linguagem da canção, e à reformulação dos critérios formais de sua apreciação, levando assim à autonomia da canção como objeto reconhecível como verdadeiramente artístico. FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.*

³⁶². SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Op. Cit.*, p. 61.

A partir do encontro com a Banda de Pífanos de Caruaru, Gilberto Gil passou a compreender a música popular a partir de outro ponto de vista, visando caminhos diferentes do nacionalismo proposto nas canções de protesto. Identificou, assim, “os dois limites entre os quais, do seu ponto de vista, deveria se referenciar a Música Popular Brasileira: a Banda de Pífanos de Caruaru e os Beatles”.³⁶³

Conforme o jornalista Carlos Calado, o intercâmbio no Nordeste deixou Gil muito impressionado, tendo descoberto “um universo musical riquíssimo”, ciceroniado pelo compositor Carlos Fernando, músico popular recifense, que compôs parcerias com Geraldo Azevedo e Alceu Valença. Gil teria voltado para o Rio “com a cabeça fervilhando de idéias”.³⁶⁴ As discussões sobre a situação da MPB e a questão da presença da música estrangeira nas cidades estavam presentes em suas preocupações artísticas. Ao mesmo tempo, o interesse e fascínio pela música *pop* dos Beatles, segundo Calado, teve um sentido estimulador das indagações sobre uma nova maneira de se fazer música popular no Brasil, que pudesse juntar elementos culturais de expressões diversas, ou, nas palavras do jornalista ao reconstituir as indagações de Gil neste acontecimento, “por que não juntar a música da Banda de Pífanos com o rock dos Beatles? Por que não injetar o universalismo e a modernidade da música pop na mais típica música popular brasileira?” Segundo Calado, “mal desembarcou no Rio de Janeiro, Gil foi procurar Caetano para narrar as experiências em Pernambuco e falar de suas novas inquietações musicais”³⁶⁵, ligadas a um desejo de renovação da música popular brasileira, visando torná-la mais “universal”.

Na reconstituição biográfica feita por Carlos Calado, uma reunião foi convocada por Gil na sua volta do Nordeste, realizada na casa de Sérgio Ricardo, no Rio, da qual participaram Dori Caymmi, Edu Lobo, Sidney Miller, Chico Buarque, Francis Hime, Paulinho da Viola, Caetano, Torquato Neto e Capinam, visando discutir sobre a iniciativa desta renovação, compartilhando com seus amigos e colegas “suas

³⁶³. BRANCO, E. de Alencar Castelo. *Op. Cit.*; RODRIGUES, Joana. *Op. Cit.* p. 12: “o que influenciou o Tropicalismo foi a Banda de Pífanos e os Beatles” (Gilberto Gil)

³⁶⁴. CALADO, Carlos. *Op. Cit.*

³⁶⁵. Idem, *ibidem*, p. 98.

experiências musicais em Pernambuco, incluindo a ‘descoberta’ da Banda de Pífanos de Caruaru”.³⁶⁶

A recepção dos colegas às novas idéias não demonstrou grande entusiasmo, gerando reações diversas, de incompreensão e desinteresse. Na opinião de Sérgio Ricardo, “a melhor maneira de atingir as massas seria organizando shows para operários, nas portas de fábricas”, como estratégia para o revigoramento defendido por Gil. “Chico Buarque, distante, não deu muita atenção à conversa (...) Já Dori Caymmi era mais refratário ainda: não podia nem ouvir falar em Beatles e música *pop*”.³⁶⁷ A partir daí é provável que tenha se delineado as identificações musicais que seriam manifestadas em diversos sentidos as aproximações com Caetano, Torquato, Capinam, Tom Zé, e outros músicos que compartilharam o impulso das novas atitudes posteriormente denominadas de “tropicalismo”.

Conforme a análise de Favaretto, devemos entender a tropicália como um conjunto de atitudes que revelam uma postura em relação à linguagem estética da música popular brasileira e na configuração de uma nova maneira de se colocar no âmbito político. Devemos compreendê-lo como um impulso entusiasmado pelo novo, não um movimento organizado, que reflete inúmeras relações da música com os diversos elementos culturais tradicionais e novos na cultura brasileira, articulando sentidos importantes quanto às novas referências que propõe para discussão e transformação sociais.³⁶⁸

No caso, importa para nós como este impulso propiciou uma nova leitura da Banda de Pífanos de Caruaru, bem diferente daquela engendrada no interior dos discursos engajados que permeiam as concepções da imprensa, dos folcloristas, e dos intelectuais ligados aos movimentos de cultura popular, como vimos no capítulo anterior.

A partir de um novo enfoque, a apropriação da musicalidade da Banda no contexto da tropicália, principalmente por Caetano e Gil, de maneira explícita, mas implicitamente também em outros músicos e artistas ligados ao movimento, como Tom Zé, Capinam,

³⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 99.

³⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 99.

³⁶⁸ De acordo com a visão de alguns historiadores, o que foi chamado de Tropicália, em 1968, “pode ocultar um conjunto de opções nem sempre convergentes, sinônimo de um conjunto de atitudes e estéticas que nem sempre partiram das mesmas matrizes ou visaram os mesmos objetivos”. Cf. NAPOLITANO, M. & VILAÇA, M. M. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, v.18, n° 35, 1998. p. 60.

Torquato Neto, que buscaram referências musicais na música nordestina, realizava uma apropriação em outros termos da musicalidade da Banda, em sentido estético e também político. Com isso, também se expressa uma apropriação que “reinventa” a tradição, de uma maneira diferente, por um outro viés também modernista, neste caso apoiado na concepção antropofágica oswaldiana, e não tendo como base o vínculo estreito com o projeto nacional-popular que baseava o pensamento social “engajado”.

A modernidade, no sentido “tropicalista”, era pensada de maneira diferente na incorporação dos elementos tradicionais. Propunha uma reformulação estética a partir das matrizes culturais, de ordens diversas, tanto das matrizes “populares”, “tradicionais”, que a música nordestina expressava tão essencialmente, como também os elementos de matrizes “novas”, “urbanas”, “internacionais” e “cosmopolitas” presentes na cultura de massa, sendo este novo sentido de modernidade que era vislumbrado na postura “tropicalista”. Se pensarmos este sentido essencial do tropicalismo, como esta postura modernista de outro viés, pela vertente antropofágica, estando na base de um conjunto de impulsos artísticos e expressões de inquietações musicais, sociais e políticas, é possível entender que se configura uma nova maneira de pensar a sociedade e o próprio projeto de construção da cultura brasileira, sob um novo aspecto.

Não deixa, portanto, de dialogar com os projetos nacionais que estavam presentes no imaginário social do período, e inserem, neste sentido, a Banda de Pífanos no contexto das discussões artísticas sobre os caminhos da nossa cultura popular, integrando a tradição à modernidade, em novas perspectivas de construção simbólica.

Com tudo isso, novas idéias sobre a “música popular” na qual a Banda de Pífanos estava sendo inserida, cogitando a necessidade de compreendê-la também no interior da cultura de massa, e visualizando a sua potencialidade de diálogo com as linguagens estéticas contemporâneas, inclusive da música pop (ressaltada por Gil através dos “Beatles”), viriam a combater o viés nacionalista engajado que defendia a preservação da tradição cultural “pura”, sem interferências da cultura de massa, das novas tecnologias e dos novos elementos da cultura musical urbana, que eram atacados como “descaracterização”, “crise de identidade”, ameaça de “extinção” da cultura popular. Questionando este discurso colocado como o caminho para se construir a cultura brasileira na sua integridade e identidade, que repudiava tudo que fosse influência

estrangeira à cultura nacional, a postura tropicalista trazia à tona uma visão “desmistificadora” (“operação desmistificadora”, na teorização oswaldiana)³⁶⁹ dos discursos sociais de ideologia nacionalista, provocando rupturas na justaposição dos elementos contraditórios da realidade social, como “arcaico-moderno”, “tradicional-universal”.

Para os futuros “tropicalistas”, esta visão limitava a expressão musical livre, sendo que a possibilidade do “novo” era um caminho considerado mais válido e verdadeiro para a realização da música popular brasileira moderna, sem negar ou esquecer as mudanças concretas que estavam acontecendo. Era assim uma “postura entusiasmada” com o novo, a qual refletia uma maneira de sentir e perceber este novo, no impulso do momento, de maneira inquietante, caótica, jovem, mas que revela a percepção particular dos sujeitos sobre os acontecimentos históricos, nas relações entre as tradições e a modernidade.³⁷⁰

Reposiciona, assim, as significações culturais numa dimensão descentralizadora e “radiante”³⁷¹, não aglutinante, de difusão de vários caminhos, não um caminho só, em relação às discussões sobre o que é “popular” e “não popular”, “elétrico” e “não elétrico”, “vulgar” e “não vulgar”, “político” e “não político”, “alienado” e “não alienado”³⁷², integrando a expressão do “elemento tradicional” em um outro lugar nas discussões sobre a cultura brasileira moderna. E, com isso, novas possibilidades de diálogo musical podiam ser abertas, apontando para outras direções na interpretação musical das sonoridades tradicionais, revelando aspectos da sua relação com a música de vanguarda³⁷³ e o sentido da universalidade musical, na ponte entre “passado, presente e futuro” na linguagem musical da Banda de Pífanos.

Assim, em uma entrevista realizada com Gil em 1997, ao definir o que considera ter sido a maior contribuição que ele pôde dar para a MPB, ele refere-se às sementes das indagações que deram origem ao tropicalismo.

³⁶⁹. FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.*

³⁷⁰. Várias frentes da arte nacional expressavam os impulsos de criação denominados de tropicalistas, no teatro, artes plásticas, cinema, poesia e música. Entre elas, a montagem da peça “O Rei da Vela”, obra oswaldiana dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa, a instalação “Tropicália”, de Hélio Oiticica, o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, as canções “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, foram tomadas como ícones das propostas de ruptura na linguagem estética brasileira em todos os campos, e na revisão dos projetos culturais e das práticas artísticas dos anos sessenta.

³⁷¹. FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.*

³⁷². Idem, *ibidem*.

³⁷³. Através de experimentações musicais.

*“A contribuição foi levar a Banda de Pífanos de Caruaru para a música popular. Minha maior contribuição, na verdade, foi propor a Caetano Veloso que a gente juntasse a Banda de Pífanos com a Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band (título do álbum dos Beatles lançado em 1967). É uma contribuição que, no fim das contas, veio dar em Chico Science, veio dar nessas coisas todas. Minha grande conquista, na verdade, foi ter conhecido Caetano Veloso. Minha grande contribuição foi ter proposto a ele que fizéssemos essa junção, entre a Banda de Pífanos e a Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band.”*³⁷⁴

Dessa mistura, teria surgido o tropicalismo. As idéias musicais expressadas pelos tropicalistas tinham como referenciais novas possibilidades de pensar a criação musical e o engajamento político, exigindo uma reformulação da sensibilidade, pois apresentavam os dilemas estéticos e sociais sob um “outro prisma”, que incluía combinações inusitadas nos campos da linguagem musical e das idéias políticas. Na sua forma particular de revisão cultural estavam presentes os temas básicos que envolviam as indagações nacionalistas, como a redescoberta do Brasil, a volta às “origens nacionais”, a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo, a conscientização popular. Entretanto, baseava-se em uma nova dimensão das relações entre arte e política, tentando olhar para o Brasil “com olhos novos”.³⁷⁵

A influência da música nordestina na música de Gilberto Gil é importante de ser considerada em sua biografia musical. Em um depoimento que consta em uma das biografias sobre o compositor, ele menciona as suas primeiras influências no aprendizado musical.

*“...os meus primeiros momentos de ouvir música, tudo se passou numa época em que Luiz Gonzaga, principalmente lá no Nordeste, onde eu vivia, lá na caatinga, era praticamente o canto mesmo da região...”*³⁷⁶

³⁷⁴. Depoimento de Gilberto Gil. Entrevista concedida em 1997. MORAES NETO, Geneton. Jornal Geneton/ Fonte: www.geneton.com.br, abril 2004.

³⁷⁵. FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.*

³⁷⁶. Gilberto Gil. Literatura comentada sobre Gilberto Gil. SP: Abril Educação, 1982.

No seu primeiro LP, de 1967, “Louvação”, Gil incluiu o baião “Viramundo”, com letra de Capinam, na fase inicial de sua carreira. No mesmo ano, impulsionado pela efervescência das idéias geradas na viagem ao Nordeste, o momento de eclosão da tropicália revelava uma singularidade na maneira como se aproximava da realidade nacional, propondo uma redescoberta da tradição, na sensibilidade pelas coisas do Brasil, com uma visão descentralizadora da questão cultural, não descartando a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos no interior da modernidade. O que era ouvido de novo na realidade cultural urbana, “seja pela exigência de transformar as linguagens artísticas, seja pela indústria cultural, era acolhido e misturado à tradição musical brasileira”.³⁷⁷ Nesta vivência musical variada expressava o sentido das transformações, incluindo ritmos regionais, manifestações folclóricas, música urbana, Beatles, Bob Dylan, jazz, bossa nova, música de vanguarda.³⁷⁸

Nos acontecimentos musicais deste momento, nos anos conturbados de agitação política, estas questões históricas e culturais afloravam de maneira explosiva, e traziam à tona a necessidade de construção de significados mais sólidos para a cultura brasileira.

Neste contexto limite, a presença da música da Banda de Pífanos gerava sensações, percepções, identidades e alteridades nas representações musicais, culturais, sociais e políticas. Estas sensações e sentidos despertados remetiam, ao mesmo tempo, ao sentido social de redescoberta da “brasilidade”, mas também a sua sonoridade transmitia o poder de liberação dos instintos, em oposição à sociedade repressora, uma vibração que remetia aos instintos primitivos, defendidos pela ideologia “hippie”, afirmando a experiência grupal e tribal, como formas de negação dos padrões sociais vigentes da música ocidental apolínea.

Desta forma, a sonoridade da Banda, pelas suas características rítmicas, junto com a melodia contagiante dos pífanos, era associada na sociedade moderna com a expressão do desejo de libertação cultural, ligado ao espírito de rebeldia que encontrava correspondências com a sua linguagem expressiva, entre os jovens estudantes e músicos. Realçado pelo sentido caótico e dionísio aos quais remetiam os seus ritmos e sonoridades, a música da Banda de Pífanos contagiava pela representação do caráter

³⁷⁷. FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.*

³⁷⁸. *Idem.*

primitivo da sensibilidade humana, o qual correspondia com os anseios que moviam as atitudes artísticas no momento.

Explorando as diversas possibilidades que estes elementos inusitados forneciam para as criações musicais, inclusive sensorialmente, uma nova perspectiva de percepção das sonoridades e identidades musicais era suscitada no interior do contexto contemporâneo, abrindo espaço para o experimentalismo no campo da música popular. Estes novos sentidos musicais foram um dos aspectos despertados nas relações da Banda de Pífanos de Caruaru com a música brasileira nos anos 60 e 70.

b) Os “Beatles de Caruaru”

Não foi apenas Gilberto Gil que sentiu essa identificação da Banda de Pífanos de Caruaru com os Beatles. O por que desta identificação não é explicitado em nenhum momento de forma clara nas fontes, nem escritas, nem orais. Tentamos fazer uma reconstituição das referências a esta representação social que foi feita sobre a Banda de Pífanos de Caruaru, no final dos anos 60, simbolizando as provocações estéticas tropicalistas e os sentidos sociais e musicais expressados.

Os músicos e compositores Carlos Fernando e Geraldo Azevedo³⁷⁹, morando em Recife até 1968, concretizaram em uma música composta em parceria, as percepções que Gilberto Gil manifestou nesta viagem a Caruaru, em fevereiro de 1967, sobre as possibilidades de aproximações musicais e simbólicas da Banda de Pífanos com os Beatles.

Composta e executada em ritmo de xote, lembrando os forrós pé-de-serra, a música tem o nome de “Forroziar” e conta a história dos Bianos, que são chamados de

³⁷⁹. Que tiveram seus primeiros discos lançados na década de 70. O disco de Geraldo Azevedo foi lançado em 1972, em parceria com Alceu Valença, tendo composições em parceria também com Carlos Fernando, Alceu Valença e Capinam. Entre os músicos desta geração, estavam Geraldo Azevedo, Carlos Fernando, Alceu Valença, Carlos Capinam, Marcus Vinicius, Teca Calazans, Nana Vasconcelos, Alceu Valença, entre outros.

“os Beatles de Caruaru” na letra cantada.³⁸⁰ É uma homenagem feita ao grupo pelos músicos, no final da década de 60. “Forroziar” foi gravada pela Banda no CD de 2003.³⁸¹

“Forroziar” (Geraldo Azevedo / Carlos Fernando)

“No apertar da hora

Periferia de Caruaru (Bis)

Onde morava os Beatles

Os Beatles de Caruaru (Bis)

Sebastião Biano

Banda de pife do agreste azul (Bis)

E os irmãos Biano

Banda de Pifanos de Caruaru (Bis)

Todo mês de junho

Milho verde é ouro igualzinho a tu (Bis)

Quero dançar o xaxado

Fazer do rock um baião

Forroziar a morena

Mais linda da região

E os irmãos Biano

Ano a ano pé no chão

Xaxado para São Pedro

Xaxado para São João

Xaxado para a mulata

Xaxado pro garotão

*Xaxado para Luiz **

Sua magestade, o rei do baião (Bis)”

³⁸⁰. Carlos Fernando utilizou esta expressão para descrever o grupo, fazendo alusão às impressões musicais que sua música provocava diante das inquietações contemporâneas, levantadas no encontro com Gil, e referindo-se também ao tropicalismo.

³⁸¹. “Banda de Pifanos de Caruaru: no século XXI, no pátio do forró”, gravadora Trama, São Paulo, 2003. NO CD em ANEXO VI.

* referência a Luiz Gonzaga

Nesta parceria, apresentam um olhar sobre a Banda de Pífano dos irmãos Bianco, os quais, da periferia de Caruaru, conquistaram o mundo com seu som irradiante.

Sugerem com esta expressão “Beatles de Caruaru” um comentário musical sobre as aproximações curiosas apontadas, na visita de Gil a Caruaru, entre as sonoridades da Banda e a música pop, a música que atingia as massas, na cultura urbana, de uma Banda “*de pife do agreste azul*” que tinha com a música o poder de transpor obstáculos, atingindo o público urbano e jovem com sua música contagiante e de sonoridade vibrante, que mobilizava tanto quanto o rock.

É assim que João Bianco faz menção a esta homenagem musical feita por Geraldo Azevedo e Carlos Fernando, em um espetáculo apresentado em São Paulo, em 2005, no qual, após tocarem a “Briga do cachorro com a onça”, diante dos aplausos incessantes, da intensa animação e gritos acalorados da platéia, ele vibra: “Isso é rock nordestino!!!”³⁸²

c) “No baiano da Bossa, a roça, a onça, o baião”

A circularidade no campo das criações musicais é um tema rico na investigação das relações estruturais e históricas entre os universos da música folclórica, popular e erudita, em um processo repleto de insinuações e referências mútuas.

De forma clara ou sutil, há inúmeros pontos de encontro nas linguagens musicais e no campo simbólico, nos conteúdos referenciais dos processos históricos de construção das representações e concepções musicais, em constante diálogo, apropriações, traduções, interpretações, intertextualidades e permanências.

No caso da Banda de Pífanos, a sua aproximação com a música regional nordestina, como vimos, foi uma fonte riquíssima de aproximação da música folclórica com o contexto do mercado, através da estilização dos ritmos folclóricos na música popular urbana, configurando o conceito de “música regional”.

³⁸². Gravação feita em campo: show Sesc Consolação, janeiro de 2005. Fala de João Bianco.

Marcus Vinicius, no seu depoimento, mostra como este processo de construção de referências na música folclórica nordestina pela música brasileira tinha uma dimensão histórica. Este processo de intercâmbios na música popular expressava transformações sobre a valorização destas “musicalidades” na visão dos músicos no contexto urbano, em uma dinâmica de afirmação e negação de identidades ligada aos valores sociais construídos historicamente.

Segundo ele, a valorização da música folclórica e regional se deu mais propriamente a partir do final dos anos 60, diante das configurações históricas desencadeadas a partir do fechamento político, a censura, a repressão e a difusão da música norte-americana, o que levou a uma série de movimentos sociais de negação a esta realidade, por parte dos jovens universitários, como vimos também nos diversos discursos sociais até agora.

Vinicius sintetiza este pensamento, mostrando como, a partir de certo momento desta conjuntura política e social, os jovens músicos passaram a olhar para a música rural e tradicional de uma maneira diferente no contexto da música popular, apontando para a construção do caráter nacional.

Com isso, identifica a inspiração nas expressões musicais nordestinas pela música popular brasileira, utilizando como exemplo a música “Bim-Bom”, de João Gilberto. Esta música trazia, segundo ele, de maneira sugestiva, uma releitura do baião.

“O que a gente tinha sim, todo nós, na época, que era natural da época, é que a gente que fazia a ‘grande’ música popular, a ‘grande’ música que estava dentro da indústria cultural, a gente tinha esse preconceito contra o músico do povo.”³⁸³

Claro que nesse meio tempo a gente amadurece, e a gente já começa a ver: ‘Espera aí, isso aí não é uma coisa tão...’ “E foi essa própria revalorização que fez com que, por exemplo, Luiz Gonzaga, viesse a emergir... Eu me lembro que quando a gente estava começando a fazer música (meados década de 60), Luiz Gonzaga era olhado até com certo preconceito. ‘Aquele cara faz as músicas das camadas mais baixas’, aquela coisa toda. E uma hora se percebe o seguinte: isso é música brasileira da melhor qualidade, e que está ligada a tudo inclusive que a gente faz! Aí você começa a ver que Luiz Gonzaga estava na Bossa Nova sim. Quando você pega o ‘Bim-Bom’, o baião do João Gilberto, que a primeira frase diz: ‘É só isso, meu baião / e não tem mais nada não.’ O João Gilberto, com toda a coisa da Bossa Nova, a composição ‘Bim-Bom’, que por acaso é dele, que era o

³⁸³. Ele situa esta fala ao relatar o contexto musical vivido na década de 60, antes da valorização da música folclórica no mercado musical de maneira mais explícita, na década de 70, que foi uma mudança na visão sobre o folclórico entre os grupos sociais urbanos nesta geração.

outro lado do 78 rotações, do disco de 78 rotações, era ‘Chega de saudade’ de um lado, e do outro lado era ‘Bim-Bom’, era um baião!’ ”³⁸⁴

Com o acirramento dos conflitos sociais e políticos a partir do final da década de 60 e o novo quadro social que se configura no início de 70, mobilizava o desejo de valorização da música folclórica, da música brasileira “de raiz”, “assentada no Nordeste”, transformando a percepção e os valores atribuídos a estas expressões culturais.

“E aí você começa a ver depois inúmeras ligações entre aquela música que era chamada música sofisticada, da classe média urbana, você vai ver que aquilo ali tem os pés assentados no Nordeste. Não bastasse o João Gilberto ser baiano de Juazeiro (...) a gente começou a se despir dos preconceitos, e começou a ter uma visão um pouco mais ampla, mais generosa e mais correta (...)”³⁸⁵

As perspectivas musicais, no contexto político delineado no período pós-68, com o acirramento da censura, o agravamento do regime militar e o processo de internacionalização da cultura, se modificaram, surgindo com isso um novo posicionamento dos jovens frente ao problema da cultura popular.

A partir de 68, diante do desenvolvimento de uma cultura massificada, através do crescimento dos meios de comunicação e da indústria cultural voltada para a difusão da cultura norte-americana, inclusive no campo musical, este processo passava a ser sentido pelos grupos sociais ligados à produção da cultura brasileira como uma ameaça à cultura popular nacional. Como reação, surgia, assim, a necessidade de afirmação e recuperação dos elementos de “nossa brasilidade”, que representariam a cultura brasileira “autêntica”, a qual precisava ser “recuperada”.

Inúmeras manifestações desta necessidade de evitar a “perda cultural”, ligada à idéia de reafirmação da música brasileira como identidade cultural, se colocavam também nas criações artísticas musicais, entre os músicos no contexto urbano.

Observamos este movimento na leitura que Marcus Vinícius faz do processo musical vivido, identificando o surgimento de um novo olhar para a cultura popular e para a música tradicional brasileira representada pela Banda de Pifanos, como forma de afirmação de uma “musicalidade brasileira”, na qual se encontrava a nossa identidade.

“A segunda coisa era que a gente começou a ouvir a Banda de Pifanos, dentro desse processo, com outra visão. Assim como começamos a ouvir Luiz Gonzaga

³⁸⁴. Depoimento de Marcus Vinicius de Andrade.

³⁸⁵. Idem.

*de outra maneira, os violeiros, os repentistas, em vez de ser uma expressão menor, a gente começou a ver que aquilo ali fazia parte de toda uma... mais do que da música, da **musicalidade brasileira**. E que, dentro dessa musicalidade, **todo mundo se encontrava**. (...) Então, a maneira como se via a Banda de Pífanos em 65, 66, que estava todo mundo empedernido, achando que estava fazendo o supra-sumo da música mais avançada do mundo, e a maneira como a gente começou a ver a mesma Banda de Pífanos em 72, 73, era totalmente diferente. **Não foram eles que mudaram não, fomos nós que mudamos. Nós é que mudamos a nossa visão...**”³⁸⁶*

Esta nova visão sobre a cultura popular, surgida a partir da reação ao período de entrada de novas influências da cultura internacional no Brasil, em grande medida levou a um processo reativo de busca da identidade musical brasileira, o que conseqüentemente repercutiu em um movimento de revalorização das expressões musicais tradicionais, que representavam a expressão latente da “musicalidade brasileira”. Desta forma, apoiava-se na noção de que estas expressões traziam de maneira mais “pura” e “autêntica” os elementos da nossa “brasilidade musical”.

O depoimento de Marcus Vinicius nos ajuda, desta forma, a compreender melhor este processo, pois revela a visão de um sujeito histórico que viveu concretamente a sua dinâmica histórica, nos permitindo entendê-lo sob o viés musical, como músico e como intelectual.³⁸⁷ Seu depoimento traz com isso uma síntese importante dos diversos aspectos percebidos até agora nas diversas fontes analisadas.

*“Talvez a gente tenha sido estimulado pela reação contrária. Porque neste momento começou a haver uma penetração muito grande no Brasil de música estrangeira, uma tentativa muito... e isso inevitavelmente levou a gente ao outro lado. “Espera aí! Estão querendo vir aqui... mas...” Então, nós estamos falando aí do pós-68, foi um momento de reação. Em alguns casos, teve essa abertura para fazer a escuta de novas coisas. Mas fora isso, eu acho que teve também esse componente que, devido a essa tentativa... ocupação do mercado musical, de entrada no mercado musical do produto cultural que chegava aqui, não por mérito cultural, mas como estratégia mercadológica, houve uma espécie de reação.”*³⁸⁸

³⁸⁶. Idem.

³⁸⁷. Como compositor e violonista, Marcus Vinicius gravou composições inspiradas na música tradicional das bandas de pífanos, como a música “Novena” e “Agalopador”, presentes no disco “Nova história da música popular brasileira”, de Marcus Vinicius, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, de 1978, pela RCA Victor.

³⁸⁸. Idem.

Sobre o fato de Gilberto Gil ter aberto o seu primeiro disco após o retorno do exílio com a gravação da Banda de Pifanos de Caruaru, Marcus Vinicius apresenta uma visão bastante elucidativa.

*“E eu acho muito sintomático, o próprio fato do Gil, voltando do exílio, com toda aquela coisa de rock na cabeça, ele abrir o disco dele com isso. Por que ele abre com isso aí? Ele já sabia da Banda de Pifanos desde 67. Mas por que ele abre o ‘2222’ com a Banda de Pifanos? Eu acho que foi uma tentativa de dizer ‘Escuta, tudo isso que vocês vão ouvir aqui tem uma raiz aí, tem uma base aí’. E foi um momento também que se redescobriu o Luiz Gonzaga.”*³⁸⁹

Todo este processo repercutiu de maneiras profundas sob várias perspectivas sociais e musicais, refletindo no trabalho específico de alguns músicos de forma reveladora, como foi o caso de Guerra-Peixe.

*“E aí alguns estudaram, começaram a ter uma visão mais antropológica da coisa, saber o que era aquilo, começaram a ver a importância musicológica do que era a Banda de Pifanos, começaram a analisar. Ai você ia conversar, por exemplo, com o Guerra-Peixe, de quem eu fui assistente uma época, e o Guerra falava, quando ele falava da Banda de Pifanos, a gente pensava ‘Gente, ele deve estar falando de um...’*³⁹⁰ *E ele tinha uma admiração muito grande pela Banda de Pifanos.”*³⁹¹

Ao tentarmos entender o que se buscava musicalmente, nas diversas inserções da música brasileira neste momento de reafirmação da identidade nacional, entre os diferentes pontos de convergência cultural, percebemos que estas intersecções eram movidas pela necessidade de encontrar uma *musicalidade brasileira* que desse sentido a uma linguagem musical na qual pudesse ser identificada a brasilidade, podendo defini-la como música brasileira.

³⁸⁹. Idem.

³⁹⁰. Refere-se à exaltação e entusiasmo do músico e pesquisador Guerra-Peixe com a música da Banda de Pifanos, dando suma importância à sua musicalidade. Guerra-Peixe fez muitos estudos sobre Bandas de Pifanos no Brasil, realizando pesquisas de campo e gravações musicais em Pernambuco desde a década de 40, publicando trabalhos que contribuíram muito para os estudos do tema. GUERRA-PEIXE, César. “Zabumba, orquestra nordestina”. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, 10(26), jan./abr., 1970, pp.15-38; Idem. “Os caboclinhos do Recife”. In: *Revista Brasileira de Folclore*. RJ (15):135-158, maio/ago, 1965. “Durante 3 anos me meti nos xangôs, maracatus, viajei para o interior, recolhi músicas de rezas para defunto, da banda de pifanos...” (Guerra-Peixe). In: MARCONDES, Marcos Antonio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. SP: Art Editora, 1977.

³⁹¹. Depoimento de Marcus Vinicius de Andrade.

Como exemplo disso, a presença do baião, como foi apontado por Vinicius, revelava um elemento importante do processo de intersecções, interações e intertextualidades na música popular, em circularidade com a tradição oral.

O baião era um ritmo, como vimos, que se popularizou como gênero da música popular regional urbana, na década de 40, a partir de ritmos tradicionais da cultura rural nordestina.³⁹² Segundo Câmara Cascudo, o baião, “o mesmo que baiano”³⁹³, é um ritmo de dança no nordeste brasileiro, como a ciranda, o maracatu, dança de São Gonçalo, o qual particularmente “conserva células rítmicas e melódicas visíveis dos cocos, com a unidade de compasso exclusivamente par”³⁹⁴, sendo, a partir de 1946 divulgado pelo sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga, nas rádios do Rio de Janeiro, modificando-o com a “inconsciente influência local dos sambas e as congas cubanas”. A configuração do contexto musical do baião e suas estruturas rítmicas remetem, segundo alguns estudiosos, ao ritmo rural conhecido por “baiano”, em algumas regiões do nordeste. Como observou Cascudo, “baião”, “o mesmo que baiano” ou “rojão”, correspondia também ao “pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio”.³⁹⁵

O “baiano”, por sua vez, assumindo diversas nuances entre as diversas definições, pode ser identificado como um ritmo de “dança e música ao mesmo tempo”³⁹⁶, tendo especificidades, se referindo a uma dança não cantada.³⁹⁷ “Baiano” é definido por Cascudo como “dança viva, com coreografia individual, permitindo improvisações e habilidades de pés e velocidade de movimentos de corpo(...)”, era uma espécie de desafio com dança e música, jogos e brincadeiras, “dança sapateada”, na qual os festejantes, “sentados ou de pé, esperavam que o tocador se aproximasse, requebrando-se, e lhes fizesse uma cortesia(...) O primeiro contemplado, após o tocador sentar-se, saía pelo salão, dando castanholas, e logo jogava o ‘lenço da sorte’ a outro”. Segundo Mário de

³⁹². CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. RJ: Ediouro, s/d.

³⁹³. Idem. Verbete: “Baião”

³⁹⁴. “No norte do Brasil: a ciranda, São Gonçalo, maracatu, rolinha-doce-doce, o baião, que é o mais comum entre a canalha, e toma diversas modalidades coreográficas” (apud Rodrigues de Carvalho), citado por CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. Cit.*

³⁹⁵. CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. Cit.*

³⁹⁶. Idem.

³⁹⁷. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; SP: IEB/USP/Edusp; BH: Itatiaia, 1989.

Andrade, como coreografia o baiano consiste em “dança individual, ginástica, caracterizado pelos movimentos a passos rapidíssimos das pernas e pés”³⁹⁸, vindo de “baiar”, “bailar”.

O ritmo do baiano é o mesmo do “agalopado” ou “galope”, conforme demonstramos na análise da música “Briga do cachorro com a onça”³⁹⁹, sendo que nesta música se associa ao movimento dos passos dos animais. Esta e outras músicas com este ritmo, como “Cavalinho, Cavalão” e “Esquenta mulher”, compõe o repertório tradicional da Banda, entre as músicas que devem ser tocadas no final das novenas, na arrematação e entrega das prendas, em um leilão. Nesta parte da novena, como vimos no capítulo anterior, o mestre da festa distribui as prendas em meio à música, dança, jogos e brincadeiras, feitas no terreiro⁴⁰⁰, onde se forma uma roda com os participantes da festa, em torno do brincante, “muito animado, cheio de prosa, cheio de jargões, de versos”.⁴⁰¹ Durante esta animação, ele faz coreografias, com música e brincadeiras, sendo “nessa hora que se toca as músicas mais alegres”⁴⁰². No momento em que o brincante “vai entregar aquela prenda, ele tem que dar uma dançada, fazer um xaxado nos pés de quem vai receber a prenda, o apregoador”.⁴⁰³ Segundo Sebastião, enquanto “ele (o apregoador) dança, nós (a banda) toca o baiano. Nós toca o baiano, e naquele baiano ele dança, no pé da pessoa para quem ele vai entregar aquela prenda. Não entregou. Ele está com ela na mão, dançando, e se abaixa, e se acocora, e levanta, faz um bocado de motivo, de graça, para as pessoas rir. Aí depois ele entrega (a prenda). Quando ele entrega, aí a gente também pára de tocar. Aí já entrega outra. E assim passa o resto da noite todinha, até amanhecer o dia, quando é muita prenda.”⁴⁰⁴

³⁹⁸. Idem. Ver fotografia da performance musical da Banda, em ANEXO IX.

³⁹⁹. Capítulo 1, item 3.

⁴⁰⁰. Conforme depoimento de Sebastião Bianco. “O baiano é uma música que nós fizemos para tocar depois da novena. Então, depois daquela vênia que a gente faz no pé do altar, aí vem a arrematação.(...) A entrega de prenda é no meio do terreiro. Todo mundo está ali assistindo. E vem o apregoador das prendas(...)”

⁴⁰¹. Depoimento de José Bianco. Refere-se a Benedito Bianco, que era quem geralmente se encarregava da parte da arrematação nas novenas, quando não havia um apregoador contratado para o festejo.

⁴⁰². Idem.

⁴⁰³. Depoimento de Sebastião Bianco.

⁴⁰⁴. Idem.

Na entrega das prendas, desta forma, tocava-se “muito os baianos”⁴⁰⁵, que, segundo José Bianco, é o ritmo que “a gente coloca na melodia da Briga do cachorro com a onça, Cavalinho Cavalão, do Esquenta mulher, do Caboré. (...) é um ritmo bem puxado, (...) é muito rápido, (...) muito acelerado”, fazendo “uma música quente, muito forte”.⁴⁰⁶

Como nos desafios de viola, tocados em ritmo de “baião” ou “rojão”, na introdução musical executada para dar a vez para cada um dos dois cantadores antes de sua estrofe, o jogo, o desafio do baiano também está na briga dos animais, no enfrentamento entre o cachorro e a onça, e também no desafio brincante na arrematação das prendas das novenas. Assim como na descrição em que um “matutinho alegre, dançador, deslambido, descarado, que não tivesse dúvida em ‘quebrar o coco, e riscar o baiano’”⁴⁰⁷, no final das novenas, na parte brincante do leilão, que tem também um caráter de desafio⁴⁰⁸, o baiano começa quando se anuncia, no momento em que “vai entregar a prenda, e se diz assim: ‘Risca o fósforo e toca o bombo!’”⁴⁰⁹

O ritmo do “galope” é o nome pelo qual também é chamado um tipo de ritmo dos desafios de viola, chamado de “martelo”, “agalopado” ou “galope”. Com isso, os ritmos do “baiano”, “galope”, “agalopado”, “martelo”, “xaxado”, “baião” e “rojão” são especificidades rítmicas que apresentam singularidades e derivações entre si, mas que fazem parte de contextos festivos similares, com música, dança e brincadeira, com caráter de desafio, seja na dança, no leilão, na cantoria de viola, no intervalo entre os versos cantados pelos violeiros e repentistas. Na “Briga do cachorro com a onça”, “Esquenta mulher”, “Cavalinho, cavalão”, “Caboré” (o canto da coruja) configura uma especificidade deste ritmo rural voltado para os desafios, divertimento e dança. Sendo ainda o “baião”, segundo Luís Heitor Correa de Azevedo, “não outra coisa senão o

⁴⁰⁵. Depoimento de José Bianco.

⁴⁰⁶. Idem.

⁴⁰⁷. CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. Cit.*

⁴⁰⁸. “O apregoador apregoando as prendas. E quando ele pega na prenda, diz logo assim: ‘Eu vou apregoar essa prenda, de São Sebastião...’ ou de São Benedito, qualquer um Santo... do padroeiro da festa.(...) Aí o apregoador fica logo gritando ‘Essa prenda aqui foi dada ao Santo aqui. Quanto é que vale?’ Aí o cara que está lá no meio do povo, diz: ‘Vale dez mil réis!’ Ali mais um pouquinho: ‘Quanto vale essa prenda?’ Aí outro diz: ‘É quinze! Quinze mil réis!’ Em cima daquele outro. Aquele outro já ficou sem. E assim por diante. Vai até quando pára, quando o dono da casa vê que já está bom de entregar, entrega. Tem prenda que tem cara que fica enrascado um com o outro. Ele bota aquele preço, e outro bota outro em cima, o outro bota em cima daquele preço dele, e assim vai, se for vai a noite todinha, só duas pessoas (riso), de briga.” (Depoimento de Sebastião Bianco)

⁴⁰⁹. Depoimento de Sebastião Bianco.

baiano, designação regional e uma das mais persistentes do samba”⁴¹⁰, misto de dança, poesia e música⁴¹¹, o qual apresenta em especial, o “movimento rítmico sincopado”.⁴¹²

Com este exemplo, na reconstituição de possibilidades sugestivas na definição das práticas musicais no caso da expressão musical do baião e do baiano, percebemos que estas relações de circularidade musical apresentam dimensões muito profundas. Este movimento de interferências, criações e intertextualidades musicais na tradição oral, o qual permeia também as relações entre as expressões musicais rurais e urbanas na música popular, ao qual Marcus Vinicius procura apontar, é onde o seu discurso toca ao mencionar indícios da presença do baião na Bossa Nova, de maneira intersticial.

Este movimento apontado por ele, da presença do baião na Bossa Nova, da “musicalidade brasileira” no baião, no baiano, em Luiz Gonzaga, na música da Banda de Pífanos, configura relações que se dão por meio da oralidade, nas interações entre a música tradicional, em sua ampla rede de diálogos específicos, singulares e dinâmicos entre si, e a igualmente multifacetada música popular urbana, na dinâmica das experiências culturais, de maneiras singulares e profundas, expressas na configuração de sonoridades musicais.

Nas diversas relações e expressões da cultura tradicional é onde se apóia a noção da “musicalidade brasileira”, na qual fosse possível encontrar e afirmar a nossa identidade cultural.

Através do depoimento de Marcus Vinicius, percebemos como ele procura descrever estas inter-relações, que refletiam, segundo ele, um *ponto de partida comum*, tendo como base a idéia de uma *musicalidade brasileira*, presente nas diferentes linguagens musicais.

*“Aí você vai ver, no fundo está todo mundo fazendo a mesma música brasileira, cada um com seus graus de acabamentos diferentes. Por isso que eu falei em **musicalidade**. A musicalidade é a mesma, só que eles dão o acabamento que concerne a eles dar, e outro dá outro tipo de acabamento, mas no fundo a base é uma só, como já dizia João Gilberto: ‘Outras notas vão entrar, mas a base é uma só’. No fundo a base é uma só...”*⁴¹³

⁴¹⁰. AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. “Danças sertanejas”, In: *Cultura Política*, 46, RJ, 1944.

⁴¹¹. Citando Pereira da Costa, “Folclore pernambucano”, *RIHGB*, 1908. In: ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.*

⁴¹². AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. *Op. Cit.*

⁴¹³. Depoimento de Marcus Vinicius de Andrade.

De maneiras diferentes, em particulares núcleos musicais contemporâneos, ora aproximando-se ora distanciando-se entre si, percebemos como a Banda de Pífanos despertou como referência para as criações musicais no sentido da construção da modernidade na música brasileira. O que diversificava as experiências era o sentido de como esta modernidade musical seria buscada nas expressões e como eram estabelecidas as relações de diálogo com a música tradicional nordestina, como disse Marcus Vinicius, “*cada um com seus graus de acabamentos diferentes*”.⁴¹⁴

Desde os músicos nordestinos ligados à canção popular, no circuito musical pernambucano inicialmente ligados aos movimentos de cultura popular nos anos 60, como Marcus Vinicius, Geraldo Azevedo, Carlos Fernando, àqueles ligados à Tropicália, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, e os músicos instrumentais na fronteira com a música erudita e de vanguarda, como Egberto Gismonti, Guerra-Peixe e Hermeto Pascoal⁴¹⁵, encontraram pontos fundamentais na linguagem musical da Banda de Pífanos de Caruaru que serviram como fonte especial de inspiração, no sentido da *musicalidade*.

Todos eles buscavam, nesta Bandinha que se destacava musicalmente tornando-se conhecida no universo musical contemporâneo, encontrar nela a expressão de sonoridades “esquecidas” na cultura brasileira, que foram incorporadas no interior das perspectivas idealizadas de transformação social e estética, na busca de novos caminhos para a música brasileira.

Suas sonoridades revelavam para eles, por um lado, o encontro com uma dimensão musical “profunda” do Brasil situada no Nordeste, como também eram fontes de um “estranhamento” necessário para a construção do novo, de uma nova linguagem musical brasileira e contemporânea.

A música tradicional nordestina emergia, assim, neste cenário, representando para estes músicos, artistas e intelectuais uma fonte de inspiração para a renovação de sua

⁴¹⁴. Depoimento de Marcus Vinicius citado no item C.

⁴¹⁵. Na criação musical de Egberto Gismonti, a presença da sonoridade das bandas de pífanos é trabalhada na música “Esquentá muié”, CD “Nó caipira”, Odeon, 1978; Sobre a presença das bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal, ver: CAMPOS, Lucia Pompeu F. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Paschoal*. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2006. Ver também: AZEVEDO, M. A. de *Discografia brasileira em 78 rpm*. RJ: Funarte, 1982 e MARCONDES, Marcos Antonio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. SP: Art Editora, 1977. A presença das sonoridades musicais da banda de pífanos na música brasileira de vanguarda é tema muito interessante que pode ser desenvolvido em pesquisas posteriores.

linguagem musical, anunciando novas perspectivas para a construção da identidade nacional, mas que acenavam também para o futuro.

3.2. A música “Pipoca Moderna”

A articulação entre os elementos que se expressam na linguagem musical com a experiência social vivida é importante para compreender o processo de trocas culturais na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru com a música brasileira, a partir dos anos 60.

Percebemos que novas referências musicais foram articuladas aos elementos da linguagem musical nativa, ao longo da atividade musical nos novos contextos, com a incorporação de um repertório mais diversificado, da música regional nordestina e da música popular brasileira, e ao mesmo tempo desenvolvendo novos elementos estéticos na sua criação e concepção musicais. Desta maneira, a criação e a prática musical do grupo a partir da década de 60 passou a apresentar, nas estruturas musicais, formas que expressam a presença dos elementos da música moderna, com características particulares, sendo assimiladas e traduzidas pelo filtro de sua concepção musical tradicional nativa.

Isto significa dizer que, em termos musicais, a linguagem da Banda permitia a criação musical baseada em sua forma tradicional, ao mesmo tempo mantendo uma permeabilidade com a criação musical de sua época, o que a tornava musicalmente expressiva no contexto da música popular brasileira, indo além da expressão folclórica.

Era justamente na combinação entre estes dois aspectos em sua linguagem musical e em sua performance criativa que se encontrava a riqueza de suas possibilidades expressivas, tornando propícia a sua inserção de forma significativa na música popular brasileira e na música experimental de vanguarda.

Este processo de assimilação e tradução entre os elementos novos e as formas tradicionais é possível de ser observado em diversas expressões musicais tradicionais que tiveram um espaço dentro da música popular brasileira, ao longo do século XX, caracterizando os movimentos de diálogos e de interação entre a música popular ou erudita produzidas no espaço urbano com a música folclórica tradicional e rural.

Os fatores que faziam parte das aspirações, interesses e experiências musicais dos indivíduos nesta época, da música engajada aos experimentalismos estéticos,

curiosidades poéticas, desejo de libertação estética, política e social, revolução e renovação cultural, propiciava o encontro com novas possibilidades musicais que a linguagem da Banda de Pifanos de Caruaru expressava. E assim, as características singulares de sua musicalidade, despertada nos ouvintes desta geração, oferecia inúmeras possibilidades de interpretação, movendo diferentes escutas, sensações, percepções e articulações de significado estético e semântico.

Ao mesmo tempo, este processo de interações culturais, com o surgimento de uma nova escuta urbana para os integrantes do grupo, também se refletiu nas suas criações musicais, nas suas músicas contemporâneas a este momento cultural, no repertório que começou a ser criado a partir da década de 60.

Em Caruaru, na década de 60, as novas músicas criadas por Sebastião Biano revelam elementos que indicam estas novas possibilidades expressadas na forma de organização das estruturas musicais, que apresentam características diferentes das músicas que compunham o repertório tradicional tocado nas novenas e atividades festivas religiosas. Outros ritmos locais, como o xote, o xaxado, o arrasta-pé, o frevo, o sambamatuto⁴¹⁶ e o baião, começaram a serem incorporados na sua linguagem musical, inserindo-a também no contexto do forró, que estava se popularizando nas diversas camadas sociais diante do grande público urbano.

Tomaremos como exemplo para análise das novas possibilidades musicais exprimidas na sua criação, sobretudo que aparecem articuladas no interior das formas tradicionais de organização das estruturas da linguagem musical, a música “Pipoca Moderna”.

Esta música nos permite identificar os elementos tradicionais que se expressam nas estruturas musicais, através de uma maneira de organização particular, que permite um diálogo entre as estruturas modais e tonais, presentes na canção popular, que pode ter sido inspirada na escuta urbana no contexto da música popular, em que estas novas configurações aparecem. Entre as estruturas musicais, temos como ponto de partida a melodia, o ritmo e a forma, que são os elementos importantes de serem analisados nesta música.

⁴¹⁶. No *Dicionário musical brasileiro*, de Mário de Andrade, está definido da seguinte maneira: Verbetes: “*Samba do matuto*: forma dançada e cantada da zona rural do Nordeste, originada do maracatu”.

Os novos elementos musicais influem de forma significativa na maneira de Sebastião Bianco executar o seu instrumento, na sua percepção auditiva e nas adaptações que faz na técnica de produção das notas a partir da escuta das escalas musicais modernas, na cultura musical urbana onde que as formas de organização das escalas baseadas do sistema tonal diatônico já se encontram presentes nas configurações das melodias.

Além disso, “Pipoca Moderna” representa, junto com a “Briga do cachorro com a onça” e “Esquenta mulher”, uma das músicas do repertório do grupo de caráter autoral que tiveram na receptividade do público um sentido mais representativo nos diversos contextos sociais, como percebemos através do depoimento de Sebastião.

“É bonita essa música. A Briga do cachorro com a onça, Pipoca Moderna, Esquenta mulher. Três músicas preferidas de todo esse público que nós temos nesse mundo de meu Deus. (...) Muitos grupos gravaram esse tipo de música.”

a) Análise das estruturas musicais (melódicas e rítmicas)

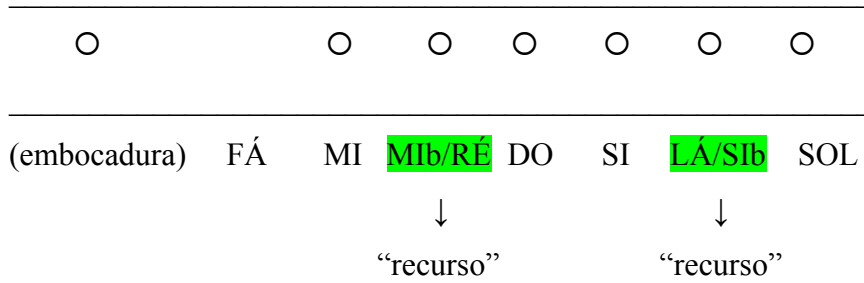
Como vimos no capítulo 1, existe uma particularidade na afinação dos pífanos em relação à afinação da nota SI, em que ambos os pífanos constituem uma escala de SOL a FÁ, sendo que cada um apresenta uma constituição variável na afinação da *terça* (IIIº grau da escala: nota SI). (Figuras 5 e 6, p. 73, Cap. 1)

Entretanto, na música “Pipoca Moderna” a constituição da terceira nota da escala dos pífanos acontece de maneira invertida. Aqui o pífano 1 apresenta como *terça* (IIIº grau da escala) a nota SI *bemol* (SIb), enquanto o pífano 2 apresenta o SI *natural*.

A nota *SIb* no pífano 1 é obtida por Sebastião através da técnica do “recurso”, tampando pela metade o furo correspondente à nota LA, produzindo assim uma nota *semi-tom acima* desta e *semi-tom abaixo* de SI. (**Figura 1**)

Com isso, Sebastião toca duas notas, LA e SIb, a partir do mesmo furo, o que demonstra a nova possibilidade musical alcançada pela técnica criada e denominada por ele de “recurso”, buscando assim uma aproximação, tanto em termos de afinação como em termos de estrutura da escala, das sonoridades musicais da música popular moderna.

Figura 1 (escala da música “Pipoca Moderna” tocada com o “recurso”)



Tendo em vista o princípio de afinação não temperado dos pífanos e a ambigüidade gerada pelo que chamamos de “*terça-neutral*”, o qual foi definido pela presença de um espaço intermediário entre as frequências da *terça maior* e da *terça menor* causado pela afinação específica da nota SI, como observamos anteriormente, percebemos que o repertório da Banda é permeado por esta característica estrutural da concepção da afinação. Sendo esta concepção de afinação um princípio expressivo da cultura musical tradicional nordestina, é um elemento permanente, embora em alguns casos ele não se configure como ponto central da expressão melódica criada, assumindo novas relações estruturais.

Na música “Pipoca Moderna”, a dualidade da afinação da nota SI nos dois pífanos também se revela presente, mas assume uma configuração diferente, à medida que cada pífano assume uma das *terças* na sua escala (*SI bemol* e *SI natural*) compondo, no encadeamento melódico em dueto, relações de intervalo que trazem alguns elementos novos na concepção da melodia.

Na partitura que produzimos na transcrição das melodias dos dois pífanos, utilizada como instrumento para a análise das estruturas melódicas, sugerimos a organização da música em algumas sub-partes de uma única Parte A, as quais estão destacadas na partitura com os sinais (a), (a'), (b), (b') e (c), para auxiliar na identificação dos elementos a serem observados. A divisão da música nestas sub-partes foi determinada pela forma de organização da própria melodia, na qual identificamos o

delineamento de configurações melódicas particulares, as quais vamos analisar separadamente para facilitar a sua percepção detalhada.⁴¹⁷

Tomamos como base primeiramente a definição dos modos, a partir das escalas dos pífanos e a configuração da melodia. O pífano 1 é responsável pela melodia principal, sendo que o pífano 2 configura a segunda voz, uma terça abaixo da melodia principal, constituindo o encadeamento das relações melódicas na combinação criada entre as notas.

A melodia do pífano 1 se estrutura a partir do *modo dórico*, constituído na escala de SOL, sendo um *modo menor*, definido pela presença da *terça menor (III° grau menor: nota “S**I**b”)*, mas tendo como especificidade a presença também da *sexta maior (VI° grau maior: nota MI)*.⁴¹⁸

Figura 2: escala em modo dórico - (a / a')

SOL	LÁ	SIb	DO	RÉ	MI	FÁ	(SOL)
I	II	III	IV	V	VI	VII	(VIII)

O pífano 1 inicia a melodia em MI, enquanto o pífano 2 inicia a mesma melodia em SI, a partir de um intervalo de *quarta justa*, embora em seguida a melodia se desenvolva em intervalo de *terças*, predominando o intervalo de *terça menor*, na relação entre os dois pífanos.⁴¹⁹

⁴¹⁷. A transcrição da melodia tomou como base principalmente a gravação feita com o pífano de Sebastião Bianco, realizada em estúdio como parte da pesquisa de campo, sendo gravadas as duas melodias separadamente, e depois a mixagem das melodias juntas, como um instrumento técnico para o estudo específico das estruturas melódicas, de afinação e da relação da configuração melódica entre os dois pífanos. (Faixa 13 do CD em ANEXO VI) Além desta gravação, a transcrição da melodia teve como base a gravação no LP de 1979 da Banda, a qual apresenta a forma original da música da maneira como foi concebida por Sebastião Bianco, ou seja, anterior à incorporação do canto da letra composta por Caetano Veloso para esta melodia.

⁴¹⁸. O modo dórico caracteriza de forma significativa o repertório nordestino de expressão regional. Um dos exemplos em que o modo dórico está presente é nas músicas “Vem morena”, de Luiz Gonzaga, “Lamento sertanejo”, de Dominginhos e “Minha história”, de João do Vale.

⁴¹⁹. A questão do não-temperamento e da presença da peculiaridade de afinação da *terça* identificada como “terça-neutra” perpassa toda a análise, mas podemos tentar perceber as estruturas fundamentais de relação melódica em forma de dueto, tendo em vista que nesta música a particularidade da terça se configura de maneira diferente, já que é responsável por estabelecer relações de intervalo melódicas.

Figura 3

Na primeira parte da melodia A (a / a')⁴²⁰, a base melódica traz o MI natural, sendo o *VIº grau maior*, o que caracteriza uma *escala menor dórica*. O elemento melódico que confere a nuance característica do modo dórico é o *VIº grau maior*, sendo que esta relação intervalar define a *especificidade* deste modo menor. É neste grau que se expressa a “*cor*” do modo, a sua sonoridade particular. No caso desta música, o *VIº grau maior* corresponde à nota MI, na melodia composta em tom de SOL. (**Figura 2**)

A melodia se desenvolve em um segundo momento A (b / b') apresentando, em lugar do MI natural, o MI bemol (MIb), executado através do “*recurso*” descrito por Sebastião, o qual torna possível executar no mesmo furo (o furo correspondente à nota RÉ) as notas RÉ e MIb, que têm um intervalo de meio tom.

⁴²⁰. Ver partitura em ANEXO V.

Figura 3

O Mib, desta maneira, é produzido através do movimento de tampar pela metade o furo correspondente à nota RE, produzindo uma nota *meio tom* acima desta, que corresponde ao Mib. (Figura 4)

Figura 4

○	○	○	○	○	○	○
(embocadura)	FÁ	MI	RÉ	DO	SI	LÁ/SI _b SOL
○	○	○	○	○	○	○
(embocadura)	FÁ	MI	Mib	DO	SI	LÁ/SI _b SOL
			“recurso”			

Através da mudança da nota MI para MIb, ocorre uma *modificação na estrutura da escala*, já que o MIb corresponde ao *VIº grau menor*, o que sugere a passagem para outro modo, o *eólio*, que corresponde ao *modo menor natural*, na concepção musical tonal. A melodia expressa então, neste grau, o caráter do modo menor natural, provocando uma sonoridade diferente da primeira parte da melodia (a / a’), apresentando uma nova “cor”. Esta nova “*coloração*” da melodia, dada pelo modo eólio, a aproxima da forma melódica na canção popular.

Figura 4: escala em modo eólio (b)

SOL	LÁ	SIb	DO	RÉ	MIb	FÁ	(SOL)
I	II	III	IV	V	VI	VII	(VIII)

A acentuação provocada pela mudança na configuração melódica inicial do modo é revelada sonoramente pela *mudança no grau fundamental da escala*, a *sexta maior*, para *sexta menor*. Desta forma, não é aleatório que justamente nesta nota haja a mudança, com a utilização do “recurso”, à medida que é este elemento melódico que confere a mudança de coloração da estrutura modal, sugerindo a aproximação do universo estrutural *modal* com o universo *tonal*. No caso da música “Pipoca Moderna”, não chega a haver propriamente uma transferência de tonalidade, pois a sua estrutura melódica permanece sendo modal, mesmo com a mudança de modo, persistindo no mesmo centro melódico. No entanto, há nesta mudança de “cor” uma sugestão de rompimento, de evasão e clímax, que traz novos contornos na melodia e a aproxima da canção popular, na qual a estrutura modal se configura muitas vezes no interior das tonalidades.⁴²¹

Este aspecto melódico permite que esta música seja identificada como um impulso de criação que sugere a ponte entre a musicalidade nordestina e a musicalidade da canção. Aproxima sua escala da estrutura das melodias tonais, mantendo ao mesmo tempo o seu caráter modal, de forma singular. Mesmo com a mudança de coloração que insinua uma nova sonoridade, a melodia *retorna* para o *modo dórico*, ao final da segunda

⁴²¹. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. SP: Cia das Letras, 1989, “Simultaneidades”, p. 213.

parte (Parte Ab), na parte final que corresponde ao refrão (Parte B)⁴²². Reúne então, novamente, os elementos fundamentais deste *modo*, tocado na altura de uma oitava acima, terminando *no mesmo ponto em que começou*. A melodia termina com o pífano 1 em S**I**b e o pífano 2 em S**O**L.

O segundo pífano é responsável pela melodia tocada numa *terça* abaixo, em vozes paralelas. No entanto, nesta música, outras relações de *intervalo* são configuradas na melodia tocada conjuntamente pelos dois pífanos, com a inserção do *intervalo* de *quarta justa* (SI - MI, MI - Lá e RE - SOL), o que remete também a uma cultura musical na qual não há ainda a presença do sistema de harmonização moderno baseado nas *quintas* e *terças*. Este fator causa um certo estranhamento na nossa escuta, embora esteja neste aspecto justamente o que confere maior expressividade à sua estrutura melódica, em relação a uma melodia tocada apenas em *terças*. Com a execução de notas que configuram intervalos de *quarta* pelo pífano 2, a música traz possibilidades melódicas que se adicionam à estrutura melódica fundamental, conferindo um sabor mais “nordestino” à música, como veremos posteriormente.

Apesar da particularidade da afinação não temperada e da dualidade da constituição da *terça* (*IIIº grau da escala*), é possível entretanto notar a configuração de intervalos de *terça menor* ou *maior* na relação entre as notas tocadas conjuntamente no movimento da melodia, predominando o intervalo de *terça menor*, como observamos ao longo da melodia (Sol – Sib / Lá – Do / Si – Ré / Ré – Fá / Mi – Sol). Os intervalos que compõem *terças maiores* aparecem em alguns momentos delineando novas relações no desenvolvimento da melodia (Fá – Lá e Do – Mi).

Estes intervalos são os intervalos possíveis de serem criados na relação entre os dois pífanos, de acordo com as suas escalas constitutivas, já que o pífano 1 tem sempre a sua melodia tocada uma *terça* acima da melodia do pífano 2. Com isso, a música se estrutura na forma de dueto, com a sucessão de relações de intervalo que, embora mantenham a estrutura de vozes paralelas, criam novas configurações e combinações nos contornos da melodia. Explorando maiores possibilidades do seu campo melódico. Neste sentido, esta música se apresenta como uma obra em que a melodia abrange os diversos

⁴²². Como está indicado na partitura, em ANEXO V.

elementos musicais, como o andamento e o ritmo, em torno de um tema melódico desenvolvido.

Para a análise das estruturas melódicas e rítmicas desta música, tivemos como referência mais de uma gravação presente em nossas fontes documentais.

1) A primeira gravação analisada foi apresentada no LP de 1979, que constitui um registro que procurou destacar a forma tradicional da melodia baseada na execução melódica pelos dois pífanos, quase sem a presença de acompanhamento de percussão, a qual está presente através da percussão de pauzinhos. Esta gravação é semelhante à gravação original inserida no LP de Gilberto Gil, “Expresso 2222”, feita em 1967.

2) A segunda gravação analisada consiste na gravação presente no LP de 1976, que apresenta a melodia tocada pelos dois pífanos, acompanhada pelos instrumentos de percussão de maneira mais marcante, ressaltando o ritmo do samba-matuto no qual a melodia é constituída, incorporando a melodia cantada, com a letra de Caetano Veloso.

3) A gravação produzida em estúdio com Sebastião Biano, em 2007, em que ele gravou a melodia do pífano 1 separadamente da melodia do pífano 2, permitindo-nos uma escuta analítica da afinação e da relação melódica entre os dois pífanos.

4) A gravação feita de uma apresentação da Banda ao vivo, em 2006, em São Paulo, com a formação atual do conjunto, a qual é executada com todos os instrumentos e a melodia também cantada.

A diversidade entre estes quatro registros da mesma música nos permitiu compreender os elementos estruturais e os elementos variáveis que podem se manifestar no interior das estruturas melódicas e rítmicas, o que levou a uma análise mais profunda das possibilidades musicais oferecidas na sua forma expressiva.

Estas quatro gravações diferentes da música “Pipoca Moderna” representam diferentes maneiras de expressão musical, que nos oferecem elementos para a reflexão sobre a sua linguagem e as possibilidades de diálogo com os novos elementos musicais presentes no ambiente urbano e moderno.

Em relação à sua estrutura rítmica, “Pipoca Moderna” tem um caráter diferente das músicas religiosas, como também da “Briga do cachorro com a onça” e “Esquenta mulher”. O *samba-matuto*, ritmo no qual a melodia foi criada, é um ritmo tradicional do interior nordestino, que tem características do *samba de roda*, baseado na estrutura

fundamental definida por Carlos Sandroni em relação às células rítmicas que compõem o samba “antigo”, o *samba rural*, anterior à sua apropriação e transformação particular no samba carioca moderno.

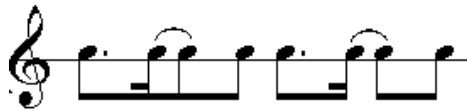
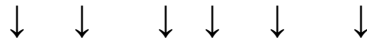
A célula rítmica fundamental corresponde à divisão do padrão rítmico identificado por Sandroni como característico no samba rural na música brasileira de tradição oral, que corresponde às palmas que acompanham o samba de roda e o coco nordestino.⁴²³

X • • X • • X • (padrão rítmico 3+3+2)⁴²⁴

Esta célula ou padrão rítmico pode ser representada de acordo com a notação ocidental da seguinte maneira:

Figura 5

X • • X • • X • X • • X • • X •



ou

X • • X • • X • X • • X • • X •



Obs.: As flechas indicam onde são acentuados os tempos fortes, na execução musical do ritmo, na música. Repare que os tempos forte não correspondem ao tempo forte do compasso, sendo por isso um ritmo caracterizadamente contramétrico.

⁴²³. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ: Jorge Zahar/UFRJ, 2001. Cada (X) e ponto (•) corresponde ao tempo de uma semicolcheia, sendo que o conjunto (X • •) corresponde ao tempo de três semicolcheias. O que define o X e o (•) é o seu papel na acentuação rítmica, a medida que o (X) representa o tempo forte e o (•) os tempos fracos. Assim, temos uma sucessão de tempos fortes em uma seqüência não binária, o que traz o sentido contramétrico ao ritmo.

⁴²⁴. Grafia desenvolvida por Gerard Kubik para representar a célula rítmica fundamental da música africana que deu origem ao samba rural no Brasil.

Na música “Pipoca Moderna”, este ritmo aparece na percussão, produzido pelo surdo, zabumba e caixa, estando a acentuação dos tempos fortes definida na combinação entre os três instrumentos. O prato é o único instrumento que nunca apresenta simultaneidade com os tempos fortes produzidos pelos demais instrumentos, sendo sua batida sempre no contratempo de cada célula rítmica iniciada.

A presença dos ritmos locais de caráter dançante, como o *samba-matuto*, o *arrasta-pé*, o *baiano (baião)*, o *xote* e o *xaxado*, que tinham estruturas e funções sociais diferentes dos ritmos de *marcha*, *dobrado*, *alvorada* que compunham o repertório das novenas e procissões religiosas, revelam elementos rítmicos da música rural, a “*música do matuto*”, e uma rede de influências musicais construídas na vivência do sertão, ligada aos tocadores de viola, os cantadores de moda, de toadas, os tocadores e às danças e bailes pés-de-serra.

O ritmo de caráter contramétrico presente no samba matuto e nos outros ritmos rurais caracteriza as estruturas musicais tradicionais da cultura musical rural, com uma mistura de elementos rítmicos de diversas origens étnicas⁴²⁵, as quais foram inseridas no contexto urbano mediante interpretações e estilizações da “*música do matuto*” no repertório chamado “regional”.

Estes ritmos eram tocados pela Banda desde o sertão como em Caruaru, nos contextos sociais diversificados, inclusive nas novenas, no final da cerimônia, que correspondia à arrematação, durante o leilão e a entrega das prendas, conforme descrevemos no capítulo anterior. A “Briga do cachorro com a onça” (1928), “Esquentar mulher” (década de 30), “Vira-folha” (década de 60), “Pipoca Moderna” (década de 60), feitas em momentos diferentes de sua trajetória, expressando conteúdos musicais e relações particulares com o ambiente sonoro e musical vivido, integravam seu repertório de maneira expressiva, compondo o momento “profano” da festa religiosa: a arrematação das prendas que haviam sido oferecidas em louvor ao santo padroeiro.

“Em novena tocava. A Pipoca Moderna não tinha voz. Não era religiosa, é música alegre. (...) Tocava na parte da novena, na hora do leilão. No final, para arrematar as prendas. Que o pessoal ganhava boi, vaca, cavalo, cabras. Porque para passar a noite só tocando... olha, tem muita música. Tem muita música. (...)”

⁴²⁵ Para Sandroni, os ritmos contramétricos presentes na música brasileira de tradição oral têm uma filiação predominantemente africana. Porém, não será possível desenvolvermos de forma mais aprofundada este aspecto neste momento, o que poderá ser feito em pesquisas futuras.

*Depois que terminava as rezas, aí tocava essas músicas (...) Aí, o que vinha, a gente tocava. Que o padre encerrava... 'e agora, meninos, se quiserem brincar, podem brincar adoidado, que vai ser música de todo tipo!' ... aí...(risos) ficava até amanhecer o dia... Passava a noite tocando. Haja música...!"*⁴²⁶

Com isso estes ritmos compunham o universo da cultura musical rural, nos contextos festivos de caráter profano articulados ao sentido religioso, apresentando nas suas formas constitutivas a presença de estruturas rítmicas típicas da cultura de tradição oral brasileira que foram incorporados na base dos ritmos regionais e nacionais na música popular brasileira.

b) Concepção e criação musical

Sobre o processo de criação desta música, Sebastião Bianco nos contou que a música “Pipoca Moderna” já foi feita “*dentro desse tom*” que eles aprenderam, “*com recurso*”. Com isso, permitia-se tocar todas as notas da “*escala moderna*”, assim como tocar a mesma música em “*vários tons*”, podendo então chegar à “*composição da flauta transversal*”.

*“A ‘Pipoca Moderna’ já foi dentro desse tom que nós aprendemos, com **recurso**. E muitas e muitas músicas. A gente toca uma música só, quatro, cinco **tons**, uma música só. Por que? Porque nós aprendemos o **recurso** que merecia aqui dentro. Fazer a composição da flauta transversal.”*⁴²⁷

Segundo ele, essa música era mais nova do que as outras. Foi feita na década de 60, em Caruaru, quando teve contato com as máquinas de fazer pipoca, como vimos.

*“Essa é nova, tem uns vinte anos, por aí, ou mais.(...) Essa não é muito velha não, é mais ou menos da época que nós chegamos em Caruaru.”*⁴²⁸

Em sua definição da estrutura da música, Sebastião utiliza alguns termos que ele mesmo criou em sua concepção e em seu pensamento para se referir aos elementos da linguagem musical, os quais foram criados a partir da junção das experiências musicais vividas, desde o sertão e nos contextos urbanos, que fazem parte do seu vocabulário

⁴²⁶. Depoimento de Amaro e Gilberto Bianco, juntos.

⁴²⁷. Depoimento de Sebastião Bianco.

⁴²⁸. Idem.

musical atual. Com os seus próprios termos, os quais entendemos como termos “nativos” pela presença neles da concepção criada no contexto da cultura nativa, ele cria uma descrição dos elementos musicais compostos na sua música, descrevendo a melodia da música “Pipoca Moderna” a partir de um vocabulário musical próprio, constituído na sua forma particular de traduzir os elementos musicais assimilados e criados nas interações com a cultura musical urbana.

*“É tom baixo. Porque ela tem recurso. Depois que nós aprendemos a fazer recurso, toda música nossa mudamos ela para baixo. Não tocamos mais aquele tom alto, tiramos ele. (...) Fica um tom bonito, bonito mesmo.”*⁴²⁹

Para exemplificar o que denomina de “tom baixo”, ele toca a música “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.⁴³⁰

*“Certo, é esse aqui. ‘Asa Branca’, tom baixo.”*⁴³¹

Para o próprio Sebastião Bianco, esta música representa uma criação nova, através de uma nova organização da melodia e suas possibilidades ampliadas com o “recurso”, que ele próprio descreve como sendo um *aspecto novo em sua criação*, na adaptação ao novo contexto musical. Como expressão da nova experiência musical, e também da experiência cotidiana de um fenômeno novo, produzido pela máquina, ele próprio denominou a música de *pipoca “moderna”*.

Sobre o processo de criação desta música, percebemos na descrição de Sebastião que teve um esforço de composição, de organização dos elementos, com um caráter de elaboração cuidadosa da ordenação sonora, na inventividade do seu pensamento. De certa forma, podemos entender que houve uma elaboração mais intelectual de sua estrutura formal, mesmo que não seja possível determinar a medida de sua consciência em relação ao sentido intencional de sua criação. Mas Sebastião aponta para uma diferença em relação à criação desta música, ressaltando este aspecto:

*“A Pipoca Moderna, eu estudei a música, fiz a melodia, fui fazendo, fui fazendo... fui ajuntando, ajuntando, até que fiz. Porque de uma vez só não faz.”*⁴³²

⁴²⁹. Idem.

⁴³⁰. A música “Asa Branca” foi registrada por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, embora conste que seja uma melodia de tradição oral, conhecida e tocada pelo pai de Luiz Gonzaga, o sanfoneiro Januário. Cf. ÂNGELO, Assis. *Op. Cit.*; também Acervo do Museu do Forró Luiz Gonzaga, Caruaru/ PE.

⁴³¹. Depoimento de Sebastião Bianco.

⁴³². Idem.

Percebemos que ele ressalta a melodia como o objeto de sua reflexão inventiva. Sebastião encontra, também, nesta música um caráter essencial em sua criação, que expressa uma mudança na sua concepção das escalas, dos sons fundamentais, e a ampliação do alcance musical de sua escuta, traduzida através do seu instrumento.

Revela também a percepção de que esta música contém algo de especial, à medida que despertou a escuta e o interesse musical de músicos brasileiros ligados à música brasileira.

*“E o Caetano Veloso ouvindo essa música... Que o Gil foi lá em Caruaru, para a gente tocar para ele ouvir. Que o pessoal da Bahia, nós tocamos na Bahia, e o Gil estava no Rio, morando no Rio. Aí o Macalé e outra mulher de lá falaram para Gil que lá em Caruaru tinha uma banda de pífanos muito boa, e era até boa para gravar.”*⁴³³

Este episódio foi percebido com surpresa e certo estranhamento, em relação ao interesse despertado nos músicos do “sul”.

*“Que eles iam lá, com aquelas máquinas profissionais, gravavam a gente, e música e tudo. E falaram para Gil. Aí Gil queria fazer um Cd só de folclore nordestino, foi bater lá em Caruaru atrás dessa Banda. Aí pediu lá o prefeito para nós se reunir para tocar para ele ouvir, para ele tirar uma música da Banda para ele gravar para esse Cd... Cd não, no disco, era disco ainda nesse tempo. Aí, a gente se reuniu, tocamos para ele. A gente não ia acreditar que ele ia gravar música nossa. Nós nem sabia que palavra era essa. O pessoal chegou lá na feira, nós estávamos tocando numa loja, aqueles galegão com aquelas máquinas grandes, assim, nas costas, e gravando a gente. Chegavam assim: ‘Por que vocês não gravam? Que essa música de vocês é muito bonita, vale a pena gravar. Vamos gravar?’ Eu digo: ‘O que é isso? O que é gravar?’ (riso) Eu nunca ouvia essa palavra, não existia esse negócio. (...) Então, depois disso eles começaram a andar lá em Caruaru atrás dessa Banda, muita gente daqui do sul.”*⁴³⁴

Com esta música, houve uma aproximação com o público urbano, que permitiu a sua recepção em particular no interior da música popular brasileira, por Gil e Caetano, que identificaram nela, segundo as palavras de Caetano, uma “jóia”, que iluminou e ficou “pipocando” em duas cabeças durante muito tempo.

Ao vir para o Rio de Janeiro pela primeira vez, na ocasião da gravação do primeiro disco da Banda, pela CBS, acompanhados por Onildo Almeida, tiveram a

⁴³³. Idem.

⁴³⁴. Idem.

surpresa de se deparar casualmente com a sua música, “Pipoca Moderna”, sendo tocada na vitrola de uma loja de discos, no centro da cidade, onde passeavam. Esta coincidência permitiu que Sebastião pela primeira vez tomasse conhecimento de que sua música gravada por Gil naquela ocasião tivesse sido realmente colocada no disco do “cantor do Rio”, como Gil era conhecido pelo grupo na época.

“(...) em 72 nós viemos gravar. E foi quando nós ouvimos a Pipoca Moderna tocando numa loja de disco. (...) Nós estávamos até na praça, nós tivemos uma folga na gravadora, e descemos lá para a praça. Aqui no Rio, em 72. Em 1972 nós viemos gravar. (...) Aí, a gente veio gravar, o prefeito de lá pagou quinze dias o carro de praça para trazer nós, para nós gravar, e deu quinze dias, para nós gravar essa música e voltar. (...) Então, quando a gente estava em um dia para descansar, não sei o que foi que aconteceu que nós tiramos uma folga, a gente desceu lá para uma praça. Tem uma praçona lá no Rio, bem grandona, lá no centro do Rio. Fomos visitar aquela praça, que a gente nunca tínhamos andado no Rio. Aí nós escutamos essa música saindo de uma loja de disco. Pipoca Moderna. Nós nem estávamos lembrando que esse homem ia gravar essa música. Nós não acreditava. Aí escutamos, parou o disco. Aí, marchamos dali da praça, no lugar que nós ouvimos a música tocar. (...) quando chegamos na loja de disco, aí ficamos assim na porta, nós seis, aí entramos. (...) Aí falamos para o rapaz: ‘Moço, você botou uma música para tocar, e a gente queria ouvir essa música, que essa música é minha.’ ‘Como essa música é sua?’ ‘Essa música é minha.’ E lá vai, lá vai, sem querer acreditar... ‘E quem foi que gravou essa música sua?’ Eu digo: ‘Foi um neguinho.’ Não sabia o nome do Gilberto Gil ainda. (riso) ‘Que ele foi lá para o Nordeste, em Caruaru, e pediu para o prefeito para a gente tocar para ele, e tocamos, ele falou que ia tirar uma música da nossa Banda, do nosso grupo, para gravar. E agora nós ouvindo o som aqui na praça... nós estamos gravando pela CBS.’ ‘Vocês estão gravando?’ ‘É, nós estamos gravando. Você pega o disco e olha se tem aí o nome de Sebastião Bianco.’ Ele só acreditou quando viu. Tinha o nome! A música, ‘Pipoca Moderna’, e ‘Sebastião Bianco’. Aí ele disse assim: ‘Quem foi que gravou essa música?’ ‘Foi um neguinho. Nós não sabemos não quem foi.’ (riso) Nós não sabíamos nem se ele ia gravar. Sei que ele chegou em Caruaru, pediu ao prefeito para chamar nós, para nós se juntar para tocar para ele, e nós se juntamos e tocamos. E ele falou assim, que ia colocar uma música da que nós tocamos para ele gravar, porque ele fez uma pesquisa no Nordeste para gravar Bumba-meu-Boi, esses negócios de folclore, e tradições, essas coisas assim. E ele fez um disco mesmo. Que o disco dele tem quatro dois, é ‘Expresso 2222’. Você viu esse disco? Nossa ‘Pipoca Moderna’ está ali. Só musical. Aí o Caetano Veloso ouvindo, o Gil com esse disco, essa música, o Caetano colocou letra. Aí ficou bonita! Que nós tocamos só musical.”⁴³⁵

⁴³⁵. Idem.

Com esta música, feita especialmente através da assimilação e utilização do “recurso” criado por Sebastião, revela-se um dos pontos fundamentais em que a permeabilidade musical se expressa, em termos da assimilação e tradução dos novos elementos percebidos na experiência musical urbana através do filtro da sua concepção musical tradicional. Isto porque o “recurso” permitia a assimilação da “escala moderna”, composta de doze notas, incorporada na criação musical e na execução das melodias em seu instrumento, através de adaptações na técnica de produção das notas da escala, a qual era até então limitada à escala de sete notas definida pela afinação estrutural do pífano.

Esta adaptação na técnica de executar as notas no instrumento configura novas possibilidades de construção melódica, podendo tocar e criar as melodias em qualquer escala, em qualquer tom, aproximando-se com isso da música popular urbana, mesmo que ainda permanecesse no universo modal que lhe era característico, inclusive persistente na música regional nordestina.

Com tudo isso havia nesta música, de maneira especial e singular, uma espécie de prenúncio dos diálogos que poderiam ser estabelecidos no contexto da música brasileira, da canção popular e literária, através de suas estruturas musicais.

Mas principalmente configura-se um marco importante que revela de maneira inusitada o universo repleto de possibilidades de interação entre os elementos tradicionais e os elementos da modernidade na criação musical brasileira, em diversas formas, tempos e lugares.

CAPÍTULO IV

“No século XXI, no pátio do forró” (1999-2006)

1. Retomada das gravações e a prática musical em São Paulo

A partir do final da década de 90, surgiu uma nova possibilidade de inserção da Banda no mercado fonográfico e cultural. Com a iniciativa de gravar artistas brasileiros “consagrados, mas que não tinham um registro merecido de sua produção musical”, o músico e produtor João Marcello Bôscoli, criou a gravadora Trama, em São Paulo, em novembro de 1998.⁴³⁶ O objetivo da ação cultural da gravadora, segundo Bôscoli, fundamentava-se em dois pontos: o lançamento de novos artistas que tinham trabalhos de qualidade mas não eram reconhecidos no mercado; e a recuperação de artistas brasileiros representativos da música popular que estavam “esquecidos” no contexto fonográfico, que mereciam a sua revalorização na mídia.

Neste segundo ponto é que a Banda de Pifanos se encaixava nos objetivos da gravadora, que teve como um de seus trabalhos inaugurais a produção e lançamento de dois CDs da Banda, “Tudo isso é São João!”, em 1999, e “No século XXI, no pátio do forró”, em 2003.⁴³⁷

*“Quando a gente começou a Trama, a gente tinha como meta inicial a valorização de novos nomes, então 80% de nossos esforços seriam em cima de novos artistas, que então não eram conhecidos, lançamento de novos artistas. E o restante do nosso esforço seria para utilizar em cima da busca de nomes fundamentais da música brasileira que por uma razão ou outra não estavam tendo a atenção, e as condições de trabalho que nós julgávamos ideais. Então, nessa esfera que se posiciona a Banda de Pifanos.”*⁴³⁸

Além da Banda de Pifanos de Caruaru, outros artistas fizeram parte deste quadro definido de acordo com as metas da gravadora, como Inezita Barroso, Tom Zé, Baden

⁴³⁶. Cf. Depoimento de João Marcello Bôscoli.

⁴³⁷. Com isso, a Banda completa um total de oito discos lançados.

⁴³⁸. Depoimento de João Marcello Bôscoli.

Powell, César Camargo Mariano, Paulinho Nogueira, entre outros, que foram considerados importantes de serem recuperados no contexto cultural fonográfico brasileiro.

“Então, nessa esfera que se posiciona a Banda de Pífanos, nós também temos o Noite Ilustrada, que nós contratamos na época, o Baden Powell, o César Camargo Mariano, a Inezita Barroso, Caju e Castanha, Tom Zé. Ou seja, artistas que têm dentro da sua área uma excelência, em tese, indiscutível, uma excelência consensual por parte da sociedade brasileira e em alguns casos da sociedade mundial, e dar a esses artistas condições para que eles pudessem registrar as suas obras, coisa que em alguns casos não estava acontecendo. O Noite Ilustrada, a Banda de Pífanos, Paulinho Nogueira, esses todos que eu listei, fora o Tom Zé e o César Camargo Mariano, eram artistas que estavam há muito tempo sem gravar um álbum. Então, para mim não entrava muito na minha cabeça esse quadro.”⁴³⁹

A visão de excelência artística dentro da sua linguagem musical e o conteúdo simbólico que consagrava a sua importância social na história da música brasileira eram os pontos centrais que faziam com que houvesse este reconhecimento, tornando legítimo gravar estes artistas.

Com isso, a Banda de Pífanos ganhou uma nova inserção na cultura brasileira moderna, em uma nova conjuntura social, tendo como base os mesmos pontos de partida das idéias que justificavam o seu valor como expressão artística e social no interior da música popular: a sua excelência artística e o seu valor representativo da identidade da história da nossa música popular. Embora a Banda fosse colocada lado a lado com expressões musicais bem diversificadas no contexto da produção da música popular brasileira, um dos pontos chave para a escolha da Banda de Pífanos foi a sua base cultural “folclórica”.

“(…) Estava pensando em coisas de raiz, coisas com fundo folclórico, com essência folclórica. E aí falei: a Banda de Pífanos.”⁴⁴⁰

Neste novo momento, também houve um grande reconhecimento institucional de sua importância como expressão musical, e diante de um público variado. A Banda

⁴³⁹. Idem.

⁴⁴⁰. Idem.

ganhou vários prêmios nacionais e internacionais, como o Grammy Latino⁴⁴¹, em 2004, o Prêmio Tim de Música⁴⁴², em 2005, o Diploma da Ordem do Mérito Cultural⁴⁴³ pelo presidente da República, em 2006, tendo sempre como discurso o incentivo à música brasileira.⁴⁴⁴

Para Bôscoli, a projeção social da Banda neste novo contexto representou um novo impulso para as expressões musicais brasileiras, tendo resultados significativos para uma revalorização da cultura popular.

*Eu fiquei muito contente, porque a Banda de Pífanos não estava gravando havia algum tempo, a gente colocou a Banda de Pífanos no que era na época o melhor estúdio do Brasil etc, e demos condições para eles gravarem o disco. E a gente teve, na nossa visão, um resultado muito bom. Artisticamente nem se discute, eles foram indicados ao Grammy, ganharam o Grammy, deu de novo uma visibilidade, baseada evidentemente na excelência da obra deles, e eu acho que é mais perto do que eles merecem. Principalmente pela questão da longevidade. Colocamos eles em programas de tv, demos uma série de ações que na nossa visão acabou revitalizando, de certa forma, a Banda de Pífanos.”*⁴⁴⁵

O sentido que o músico e produtor no final da década de 90 encontrava na música da Banda tinha referência o contexto da década de 70, e as motivações musicais que permearam as gerações.

“Na verdade, desde moleque, quando eu vi o trabalho do Marcus Pereira, na Marcus Pereira Discos, na minha casa... (refere-se ao disco da Banda de Pífanos de Caruaru de 1979, produzido pela gravadora Discos Marcus Pereira, dirigido por Marcus Vinicius). A Elis, minha mãe, participou de um desses discos do Marcus Pereira, e eu tive a chance, eu e minha família, de conviver com esses discos. E eu desde pequeno ouvia, sempre achei mágica a presença deles, nessas obras. Gostava muito, um som, realmente uma coisa muito visceral, difícil até de

⁴⁴¹. Na categoria Melhor Grupo Regional de Raiz, pelo disco “No século XXI: no pátio do forró”, de 2003. Ver ANEXO IX.

⁴⁴². Na categoria Melhor Grupo Regional. A entrega do Prêmio ocorreu em 7 de Julho de 2005, na segunda edição do Prêmio TIM de Música, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁴⁴³. Ver ANEXO IX. O tema da congratulação da Ordem do Mérito Cultural no ano de 2006 foi “Patrimônios, Memórias e Valores Brasileiros”, nas comemorações dos 70 anos de criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Na cerimônia, Sebastião Biano recebeu a medalha da Ordem do Mérito Cultural das mãos do presidente da República Luiz Inácio da Silva, o que deixou emocionado a todos os integrantes do grupo, especialmente Sebastião, que conta sobre este acontecimento com muito orgulho.

⁴⁴⁴. Com estes prêmios, a Banda recebeu homenagens em diversas ocasiões em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Brasília e em Caruaru, pela Fundação de Cultura de Caruaru. Alguns objetos, discos e documentos encontram-se expostos no Museu do Forró, em Caruaru, na sala Luiz Gonzaga, dedicada à exposição permanente sobre a história do forró no Brasil.

⁴⁴⁵. Depoimento de João Marcello Bôscoli.

*colocar, uma coisa muito original, uma sonoridade muito própria, realmente muito interessante.”*⁴⁴⁶

Ele tinha como referência, desta forma, a percepção do conteúdo simbólico que a Banda trazia na sua musicalidade. Esta musicalidade remetia a sensibilidades e sentidos fundamentais, nos quais podemos localizar a presença de “estruturas profundas” na historicidade da cultura popular, por um lado, e a universalidade das sonoridades musicais, por outro.

*“As novas folhinhas de uma árvore, elas nascem a partir do momento em que a gente tem raiz. Independente da profundidade dessa raiz. No caso deles, é uma raiz muito profunda. Para mim, acho que a coisa significa assim. Fora isso, existe uma admiração musical por eles. A gente pode ter um trabalho que é de raiz, que é de importância histórica, mas pode não existir uma empatia por determinado artista. No caso deles juntou tudo, foi um momento mágico para a gente (...) poder contar com a presença da Banda de Pífanos.”*⁴⁴⁷

O público da Banda nesta sua retomada, a partir de 1999, continua sendo formado predominantemente por universitários, músicos, intelectuais e artistas de diversas gerações. Mas também apresenta uma parcela de grupos sociais de origem nordestina que se identificam com o gênero do forró, segundo a descrição do produtor.

*“Eu percebi que é essencialmente adulto, com dois extremos, numa quantidade menor: a garotada, que começava a se interessar por música, os universitários acima de tudo; e as pessoas um pouco mais velhas, as pessoas que talvez conhecessem o pessoal desde o começo, o começo da trajetória deles mesmo. Que eu via muito adulto, e uma pequena parcela de universitários e uma pequena parcela de pessoas da chamada “terceira idade”, eu não sei se é esse o termo correto. (...) Na essência, esse meio de campo, com os dois extremos numa quantidade um pouco menor, mas bastante presente.”*⁴⁴⁸

As novas gravações acompanham um novo momento na música popular urbana em São Paulo, que também revela uma política cultural voltada para a valorização das expressões musicais brasileiras, partindo da iniciativa de um grupo de músicos⁴⁴⁹

⁴⁴⁶. Idem.

⁴⁴⁷. Idem.

⁴⁴⁸. Idem.

⁴⁴⁹. Ao lado de Bôscoli, estavam os músicos Cláudio e André Szajman. Neste projeto cultural, tinham como meta criar “não uma gravadora qualquer, mas uma companhia que revelasse novos talentos da música brasileira e resgatasse a carreira de artistas deixados de lado pela mídia. Que ocupasse o vácuo cultural e mercadológico negligenciado pelas majors do setor, excessivamente voltadas para a produção padronizada de música.” (Fonte: Site oficial – histórico da Trama/ www.trama.com.br)

preocupados com os caminhos da música popular brasileira no final do século XX. Assim, esta questão estava presente em suas preocupações e seus objetivos, buscando combater a tendência cultural que envolvia as gravadoras nacionais em um mercado “voltado para a produção padronizada de música”.

Diante destes objetivos, a gravadora dirigia sua atenção à produção musical urbana contemporânea⁴⁵⁰ que não tinha espaço no mercado das grandes gravadoras, e também à música popular brasileira e à “música de raiz”. Com isso, assumia o caráter de uma gravadora “independente”, com grande projeção nacional, em relação ao circuito cultural dominante da produção fonográfica de consumo de massa que predominava nas grandes gravadoras nacionais, com muito pouca valorização das expressões artísticas brasileiras.⁴⁵¹ Além disso, mostrava ainda a atualidade da Banda de Pifanos como um fator permanente, que diz respeito ao lugar específico e fundamental que ela representa na cultura brasileira, ao lado de outros artistas de expressão nacional.⁴⁵²

Na época do lançamento do CD em 1999, a Banda foi convidada para participar de um festival nacional chamado “Todos os cantos do mundo”, que aconteceu em São Paulo, em uma das unidades do Sesc. Este Festival, desta forma, integrava a Banda em um contexto definido por uma tendência musical contemporânea ligadas à “música mundial”, chamada nos Estados Unidos de “world music”.⁴⁵³ O objetivo era integrar a música de “todos os povos”, revelando similaridades culturais, e as suas sonoridades em um contexto contemporâneo, mesclando-as com vertentes da música experimental contemporânea e à música eletrônica. Este movimento expressa, por um lado, as proximidades culturais presentes na tendência musical contemporânea em relação às possibilidades de diálogo entre músicas não-tonais, a partir de referências musicais

⁴⁵⁰. Isso incluía a música eletrônica brasileira e a música urbana feita por novos artistas.

⁴⁵¹. “A Trama tornou-se sinônimo de vanguarda, liberdade, ousadia e qualidade. Tendo como premissa a total liberdade artística e trabalhando o marketing dos CDs de forma diferenciada, a Trama ajudou a mudar o cenário da música nacional, é referência no mercado fonográfico e tornou-se a maior gravadora independente do Brasil.” (Cf. Site oficial - objetivos)

⁴⁵². Segundo Bôscoli, o reconhecimento público e institucional deste empreendimento demonstrava esta questão fundamental. “A gente acredita que, quando você tem uma empresa como esta, você está fazendo um registro do seu tempo. E a Banda estava, como o próprio disco atestou, e como o Grammy, os outros prêmios e a visibilidade deles atestou, eles estavam muito bem.” (Depoimento de João Marcello Bôscoli)

⁴⁵³. BROUGHTON, Simon et al. (orgs.). *World Music. The Rough Guide*. London: The Penguin Group, 1994; TODD TITON, Jeff (org.). *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's People*. New York: Shirmer, 1992.

diversas, em suas características étnicas, locais e contemporâneas, em caráter experimental. Isto indica, novamente, as aproximações entre a música “tradicional” e a música de “vanguarda”, observadas em experiências musicais anteriores na música brasileira popular e erudita.

1.1. Musicalidade e expressão social

A universalidade que envolve a expressão das sonoridades musicais remete ao campo das sensibilidades estéticas, que se fundamenta também no compartilhamento da experiência social através da sensorialidade. Estes sentidos sociais compartilhados através da fruição estética da escuta musical e da sua assimilação sensorial podem ser tomados também como um fator representativo do alcance da musicalidade.

A partir destes conteúdos captados, vivenciados e percebidos musicalmente, através da sensorialidade e da percepção de sentidos musicais vivenciados corporalmente, captados pelos sentidos, é onde podemos compreender que, ao lado de seu entendimento histórico e cultural situado em tempos e lugares específicos, reside a sua permanente atualidade.

Neste sentido, o depoimento de Bôscoli apresenta alguns aspectos percebidos na musicalidade da Banda de Pífanos que despertam para sensibilidades remotas, possíveis de apreender pelos sentidos sensoriais, os quais também são importantes para o entendimento da sua prática social e do seu poder de transmissão de sentidos coletivos.

*“Eu acho, primeiro, que tem uma coisa que não é tangível, que é uma sensação maravilhosa de ouvir a música deles, eu acho que transcende qualquer coisa. Tem os chamados valores fundamentais. E existe também por parte dos universitários uma busca de “Da onde está vindo o fio desta meada?” Quer dizer, a gente tem Nação Zumbi, da onde que vem isso? A gente tem Gil, a gente tem Lenine. **Tem uma raiz comum tudo isso. Mas acho que acima de tudo é o poder da música mesmo, sabe? Que às vezes a gente fica olhando para outros fatores que eu acho até bom também que se observe, mas existe essa questão fundamental. Quer dizer, a música deles é uma música atemporal, é uma música que transcende, na minha opinião, que transcende a época deles. O que os filósofos chamam o éter(...) quando a gente ouve uma escola de samba tocar... existem coisas que transcendem o racional. Tem questões que transcendem o racional. Você fica na frente de uma escola de samba, você tem a energia do som, enfim, não quero cair num clichê. Mas mexe mecanicamente, fisicamente com o seu corpo, você começa a dançar, eu percebo que tem um peso muito***

*grande. Sabe, a primordialidade do ritmo, essa coisa quase que seminal, ancestral, esse ritmo que mexe com as pessoas. Eu sinto isso, viu.”*⁴⁵⁴

Estes aspectos fazem da música, composta por estes códigos particulares que atuam na relação entre os homens na sua percepção do mundo e inclusive na sociabilidade, um importante canal para a construção de sentidos através de outras linguagens sociais, não verbais, que não passam pelo código da forma escrita.

Assim, é possível apreender o campo da música como repleto de possibilidades, permeabilidades e diálogos através da sua dimensão estética, já que, conforme afirmou Wisnik sobre a infinidade das relações entre música e sentido, “a música tem uma vocação antiga para ensaiar no seu próprio campo as possibilidades de transformação que estão latentes na história.”⁴⁵⁵

2. O forró universitário: cultura nordestina na cidade de São Paulo

Em 2003, o lançamento do segundo CD da Banda tinha como temática o forró, sendo inspirado em grande parte pelo crescimento do movimento do forró universitário na cidade de São Paulo, obtendo grande repercussão neste circuito cultural paulistano no início dos anos 2000.

Em 2001, a Banda havia participado da trilha sonora do filme “Saudade do futuro”, uma produção franco-brasileira dirigida por César Paes, que procurava retratar a diversidade cultural na cidade de São Paulo, ressaltando a presença da cultura nordestina, e a leitura da cidade pelo olhar dos imigrantes nordestinos na metrópole, através de suas expressões musicais.⁴⁵⁶ O filme foi exibido principalmente na França, apresentando o tema dos ritmos e poesias da cultura nordestina na revelação de uma visão sobre a cidade.

Neste filme, a Banda de Pifanos é colocada entre os imigrantes nordestinos, que figuram como personagens, tendo os autores do filme o objetivo de mostrar como os nordestinos mostram “a São Paulo deles”, na mistura da poesia e da música, como

⁴⁵⁴. Depoimento de João Marcello Bôscoli.

⁴⁵⁵. WISNIK, José Miguel. *Op. Cit.*, “Simultaneidades”, p. 213.

⁴⁵⁶. Ver ANEXO IX.

“verdadeiros cronistas”, como são chamados os repentistas, que improvisam rimas e versos para falar do cotidiano da grande cidade e relembrar seu nordeste”.⁴⁵⁷

“São Paulo et ses poètes de rue.

Du journaliste à la femme de ménage,

Du directeur de la pinacothèque au chauffeur de taxi,

Les immigrés nordestins racontent la mégalopole au rythme des rimes

*Et des joutes musicales improvisées.”*⁴⁵⁸

O disco da Banda feito em 2003, “No século XXI, no pátio do forró”, revela no seu repertório um olhar sobre o nordeste, feito “no” e “para” o contexto cultural paulistano nos anos 2000, por “imigrantes nordestinos”, a partir da presença da música nordestina na cidade de São Paulo, na qual o forró é uma de suas manifestações expressivas. O forró universitário, movimento cultural que se desenvolveu na cidade a partir de 2001, teve o sentido de retomar as manifestações musicais que fazem parte do forró pé-de-serra, característico das festas e bailes de forró do sertão nordestino, de caráter rural, no contexto urbano, promovido no circuito universitário. Neste contexto, muitas casas de forró pé-de-serra foram criadas na cidade, concentradas no bairro de Pinheiros, sendo promovidas e freqüentadas pelo público de classe média universitário.⁴⁵⁹

No disco, o repertório é marcado por uma diversidade de ritmos do forró característico do agreste e do sertão, como o xote, o arrasta-pé, o xaxado, o frevo, o baião e o rojão, incluindo também a ciranda, do litoral pernambucano, popularizada em Recife.

Uma especificidade destes dois últimos discos, de 1999 e 2003, é a assimilação de instrumentos que não faziam parte do contexto instrumental das bandas de pífanos, que era estruturado com base na combinação fundamental entre instrumentos de sopro (pífanos) e instrumentos de percussão (tambores de diferentes tipos – zabumba, caixa, surdo – e o prato).

A partir de 1999, com a participação de Jadelson Bianco, houve a assimilação de novos instrumentos de percussão que são tocados por ele, como o triângulo, o afoxé, o

⁴⁵⁷. Sinopse do filme. Fonte: site - www.saudadedofuturo.com

⁴⁵⁸. Cartaz do filme. “São Paulo e seus poetas de rua. Do jornalista à arrumadeira, do diretor da pinacoteca ao chofer de táxi, os imigrantes nordestinos contam a megalópole no ritmo das rimas e dos jogos musicais improvisados”. Ver em ANEXO IX. Fonte: site - www.saudadedofuturo.com

⁴⁵⁹. Conforme depoimentos de Jadelson Bianco e Chambinho.

broque e o ganzá, combinados com os instrumentos de percussão tradicionais. Por um lado, mantinha-se a característica estrutural da percussão na combinação com o pífano, mas por outro lado, a ausência de um dos pífanos, devido ao falecimento de Benedito Bianco (pífano 2), trazia uma lacuna na constituição sonora do conjunto.

Com isso, houve a assimilação da sanfona, ou acordeón, na interpretação do repertório da Banda, articulada à escolha de um repertório mais especificamente voltado ao forró (xote, xaxados, São João, frevo, arrasta-pé, baião), que contemplasse a sanfona como instrumento melódico, junto ao pífano tocado por Sebastião.

No CD de 1999 o acordeón foi feito por Oswaldinho do Acordeón, como convidado especial. No CD de 2003, por Chambinho, que passou a participar das apresentações musicais da Banda ao vivo, desde 2001, desenvolvendo sua ligação com a Banda a partir do contexto do forró universitário.

Desde o final de 2003, após o lançamento do CD “No século XXI, no pátio do forró”, novos instrumentos ainda mais distantes da tradição das bandas de pífanos foram inseridos nas apresentações e performances musicais do grupo, além do acordeón, como o contrabaixo, o violino e o saxofone. São instrumentos de outras matrizes musicais, do contexto da música urbana, e que assumiram um sentido específico na constituição instrumental da Banda voltada para a realização da performance nas casas de forró, representando transformações que refletem novas necessidades musicais surgidas de acordo com o novo contexto da prática musical e ligada fundamentalmente à performance.

Sobre este aspecto, o depoimento de Jadelson apresenta as questões que levaram à Banda a assumir estas mudanças, além de apontar para novas questões que surgiram, a partir deste momento, na concepção e produção musical do grupo, sugeridas pelas perspectivas da prática musical no contexto do forró, na cidade de São Paulo.

*“A gente fazia um trabalho cultural, em teatro, tal, mas a gente tem um trabalho também que é dançante, a gente faz forró. E para fazer forró precisa de uma banda de peso. Nos lugares que a gente vai tocar aí, o contratante quer ver uma coisa de peso para levantar a galera. Aí meu pai (João Bianco) já pensou nisso, no lado mais dançante, já tinha vontade de colocar uma sanfona, contrabaixo.”*⁴⁶⁰

⁴⁶⁰. Depoimento de Jadelson Bianco.

Antes disso, desde a década de 60, como vimos, já houveram mudanças importantes com a interpretação de músicas cantadas, “no gogó”, como se referiu João, no processo de alcance de um novo e grande público urbano, assim como a aproximação com a música regional de canções nordestinas compostas nos ritmos de forró (baião, xote etc) e com a música popular brasileira. Estas mudanças já foram sentidas anteriormente, identificadas inclusive na composição do repertório gravado nos LPs na década de 70 e início de 80.

O CD de 1999, “Tudo isso é São João”, traz músicas de compositores nordestinos como Luiz Gonzaga (“Assum Preto”, “Asa Branca”), Azulão (“Sanfoneiro Contratado”), Onildo Almeida (“Capital do Agreste”, “Tudo isso é São João”), Alceu Valença (“Cana Caiana”), Dominginhos (“Isso Aqui ta bom demais”), Zé da Flauta⁴⁶¹ e Carlos Fernando (“Zoar”), entre outros, com apenas uma música de Sebastião Bianco (“Balão Azul”, feita na década de 30 no sertão). Isso mostra como a característica de seu ressurgimento no mercado fonográfico estava voltada a atender a demanda de um mercado de música nordestina, ligado ao forró, que se desenvolvia na cidade de São Paulo nesta época.

Já o CD de 2003 apresenta a mesma perspectiva voltada ao forró, com músicas de Sebastião Bianco (“Pimenta Malagueta”, “Pisada do gato preto”), João Bianco (“Marina”, “Jackson, o rei do Pandeiro”, “No pátio do forró”) e compositores nordestinos, como Anastácio do Rojão (“Viúva Boa”), João do Vale (“Canto da Ema”), Geraldo Azevedo e Carlos Fernando (“Forroziar”), Luiz Gonzaga (“Vida de viajante”), entre outros. As músicas de João Bianco, “Marina” (arrasta-pé), “Jackson, o rei do Pandeiro” (baião) e “No pátio do forró” (xote), foram inspiradas na linguagem do forró, na musicalidade de expressão regional, do forró chamado pé-de-serra.

Inserido no contexto dançante das casas de forró paulistanas (arrasta-pé, pé-de-serra), a partir deste momento, vêm à tona no grupo algumas indagações musicais fundamentais e instigantes sobre a sua produção musical e as relações entre a tradição e a modernidade, dos diálogos com os elementos musicais no mundo moderno e a dinâmica da construção do novo no interior da linguagem tradicional.

⁴⁶¹. Antigo componente do Quinteto Violado, em Recife.

Estas questões passaram a ser trazidas com maior expressividade a partir do novo contexto da performance musical nas casas de forró universitário, e se colocaram mais evidentes com a assimilação de novos integrantes no grupo, gerando transformações na linguagem musical, novos olhares, perspectivas, musicalidades e novos instrumentos musicais.

Jadelson Bianco, filho de João Bianco, nasceu em 1972, em Caruaru. Faz parte, portanto, da terceira geração da Banda, integrando-se oficialmente nela a partir de 1999, após o falecimento de Benedito Bianco, seu avô, pai de João e irmão de Sebastião.⁴⁶² Com a sua entrada, a Banda, que era composta desde 1955 por seis integrantes, pode manter a estrutura de “três pares” ou “parelhas”⁴⁶³, que a caracterizava, mesmo com a perda de um dos integrantes mais velhos.

Seu aprendizado musical se deu em Caruaru, desde criança, ainda com seis anos de idade, de maneira informal e através da observação da experiência dos mais velhos, a partir da qual desenvolveu a sua prática, sendo sua principal referência seu pai João Bianco, tocador da zabumba na Banda, e seus tios: José Bianco (prato), Amaro Bianco (surdo) e Gilberto Bianco (caixa). Jadelson aprendeu então um pouco de cada instrumento de percussão do grupo. Ele tocava caixa, surdo e prato, o último sendo, segundo ele, “mais leve, feito de lata” e de tamanho menor, possível de ser tocado por uma criança.

Descreve que o aprendizado musical se deu dentro de uma escola de samba mirim criada por seu pai, em Caruaru, na qual ele foi encarregado de ensaiar as outras crianças, mesmo tendo apenas seis anos. Desde cedo a prática musical era constante, pela experiência de casa, com a família. Assim, a música foi um elemento desenvolvido naturalmente na sua vida, de maneira integral.

“Eu tinha seis anos. E nessa época eu já batucava, já fazia alguma coisa, tal, porque não tinha como fugir da coisa, era inevitável, estava no sangue, tal. E eu lembro que com seis anos eu inventei uma escola de samba mirim, que inclusive tinha uns vinte ou trinta componentes, tudo moleque nessa faixa aí, no máximo

⁴⁶². Ver Quadro Genealógico familiar e musical, em ANEXO VII.

⁴⁶³. Conforme depoimento de Sebastião, José e João, esta estrutura de pares era constitutiva de sua tradição. Até a década de 50, a Zabumba do Seu Manuel, como era chamada até então, era composta por dois pares: os dois pífanos de um lado, e a zabumba e a caixa de outro. A partir do falecimento de Manuel, como vimos no capítulo 2, houve a introdução de outros dois instrumentos fixos: o surdo e o prato, formando um terceiro par de instrumentos, ficando assim formada por três pares (pífano 1 e pífano 2, zabumba e caixa, surdo e prato). Ver a sistematização da composição instrumental da Banda em perspectiva cronológica e genealógica, no Quadro Genealógico familiar e musical, em ANEXO VII.

*até dez anos de idade. E eu era diretor de escola de samba, molequinho, naquela época, já era diretor. Meu pai organizava, tinha o meu pai por trás, mas eu já comandava a meninada lá, como diretor de batuque. Então, começou aí. A partir daí.”*⁴⁶⁴

Assim como com os demais integrantes do grupo, seu aprendizado se deu por meio da oralidade e da percepção auditiva e sensorial, buscando a sonoridade assimilada pelo ouvido e a imitação do som na experimentação empírica do fazer musical, não tendo freqüentado escola de música até hoje.

*“Foi só ouvindo mesmo e vendo a Banda de Pífanos tocando, e eu fui aprendendo. Eu tinha curiosidade. Quando acabava um show, uma novena (...) eles deixavam os instrumentos lá num cantinho, separado. E moleque, sabe como é moleque, quer mexer em tudo, quer brincar com tudo. Eu ia lá, pegava a baqueta e ficava batucando. Ouvindo, tentava fazer as mesmas batidas que eles faziam. E a primeira batida que eu peguei foi de novena. Foi a partir daí que eu comecei a aprender a tocar. (...) Foi sempre na prática. Eu acho bom ir (à escola de música), ter a noção, a teoria. Tem a prática, mas é preciso ter técnica e teoria. Eu nunca fui, mas ainda penso em ir. Só falta tempo.”*⁴⁶⁵

Sua experiência musical constituída inicialmente em Caruaru teve seu desenvolvimento em São Paulo, onde vive desde 1978, vindo com a família, quando a Banda se mudou para a metrópole. No entanto, a sua percepção e aprendizado musical, e grande parte de suas referências culturais, são fortemente marcadas pela experiência inicial de sua infância em Caruaru, como percebemos em seu depoimento.

Em 2001, Jadelson havia criado, em São Paulo, paralelamente à sua participação na Banda de Pífanos, uma banda de forró universitário, a qual foi chamada de “Pipoca Moderna”, em homenagem à música de Sebastião Bianco, que teve um significado representativo na história da Banda na década de 70. Sua experiência musical, nesta época, refletia um contexto musical paulistano que eclodia neste momento.

“Foi na época do forró universitário, que teve uma época que o forró universitário estava em alta. E eu freqüentava praticamente todos os dias os forrós ali de Pinheiros, o Remelexo, Canto da Ema, Danado de Bom, KVA, Projeto Equilíbrio. E eu conheci muita gente ali do forró, muita banda, muito músico. E fui me interessando. Gostei do forró que estava em ascensão. Foi legal. Porque a gente vem também de uma geração do forró. Em Caruaru. Então eu toco forró desde criança. Azulão, toda essa gente lá de Pernambuco. Então eu fui

⁴⁶⁴. Depoimento de Jadelson Bianco.

⁴⁶⁵. Idem.

surpreendido, que o forró estourou aqui em São Paulo, eu falei ‘Que legal’. Vou tentar fazer alguma coisa dentro disso daí também. E já tinha conhecido muito músico, foi aí que eu tentei montar a ‘Banda Pipoca Moderna’.”⁴⁶⁶

Nesta Banda Jadelson tocava zabumba, tendo participação de seus dois irmãos, Jair e João, na caixa, triângulo, broque, cimbalete e pratos; Samuel, com violão e voz; Chambinho, na sanfona; e Fernando, que tocava violino. Disto resultou algumas participações de acordeão e violino na Banda de Pífanos de Caruaru, com a participação de Chambinho e Fernando.⁴⁶⁷

A partir daí, outros instrumentos, como contrabaixo e saxofone foram inseridos na performance do grupo.⁴⁶⁸ Nas gravações, até então, houve somente a assimilação do acordeão, e da bateria, no Cd “Tudo isso é São João”, e uma música, tocada por João Marcello Bôscoli, a convite de João Bianco.⁴⁶⁹

O movimento do forró universitário surgiu como uma expressão musical alternativa em reação ao que predominava no mercado do forró no final da década de 90, na cultura de massa, que se distanciava, segundo Chambinho e Jadelson, do forró tradicional, pé-de-serra, o forró rural. O gênero de forró produzido no contexto do movimento do forró universitário, por sua vez, aproximava-se na tentativa de recuperar o “forró pé-de-serra”, que era o forró do sertão, do “pé da serra”, como explicou Chambinho.

Apresentava, assim, uma proximidade com o “jeito de fazer forró” de Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, os quais tinham sido deixados de lado pela indústria cultural entre as décadas de 80 e 90.

Os gêneros do forró aos quais o movimento do forró universitário combatia e procurava se confrontar eram os forrós que se popularizavam na cultura de massa paulistana, através da tv e das rádios, que utilizavam teclados, sintetizadores, bailarinas e,

⁴⁶⁶. Idem.

⁴⁶⁷. Chambinho nasceu em São Paulo, mas passou a infância no interior do Piauí, de onde vem sua família. Seu avô tocava acordeão e seu bisavô, rabeca. Sua experiência musical é, segundo ele, fortemente marcada pela tradição nordestina da música de forró sertaneja, e também pela influência musical de Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Dominginhos.

⁴⁶⁸. Contrabaixo: Gilmar; saxofone: Júnior. Júnior é pernambucano e também toca pífano. Ele participa da Banda desde 2008, passando a fazer parceria com o pífano de Sebastião, na execução do repertório tradicional.

⁴⁶⁹. Conforme depoimento de João Marcello Bôscoli, a sua participação em uma música, tocando bateria, ocorreu devido ao convite feito pela Banda, especialmente João Bianco.

segundo Jadelson e Chambinho, tinham um caráter vulgar, e se distanciavam das expressões autênticas do forró pé-de-serra baseado nos ritmos tradicionais do sertão e do agreste nordestino.

“Eram esses forrós em que os músicos usam sintetizador, teclado.(...) Não faz muito parte do meu segmento. (...) Eu me formei mais dentro da tradição. Porque eu venho de uma família de acordeonistas lá do Piauí. Que meu avô tocava oito baixos. (...) Voltei a me interessar pelo acordéon nessa época do forró universitário, 99 para 2000. Até esse momento o que estava rolando no mercado do forró era um forró meio estilizado, um forró indo mais para o lado vulgar, com aquelas bailarinas(...)”⁴⁷⁰ E eu não gostava desse gênero. Porque eu fui criado escutando Trio Nordestino, Luiz Gonzaga, Dominginhos.”⁴⁷¹

Segundo Chambinho e Jadelson, este movimento de recuperação e releitura do forró do sertão foi chamado de forró universitário, “mas era o forró pé-de-serra que estava em questão”, sendo utilizados os instrumentos triângulo, zabumba e sanfona, “incrementados” com um violão.⁴⁷²

3. “Atenção, que essa é a Banda do século XXI!” Expressão musical, performance e linguagem: diálogos ou fronteiras?

No momento do segundo CD da Banda, em 2003, algumas questões começaram a surgir de maneira mais evidente na expressão de transformações mais definitivas na linguagem musical, principalmente do ponto de vista da interpretação e da performance. Tais questões dizem respeito à introdução de novos instrumentos na interpretação musical, o que em certa medida também atinge a configuração dos arranjos para as músicas do grupo, a inserção de novas sonoridades e novo repertório.

Este aspecto é importante de ser investigado na experiência musical do grupo a partir da década de 90, pois constitui um ponto de cisão no interior do grupo, polarizado principalmente entre a concepção de João (nova geração) e a concepção de Sebastião (antiga geração) sobre a Banda e sua identidade musical.

⁴⁷⁰. Refere-se ao grupo “Fala Mansa”, popularizado na televisão e rádios na época.

⁴⁷¹. “A partir daí eu comecei a tomar gosto pelo instrumento, comecei a ir na casa de alguns músicos, no Chiquinho Ceará, foi o primeiro, que toca com o Alceu Valença, me passou alguns toques...” (Depoimento de Chambinho)

⁴⁷². Cf. Depoimentos de Jadelson Bianco e Chambinho.

Segundo Bôscoli, esta questão começou a ser expressada no interior do grupo a partir de 2003, na ocasião da gravação do CD “No século XXI, no pátio do forró”. Em seu depoimento, Bôscoli descreve como este conflito de concepções musicais foi manifestada no grupo, diante da gravadora, e como estava polarizada entre a primeira geração, representada por Sebastião, e a segunda, representada por João.

As mudanças propostas por João Biano estavam ligadas principalmente ao âmbito da instrumentação, com a inserção de novos instrumentos da cultura musical urbana.

Esta questão, inclusive, foi o que determinou a interrupção da continuidade dos projetos de gravação musical pela Trama, a medida que tocava, como vimos, em pontos fundamentais do campo simbólico e representacional do que a Banda representava na cultura brasileira. A possibilidade de transformação da tradição diante da assimilação de elementos da modernidade torna-se, neste sentido, uma questão “tabu”, muito difícil de ser resolvida, quando se parte da visão da tradição como uma forma acabada, na qual, ao admitir intersecções, transformações, estaria perdendo o seu sentido cultural.

*“No momento em que a gente se separou, que eu resolvi não levar adiante, foi exatamente nesse ponto do folclórico, do popular. Porque uma parte da Banda, da nova geração, queria operar mudanças estruturais na Banda de Pifanos de Caruaru.”*⁴⁷³

Esta questão da mudança, para Bôscoli, como para os produtores, críticos e intelectuais na década de 70, em um novo contexto e parâmetro entre o tradicional e o moderno, toca em um ponto obscuro, na resolução das relações culturais no contato e no confronto dos códigos tradicionais no contexto da modernidade.

Como a Banda adquiriu o seu valor simbólico justamente no fato de ser um conjunto tradicional, que representa o caráter expressivo da “musicalidade brasileira” em sua forma mais autêntica presente na cultura nordestina, a possibilidade de integração de elementos externos às características que compunham a sua forma tradicional, é um fator não reconhecível como possível de ser implementado sem que esta tradição seja “destruída”. Com isso, está presente ainda uma visão da cultura e da tradição como um patrimônio a ser preservado, sem diálogos, sem transformações, sem historicidade.

“Na verdade, o Seu João... eu não estou dizendo que ele estava errado, porque esteticamente, estética é estética, mas eu fiquei muito preocupado, porque para

⁴⁷³. Depoimento de João Marcello Bôscoli.

*uma pessoa que está de fora, poderia pensar: ‘A Trama e o João Marcello resolveram modernizar um patrimônio tombado da cultura brasileira’. Seria como chegar nas esculturas do Aleijadinho e dar uma mexidinha. Então, por outro lado, eu entendo que as pessoas estão vivas, estão no mundo, elas têm uma evolução natural, eles têm o direito de fazer isso. O que na verdade aconteceu comigo foi: ‘eu não me sinto seguro para participar deste processo de mudança’. Que a Banda de Pífanos de Carauru era conhecida e é conhecida essencialmente pela sua atuação folclórica.”*⁴⁷⁴

Este processo de mudança, além disso, apresenta singularidades na percepção individual dos integrantes do grupo, sendo vivenciada, sentida e percebida de acordo com a experiência social construída, a qual se diferencia na concepção de Sebastião Bianco, ligada mais fortemente ao sertão, e de João Bianco, nascido na região de Caruaru. Bôscoli aponta que a dificuldade gerada neste debate cultural diante da dinâmica musical do grupo encontrava-se no fato deste “conflito de gerações”, que marcava uma diferença de experiências culturais, concepções da mudança e de na maneira de assimilação dos novos elementos da modernidade.

*“Então, eu me sinto péssimo de dizer para eles ‘Não, não vai mudar’. Por outro lado, eu achei que esse processo de mudança não era algo que eu tinha como participar. (...) E na verdade o ponto de atenção mesmo meu foi que não é unânime dentro do grupo isso, que começou a haver um embate muito civilizado da chamada velha geração e da nova geração. Era polarizado na época entre o Seu João Bianco e o Seu Sebastião. Que era o ponto... E como o Seu Sebastião já estava um pouco mais idoso que o João, o João dizia ‘Não, deixa comigo que vai assim mesmo’, ‘Não, tudo bem, vamos lá, vamos lá.’ E o Seu Sebastião, muito quietinho, na dele, falava pouco mas dizia ‘Eu não quero’. Como eu vou me posicionar contra o fundador?”⁴⁷⁵ Eu fiquei realmente numa encruzilhada. Resolvi não ir nem para um lado nem para o outro.(riso)”*⁴⁷⁶

Em contrapartida, é importante perceber a visão que João Bianco apresenta sobre este processo de mudança, a medida que ele traz a percepção da experiência vivida pelo sujeito histórico que se vê aprisionado na idéia de tradição que foi construída no pensamento social, sendo atribuído à Banda este lugar fechado, em uma concepção de tradição à qual a Banda foi acoplada em sua linguagem, expressão, sonoridades, representações sociais.

⁴⁷⁴. Idem.

⁴⁷⁵. Refere-se ao Seu Sebastião.

⁴⁷⁶. Depoimento de João Marcello Bôscoli.

“Não, a gente tem esse nome. A Banda, ela não pode ficar aprisionada no tempo, ela tem que seguir a vida, e tal.”

Segundo João Bianco, a Banda pode manter o seu “nome”, a sua identidade cultural, sem ficar aprisionada no tempo, e podendo assumir mudanças, transformações, de acordo com as experiências históricas e culturais vivenciadas pelo grupo. Esta frase de João foi mencionada para explicar por que estas mudanças assimiladas na linguagem musical do grupo não deveriam vir acompanhadas necessariamente de um outro nome a ser assumido pela Banda, um novo projeto, que não fosse a “Banda de Pífanos de Caruaru”.

Em realidade, o discurso de Bôscoli, que revela o discurso social presente desde a década de 70 sobre a significação social que foi atribuída à Banda no contexto da cultura popular brasileira, no interior do discurso nacional-popular, continua partindo da visão da Banda de Pífanos de Caruaru como expressão de uma idéia simbólica da tradição “brasileira”. Se reconstituirmos mais adiante no tempo a trajetória da Banda, percebemos que este nome que ela tem, “Banda de Pífanos de Caruaru”, foi atribuído justamente no contexto destes discursos, em meados da década de 70, sendo lançado com o disco de 1976, como vimos. Até então, inúmeras denominações foram assumidas pelo grupo, expressando as suas relações musicais com os contextos de sua prática e experiência. A “Banda de Pífanos de Caruaru”, ao assumir este nome, já continha inúmeros processos de transformações em sua experiência musical nativa, desde a banda Cabaçal e Zabumba do Seu Manuel, Zabumba dos Contendas e Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru, antes de se tornar a “Banda de Pífanos de Caruaru”, a expressão da tradição nordestina, vista como a “mais autêntica expressão da genialidade do artista popular brasileiro”.

Se desfolharmos as suas diversas experiências culturais, suas diversas relações e significações no processo dinâmico da sua interação social através da linguagem expressiva da música, veremos que ela se configura em diálogos e trocas permanentes, em constantes transformações e permanências de formas e sentidos.

Esta é uma questão fundamental e está presente nos discursos de Onildo Almeida e Ivan Bulhões, em Caruaru, no debate da imprensa, no discurso de Marcus Vinicius e de Bôscoli, que acompanha a problemática da modernidade, nas suas relações com a tradição.

Percebemos que a questão das transformações musicais envolvendo a iniciativa de “renovação” e “modernização” na concepção da instrumentação do conjunto, fazia parte das indagações de João Bianco, expressando sentidos e inquietações musicais formuladas na sua experiência musical, que vinham se expressando desde a década de 60, em Caruaru.

“A Banda de Pífanos tem que continuar evoluindo. A gente não está falando de um outro projeto, a gente está falando desse grupo”.

A questão é saber também de onde vem essa necessidade, e como ela é colocada por João, expressando a sua relação com os novos contextos vivenciados musicalmente, nas novas experiências musicais vividas.

Ao mesmo tempo, Sebastião, apesar desta divergência em relação aos pontos de mudança, apresenta, na sua expressividade musical, uma grande permeabilidade com os novos elementos, em sua criatividade e linguagem musical. Musicalmente, sua linguagem perpassa essa tradição, sendo capaz de dialogar com qualquer instrumento tocado junto com o pífano.⁴⁷⁷

A questão das transformações na concepção tradicional do grupo aponta para um caminho de reflexões sobre o sentido histórico destas mudanças, que expressam as indagações e posicionamentos dos sujeitos históricos frente às experiências sociais vividas. Assim, as duas diversas possibilidades de assimilação e tradução dos elementos da modernidade, as transformações desenvolvidas concretamente neste processo, as novas idéias e concepções geradas, assim como a permanência de códigos tradicionais ao longo das mudanças, são fatores que puderam ser observados ao longo desta trajetória, a partir principalmente dos anos 60.

Esta é uma discussão complexa, um ponto de inflexão, que pode trazer novas possibilidades de entender as relações entre a tradição e a modernidade, nos processos culturais e na produção musical no Brasil. A questão que fica, na qual se situa o questionamento sobre estas relações, é sobre este novo caminho construído na dinâmica concreta dos sujeitos, e as novas alternativas de construção das identidades musicais.

⁴⁷⁷. Conforme depoimento de João Marcello Bôscoli.

Observamos que há nesta tentativa de diálogo um desejo de encontrar um novo lugar na cultura brasileira moderna, lugar este que ainda não é compreendido pelo discurso.

Este processo contemporâneo de mudanças no grupo apresenta uma dimensão das transformações como representativas de um momento em que há a afirmação de um novo olhar para a sua própria tradição, feito pelo grupo, de maneira significativa no embate entre a experiência e a concepção de Sebastião Bianco e a de João Bianco, no desejo de dar significado à sua tradição musical, no contexto moderno. Embora não seja possível visualizar concretamente qual é o novo lugar ao qual esta tentativa de diálogo deseja e permite chegar, estes encontros e desencontros de linguagens e perspectivas revelam a dinâmica das construções dos indivíduos em sua linguagem e códigos culturais.

Neste sentido, o produtor João Marcello Bôscoli apresentou uma dimensão significativa a esta questão levantada na trajetória musical da Banda.

*“Esse aspecto humano, de eventuais desencontros (...) eu assisti uma discussão muito rica (no contato com a Banda), foi um momento da minha vida, da minha experiência pessoal, muito interessante. Porque é uma discussão histórica. É como se tivesse o Lennon e o Mc’Cartney, cada um querendo ir por um caminho.”*⁴⁷⁸

Identificamos nestes questionamentos, através da concepção de João Bianco, algumas questões que foram colocadas nas indagações tropicalistas, que revelam uma atitude aberta para as novas possibilidades e permeabilidades no campo musical com os elementos da modernidade, na assimilação de elementos da cultura musical urbana, com a inserção de novos instrumentos na performance e interpretação musical, como contrabaixo, bateria e saxofone, junto com o acordeón.

Esta abertura para o “novo” é um fator que observamos na experiência da Banda desde a década de 60, tendo em João Bianco uma expressão bastante representativa, na maneira como ele descreve e se posiciona sobre a trajetória cultural do grupo. Foi ele quem mencionou a inclusão de novo repertório na década de 60, dos gêneros regionais do forró (Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, Marinês, Quinteto Violado, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Carlos Fernando), dos gêneros urbanos chamados de “brega” (Waldick Soriano), o “pop” (Jovem Guarda, Roberto Carlos), e a música de

⁴⁷⁸. Idem.

Chico Buarque, como apontamos anteriormente em seus depoimentos. Além disso, João Bianco era um dos integrantes jovens da Banda aos quais se dirigia a crítica na década de 70, por usar “*blue jeans*” e “*trajes hippies*”, em vez da “calça de alvorada, camisa de chitão xadrez e chapéu de couro ou de palha”, que eram a “roupa tradicional das bandas de pífanos”, do “matuto”.

De certa forma, a permeabilidade presente na sua postura musical no interior do grupo, de maneira diferente da permeabilidade presente na percepção e na linguagem de Sebastião Bianco, como vimos através da música “Pipoca Moderna”, revela a diversidade das experiências culturais dos sujeitos históricos na dinâmica de sua interação social.

No caso de João Bianco, a sua concepção da mudança revela, na sua percepção singular, os problemas e contradições do processo de construção de significados nas relações da tradição no contexto da modernidade.

Em suas tendências “modernizadoras”, sua afinidade desde o início com as novas tendências musicais populares urbanas, não tinha com isto a idéia de perder de vista a tradição. No seu discurso, a questão da tradição não se choca com a possibilidade da renovação da linguagem e inclusão de novos elementos da modernidade musical.

Ao mesmo tempo, com a indicação das contradições presentes neste processo, o discurso de João nos remete aos sentidos de identidade e alteridade que são criados nas construções sociais, que moldam as expressões culturais diante das circunstâncias de sua inserção na cultura nacional. Os sentido e as significações atribuídas pelo discurso social não contemplam, desta maneira, a complexidade e a dinâmica da linguagem artística e das experiências sociais.

Neste ponto, estas contradições percebidas e apontadas neste momento nos remetem a uma colocação indagadora de Gilberto Gil, citada por Celso Favaretto, sobre a dificuldade de expressão social das inquietações tropicalistas em um contexto cultural e político que atribuía apenas um caminho para a abordagem da cultura popular, pelo viés do engajamento. Estas indagações revelam algumas faces desta situação percebida no caso estudado. Na indagação de Gil, ele se refere aos limites que o discurso impõe para as renovações na linguagem musical, que podem muitas vezes confrontar-se com a sua aceitação social. Como disse Gil, as renovações propostas “afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso

pensamento,(...). Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas”⁴⁷⁹.

No discurso social, que integra e aprisiona a “cultura tradicional” em um contexto simbólico definido pela construção da modernidade através dos elementos da tradição, como representação da identidade cultural nacional, os sujeitos históricos situados na condição de “tradição” ficam aprisionados nas formas consagradas de sua expressão musical, como único caminho para sua expressão artística.

Assim, as indagações artísticas e sociais na experiência concreta dos sujeitos são sempre mais dinâmicas, complexas e multifacetadas do que as representações construídas no discurso social.

Porém, a tentativa de criar no plano das experiências concretas, nem sempre é compreendida no discurso, quando rompe com as suas referências ideológicas.

Na perspectiva da experiência social do grupo, esta situação em que foram colocados foi importante para a sua possibilidade de difusão social, refletindo ao mesmo tempo o processo dinâmico das trocas culturais na sua trajetória. Entretanto, sua linguagem musical é dinâmica e contempla a complexidade dessas relações, não podendo ficar, como disse João, “aprisionada no tempo, ela tem que seguir a vida”.⁴⁸⁰

Neste processo de transformações, a questão que observamos é como estas mudanças podem ser formuladas em termos de reconstruções musicais, culturais e históricas, nas escolhas, posturas e experiências sociais dos sujeitos, a partir dos elementos tradicionais, na integração dos novos elementos diante do contexto da modernidade. Percebemos que esta dinâmica de reconstruções é complexa, multifacetada e muitas vezes contraditória, porém é preciso entender que expressam as experiências concretas dos sujeitos históricos, individuais e coletivas, em tentativas de aproximação, distanciamentos, construções de identidades e alteridades, no enfrentamento das soluções e formulações concretas de suas relações sociais vividas.

⁴⁷⁹. FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.*

⁴⁸⁰. Depoimento de João Bianco.

Considerações finais

A reconstituição do processo dinâmico da experiência social do grupo estudado, nos seus diversos encontros culturais em momentos diferentes de sua trajetória, permitiu observar algumas das formas como estas interações foram elaboradas na linguagem dos indivíduos e na sua expressão musical, como também alguns dos seus sentidos históricos.

Neste processo também surgiu uma série de questões envolvendo reflexões e discussões sobre a cultura brasileira e suas relações com a modernidade. Como foi destacado na apresentação introdutória da pesquisa, a trajetória musical e social da Banda de Pifanos de Caruaru precisa ser compreendida no interior do seu processo dinâmico e nas suas relações com a modernidade, indicando caminhos para se pensar possíveis interações entre a tradição e modernidade como uma dupla via de interações e transformações, que devem ser matizadas historicamente.

Na realidade, foi justamente a partir dessas relações que a Banda de Pifanos de Caruaru, como a conhecemos, se consolidou e ganhou significação na cultura brasileira. No sertão de Alagoas e Pernambuco, e em Caruaru até ainda meados da década de 60, o conjunto apresentava outras funções e significações sociais, como apresentamos nos capítulos 1 e 2.

Na experiência das culturas locais, era chamada de Cabaçal, Zabumba, Zabumba do Seu Manuel e estava ligada fundamentalmente a práticas locais de caráter religioso e festivo.

Na década de 70, quando a Banda foi inserida definitivamente no contexto da cultura popular nacional, sendo assimilada por músicos, universitários e intelectuais, o significado social atribuído a ela mudou. Passou, então, a ser valorizada como expressão musical “autêntica” e “tradicional” da cultura brasileira. Nesta rede de construções simbólicas e ideológicas que permeia o pensamento social dos grupos sociais letrados no Brasil foi que despontou a nova condição social e cultural da Banda, já no contexto urbano e midiático.

Assim, na trajetória cultural e musical da Banda de Pifanos de Caruaru, é preciso entendê-la como uma prática musical específica da cultura rural nordestina, mas também

como um conjunto musical ao qual foi atribuído o valor simbólico de representação da musicalidade brasileira e da expressão da identidade nacional. E este processo nos revela a construção de alteridades e identidades culturais, no interior das interações entre as esferas da cultura letrada, da cultura popular e da cultura folclórica, em um movimento de circularidade, na construção de representações em suas interferências e referências mútuas.

O seu valor como expressão da “brasilidade” foi o que legitimou a sua inserção social na cultura brasileira, a sua importância cultural, atribuindo à Banda um lugar social determinado ao qual ela deve pertencer, definido como tradição. Ao mesmo tempo, foi o que possibilitou a sua experiência social no contexto urbano, o desenvolvimento de suas relações culturais e o novo significado de sua música como expressão artística.

A partir deste momento, as transformações em sua linguagem musical e na sua atividade e criação, apresentaram dimensões mais profundas, refletindo em mudanças na sua relação com a música, tornando-se cada vez mais distanciada do sentido festivo e cerimonial que assumia na cultura rural.

Neste estudo, tivemos como objetivo nos aproximar dos discursos dos indivíduos, ao lado dos elementos sonoros de sua linguagem e expressão musical, e nas suas relações com outros discursos sociais e históricos, buscando notar as elaborações musicais e sociais no contato entre a tradição e a modernidade, como concepções culturalmente construídas, inclusive no interior de suas contradições e historicidades. Nossas reflexões puderam ser estabelecidas a partir da observação da experiência do grupo construída através de seus depoimentos recolhidos no contexto de sua modernidade, em São Paulo, no início do século XXI. Seus depoimentos, desta forma, revelam a percepção construída pelos indivíduos ao longo do processo destas interações culturais, desenvolvidas em sua percepção cultural, concepção de mundo e linguagem musical, apresentando uma leitura do novo e sua reconstrução através dos códigos tradicionais.

Um dos pontos fundamentais observados é a permanência da oralidade, na concepção musical e na leitura do mundo, assim como a sua permeabilidade e coexistência com novas sensibilidades e percepções desenvolvidas no contato com a música popular regional e a música popular brasileira. O âmbito da oralidade se expressa

a partir de dois aspectos que se manifestam na sua leitura do mundo. O primeiro aspecto diz respeito à escuta musical e a seu aprendizado musical por meio da sensorialidade.

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

A este elemento se articula também a dimensão da improvisação, que se manifesta na interpretação e performance criativa. Com a presença da improvisação, a prática musical apresenta um caráter não-prescritivo, ou seja, baseado em uma estrutura fundamental, mas que não apresenta uma forma “fixa” de interpretação. Assim, partindo de um consenso sobre a estrutura musical fundamental baseada principalmente em uma célula rítmica ou motivo melódico conhecidos pelos tocadores, a performance musical admite variações no improviso dos tocadores, fator predominante na prática musical ligada a culturas musicais não-escritas.

Outro aspecto observado na oralidade diz respeito a presentificação dos sentidos ritualizados da prática musical no interior das cerimônias religiosas e festivas. A música apresenta o sentido de um “dom”, assim como o “saber tocar” o instrumento, no contexto mágico-religioso no qual o sentido do encantamento informa a concepção de mundo nas culturas orais, como observamos nos depoimentos dos integrantes o grupo. Este “dom” é revelado e oferecido nas cerimônias religiosas ou festivas, como um “bem” ritualizador, em nome do sentido sagrado ao qual se constituem (“em nome do amor de Deus”, “de graça”, “pela obrigação religiosa”, “por esmola de santo”).

A partir das décadas de 60 e 70, os sentidos cerimoniais da prática musical da Banda se transformaram, à medida que foi inserida em outros contextos de produção e circulação. Novas significações foram atribuídas à sua música, a qual passou a ser valorizada pelo sentido artístico e tratada como um bem cultural. A música da Banda de Pífanos, neste novo contexto, se aproximou da música popular urbana, em uma esfera de produção cultural distanciada do contexto sagrado, religioso e festivo.

A percepção destas transformações se expressa nos depoimentos dos indivíduos do grupo que as vivenciaram, a qual foi sintetizada de maneira significativa por José Bianco.

Quando ele diz que antes *“a inspiração era mais espontânea, era mais ligada à terra”*, mesmo que já houvesse nesta cidade uma mudança na prática musical em relação ao sertão, ele revela como até então o sentido mágico-religioso ainda estava presente. Ao se mudarem para São Paulo, as transformações percebidas por ele indicam as novas relações estabelecidas e o novo sentido da prática musical na vida urbana, distanciada de sua expressão sagrada e festiva.

“Aqui é muito comercial, muita tecnologia, é muito arrumado, muito direcionado, muita coisa perde... pequenas coisas a gente começa a perder o contato, coisas da vida, coisas simples, às vezes você não consegue mais enxergar essas coisas simples (...). Você vai perdendo as suas coisas, aquele seu ‘eu’ que você tinha antigamente. Você já não é mais ‘eu’.”

Com base na sua percepção, podemos sintetizar a mudança do sentido da música no contexto urbano, em sua relação com o sagrado (o todo, o universo, o sentido religioso), para um sentido da música como esfera separada da relação mágico-religiosa com o universo, representada na cerimônia festiva, o que revela a cisão criada entre as duas esferas (arte / encantamento) no contexto da modernidade.

O sentimento de perda do “eu” refere-se, em sua fala, à ligação com a natureza, a terra, os fenômenos naturais, através dos quais se constrói a relação com o sagrado na cultura marcada pela oralidade.

No campo das sonoridades, a sua música também mobiliza um tipo de interação sensorial que remete a sentidos culturais mais profundos, os quais se apresentam nas inquietações musicais contemporâneas. Neste ponto, podemos situar a presença de pontos de ligação estabelecidos no campo da linguagem musical entre os dois universos.

A sonoridade musical da Banda de Pífanos despertava novas sensibilidades, servindo muitas vezes como fonte de inspiração para transformações e experimentações estéticas na música brasileira contemporânea. Nas inquietações musicais contemporâneas, em que novas referências na linguagem musical abriam caminhos para

outras sensibilidades⁴⁸¹, a sonoridade musical da Banda de Pífanos, assimilada neste contexto, despertava para campos inusitados na escuta e na criação musical contemporânea. Esta nova sensibilidade, aberta para estes diferentes sons, buscando o estranhamento causado pelo “primitivo”, pela “primordialidade” do ritmo⁴⁸² e a sonoridade vibrante e singular dos pífanos, a sua musicalidade “mágica”⁴⁸³, passa a ser despertada entre os jovens músicos e universitários, confluindo com os seus impulsos e anseios de renovação, na linguagem, no pensamento, nas atitudes, em um contexto ainda fortemente marcado pela contracultura e seu espírito libertário.

Apesar de sua sonoridade fazer parte de um contexto tradicional, a sonoridade peculiar da Banda de Pífanos constituía uma novidade neste ambiente cultural. Através de suas estruturas musicais e da instrumentação, a Banda apresentava sonoramente uma novidade musical.

Desta forma, a sua inserção na modernidade teve também um aspecto de renovação da linguagem musical brasileira, através das sonoridades tradicionais. No contexto da modernidade, a inserção da sonoridade rústica do sertão tornava-se uma expressão inspiradora para a música brasileira urbana. Uma das questões presentes na criação musical brasileira neste período dizia respeito aos rumos que deveriam ser seguidos pela música popular brasileira para se afirmar como brasileira diante da modernidade. A sonoridade da Banda se destacava no contexto musical da época, despertando assim novas sensibilidades e escutas.

Este fenômeno de releitura do tradicional sob o ponto de vista do novo constituiu um elemento importante para a percepção das contradições e ambigüidades no processo de interações entre a música folclórica e a música popular moderna, e nas transformações engendradas neste processo.

O interesse em sua música por um público composto por músicos, artistas e intelectuais, poderia ser analisado em dois sentidos: a curiosidade pelo genuinamente brasileiro, por um lado, e a nova linguagem que esta música proporcionava e sugeria aos ouvidos modernos, em termos de suas possibilidades de expressão estética. Talvez

⁴⁸¹. Como o questionamento da tonalidade, a incorporação de sons não musicais (ruidos) e a inspiração na música tradicional ou folclórica.

⁴⁸². Conforme a expressão que João Marcelo Bôscoli utiliza para descrever a musicalidade da Banda.

⁴⁸³. Segundo Marcus Vinicius.

porque a própria Banda se destacava musicalmente, pela sua técnica musical, de sua tradição, em sua linguagem, sonoridade e performance, e por isso estivesse mais aberta a este contato com o novo.⁴⁸⁴

Assim, ao longo do percurso de reconstituição da trajetória musical e cultural da Banda observamos dois movimentos fundamentais em direções complementares e simultâneas:

1) O olhar dos grupos sociais urbanos fundamentalmente letrado sobre a Banda de Pífanos de Caruaru, a sua sonoridade e expressão social, os quais a inserem em um lugar simbólico e um discurso social. (O olhar da modernidade em direção à tradição)

2) O movimento de aproximação da Banda em relação aos novos contextos sociais no desenvolvimento de sua prática musical, por meio da experiência social concreta, levando, por um lado, a modificações concretas na atividade musical e na linguagem e, por outro, à necessidade de elaboração cultural e tradução destas transformações em seu pensamento, concepção musical e concepção de mundo. (O olhar da tradição em direção à modernidade)

A relação estabelecida entre estes universos culturais distantes, que de alguma maneira se complementam, à medida que se alimentam culturalmente, faz parte de um processo cultural mais amplo em que a cultura popular se constitui. Com isso, as interações culturais da Banda de Pífanos com a cultura brasileira moderna trazem elementos para se pensar as relações de alteridade, identidade e circularidade geradas no interior deste processo.

As tensões e contradições entre essas duas maneiras de ouvir o mundo apresentaram neste processo confluências, permeabilidades, identidades, e ao mesmo tempo produziram estranhamentos, distanciamentos, alteridades e desencontros. As percepções e assimilações dos novos elementos pelo grupo ao longo de sua trajetória se desenvolvem por meio da prática e da experiência concreta, na percepção das novas exigências, demandas de trabalho, mercado, contextos, situações e circunstâncias cotidianas que interferiram na prática musical, em um movimento que impulsionou transformações em diversos sentidos. Por isso, este processo é complexo, ambíguo e multifacetado, envolvendo as diversas dimensões da experiência humana, em sua prática

⁴⁸⁴. Como foi possível perceber através dos depoimentos dos músicos, radialistas e produtores.

cultural, em constantes embates, enfrentamentos, reconstruções e ressignificações. A compreensão dos processos históricos de trocas culturais no estudo das experiências concretas dos grupos sociais deve ter como base o entendimento da cultura como a “organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos”⁴⁸⁵, manifestada a partir de valores e significados, construídos socialmente e historicamente.

Assim, procuramos ter em vista que os processos culturais constituem nada mais que a expressão das relações e percepções singulares dos sujeitos em suas experiências sociais concretas, através da “capacidade singular da espécie humana” de “ordenação (e desordenação) da sua experiência de estar no mundo, em termos simbólicos”.⁴⁸⁶ Sendo os processos históricos e culturais formados pelas teias tecidas pelos próprios indivíduos e suas significações, a cultura que estudamos constitui “o espaço imaterial no interior do qual a experiência humana se inscreve de maneira inteligível aos indivíduos, grupos, sociedades, o espaço em que as ações, expressões, comportamentos, apresentam sentido aos indivíduos, nas suas relações sociais”.⁴⁸⁷

A sua cultura é construída concretamente, na dinâmica das experiências sociais e suas apreensões simbólicas, em um processo de constante mobilidade nos diferentes contextos sociais, transformações e permanências, tendo em vista que mesmo na cultura de origem não devemos entendê-la de forma cristalizada, isolada e pura. Mesmo no contexto de origem, há trocas e interações culturais, apresentando elementos e estruturas de pensamento que revelam historicidades e sentidos culturais em interação, presentes na cultura rural nordestina.

A experiência dos indivíduos, sua forma de pensar, se expressar e a maneira de reconstruir estes sentidos simbólicos, apresenta a dimensão concreta das significações construídas culturalmente, trazendo, assim, o seu estudo, na aproximação dos elementos construídos na sua experiência cultural, possibilidades de sua compreensão histórica.

Foi, portanto, no contexto das interações culturais concretas, principalmente através da prática musical, do repertório, da linguagem musical, presente em suas criações musicais e na concepção da música, que se consolidaram significativamente e de

⁴⁸⁵. SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Parte I) In: *Mana*. Vol. 3, n° 1, abril 1997.

⁴⁸⁶. Idem.

⁴⁸⁷. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ: LTC, 1989.

forma definitiva os encontros e embates nas reconstruções dos significados sociais pelo grupo.

Tendo como perspectiva a reconstrução do campo simbólico da cultura como espaço de trocas, percebemos que os novos elementos com os quais a Banda passou a interagir foram integrados na sua experiência social e musical concreta, sendo filtrados e reconstruídos no interior das estruturas de pensamento e nas estruturas musicais da sua cultura musical de origem, no âmbito melódico e rítmico. Expressam, assim, formas concretas de interação das transformações e permanências no processo de circularidade.

E revelam, no plano concreto, o processo de construções e representações sociais, na dinâmica das experiências vividas pelos sujeitos históricos, suas percepções particulares e coletivas, seus anseios, questionamentos, e a singularidade de suas elaborações e criações.

FONTES e BIBLIOGRAFIA

FONTES:

I) FONTES ORAIS E ETNOGRÁFICAS:

- 1) Depoimentos orais dos integrantes da Banda, gravações musicais e registros iconográficos (foto e vídeo) produzidos em pesquisa de campo.
- 2) Depoimentos orais de radialistas, músicos e produtores musicais, ligados à atividade musical da Banda em Caruaru, Rio de Janeiro e São Paulo.
- 3) Documentação filmográfica: filme “*Terra sem males*”, dirigido por José Carlos Burle (1963), documentário que teve participação do grupo, trilha sonora do filme; filme “*Faustão*”, dirigido por Eduardo Coutinho (1971), do qual a Banda participou da trilha sonora e como figurantes; filme “*Saudade do futuro*”, produção franco-brasileira dirigida por César Paes (2000), que teve participação do grupo no elenco.

II) FONTES MUSICAIS:

- 1) Registros sonoros das gravações feitas em campo com os integrantes do grupo, das melodias dos pífanos e das percussões.
- 2) Registro sonoro de gravação feita em estúdio com Sebastião Biano para análise das estruturas melódicas.
- 3) Gravações e registros visuais das apresentações musicais do grupo.
- 4) Discografia composta pelas gravações originais da Banda feitas em estúdio: 6 LPs e 2 CDs, gravados entre 1972 e 2003, no Rio de Janeiro e em São Paulo.
- 5) Transcrições musicais em partitura do repertório analisado.
- 5) Acervo Musical do Centro de Estudos Folclóricos da Fundação Joaquim Nabuco.
- 6) Registros sonoros do Acervo de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade de 1935 a 1938. Sociedade de Etnografia e Folclore/ Discoteca Pública Municipal.

III) ACERVOS DE FONTES ESCRITAS E ICONOGRÁFICAS:

- Centro Cultural São Paulo. *Acervo de Pesquisas folclóricas de Mário de Andrade (1935-1938)*. SP: Centro Cultural São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2000.
- _____. *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga*. SP: Centro Cultural São Paulo, 1993.
- Acervo de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade de 1935 a 1938. Sociedade de Etnografia e Folclore/ Discoteca Pública Municipal. Documentos textuais, filmes, fotografias, objetos etnográficos e instrumentos musicais.
- Acervo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros de São Paulo (IEB /USP).
- Acervo pessoal da família Bianco (fotos, LPs, recortes de jornal, prêmios recebidos etc).
- Acervo do Centro de Estudos Folclóricos da Fundação Joaquim Nabuco.
- Arquivo do Estado de São Paulo: fundos “Última hora” e “Aqui São Paulo” - cultura popular, artes, acontecimentos musicais, vida cultural carioca e paulistana, Anos 70, cartões postais (cidades brasileiras), jornal “O Estado de São Paulo”, anos 1978-2003.
- Ernesto Veiga de Oliveira. *Instrumentos musicais populares portugueses*. (registros fotográficos). 2ª ed., Centro de estudos de etnologia peninsular/Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

IV) Cronistas, jornalistas, artigos de época e fontes bibliográficas

1. Artigos em jornais e revistas:

- “A banda do sertão”, Revista Veja, São Paulo, Ed. Abril, 28 agosto 1972.
- “A Banda de Pífanos mostra o som de Caruaru”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 16 abril 1977.
- “A cantoria do sertão com a Banda de Pífanos de Caruaru e Irene Portela”. *Diário da Noite*, São Paulo, 26 outubro 1979.
- Almeida, Lucia. “Banda de Pífano estréia hoje no Teatro João Caetano”. *Diário da Noite*, São Paulo, 18 abril 1979.

- _____ . “Banda de Pífanos de Caruaru estréia (a autêntica raiz da cultura popular do Nordeste em terra tupiniquim)”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 18 abril 1979.
- Barreto, Fernando. “Descaracterização pode significar a extinção das bandas-de-pífano.” *Diário de Pernambuco*. Recife, 3 junho 1978.
- Caballero, Mara. “Inezita Barroso e a Banda de Pífanos entusiasma a platéia do Seis e Meia - O Brasil é a voz aberta, é pregão, é voz para fora”, *Jornal do Brasil*, 14 julho 1977.
- Cirano, Marcos. “Nordeste sem copyright”. *Opinião*. São Paulo, 16 jun:26, 1976.
- Gusmão, Flávia. “A voz do sertão chega à Europa”. *Jornal do Comércio*, Recife, 17 outubro 1990.
- “Ícones do sertanejo no Vale”. *Jornal Vale Paraibano*, Vale do Paraíba, 8 abril 2006.
- Japiassu, Moacir e Leite, Ronildo Maia. “Cultura popular, o Nordeste denuncia quem exporta sua arte. ‘Os pesquisadores’ chegam e levam tudo. Só fica a miséria”. *Revista Isto é*. São Paulo, 17 agosto 1977.
- Lara, Paulo. “O folclore nordestino em cartaz na FAAP”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, c. 1979.
- Magaldi, Sábado. “Um sopro revitalizador na linguagem popular”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, c. 1979.
- Michalski, Yan. “Uma árvore com sólidas raízes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, c. 1979.
- Miranda, Antonio. “Leilão de instrumentos, o adeus da Banda-de-Pífanos de Caruaru”. *Diário de Pernambuco*. Coluna Viver, Cad. B:1, Recife, 6 março 1978.
- “Musical sertanejo”. *Diário do Paraná*, Curitiba, c. 1979.
- “O músico Benedito Bianco”. *Revista Veja*, ano 32 - nº 51, São Paulo, Ed. abril, 22 dezembro 1999.
- “Os Pífanos de Caruaru no Pixinguinha: a zoadá de um bichinho, o ronco de um carro de boi”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 15 junho 1979.
- Pacheco, Tânia. “A árvore dos mamulengos: muito bom, e só até domingo”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 15 julho 1979.

- _____ . “Curitiba conta Cabedelo (com música de Caruaru)”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 1979.
- “Projeto Pixinguinha chega a Florianópolis - Caravana liderada pela Banda de Pífanos de Caruaru se apresenta hoje no Álvaro de Carvalho”; “A caravana da música voltou: Repertório nordestino marca a apresentação da segunda edição do Projeto Pixinguinha em Florianópolis”. *Diário Catarinense*, 14 abril 2006.
- Tinhorão, José Ramos. “Zabumba Caruaru. Muita gente pesquisa, mas é o povo quem cria.” *Jornal do Brasil*, Coluna Música Popular, Rio de Janeiro, 14 março 1974.

2. Texto em encartes de discos:

- Campos, Renato Carneiro. “Banda de Pífanos”, encarte do LP *Música Popular do Nordeste* Vol. 4. São Paulo, Discos Marcus Pereira, 1973.
- Vinícius, Marcus. Texto do encarte do LP *Banda de Pífanos de Caruaru*, São Paulo, Discos Marcus Pereira, 1979.

3. Artigos em periódicos:

- BRAUNWIESER, Martin. “O Cabaçal” In: *Boletim Latino-Americano de Música*. 6(6):601-606, Rio de Janeiro, 1946.
- “A Banda-de-pífanos”, *Boletim Alagoano de Folclore*. Maceió, Ano XVIII, pp. 79-81.
- TINHORÃO, José Ramos. “Música popular e música folclórica”. *Boletim Alagoano de Folclore*, Anos XXX-XXXIII, nº 11, 1987, pp. 83-90.

Periódicos/ Acervos

- *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, anos de 1972 a 1978.
- *Jornal Última hora*. Rio de Janeiro. Anos de 1968 a 1971.
- *Opinião*. São Paulo. 1976.
- *Acervo Aqui São Paulo*. (jornal) São Paulo. Anos 1975-1978 (1977-1978).
- *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo. Anos 1978-2006.
- *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo. Anos 1978-2006.
- IBGE, Serviço Nacional de Recenseamento. *Anuário Estatístico do Brasil 1962*. Rio de Janeiro: IBGE, v. 23, 1962.

DISCOGRAFIA:

- 1) *Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru*. 1972, gravadora CBS, Rio de Janeiro. (LP)
- 2) *Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru - Vol. II*. 1973, gravadora CBS, Rio de Janeiro. (LP)
- 3) *Banda de Pífanos de Caruaru*. 1976, gravadora Continental, São Paulo. (LP)
- 4) *Banda de Pífanos de Caruaru*. 1979, gravadora Discos Marcus Pereira, São Paulo. (LP)
- 5) *A bandinha vai tocar*. 1980, gravadora Discos Marcus Pereira, São Paulo. (LP)
- 6) *Raízes dos Pífanos*. 1982, gravadora Copacabana, São Paulo. (LP)
- 7) *Tudo isso é São João*. 1999, gravadora Trama, São Paulo. (CD)
- 8) *Banda de Pífanos de Caruaru, no Século XXI, no Pátio do Forró*. 2003, gravadora Trama, São Paulo. (CD)

BIBLIOGRAFIA:

I) Bibliografia específica

- BARBALHO, Nelson. “Zabumba”. Micromonografia n° 29, *Centro de Estudos Folclóricos Mário Souto Maior*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1977.
- BRANDÃO, Théo. “Folgedos e autos natalinos de Alagoas”. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 25 dez., Cad.2:1.
- _____. *Folgedos natalinos de Alagoas. Estudo introdutório e descrição*. 2ª. Ed., Maceió: Departamento Estadual de Cultura – Secretaria da Educação e Cultura, 1961.
- CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Tradição e Modernidade – o perfil das Bandas de Pífanos de Marechal Deodoro / Alagoas*. Dissertação de Mestrado em Música. Salvador, UFBA, 1998.

- CANECA, Marco Antonio da Silva. *O pífono da Feira de Caruaru: contexto, características, aspectos educativos*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1993.
- CROOK, Larry. “O pífono de taboca”. Micromonografia n° 203, *Centro de Estudos Folclóricos Mário Souto Maior*, Fundação Joaquim Nabuco, 1989.
- DALL’AGNOLL, Raimundo. “O tocador de pife”. In: *Comunicações de professores do Departamento de Letras e Ciências Humanas à XI Reunião Brasileira de Antropologia*. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, maio 1978, pp. 3-43.
- GUERRA-PEIXE, César. “Zabumba, orquestra nordestina”. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, 10(26) ,jan./abr., 1970, pp.15-38.
- _____. *Os caboclinhos do Recife*. In: *Revista Brasileira de Folclore*. RJ, (15):135-158, maio/ago., 1965.
- FIGUEIREDO FILHO, J. de. “Bandas cabaçais do Cariri”. In: Seraine, Florival. *Antologia do folclore cearense*, 2 ed., Fortaleza: Edições UFC, 1983, pp. 176-181.
- PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífonos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Instituto de Artes / Unicamp, 2002.
- PINTO, Tiago de Oliveira. “As Bandas-de-Pífonos no Brasil: aspectos de organologia, repertório e função”. In: *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música / Portugal and the world: the encounter of cultures in music*. Portugal, África e Brasil: adaptação, síntese e resistência. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, pp. 563-578.
- PINTO, Tiago de O. & ROCHA, José M. Tenório. “Banda-de-Pífonos die Instrumental-Ensembles dès Nordostens” In: *Brasilien. Mainz*, s/d.
- PIRES, Hugo Pordeus Dutra. *A malícia do pife: caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes / UFRJ, 2005.
- ROCHA, J. Maria Tenório. *Eh! Lá vem esquentamulher...: as Bandas-de-Pífonos do Nordeste do Brasil, em uma perspectiva histórico-cultural*. Tese Doutorado, São Paulo, ECA/USP, 2002.
- _____. “As bandas-de-pífonos do Nordeste do Brasil.” In: *A Tribuna Piracicabana*. Piracicaba (SP), 4 out. 1991. Edição regional, p.4.

II) Bibliografia geral sobre o tema

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. RJ: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. SP: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2ª ed., BH: Ed. Itatiaia, 1982.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed., SP: Martins, 1977.
- _____. *Pequena história da música*. SP: Martins, BH:Itatiaia, 1980.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP/Edusp; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.
- _____. *Música, doce música*. Brasília: Martins/INL, 1976.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. 2ª ed., SP: Melhoramentos, 1967.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. "La Méditerranée et la Musique Brésilienne" In: LAMAS, Dulce Martins (coord.) *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos, estudos, ensaios de Musicologia*. SP: Sociedade Brasileira de Musicologia; RJ: INM - FUNARTE, 1985.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Espectáculos populares do Nordeste*. SP: Desa, 1966.
- _____. *Fisionomia e espírito do Mamulengo: o teatro popular do nordeste*. SP: Companhia Ed. Nacional, 1966.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. São Paulo: Livraria Brasiliense Ed., 1980.
- CARNEIRO, Edson. *Dinâmica do folclore*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. RJ: Ediouro, s/d.
- _____. *Antologia do folclore brasileiro*. SP: Livraria Martins Ed. 1971.
- CONDÉ, José. *Terra de Caruaru*. RJ: Civilização Brasileira/ Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. SP: Hucitec, 1978.
- FREITAS, Ênio de. "Dicionários de música brasileiros" *Revista Brasileira de Cultura*, nº 5, 1970.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. RJ: Carlos Werhs, 1934.

- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1976.
- LAMAS, Dulce. “Contribuição de Portugal ao Folclore musical brasileiro”. *Separata do Boletim da Junta Provisória da Extremadura*. Ser.2, (XXIV-XXV), RJ, Jornal do Comércio, 1954.
- LAVIGNE, Marco Antonio. “Folclore, música folclórica e música popular” In: *Folclore e cultura popular*. Série Encontros e Estudos, nº 1, RJ: Ministério da Cultura / IBAC, pp. 39-43, 1992.
- LIMA, Claudia. *História junina*. Recife: PCR, Secretaria de Turismo, 1997. Ed. especial, p.25.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Folgedos populares do Brasil*. SP: Ricordi, 1962.
- _____ . *Folclore das festas cíclicas: Carnaval, Semana Santa, Festa de Santa Cruz, São João, Natal*. São Paulo: Irmãos Vitale, c.1971.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 1981.
- MAIOR, Mário Souto & Valente, Waldemar. *Antologia pernambucana do folclore*. Recife: FJN, Ed. Massangana, 2001.
- MELO, Guilherme. *A música no Brasil*. RJ: Imprensa Nacional, 1947.
- PAZ, Ermelinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Musimed, 2002.
- ROCHA, José Maria Tenório. *Folclore brasileiro: Alagoas*. RJ: MEC, 1977.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. BH: Ed. Itatiaia; SP: Edusp, 1985.
- SANDRONI, Carlos. *As gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste 1938*. Projeto da Vitae: Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. SP, 1997.
- SANTOS, Iza Queiroz. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, s.d.
- SIQUEIRA, Baptista. *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. RJ: Gráfica da Universidade do Brasil, 1951.
- _____ . *Pentamodalismo nordestino*. RJ: Casa Arthur Napoleão, 1956.
- SIQUEIRA, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa, s.i.e., 1980.
- SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Pernambuco: Ed. Universitária, 1978.

- SOUZA, José Geraldo de. "Os precursores das Pesquisas Etnomusicais no Brasil". In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, nº 1, ano I, São Paulo, 1983, pp. 53-67.
- _____ . "Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira". In: Divisão do Arquivo Histórico Municipal, São Paulo, 1959.
- _____ . *Características da música folclórica brasileira*. Caderno de Folclore nº 9. RJ: CDFB, 1969.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar & Funarte 16, 1997.
- VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. SP: Cia Ed. Nacional, 1978.

III) Bibliografia geral

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. SP: Ática, 1989.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste*. 6ª ed., Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1998.
- _____ . *1964 e o nordeste: golpe, revolução ou contra-revolução*. São Paulo: Contexto, 1989
- ÂNGELO, Assis. *Dicionário gonzagueano*. SP: Ed. Parma, 2006.
- BARBOSA, Airton Lima (org.). Debate "Que caminho seguir na música popular brasileira?" In: *Revista Civilização Brasileira*, RJ: Ed. Civilização Brasileira, ano I, nº 7, maio 1966.
- BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. SP: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. SP: Perspectiva, 1982.
- BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. SP: Annablume, 2005.

- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. SP: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- _____. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa (1500-1800)*. SP: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Variedades de história cultural*. RJ: Civilização Brasileira, 2000.
- CÂNDIDO, Antonio. *Parceiros do Rio Bonito*. SP: Duas Cidades, 1977.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: Governo de Pernambuco/ Secr. de Turismo, Cultura e Esportes/ Fund. do Patrimônio Histórico e Artístico de PE, 1986 (Dissertação de mestrado/ ECA-USP, 1984).
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. RJ: Forense Universitária, 2000.
- _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel / Bertrand Brasil, 1990.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. _____. “Música no Brasil: história e interdisciplinaridade, algumas interpretações (1926-80)”. In: *História em debate: problemas, temas e perspectivas*. Anais do XVIº Simpósio da ANPUH, RJ, 22 jul. 1991.
- _____. “Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. SP: Cia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. SP: Cia das Letras, 1990.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. RJ: Tempo Brasileiro, 1963.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. *Teorias de la religion primitiva*. Madrid: Siglo Veintiund, 1984.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1976.
- FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC/ FAPESP, 1999.

- FERRETTI, Mudicarmo Maria Rocha. *Baião dos Dois: Zé Dantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 1998.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona : Barral Editores, 1971.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ: LTC, 1989.
- _____ . *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____ . “Os dilemas do antropólogo entre ‘estar lá’ e ‘estar aqui’”. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. RJ: UFRJ, 2005.
- _____ . *Nova luz sobre a Antropologia*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. SP: Cia das Letras, 1989.
- _____ . *O queijo e os vermes*. SP: Cia das Letras, 1987.
- _____ . *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. SP: Cia das Letras, 2001.
- _____ . *História noturna*. SP: Cia das Letras, 1991
- GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca, suas implicações para a mudança social*. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Ed. Albin Michel, 1994.
- HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. RJ: Paz e Terra, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. RJ: José Olympio Editora, 1994.
- _____ . *Visão do Paraíso*. SP: Ed. Brasiliense, 1994.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. SP: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. SP: Martins Fontes, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural vol. I*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978.
- _____ . *O pensamento selvagem*. SP: Papyrus, 1989.
- _____ . *Ouvir, escutar, ler*. SP: Companhia das Letras, 1997.
- _____ . *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- LOPES, Maria I. V. “Cultura massiva, rádio e televisão” In: SILVA, Dilma de Melo (org.). *Brasil: sua gente e sua cultura*. SP: CC Int: ECA/ USP, 1999.

- MALLORY, J. P. *In search of the Indo-Europeans. Language, archeology & myth.* London, Thames & Hudson, 1989.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva.* Lisboa: Edições 70, 2001.
- MONIOT, Henri. “História dos povos sem história”. In: Le Goff, Jacques & Nora, Pierre. *História: novos problemas.* RJ: Francisco Alves, 1995.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, Cultura e Música Popular em São Paulo nos anos 30.* Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/USP, 1997.
- _____ . “História e música: canção popular e conhecimento histórico”, In: *Revista Brasileira de História*, SP, v. 20, n. 39, pp. 203-221, 2000.
- MÜLLER, Nice Lecocq. *Sítios e sitiantes no Estado de São Paulo.* FFLCH, 1951.
- NOVAES, Fernando (dir.). *História da vida privada no Brasil. Vol. 4.* SP: Cia das Letras, 1997.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses.* Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, 2ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- _____ . *Festividades cíclicas em Portugal.* Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita.* SP: Papirus, 1998.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil.* Petrópolis: Ed. Vozes; SP: Edusp, 1973.
- ROBOCK, Stefan H. *Desenvolvimento econômico regional do nordeste do Brasil.* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil.* BH: Itatiaia / SP: Edusp, 1985.
- RUSSELL-WOOD, A. J. R. *Um mundo em movimento. Os portugueses na África, Ásia e América (1415 - 1808).* Miraflores: Difel, 1998.
- SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Partes I e II). In: *Mana.* Vol. 3, nº 1, abril 1997, pp. 41-73 e Vol. 3, nº 2, outubro 1997, pp. 103-150.
- _____ . *Ilhas de História.* RJ: Jorge Zahar, 1999.
- _____ . *Cultura e razão prática.* RJ: Jorge Zahar, 2003.

- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ: UFRJ/ Jorge Zahar Ed., 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. SP: Ed. Landmark, 2004.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. SP: Ed. Unesp, 2001.
- SOUZA, Marina de Mello e. "Os missionários da nacionalidade". In: *Papéis avulsos*. 36:4, Rio de Janeiro, CIEC, 1991.
- STEIL, Carlos Alberto. *O sertão das romarias*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. RJ: Paz e Terra, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. SP: Ed. 34, 2005.
- VELOSO, Caetano. "Primeira feira de balanço", In *Alegria, alegria. Uma caetanave*. SALOMÃO, Wally (org.), RJ: Ed. Pedra Q Ronca, 1966.
- VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão: História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. SP: Ática, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. SP: Cia das Letras, 1989.
- _____ . "O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez". In: *Anos 70. Música popular*. RJ: Ed. Europa, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.
- _____ . *La lettre et la voix*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- _____ . *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

IV) Etnomusicologia / Musicologia

- BASTOS, Rafael José de Menezes. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem", *Anuário Antropológico/93*, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1995, pp. 9-73. (Universidade Federal de Santa Catarina)

- BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicaco e Londres: The University of Chicago Press, ca. 1970.
- _____. "L'homme producteur de musique (première partie)". In: *Musique em jeu*. Paris: Éditions du Seuil. Revue trimestrielle, n° 28, Septembre, 1977.
- _____. *How musical is man?*. Washington: University Press, 1973.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Vols. 1 e 2. SP: Martins Fontes, 2001.
- CHIMÈNES, Myriam. "Musicologie et histoire. Frontière ou 'no man's land' entre deux disciplines", In: *Revue de Musicologie*, tome 84, n.1, 1998.
- FELD, Steven. "Estrutura do som enquanto estrutura social" (c.1980). Simpósio de Sociologia Comparativa. Tradução de "Sound structure as social structure" In: *Ethnomusicology*, vol. 28(3), s/d.
- GONZÁLES, Juan Pablo. "Musicologia popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos", In *Revista Musical Chilena*, 195, pp. 38-64, 2001.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. SP: Martins Fontes, 1987.
- LORTAT-JACOB, Bernard. "Sémiologie, ethnomusicology, esthétique". In: *Musique em jeu*. Paris: Éditions du Seuil. Revue trimestrielle, n° 28, Septembre, 1977.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1997 (1ª edição: 1964).
- _____. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an historical-theoretical perspective". In: *Ethnomusicology*, vol.21 (2): 189-204, 1977.
- NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.(Tradução do Cap. 10: "Música e essa totalidade complexa" e Cap. 14: "Registrado, impresso, escrito e oral", por Jacqueline Bacha, Paulo C. B. Sancer e Paulo G. de Lima, São Paulo, 2001)
- PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música: questões de uma Antropologia Sonora" In: *Revista de Antropologia*. SP: FFLCH/USP – Depto. de Antropologia, vol.44, n°1, 2001.
- _____. "Considerações sobre a Musicologia Comparada alemã - Experiências e Implicações no Brasil", In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, n° 1, ano I, São Paulo, 1983, pp. 69-106.

- _____ . “Cem Anos de Etnomusicologia e a ‘Era Fonográfica’ da disciplina no Brasil”, In: *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador, nov. 2004, pp. 103-124.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'Histoire de la Musique Instrumentale*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. SP: Ed. Unesp, 2001.
- SEEGER, Anthony. “Etnografia da Música” (1990), Los Angeles, University of Califórnia, 2004. In: *Sinais diacríticos: música, sons e significados*. Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n° 1, 2004.

V) Dicionários e Obras de referência

- ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB, a história de um século*. RJ: Funarte /SP: Atracção Produções Ilimitadas, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP/Edusp; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. BH: Ed. Itatiaia, SP: Edusp, 1988.
- BONTE, Pierre & Izard, Michel (dir.). *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Antropologie*. Paris: Quadrige/PUF, s/d.
- *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa*. SP: Nova Cultural, 1999.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. SP: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- MARCONDES, Marco Antonio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Arte Editora Ltda, 1977.
- MARQUES, Henrique Oliveira. *Dicionário de termos musicais*. Português, francês, italiano, inglês, alemão. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

ANEXOS

Anexo I

A pesquisa de campo: os depoimentos

Este anexo pretende colocar algumas questões que surgiram na realização da pesquisa de campo: como ela foi feita, como foram estruturados os depoimentos com os membros do grupo, para explicar o encaminhamento da pesquisa no trabalho com as fontes, os critérios metodológicos e as condições de seu desenvolvimento. Com ele se pretende oferecer uma melhor compreensão do estudo.

Todas as entrevistas foram feitas na casa dos depoentes, nos bairros de Piraporinha e Pedreira, onde residem atualmente, bairros periféricos na zona sul da cidade de São Paulo. Nas entrevistas foram feitos registros dos depoimentos orais, registros musicais e fotográficos do seu ambiente cotidiano e seu modo de tocar. Foi realizado a observação e o registro dos procedimentos de construção dos pífanos por Sebastião Bianco, na sua oficina, situada na parte de cima de sua casa. Deste processo foram produzidos registros fotográficos e em vídeo. Os depoimentos orais foram todos transcritos, formando um corpo documental, sobre o qual se desenvolve a análise.

Nas primeiras entrevistas com cada depoente, procurei tentar compreender questões relacionadas à sua história pessoal e a da Banda, aspectos de sua concepção musical (conceitos nativos ou teoria nativa⁴⁸⁸) e de sua concepção de mundo. Essas entrevistas tiveram como referência a estruturação de um roteiro de perguntas que auxiliaram no sentido e no direcionamento da entrevistas, utilizado de forma flexível, permitindo que outras questões fossem feitas conforme o encaminhamento das falas dos depoentes, procurando acompanhar e aprofundar o seu pensamento. Desta forma, o depoente tem um papel participativo na própria definição dos caminhos e conteúdos da pesquisa, como um processo em construção, já que o seu pensamento segue quase sempre

⁴⁸⁸. Sobre a definição e a importância da teoria nativa para o estudo das expressões musicais e sua compreensão, me baseio no trabalho de Tiago de Oliveira Pinto, "Som e música: questões de uma Antropologia Sonora" In: *Revista de Antropologia*, SP: Departamento de Antropologia/USP, vol. 44, nº 1, 2001, e em outros etnomusicólogos que traçaram alguns procedimentos metodológicos para a pesquisa musical, como Anthony Seeger, "Etnografia da Música" e Max Peter Baumann. "The musical performing group: musical norms, tradition and identity" (Ver [bibliografia etnomusicologia](#)).

caminhos imprevistos, chegando a lugares inesperados que sugerem novas questões reveladoras para a compreensão do tema.

Estas questões nortearam e permearam a entrevista, não sendo feitas diretamente desta maneira ou nesta ordem.

I. Questões procurando compreender a história pessoal e a trajetória histórico-social da Banda:

1. Nome, lugar em que nasceu, data de nascimento.
2. Nome dos pais e origem, breve história da trajetória familiar.
3. O que os pais fazem ou faziam. Falar sobre os avós.
4. Onde passou a infância? Que recordações tem de forma mais marcante?
5. Lembra-se da casa em que passou a infância? Sobre os irmãos, as brincadeiras.
6. Chegou a frequentar a escola? Como foi a trajetória escolar.
7. Como começou a música na sua vida? Quando, em que contexto? Como descobriu a música. O que ele escutava.
8. De que maneira a música foi se tornando profissional? Em que situações e contextos havia a prática musical, no início e ao longo das mudanças na trajetória da Banda.
9. Quando e por que decidiu mudar-se para São Paulo?

II. Questões procurando compreender a maneira de perceber e entender a música (concepção musical nativa), e compreender a relação que há entre a maneira de perceber e entender a música com a maneira de entender e se relacionar com o mundo ou o ambiente cultural e social em que vivem.

1. Questões procurando compreender a sua concepção musical. Como eles se relacionam com a linguagem musical. Quais os **termos** utilizados por eles para descrever os elementos presentes na música: os sons, as notas, os instrumentos musicais.
2. Procurando compreender o processo de “composição” e criação musical. No que se inspiram ou se inspiravam para fazer uma música. Como ela aparecia em seu pensamento? Eles encontram uma maneira de descrevê-la ou defini-la? Como é a sua relação com o fazer musical, o que isto significa para eles.
3. Qual o sentido que tem para eles fazer música. Qual o sentido que a música que eles fazem tem para eles. O que acreditam estar transmitindo com ela.

4. Quais os instrumentos que compõem a banda. Qual a relação entre eles. Eles têm idéia de por que a banda é composta destes instrumentos, de que tradição ela vem?
5. Sobre o processo de construção do pife, e dos demais instrumentos, de forma artesanal. Como Sebastião começou a construir o pife, como aprendeu artesanalmente esta atividade. Quais as técnicas de construção do pife. Houve um aperfeiçoamento nessas técnicas, de quando começou a construí-los até hoje? Como é a sua relação com a construção do instrumento.

Foi possível constituir um material muito significativo para a compreensão destas questões, importantes para o entendimento desta prática social e cultural e dos significados sociais, culturais e simbólicos que ela apresenta, no âmbito do grupo estudado e quanto à dimensão social e coletiva que representa na sua cultura de origem.

A partir daí, as demais entrevistas visaram preencher algumas lacunas que ficaram abertas na constituição da história particular do grupo, na sua biografia, e para focalizar alguns aspectos musicais, procurando realizar os registros sonoros em campo. Procuramos também aprofundar algumas questões relacionadas aos conceitos nativos, sua concepção musical e sua concepção de mundo, seu modo de entender e de traduzir os elementos da linguagem musical, os termos e expressões utilizados por eles para denominar os elementos musicais. Sobre a concepção musical e os termos nativos, trataremos especificamente no capítulo 2, parte 6, e no capítulo 4, a serem desenvolvidos.

Durante as entrevistas, foram realizados registros musicais em campo, que contribuem para a análise das estruturas sonoras e as relações da dimensão musical com as idéias, conceitos, práticas e significações sociais.

Anexo II

Fotografias pesquisa de campo



Fig. 1

A Banda na década de 40, em Caruaru, com a vestimenta usada para tocar nesta época, ternos de linho branco, feitos pelas mulheres da família, e chapéu. Da esquerda para a direita: Sebastião Bianco (pífano), Benedito Bianco (pífano), Chico Preto (caixa), Jaime Pereira (surdo) e Manuel Clarindo Bianco (pai de Sebastião e Benedito, zabumba). Foto pertencente a Sebastião Bianco, se encontra emoldurada e fixada na parede, na sala de sua casa em São Paulo, junto com outros quadros e recordações de família.



Fig. 2

Vista do bairro de Piraporinha, próximo à represa Guarapiranga, zona sul de São Paulo, onde mora Sebastião Bianco. Foto tirada da parte de cima de sua casa, feita de laje, onde fica a oficina onde ele constrói os pifes e guarda os materiais e as ferramentas utilizados na sua construção.



Fig. 3

Sebastião em sua casa, indo para a parte de cima, onde fica sua oficina de construção dos pifes.

Fig. 4



Sebastião Bianco em sua oficina de construção dos pifes.



Fig. 5

Sebastião Bianco e sua esposa, Maria Aparecida Bianco, em frente à entrada da oficina onde constrói os pifes, na laje na parte de cima de sua casa.



Fig. 6

Sebastião Bianco em sua casa, em entrevista no dia 25 de janeiro de 2005.

Fig. 7



Pedaços de taquara utilizados por Sebastião para construir os pifes.

Fig. 8



O pife tocado por Sebastião, feito de taquara, com detalhes em metal.

Fig. 9



Fig. 10



Um pedaço de **taboca** cortado, visto de cima. Ao lado, um pedaço de **taquara** cortado. É possível notar como a taboca é mais espessa que a taquara, sendo a segunda preferível à primeira para a construção dos pifes, facilitando a precisão dos furos e do som. Indica uma mudança na técnica feita por Sebastião, em relação ao material e às condições de construção dos pifes.



Fig. 11

Fotos do show da Banda de Pífanos de Caruaru realizado no Sesc Consolação, em São Paulo, 31 de janeiro de 2005.



Fig. 12



Fig.13

A roupa que era usada por Benedito Bianco e o pífano que era tocado por ele, que fazem parte do Acervo do Museu do Forró Luiz Gonzaga, em Caruaru. Caruaru, 2008.



Fig. 14

Objetos e documentos que pertenciam a Benedito Bianco. Óculos e a carteira da Ordem dos Músicos do Brasil. Ao lado, reportagem sobre a Banda em revista caruaruense. Acervo do Museu do Forró Luiz Gonzaga, Caruaru, 2008.



Fig. 15

Foto registrando a Banda tocando na década de 70, na cidade de Caruaru. Acervo do Museu do Forró Luiz Gonzaga, Caruaru, 2008.



Fig. 16

A mesma vitrine de objetos e roupas que eram utilizados por Benedito Bianco, até 1999. Ao fundo, alguns dos LPs e CDs da Banda, e as ferramentas de trabalho usadas por Benedito, o qual trabalhava também como ferreiro. Acervo do Museu do Forró Luiz Gonzaga, Caruaru, 2008.

Anexo III

Registro do processo de construção artesanal dos pifes

Em sua casa, pedi que ele me deixasse acompanhar o processo de confecção dos pifes. A partir desta observação, realizei registros em vídeo, fotos e gravador sobre as etapas e técnicas de construção do instrumento. Sebastião conserva a experiência de ter feito os instrumentos utilizados pelo grupo desde a década de 30, tanto os pifes como os tambores. Desde o início de sua prática musical, como vimos, a construção do instrumento o acompanhou, também tornando-se um ofício que o auxilia na subsistência da família.

Procedimento:

1) Ele começa desde manhã cedo a esquentar os carvões que vão servir para aquecer os ferros para a furação dos pifes. **(Figuras 12 a 14)** Os carvões são queimados dentro de uma vasilha de cobre, disposta em cima de uma mesa de ferro.

2) A segunda etapa consiste em aquecer os ferros nesta vasilha onde os carvões estão queimando. Ele coloca os ferros com as pontas fincadas nos carvões, para aquecer as suas pontas, com as quais ele faz os furos no canudo de taquara, queimando-os. Os ferros contêm pontas bem finas, podendo perfurar a superfície da taquara em um diâmetro bem pequeno, produzindo os furos que vão determinar a afinação do instrumento. (Conforme ele explica no depoimento citado na p. 44 deste capítulo) Esta técnica é mantida desde o início, de 1929-30, até hoje.

3) A terceira etapa da construção do pife é a medição dos pontos em que serão feitos os furos, no canudo da taquara. **(Figuras 16 a 18)** Nos pontos escolhidos, ele desenha um pequeno ponto a lápis, chamado por ele de “guia”, que servirá de referência para a furação, sendo a largura do furo calculada através da experimentação, ao tocá-lo, percebendo se é preciso alargar mais cada furo, até chegar na afinação desejada. O cálculo da afinação, por Sebastião, é feito de ouvido, tocando e escutando o som que sai do instrumento, ao longo do processo de furação, até que chegue em uma escala cujos

sons se definem e se equilibram entre si. Para isso, ele toca as notas sucessivamente, e também toca algumas músicas, para perceber como está ficando o som.

Para medir a distância entre os furos, Sebastião menciona que anteriormente utilizava um compasso, deslocando-o de um furo ao outro. No entanto, para esta medição, ele utilizou um pife já pronto como referência, calculando onde deveriam ser feitos os furos, a que distância da embocadura, e as distâncias dos furos entre si, conforme observamos nas fotos.

4) A afinação é finalizada na etapa seguinte, estabelecendo a afinação final. É produzida através da rolha colocada na extremidade fechada do tudo, próxima da embocadura. Como na extremidade aberta é por onde sai o ar, a posição da rolha na extremidade fechada do tubo vai determinar o seu tamanho, relativamente às distâncias dos furos entre si, o que vai determinar as afinações relativas das notas.

Antes de colocar a rolha, Sebastião lixa o pife, e lava-o, em água corrida, na torneira do tanque, para que ele esfrie, devido aos ferros em brasa com o qual fez os furos, e também para que saia os resíduos que ficaram da queimação na taquara. Depois de seco, ele corta a rolha até ficar no tamanho e formato apropriados, e a coloca dentro do tubo, empurrando-a com uma vara de metal comprida forrada na ponta com tecido. **(Figuras 19 a 21)**

Materiais:

A taquara, segundo Sebastião, é menos espessa que a taboca, sendo mais fácil de furar **(Figuras 10 e 11)**, por isso ele diz ter substituído a taboca pela taquara, que são duas espécies de bambu comumente encontradas no Nordeste, muito utilizadas para a confecção deste instrumento. Morando em São Paulo desde 1978, Sebastião traz os gomos de taquara do Nordeste, quando viaja para lá, geralmente no fim do ano, ao visitar a parte da família que permanece morando na região.

Os tamanhos dos gomos do bambu, tanto a taboca como a taquara, muitas vezes determinam o tamanho do pife que vai ser feito, podendo ser de três tamanhos, chamados de “meia-regra”, “três quartos” e “regra inteira”. O pife “meia regra” tem

aproximadamente 30 centímetros, o “três quartos” aproximadamente 40 centímetros, e o “regra inteira”, o maior, aproximadamente 50 centímetros. A diferença de tamanho determina uma diferença na altura, sendo os pifes maiores, mais graves, e os menores, mais agudos, devido ao comprimento do tubo, por onde passa o ar que é soprado. A espessura da taquara também determina diferenças de sonoridade e timbre. Entre os pifes de mesmo tipo de tamanho, como por exemplo, nos “meia regra”, ou nos “três quartos” entre si existem pequenas variações de tamanho, e espessura, determinada pelos nós dos gomos do próprio bambu, que define onde é melhor cortá-los, pois se trata de um material natural, cuja variedade respeita as leis da natureza, embora existam aspectos em comum que determinam suas características. Em geral, os pifes apresentam pequenas variações de afinação entre si, sendo suas notas não temperadas e não definidas conforme o padrão relativo de afinação ocidental moderno em 440Hz, criando frequências microtonais⁴⁸⁹, abaixo ou acima da afinação em 440Hz, que revelam as peculiaridades de sua produção artesanal, e também algumas particularidades da cultura musical específica, que se revelam neste aspecto da afinação, como observamos no capítulo.

Fotos da construção dos pifes (próxima página)

⁴⁸⁹. Sobre a presença das microtonalidades na afinação dos pifes, muitos estudiosos já apontaram, demonstrando-a através de medições acústicas. Pinto, Tiago de O. & Rocha, José M. Tenório. “Banda-de-Pífanos die Instrumental-Ensembles dês Nordostens” In: Brasilien. Mainz, s/d.; Pinto, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora." In: Revista de Antropologia, SP: Departamento de Antropologia/USP, vol.44, nº 1, 2001; Pires, Hugo P. Dutra. A malícia do pife: caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes / UFRJ, 2005; Pedrasse, Carlos Eduardo. Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2002.



Fig. 17

Sebastião no esquentamento dos carvões para aquecer os ferros usados para fazer os furos nos pifes. Maio 2006.



Fig. 18

Os ferros que são esquentados nas pontas para serem usados na furação.



Fig. 19



Fig. 20

Procurando os instrumentos na sua oficina. No fundo tem um pedaço inteiro de taquara, antes de ser cortado. É possível ver as divisões dos gomos no bambu. A partir de um gomo, pode-se usá-lo inteiro, para um pife “regra inteira”, ou dividi-lo, fazendo o “três quartos” ou o “meia regra”, conforme o seu tamanho.



Fig. 21

Sebastião mede a distância entre os furos, tendo como referência um pipe pronto, para fazer as marcas a lápis (“guias”) nos pontos em que vai fazer os furos no pipe em construção.



Fig. 22

Os furos são feitos com a ponta do ferro quente, em cima da marca feita à lápis.

Fig. 23

Seqüência do procedimento de fazer os furos com a ponta do ferro quente.



Os furos são feitos um a um, da mesma maneira, na distância marcada. A distância entre um furo e outro é variável, determinada pela afinação desejada.

Fig. 24



O pife pronto, depois de lavado, esperando secar, para enfim colocar a rolha, que dará a afinação definitiva.

Fig. 25



Fig. 26



Instrumentos utilizados por Sebastião para a formação da rolha que vai ser colocada no fundo do tubo, e para sua colocação. Sebastião coloca, após prontos, os pifes um ao lado do outro, para verificar como ficaram.

Fig. 27

Meia-regra
Três-quartos
Três-quartos
Três-quartos
Regra-inteira



Os pifes construídos por Sebastião, os quais foram tomados como referência para a análise das escalas e afinações no Diagrama I (a seguir, Anexo IV)

Fig. 28



Os ferros utilizados por Sebastião para a feitura dos furos, após serem aquecidos. Apresentam diversos tamanhos e pontas diferentes, conforme o tamanho do pífano a ser construído (“meia-regra”, “três-quartos” ou “regra inteira”), e conseqüentemente o diâmetro do furo. Jul 2007

Fig. 29



Seu Sebastião experimentando a afinação do pífano que acabara de fazer. Jul 2007.

Fig. 30



Seu Sebastião experimentando tocar uma melodia no pífano recém-construído, para testar a afinação e nos explicar como funciona o “recurso”, técnica criada por ele para poder tocar as 12 notas da escala no mesmo instrumento. Jul 2007.

Anexo IV

Diagramas

Diagrama I – Escala e afinação comparativa dos pifes construídos por Sebastião

Diagrama II – Escala e afinação do pife “três quartos” de Sebastião

Diagrama III – a escala feita com o “recurso” de tampar meio furo, permitindo tocar as doze notas da “escala moderna”

Diagrama I

Escala e afinação comparativa dos pifes construídos por Sebastião

Escalas aproximadas de 5 pifes observados:

Observamos as escalas de cinco pifes construídos por Sebastião (**Figura 27**), que apresentam variações de afinação, indicados com as setas para baixo ou para cima, indicando o campo das notas de referência da altura tocada. Estas escalas observadas servem de subsídio para a análise das estruturas melódicas desenvolvidas nas músicas.

1) Meia regra:


I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO	RÉ ↓	MI ↓	FÁ ↑	SOL ↓	LÁ ↓	SI ↓	DO

2) Três quartos (1): (mais grosso)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
SOL ↑	LÁ	SI ↓	DO ↑	RÉ ↑	MI ↑	FÁ#	SOL

3) Três quartos (2): (médio)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
SOL#↓	LÁ#	SI ↑	DO #	RÉ #	FÁ ↓	FÁ#	SOL#↓

4) Três quartos (3): (mais fino) * 

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
SOL#↓	LÁ# ↓	SI ↑	DO # ↓	RÉ # ↓	FÁ	FÁ# ↑	SOL#↓

5) Regra inteira:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
FÁ# ↓	SOL# ↑	LÁ	SI ↓	DO ↑	RÉ ↑	MI ↑	

Escala do pife de Sebastião Bianco: (Ver figuras 6, 8 e 11)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
SOL ↑	LÁ ↓	SI ↓ ou SI b ↑	DO ↓	RE ↓	MI ↓	FÁ ↑ ou FÁ# ↓	SOL ↑

O pife “três quartos” tem três oitavas. Percebemos que é um instrumento não-temperado. A afinação é produzida pela distância determinada entre os furos, mas varia conforme a oitava tocada, e também conforme a técnica utilizada na sua execução e interpretação musical. As afinações das notas são produzidas portanto por três variáveis:

- 1) através da distância entre os furos feitos na taquara ou taboca que compõe o corpo do instrumento, determinando o comprimento da saída do ar
- 2) o movimento de tampar ou destampar os furos com os dedos, por inteiro ou frações do furo (1/2 furo, 1/4 de furo ou frações menores)
- 3) a embocadura e a velocidade do sopro

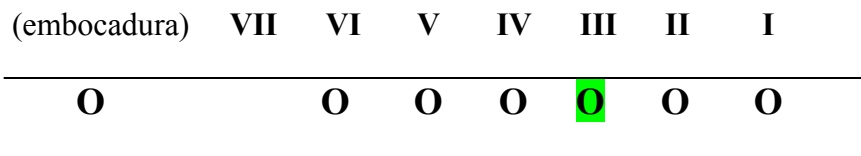
Diagrama II

Escala e afinação do pife “três quartos” de Sebastião

Este diagrama representa a técnica de execução do instrumento para a produção das notas da escala “solta” ou “natural”, com os dedos tampando ou destampando os furos totalmente.

Escala de referência em que se estrutura o pife *três-quartos* tocado por Sebastião Bianco: (“Escala solta” ou “natural”)

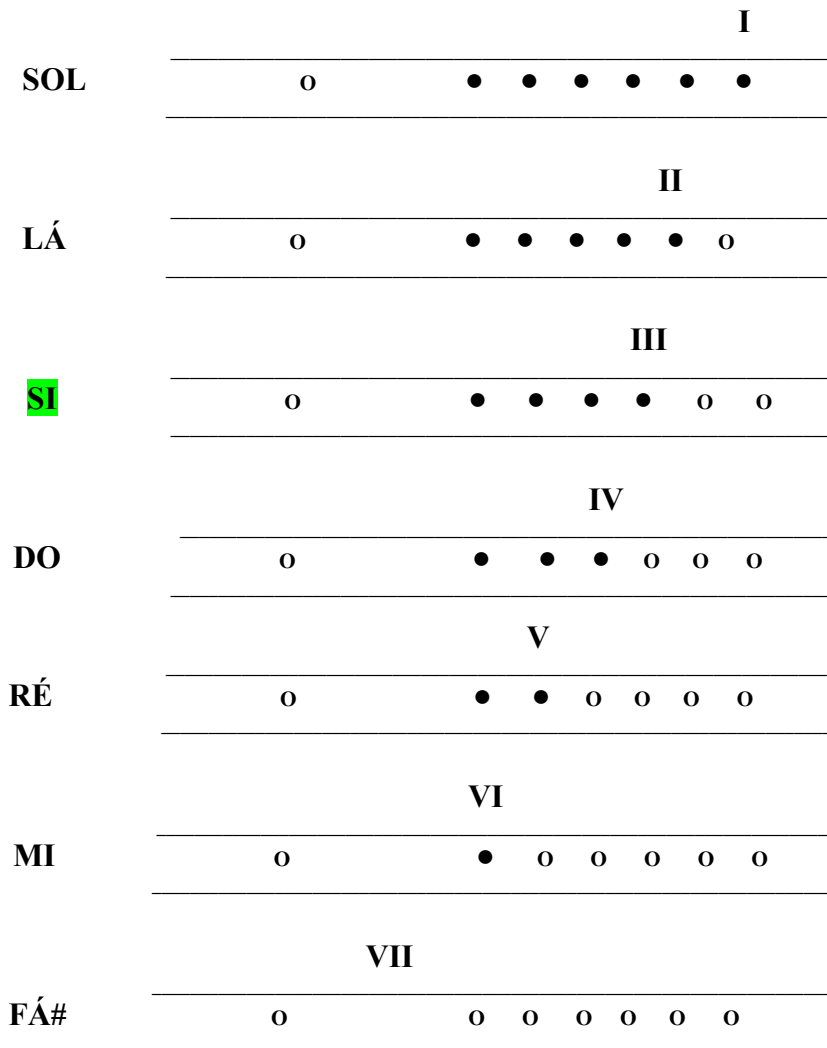
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
SOL ↑	LÁ ↓	SI b ↑ ou SI ↓	DO ↓	RE ↓	MI ↓	FÁ# ↓ ou FÁ ↑	SOL ↑



FÁ# MI RÉ DO SI LÁ SOL
 ||
 (com todos os furos abertos)



Os sete graus da escala, que correspondem a cada furo destampado:



Para produzir a mesma escala, nas oitavas acima (segunda e terceira oitava), as posições dos dedos são as mesmas, sendo executadas com uma velocidade do sopro maior, que permite que o ar vibre mais intensamente, e o som resulte mais agudo. Na última oitava (terceira), mais aguda que a segunda, a velocidade do ar deve ser maior que na segunda oitava.

Diagrama III

A escala feita pelo “recurso”

O seguinte diagrama representa as possibilidades de notas produzidas pela técnica criada por Sebastião, a qual ele denominou de “recurso”, que consiste em alternar o movimento de tampar os furos inteiramente e tampar a fração de meio-furo (1/2 furo tampado).

Com esta técnica, ele aumenta as possibilidades melódicas instrumento, podendo tocar as notas intermediárias entre as notas da escala “solta” ou “natural”, feita com furos totalmente abertos ou totalmente fechados. Permite tocar as doze notas que compõem a “escala moderna”, como ele se refere à escala composta pelas doze notas. Com isso, é possível produzir uma escala cromática composta por todas as doze notas de grau em grau, o que traz a possibilidade de tocar músicas dentro do sistema tonal, executada em tons diferentes, adaptando o instrumento para a produção de escalas tonais, e a interpretação de músicas fora do repertório do grupo.

A possibilidade técnica de produção das notas no instrumento para poder tocar “em todos os tons” foi mencionada por Sebastião em seus depoimentos, como sendo a finalidade para a qual ele criou o “recurso”.

Além disso, o “recurso” também permite produzir microtonalidades, já que ele pode tampar meio-furo, 1/4 de furo, ou até medidas menores e variadas em que o furo pode ser tampado ou destampado, como no efeito dos glissandos, produzido através da movimentação do dedo sobre o furo, criando uma sucessão de microtons variáveis. Esta forma de execução do instrumento ocorre na “Briga do cachorro com a onça”, por exemplo, como um efeito de interpretação de sons extra-musicais (sons de animais, de máquinas e da natureza), mas não se configura um elemento constitutivo das suas melodias.

Outra possibilidade musical que o “recurso” oferece é na flexibilidade de adaptar as afinações do instrumento quando este é tocado com outros instrumentos melódicos, permitindo através do ouvido encontrar uma afinação compatível.

Esta riqueza de possibilidades técnicas do instrumentista a partir das adaptações criadas permite que este instrumento expresse as características musicais de sua cultura musical ligada ao modalismo, como também o permite se situar em diálogo com a música tonal das esferas urbanas e modernas, o que confere uma flexibilidade na sua prática musical.

ESCALA – posições dos dedos

SOL	o	•	•	•	•	•	•
SOL#	o	•	•	•	•	•	o
LÁ	o	•	•	•	•	•	o
LÁ#	o	•	•	•	•	o	o
SI	o	•	•	•	•	o	o
DO	o	•	•	•	o	o	o
DO#	o	•	•	o	o	o	o
RÉ	o	•	•	o	o	o	o
RÉ#	o	•	o	o	o	o	o

MI

 o • o o o o o o

FÁ

 o o o o o o o o

FÁ#

 o o o o o o o o

Anexo V

Partituras

1) Briga do cachorro com a onça

2) Briga dos carneiros

3) Pipoca moderna

Anexo VI

CD

Roteiro do CD – registros musicais analisados

Complementos musicais

Roteiro do CD - registros musicais analisados

CAPÍTULO I

Faixa 1: “Briga do cachorro com a onça” - LP nº 1, “Bandinha de Pífano Zabumba-Caruaru”, gravadora CBS, Rio de Janeiro, 1972. **(Capítulo I, item 3)**

Faixa 2: “As espadas”⁴⁹⁰ - música gravada no LP nº 4, “Banda de Pífanos de Caruaru”, gravadora Discos Marcus Pereira, São Paulo, 1979. **(Capítulo I, item 2.1)**

Faixa 3: “Pipoquinha” – música gravada no LP nº1, “Bandinha de Pífano Zabumba-Caruaru”, gravadora CBS, Rio de Janeiro, 1972. **(Capítulo I, item 2.1)**

OBS: “Pipoca moderna” **(Capítulo I, item 2.1; Capítulo III, item 6.2) – faixas 11 e 12**

Faixa 4: “Caboré”⁴⁹¹ - música gravada no LP nº 3, “Banda de Pífanos de Caruaru”, gravadora Continental, 1976. **(Capítulo I, item 2.1)**

CAPÍTULO II

Faixa 5: “Alvorada” (Chegada de novena) – música de novena **(Capítulo II, item 1.1.a)**

Faixa 6: “Dobrado” – música de novena **(Capítulo II, item 1.1.a)**

Faixa 7: “Marcha” – música de novena **(Capítulo II, item 1.1.a)**

Faixa 8: “Esquenta-mulher” (baiano) – arrematação **(Capítulo II, item 1.1.b)**

⁴⁹⁰. Nesta música há a utilização dos sons das baquetas percutidas na lateral dos tambores, produzindo um timbre específico de madeira contra madeira, que lembra o som do choque entre as espadas.

⁴⁹¹. Sua estrutura melódica e rítmica tem como referência o som do canto da coruja caboré, comum no Nordeste brasileiro.

CAPÍTULO III

Faixa 9: “Pipoca Moderna” – versão gravada no LP “Expresso 2222”, de Gilberto Gil, gravadora Philips, 1972. **(Capítulo III, item 6.2)**

Faixa 10: “Pipoca Moderna” - versão gravada no LP nº1, “Bandinha de Pífano Zabumba-Caruaru”, gravadora CBS, Rio de Janeiro, 1972. **(Capítulo III, item 3.2)**

Faixa 11: “Pipoca Moderna” – versão gravada no LP nº 4, “Banda de Pífanos de Caruaru”, gravadora: Discos Marcus Pereira, São Paulo, 1979. **(Capítulo III, item 3.2)**

Faixas 12, 13 e 14: “Pipoca Moderna” – gravação analítica feita em estúdio das melodias dos dois pífanos. **(Capítulo III, item 3.2)**

Faixa 12: melodia do pífano 1

Faixa 13: melodia do pífano 2

Faixa 14: melodia dos dois pífanos em conjunto (dueto)

Faixa 15: “Vira-folha” – música gravada no LP nº 4, “Banda de Pífanos de Caruaru”, gravadora: Discos Marcus Pereira, São Paulo, 1979. **(Capítulo III, item 1, item 3.2)**

Faixa 16: “Feira de Caruaru” – música gravada no LP “Bandinha de Pífano Zabumba-Caruaru”, gravadora CBS, Rio de Janeiro, 1972. **(Capítulo III, item 1.2)**

Faixa 17: “Forroziar” – música gravada no CD “Banda de Pífanos de Caruaru: no século XXI, no Pátio do Forró”, gravadora Trama, São Paulo, 2003. **(Capítulo III, item 3.1.b)**

Anexo VII

Quadro genealógico familiar e musical

Anexo VIII

1) Cronologia da Banda de Pífanos de Caruaru

2) Discografia

DISCOGRAFIA

1) Bandinha de Pífano-Zabumba Caruaru LP (CBS, Rio de Janeiro, 1972)

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)
7. Esquentando Mulher (Sebastião Bianco)
8. Caruaru Caruara (Sebastião Bianco e Lídio Cavalcanti)
9. Segura o passo, Zé (Sebastião Bianco)
10. É Tudo Caruaru (Junduhy Finizola)
11. Pipoquinha (Sebastião Bianco)
12. Celina (Onildo Almeida)

2) Bandinha de Pífano-Zabumba Caruaru - VOL. 2 LP (CBS, Rio de Janeiro, 1973)

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. Frevo no Mato (Sebastião Bianco)
7. Mulher Dengosa (Sebastião Bianco)
8. Bendito Padre Cícero (Sebastião Bianco)
9. Repicar do Pífano (Sebastião Bianco)
10. Vaidade (Sebastião Bianco)
11. A Furtada (Sebastião Bianco)
12. Despedida de Novena (Sebastião Bianco)

3) Banda de Pífanos de Caruaru LP (Continental, São Paulo, 1976)

1. Pipoca Moderna (Caetano Veloso e Sebastião Bianco)
2. Caboré (Sebastião Bianco)
3. Frevo Danado (Ronaldo Maciel e Rui Pereira)
4. Arrasta-Pé Corneta (Sebastião Bianco)
5. Lamentação (Plácido de Souza)
6. Flor de Muçambê (Manoel Alves e João Bianco)
7. Carimbó do Pífano (Sebastião Bianco)
8. O Tocador Rebate a Marcha (Sebastião Bianco)
9. Levanta Poeira (Sebastião Bianco)
10. O Choro dos Pífanos (Sebastião Bianco)
11. Cabo da Vassoura (Sebastião Bianco)

4) Banda de Pífanos de Caruaru LP (Discos Marcus Pereira, São Paulo, 1979)

1. Vira Folha (João Bianco e Sebastião Bianco)
2. Pipoquinha (Sebastião Bianco)
3. A Briga do Cachorro com a Onça (Sebastião Bianco)
4. Marcha dos Bacamarteiros (João Bianco e Sebastião Bianco)
5. Xamego dos Pife (Sebastião Bianco e Gilberto Bianco)
6. Feira do Troca-Troca (João Bianco e M. Alves)
7. As Espadas (Sebastião Bianco e Amaro Bianco)
8. Pipoca Moderna (Sebastião Bianco e Caetano Veloso)
9. Os Tupinambás (Onildo Almeida)
10. Cavalinho, Cavalão (Onildo Almeida)
11. Valsa da Pastora (Sebastião Bianco e Benedito Bianco)
12. Alvorada (Sebastião Bianco e Benedito Bianco)
13. Novena (Sebastião Bianco e Benedito Bianco)
 - a. Pra Deus Vou Me Lembrando
 - b. Para o Povo Apreciar
 - c. Santo Guerreiro
 - d. Jesus Respondeu na Cruz
 - e. Leilão
 - f. Baiano da Arrematação

5) A Bandinha Vai Tocar LP (Discos Marcus Pereira, São Paulo, 1980)

1. A Bandinha Vai Tocar (Anastácia e Paraná Queiros)
2. Galope (Sebastião Bianco e Gilberto Bianco)
3. Um de Cada Vez (Benedito Bianco e Sebastião Bianco)
4. Baiano da Viola (Benedito Bianco e Sebastião Bianco)
5. São João do Carneirinho (Luiz Gonzaga e Guio de Moarais)
6. De Alagoas a Pernambuco (Benedito Bianco, Sebastião Bianco e Ivan Bulhões)
7. Bianada na Roça (Sebastião Bianco e João Bianco)
8. Feira do Mangaio (Sivuca e Glorinha Gadelha)
9. Pega pra Capá (Sebastião Bianco)
10. Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira)
11. Maxixando (Benedito Bianco e Sebastião Bianco)
12. Saudades de Caruaru (Sebastião Bianco e Amaro Bianco)

6) Raízes dos Pífanos LP (Copacabana, Rio de Janeiro, 1982)

1. Cana Caiana (Alceu Valença)
2. Terra Seca (Tiago Duarte, Sebastião Bianco e João Bianco)
3. Olinda no Frevo (Sebastião Bianco e Benedito Bianco)
4. Pife Velho (Plácido de Souza e Manoel Alves)
5. Casa dos Festejos (Benedito Bianco e Sebastião Bianco)
6. Rela Bucho (Sebastião Bianco e Benedito Bianco)
7. Vide Vida Marvada (Rolando Boldrin)

8. Maria Cangaceira, Maria Bonita (Téo Azevedo)
9. Choro da Morena (Benedito Bianco e Sebastião Bianco)
10. Pot-pourri de Ciranda (João Bianco)
11. As Raízes dos Pifanos (Sebastião Bianco e Benedito Bianco)
12. Rancheira (Sebastião Bianco e Amaro Bianco)

7) Tudo Isso é São João! CD (Trama, São Paulo, 1999)

1. Assum Preto (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
2. Sanfoneiro Contratado (Francisco Azulão e Genésio Guedes)
3. Balão Azul (Sebastião Bianco)
4. Capital do Agreste (Onildo Almeida e Nelson Braballo)
5. Cana Caiana (Alceu Valença)
6. Isso Aqui Ta bom Demais (Nando Cordel e Dominguinhas)
7. Petrolina, Juazeiro (Jorge de Altinho)
8. Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
9. Zoar (Zé da Flauta e Carlos Fernando)
10. Carapéba (Julinho e Luiz Bandeira)
11. Tudo Isso é São João (Onildo Almeida)

Produção: João Marcelo Bôscoli

Participações especiais: Oswaldinho do Acordeon, Maria Diniz, Tânia Lemke e Márcia Basso

8) Banda de Pifanos de Caruaru, no Século XXI, no Pátio do Forró CD (Trama, São Paulo, 2003)

1. Marina (João Bianco)
 2. Pimenta malagueta (Sebastião Bianco)
 3. Caruara Caruaru (Lídio Cavalcanti / Sebastião Bianco)
 4. Casaca de couro (Rui Moraes e Silva)
 5. Jackson o rei do pandeiro (João Bianco)
 6. Sonho (Sebastião Bianco / João Bianco / Amaro Bianco)
 7. Viúva boa (Anastácio do Rojão)
 8. O canto da Ema (Aures Viana / Alventino Cavalcante / João do Vale)
 9. Pot-pourri de ciranda (João Bianco)
 10. Forroziar (Geraldo Azevedo / Carlos Fernando)
- Música incidental: Asa Branca (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)
11. No pátio do forró (João Bianco / Gilberto Bianco)
 12. Pisada do gato preto (Sebastião Bianco / João Bianco / José Bianco)
 13. Carupina (Alcimar Monteiro)
 14. A vida do viajante (Luiz Gonzaga / Herve Cordovil)

Participações especiais: Chambinho, João Marcello Bôscoli

Relançamentos:

1) Em LP: Zabumba Caruaru - Bandinha de Pífano VOL.1 (reedição) (CBS, Rio de Janeiro, 1972) – reedição de 1980

2) Em CD: A Bandinha Vai Tocar LP (Discos Marcus Pereira, São Paulo, 1980) - sem data da reedição

Anexo IX

ICONOGRAFIA

Fig. 31



A Banda no final da década de 70, em São Paulo.

Fig. 32



Apresentação da Banda no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, em 1976.

Fig. 33

PUBLICADO 0 01.080
DATA 15/6/79

Os Pifanos de Caruaru no Pixinguinha

A zoadada de um bichinho, o ronco de um carro de boi

A Banda de Pifanos de Caruaru, Claudionor Germano, José Milton e Irene Portela fazem hoje no Teatro Dulcina, às 21 horas, o espetáculo inusual de mais uma série do Projeto Pixinguinha, que se dedica, nessa oportunidade, à divulgação do que há de mais autêntico na música popular do Nordeste. Com seus pifanos, zabumba, tarol, pratos e surdo, os seis componentes da Banda de Caruaru mostrarão ritmos e melodias tipicamente interioranas, "muitas aprendidas por nossos antepassados com os índios". Integrantes de uma só família, os Bianco, eles vêm desde 1924 fazendo o acompanhamento musical de procissões, novenas e de "enterros de anjos e donzelas".

Claudionor Germano veio igualmente de Pernambuco e é o mais conhecido divulgador do trevo, tendo praticamente esgotado o repertório carnavalesco dos compositores Capiba e Nelson Ferreira. Juntos nesse espetáculo, a banda e os cantores convidados partem na segunda-feira para uma temporada em Vitória, Salvador, Maceló e Recife. Opinião unânime, o objetivo do Projeto Pixinguinha estará cumprido após um outro circuito, possivelmente pelo Sul, "a forma mais eficaz de se levar a todo o País o que existe de melhor na música de determinada região". E isso só o Projeto Pixinguinha vem demonstrando ter condições de fazer — afirmaram.



Banda de Caruaru: pifanos, zabumba, tarol, pratos e surdo

Até 1970, os irmãos Benedito e Sebastião Bianco, 67 e 60 anos, viveram em um sítio próximo a Caruaru, os trabalhos na roça garantindo-lhes o feijão, a mandioca e as verduras. Os complementos da alimentação — "uma carne, o café e essas outras coisas, a gente comprava com o dinheirinho ganho com nossa banda de pifes" — conta Benedito. Uma seca brava levou a família Bianco para Caruaru, onde além das festas, das procissões, das novenas, a feira local passou a fazer parte do roteiro de apresentações dos seis músicos: Benedito, Sebastião e seus filhos João (zabumba); Gilberto (tarol); José (prato); e Mário (surdo).

A participação na trilha sonora de dois filmes, "Terra sem Deus" e "Faustão" e a inclusão da banda em uma faixa do LP "Expresso 2222", de Gilberto Gil, mudaria inteiramente o ritmo de vida do grupo. Transferiram-se todos para São Paulo, começaram a gravar discos, passaram a ser convidados para espetáculos e também para participação em documentários, muitos dos quais já exibidos no exterior. A profissionalização acabou entretanto acarretando alguns problemas à vida até então "tão simples e sem complicações" dos velhos músicos irmãos, Benedito e Sebastião.

A primeira vez que nós estamos nos sentindo protegidos, tratados sem exploração, recebendo um dinheiro que sabemos que merecemos está sendo agora, nessa primeira temporada, no Projeto Pixinguinha. Aqui o jogo é muito limpo. Infelizmente, parece que nós, com nossa inexperiência, passamos por inocentes, puros, e muita gente nos usou e não nos recompensou por nosso trabalho. Quem nos vê lá no palco, cobertos de palmas, com discos, tocados lá fora, jamais vai imaginar que eu e minha família moramos no barraco de madeira lá em São Paulo. E que com tudo o que temos feito, eu não consigo uma retirada mensal nem de Cr\$ 5 mil — desabafa Sebastião.

O velho Benedito nem sabe escrever, e de música conhece apenas o que a inspiração vai soprando em seu ouvido. Por vezes canções melodiosas são esquecidas, não há luta capaz de trazê-las de volta. Seus pifanos são fabricados por ele, e quando participa de espetáculos com outros músicos, "eles que afinem pelo meu instrumento, porque aqui entre nós é proibido se meter a entender de escala musical". Sotaque forte, expressões típicas de sua terra, nenhum sinal de aculturação, ele conta humilde, sem raiva, mas com mágoa, a fase dura que viveu no começo deste ano. Como o irmão, ele repete que "pela primeira vez está sendo tratado como profissional e que o Projeto Pixinguinha vai permitir que ele compre um barracãozinho em São Paulo, de jeito que eu não passe pelo que me aconteceu em janeiro".

— A gente nunca quis enriquecer. Nada disso. Isso tudo o que nos aconteceu, esses convites, tudo isso serviu para mostrar que ninguém faz nada por ninguém sem interesse. Nós sabemos que somos conhecidos. O Sebastião pode mostrar um recibo que a gente tem lá da Suica. São duzentos e poucos cruzeiros de direito autoral pela execução de nossa música por lá. Agora veja que coisa engraçada. No começo deste ano fiquei sem dinheiro para nada, nem para pagar o barracãozinho que tenho em São Paulo. Como não havia trabalho à vista que eu fiz? Peguei uns bambuzinhos e fiz uma flautas pequenas e mais uns pedaços de madeira cortei uns mamulengos, uns bonecos que na minha terra chamam de "Mané gostoso". Depois de tudo pronto, meti numa bolsa e fui para uma feira em São Paulo. As flautas eu vendia a Cr\$ 10, e os mamulengos a Cr\$ 5. Veja bem que situação. Eu nunca quis enriquecer, não entrei nesse esquema aqui do Sul para juntar dinheiro, eu só queria um pão mais folgado para a minha família. Pois não é que, de repente, eu me vi na situação de um sofredor, correndo do rapa. E verdade. O homem desceu do carro, olhou as minhas flautas, os bonequinhos e eu disse: "Sai correndo, senão eu levo isso tudo e você ainda vai preso".

Terminando o desabafo, Benedito e Sebastião foram trocar de roupa, vestir os trajes com que se apresentam ao público, para tirar as fotos. Pifanos à mão, já iam começar a tocar, postura de autênticos profissionais prontos a atender as ordens da direção do espetáculo. Lembraram de dizer mais duas coisas. Primeiro, que todas as músicas da banda são de autoria do grupo, e que nasceram "da natureza, de uma semente do chão, da zoadada de um bichinho, do ronco de um carro de boi, de tudo o que se move e faz um ruído". Segundo, que eles nada cogiam; ao contrário, "tem muita gente fazendo pesquisa em cima de nós, sabe Deus até se tornando dono de música da gente".

Reportagem sobre espetáculo da Banda no Projeto Pixinguinha, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, em 1979. Em Jornal *O Globo*, 15/09/79.
Legenda da foto: "Banda de Caruaru: pifanos, zabumba, tarol, pratos e surdo".

Fig. 34



Sebastião Bianco e o Ministro da Cultura Gilberto Gil, na cerimônia de entrega do Diploma da Ordem do Mérito Cultural, pelo presidente da República, em São Paulo, 2006.

Anexo X

MAPAS

Percurso da família Bianco pelo sertão nordestino

1) Sertão nordestino

2) Alagoas e Pernambuco