



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO,
CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FRANCISCO FERREIRA DO NASCIMENTO JUNIOR

**O PÍFANO NO MEU CAMINHAR:
MEMÓRIAS, TEMPORALIDADE E FORMAÇÃO MUSICAL**

FORTALEZA

2025

FRANCISCO FERREIRA DO NASCIMENTO JUNIOR

O PÍFANO NO MEU CAMINHAR:
MEMÓRIAS, TEMPORALIDADE E FORMAÇÃO MUSICAL

Dissertação apresentada à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Campus de Fortaleza, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Ensino e Aprendizagem em Artes.

Orientador: Eddy Lincolln Freitas de Souza

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N244p Nascimento Junior, Francisco Ferreira do.
O pífano no meu caminhar : memórias, temporalidade e formação musical / Francisco Ferreira do Nascimento Junior. - 2025.
67 f. : il.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Eddy Lincolln Freitas de Souza.

1. Pífano. 2. História de Vida. 3. Música Popular. 4. Formação Musical. I. Título.

CDD 700

FRANCISCO FERREIRA DO NASCIMENTO JÚNIOR

O PÍFANO NO MEU CAMINHAR:
MEMÓRIAS, TEMPORALIDADE E FORMAÇÃO MUSICAL

Dissertação apresentada à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Campus de Fortaleza, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Ensino e Aprendizagem em Artes.

Aprovado em: 21/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eddy Lincolln Freitas de Souza (Orientador)
Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro
Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Francisco Weber dos Anjos
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	5
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	9
2.1	Delimitação do universo	14
3	MEMÓRIAS DE ASSARÉ	17
3.1	A origem familiar	19
3.2	As primeiras experiências musicais	23
3.3	As viagens como processo de formação: chegando a fortaleza	26
3.4	O horizonte ampliado	28
4	O PIFE	32
4.1	Organologia do instrumento	33
4.2	A diferença do pífano de pareia e de afinação formal	35
4.3	Emissão do som	36
4.4	Possibilidades da utilização do pife na educação	39
5	AS COMPOSIÇÕES PARA PIFE: O PRODUTO DE UMA FORMAÇÃO	42
5.1	“Cabaçal”	44
5.2	“Forró da gota”	49
5.3	“Palmeira dos índios”	53
5.4	“Agora sim”	58
5.5	“Baião nas nuvens”	59
5.6	“Forró do Nelson”	60
5.7	“Aos mestres”	60
5.8	“Cortejo”	61
5.9	“Simbora pro Assaré”	62
	CONCLUSÃO	63
	BIBLIOGRAFIA	66

1 INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, temos observado que as pesquisas no âmbito das ciências humanas têm recorrido com maior frequência às histórias de vida como projeto de conhecimento e formação. Nessa perspectiva, Josso (2004) nos ensina que, especificamente no campo da educação, investigações relacionadas à área do currículo, mais especificamente à formação de professores, têm demonstrado maior grau de atenção à história dos aprendentes¹ e sua relação com o saber. Isso ocorre na mesma medida em que também tem havido um crescente interesse em relação à maneira como se desenvolvem os processos de formação e o consequente reconhecimento dos saberes adquiridos ao longo de uma trajetória de vida.

Nesse sentido, o presente trabalho de pesquisa vem desvelar, por meio de uma reflexão teórica, o meu processo de formação musical, bem como o percurso e as formas de aprendizagem, de constituição e internalização de um *habitus* musical ao longo do meu processo formativo. Enquanto agente e pesquisador, evoco e desenvolvo reflexões mediante as minhas memórias, dou luz ao campo histórico social, descrevo, mediante a perspectiva do aprendente, as minhas influências musicais, experiências, viagens de formação e demais aspectos relevantes que se materializaram na gravação de um álbum, onde o Pife aparece como instrumento principal.

No que concerne às músicas, apresento a análise de algumas delas. No entanto, devo ressaltar que os comentários acerca das obras têm um caráter didático, no intuito de possibilitar aos professores sua utilização nos mais variados contextos de ensino da música, além de outras disciplinas que porventura envolvam temas relacionados à cultura popular. Outro aspecto relevante é a possibilidade de tornar o pife um instrumento mais acessível, divulgando as suas formas de confecção, organologia e suas possibilidades de inserção em contextos variados de ensino e prática musical.

É importante ressaltar que o pife sempre teve um papel relevante no meu percurso de formação musical, tendo inclusive contribuído com o vislumbre por uma forma peculiar de ser, estar no mundo, e me relacionar com a música. No âmbito desse trabalho, tê-lo escolhido em detrimento de outros instrumentos com os quais também possuo certo grau de familiaridade e desenvoltura decorre em parte de um sentimento de gratidão. O pife continua sendo a maior referência na minha trajetória musical, e foi por meio dele que percorri caminhos os quais provavelmente não teria sido possível percorrer sem ele. Paralelo a isso, também o reconheço como sendo capaz de sustentar discursos musicais desde os considerados mais simples até aqueles tidos

¹ O termo aprendente tem sido utilizado em nossa língua e se difere de aprendiz. Referida designação quer enfatizar o ponto de vista daquele que aprende e o seu processo de aprendizagem.

como rebuscados.

Apesar do que foi exposto, devo relatar que sempre tive dificuldades em colocar esse instrumento no contexto da minha atuação enquanto músico profissional. A percepção que tive dos meus pares acerca desse instrumento revelou-me existir por parte de vários deles certa desconfiança na possibilidade de que pudesse ser usado fora dos seus círculos mais convencionais². Desse modo, fui percebendo a necessidade de apresentar as possibilidades desse instrumento para além das mais conhecidas, mostrando inclusive o quão importante e necessário isso se faz, no intuito de difundir e fazer perdurar a cultura em torno da sua prática, de modo a também possibilitar que professores de música possam se utilizar desse material nas suas práticas pedagógicas. Nesse sentido, a ideia central do produto desse trabalho não foi a de simplesmente inserir o pife como instrumento coadjuvante em meio aos outros, mas de colocá-lo como instrumento protagonista, capaz de realizar um discurso musical para além daqueles mais convencionais. Além disso, reputo importante destacar o caráter didático da obra.

Ainda no que concerne especificamente ao produto que irei apresentar, o álbum de músicas nos apresenta variadas possibilidades e recursos musicais do pife. Para isso me utilizei de um conjunto de composições de minha autoria; elas refletem de certo modo o meu *habitus* musical³. Por meio do discurso apresentado, o pife aparece como um instrumento plural, capaz de alinhar-se à estética de gêneros musicais distintos.

Outro aspecto que quero destacar é a influência dos elementos da tradição popular no meu trabalho acadêmico e composicional. Isso se materializa nas músicas que são apresentadas, ao mesmo tempo em que também tem sido uma tendência bastante presente no campo da produção musical. Alguns contextos, antes restritos ao universo de certas concepções de erudição, como por exemplo a orquestra sinfônica, hoje dialogam com profissionais ligados essencialmente à tradição de música popular. Além disso, é crescente a presença de obras musicais de caráter popular no programa de orquestras. Até então, essas organizações restringiam-se a executar obras de compositores europeus consagrados, normalmente ligados ao campo da música erudita.

Fato é que as discussões que envolvem a tradição erudita e popular, o antigo e o moderno, estão entre as mais antigas formas de confronto no âmbito da história cultural. O debate já percorreu o campo literário, filosófico, teológico e artístico, em diferentes períodos da historicidade humana. No Brasil, esse debate esteve presente no âmbito do movimento modernista, que foi encabeçado por um dos mais influentes intelectuais do país, Mário de Andrade (1893-1945). Trata-se do

2 O pife é muito utilizado no circuito das bandas cabaçais.

3 No decorrer do trabalho explicarei a relação entre a minha produção musical e o meu *habitus*, inclusive discorrendo de forma detalhada sobre como essa categoria se define.

estabelecimento de diálogos entre a tradição e o moderno, algo que posteriormente viria a se refletir na produção musical, e até mesmo na inspiração de movimentos musicais como, por exemplo, o tropicalismo⁵.

Mediante essa leitura, é possível afirmar que a obra musical que apresento como produto dessa investigação reflete o diálogo entre o músico que teve as suas primeiras experiências musicais de formação em um contexto popular, mas que posteriormente frequentou o contexto acadêmico; que empreendeu viagens, trabalhou como instrumentista, arranjador e que, hoje, numa espécie de olhar para si, traz como fonte documental a sua obra composicional. O registro está materializado em um álbum de músicas, onde o próprio compositor toca o pife, que é tratado no contexto da obra como instrumento de destaque.

Característica marcante e que pode ser observada por meio da escuta do trabalho é o hibridismo que percorre a obra. O pife está intrinsecamente ligado ao contexto das bandas cabaçais, da música de tradição oral, no entanto os lugares onde estive, os capitais adquiridos ao longo do percurso trouxeram a possibilidade de agrupar elementos que se fundem em uma estética moderna, seja por meio das harmonias, do tratamento melódico, da instrumentação ou dos arranjos. O pesquisador Néstor García Canclini, que ao longo dos anos tem se dedicado aos estudos que envolvem a modernidade sociocultural e a modernização, com ênfase na América Latina, traz um olhar sobre os papéis exercidos pelos agentes culturais e suas relações na construção dos produtos considerados cultos, populares ou massivos. Ele nos ensina que a cultura híbrida, no âmbito da modernidade, é sinônimo de pluralidade, uma mescla entre a tradição e o moderno, o culto e popular/midiático. Adiante irei retomar essa discussão, algo importante no sentido de compreender os processos que culminaram na idealização e produção da minha obra composicional.

Quando me proponho a destinar ao pife um papel principal, compreendo que se estabelecem pontes entre a tradição oral e a popular, o antigo e o moderno, algo que, apesar de ser um traço marcante da modernidade híbrida (Canclini, 2008), já acontecera antes no âmbito da música brasileira, conforme se percebe no trecho a seguir:

Os arranjos tenderam obedecer a um parâmetro que passou a se tornar hegemônico, a partir do início dos anos 30, com as inovações promovidas por Pixinguinha e Radamés Gnatalli na gravadora Victor. A toska simplicidade dos regionais, conjuntos de acompanhamento musical que se valiam de poucos instrumentos e concebiam o arranjo apenas como uma espécie de fundo, ou base, para orientar o intérprete, foi substituída pelas orquestrações exuberantes de sopros e cordas, em que os instrumentos não eram mais utilizados para “dar o tom”, mas de maneira contrapontística, possibilitando uma relação mais complexa entre o intérprete e os instrumentos (Naves, 1998, p. 18)⁴.

Alguns desses aspectos serão discutidos no decorrer desse trabalho, mas, antes, irei discorrer

⁴ Ver exemplo em: <https://www.youtube.com/watch?v=LKo0jG7L6ak>.

sobre alguns conceitos que são fundamentais para a construção e estruturação de um corpo teórico que ilumina a presente investigação, de modo a possibilitar uma análise em torno do objeto.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Uma questão fundamental que orienta essa pesquisa: Como se deu o processo de formação musical do pesquisador ao longo de sua trajetória de vida, da infância no Cariri cearense à atividade profissional em Fortaleza, e como isso impactou no álbum de músicas que é produto dessa pesquisa? Essa pergunta começa a ser respondida na medida em que se considera inicialmente o contexto familiar e cultural em que estive inserido. Isso se deve ao fato de que se trata de um percurso marcado pelas experiências, influências e pessoas representativas, primeiramente no âmbito do contexto familiar, posteriormente nos espaços profissionais e de formação, os quais frequentei no âmbito da minha trajetória de vida. Esses agentes e acontecimentos contribuíram para determinar não apenas o meu processo formativo, mas também as características e escolhas centrais que resultaram no que sou e represento no campo musical de Fortaleza.

O *habitus* é uma categoria que tem sido usada amplamente nas áreas de conhecimento da educação e das ciências sociais. O sociólogo francês Pierre Bourdieu é que sistematizou a sua conceitualização, no entanto é importante também compreender as outras categorizações que, alinhadas, foram denominadas de praxiologia; são elas: campo e capitais. O campo é compreendido como espaço social onde estão inseridos os agentes e as instituições, um lugar dotado de regras mais ou menos específicas onde aqueles que lá estão se dispõem a jogar de acordo com as regras do jogo. Nesse lugar, os espaços escolares, as instituições reproduzem e distribuem o capital cultural, legitimam e ditam o conhecimento tido como válido. Desse modo delineiam e acabam por também situar e/ou perpetuar os agentes dentro de uma complexa rede de estruturas que compõem o tecido social. Assim, é possível afirmar que “a reprodução da estrutura de distribuição do capital cultural se dá na relação entre as estratégias das famílias e a lógica específica da instituição escolar” (Bourdieu, 2011, p. 35).

Reflexões dessa natureza nos ajudam a compreender a notoriedade da família na internalização de um *habitus*, categoria essa que é compreendida como um conjunto de disposições internalizadas ao longo de um percurso, uma espécie de código de conduta que nos ajuda a entender o motivo de algumas escolhas em detrimento de outras; da familiaridade ou mesmo de um gosto específico por algo para o qual não haveria explicação aparente se não pela experiência adquirida e assimilada, o que, por sua vez, se reflete em familiaridade. Nesse sentido:

As famílias são corpos (*corporate bodies*) animados por uma espécie de *conatus*, no sentido de Spinoza, isto é, uma tendência a perpetuar seu ser social, com todos os seus poderes e privilégios, que é a base das estratégias de reprodução, estratégias de fecundidade, estratégias matrimoniais, estratégias de herança, estratégias econômicas

e, por fim, estratégias educativas (Bourdieu, 2011, p. 35-36).

Adiante irei detalhar a importância da minha família no meu processo de formação musical, algo que também nos ajuda na compreensão da escolha do pife como instrumento de destaque no álbum de músicas que é o produto artístico desse trabalho. Por hora, limito-me a informar que sou oriundo de uma família tradicional de músicos da região do Cariri cearense⁵ e que as minhas memórias musicais mais antigas me remetem aos tocadores de pife.

Diante dessas prerrogativas, podemos refletir que, quando Pierre Bourdieu nos ensina sobre a herança familiar, especificamente no que concerne à perpetuação de um modo de ser social, bem como as estratégias educativas presentes nesse contexto, não causa estranhamento as escolhas que realizei ao longo do meu percurso formativo. Tenho formação em nível superior no curso de música da Universidade Estadual do Ceará (UECE), também sou compositor, arranjador, toco piano, saxofone, mas o pife é o instrumento que mais me desperta interesse⁶.

Diante do que está sendo apresentado, destaco a natureza híbrida que permeia o objeto dessa pesquisa, já que ela aponta para o fato de que desde o princípio há um vínculo indissociável entre os lugares e as experiências, os contextos culturais e aprendizados. Nessa perspectiva, ela também aponta para o fato de que é necessário recuperar, por trás desse percurso de aprendizagens, alguns dos acontecimentos históricos que contribuíram para que esse processo formativo fosse possível. Naturalmente, sendo a formação do indivíduo um percurso marcado pela troca de experiências, em que, de acordo com Josso, “os processos de formação dão-se a conhecer, do ponto de vista do aprendente, em interações com outras subjetividades” (2002, p. 38), faz-se necessário também contextualizar, trazer à luz personagens, instituições e cidades indispensáveis à aprendizagem dentro do contexto que é aqui considerado. Esse procedimento é fundamental para o legítimo reconhecimento dos saberes adquiridos, ou seja, o saber-fazer próprio de um capital cultural adquirido, o qual não teria sido possível sem o auxílio de pessoas, lugares e hábitos que moldaram esse agente pesquisador ao longo de sua trajetória de vida (Bourdieu, 2007; Josso, 2007; Souza, 2018).

O capital cultural pode ser considerado como sendo o acúmulo de conhecimentos, competências e habilidades que os agentes obtêm por meio da educação e socialização nos mais variados contextos. Podem ser adquiridos por meio das experiências culturais que outorguem títulos de reconhecimento, diplomas, objetos, dentre outros aspectos que, posteriormente,

5 Região localizada no interior do estado do Ceará. Essa região surgiu a partir do processo de conurbação entre os municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

6 Curiosamente, é possível afirmar por meio de um levantamento acerca da literatura musical, que os principais compositores brasileiros, apenas para citar alguns: Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), não escreveram uma página sequer destinada a esse instrumento.

podem de algum modo ser convertidos em vantagens para aqueles que os detém. Sobre capital cultural, Bourdieu nos ensina que ele pode ser de três tipos: Objetivado (livros, instrumentos, obras de arte e outros objetos de natureza cultural); incorporado (conhecimentos e habilidades adquiridos por meio da socialização entre os agentes) e por fim, do tipo institucionalizado (a titulação, os diplomas, certificados etc.).

Considerando o que foi exposto, é possível afirmar que as categorias de *habitus*, campo e capital cultural estão interligadas. O *habitus* é um conjunto de percepções, apropriações e ações que se desenvolvem em um determinado campo social, e este, por sua vez, possui uma série de estruturas que são ocupadas pelos agentes e o lugar onde esses estão ou que porventura irão estar; o mesmo dependerá em grande parte do nível de capital cultural adquirido e convertido em vantagens ao longo de uma trajetória de vida.

As fotografias também aparecem no presente trabalho como um instrumento importante, no sentido de contribuir na restauração da memória do agente pesquisador. Assim, elas assumem uma instância de análise que corrobora com a oralidade, contribuindo com uma narrativa histórica que traz à luz uma série de reflexões. De acordo com Freitas (2018, p. 25), “por meio do uso dessas imagens podem ocorrer verdadeiros ritos de memorização e integração de gerações”, o que certamente nos ajuda a “[...] incitar as pessoas a discorrer sobre as imagens do outro e de si”. Nessa perspectiva, manifesta-se uma série de informações que convergem em três aspectos essenciais no campo da análise: a história, o tempo e a memória. Assim, os registros aqui apresentados possibilitam ao leitor uma espécie de imersão em alguns dos lugares onde estive, juntamente com os agentes com os quais tive a oportunidade de conviver e trocar experiências.

A abordagem biográfica como metodologia de pesquisa-formação reflete sobre a formação e os processos por meio dos quais ela se dá a conhecer. Assim, considero algumas etapas como por exemplo: A construção de uma narrativa histórica sobre formação; A escolha de uma temática central que permeia essa narrativa (no caso em questão, o pife); a compreensão e interpretação dos acontecimentos; o balanço final, com ênfase nos formadores, na significação, no curso percorrido, que se desencadeia no produto dessa pesquisa (o álbum). Considerando os diferentes papéis e significados presentes na construção e interpretação no âmbito da pesquisa biográfica de formação, Josso (2004, p. 145) nos ensina que:

A hipótese do poder transformador está indissociavelmente ligada ao conceito de experiência formadora, segundo o qual qualquer prática deixa traços, que toda tomada de consciência cria novas potencialidades, e que a transformação é um processo que se desdobra em razão de um caminhar interior mais ou menos consciente antes de se tornar visível para o outro.

Os conceitos de identidade e memória também trazem suas contribuições no sentido de

desvelar o objeto. Nas ciências humanas e sociais, eles estão subsumidos ao universo das representações sociais, as quais estão inseridas na área de conhecimento da psicologia social. Sobre esse campo de estudos, Marcová (2006, p. 12) nos ensina que

A teoria das representações sociais concebe o pensamento e a linguagem exatamente como são usadas no senso comum e nos discursos diários. Em contraste ao pensamento científico, que tenta se aproximar do conhecimento científico, o pensamento de senso comum traduz as representações sociais dos fenômenos naturais e sociais. A ciência busca a verdade através do poder da racionalidade individual. As representações sociais buscam a verdade através da confiança baseada em crenças, no conhecimento comum e através do poder da racionalidade dialógica.

Nesse território, a identidade se refere a um estado, enquanto a memória, uma faculdade. Evocando o campo da Antropologia da Memória como instrumento de análise, mais importante do que a memória considerada como faculdade humana é o fato de podermos, por meio dela, analisar as formas como se manifestam, sendo, portanto, uma variável de acordo com os indivíduos, grupos e sociedades (Candau, 2014). Diante dessa perspectiva, é importante frisar que existe uma ligação intrínseca entre o indivíduo e o social, sendo possível fazer tal afirmativa considerando a existência de

[...] estruturas teóricas específicas que pressupõem que as relações entre os indivíduos e o social estão prestes a emergir, ou que já existem. Consequentemente, a ênfase da psicologia social está na exploração dessas relações (Marcová, 2006, p. 12). [Sendo escrita em fonte 10, esta citação passa para o corpo do texto.]

De acordo com Bourdieu (1996), o campo da produção cultural é um espaço de possibilidades diversas, e, nesse sentido, para compreender determinada obra não devemos simplesmente relacioná-la às condições econômicas, ou mesmo ao sucesso que ela alcance, mas conhecer a sua história, como ela se constituiu, analisar o conjunto de elementos constitutivos, transcendendo desse modo o universo da singularidade dos agentes. Trata-se, portanto, da relação entre a individualidade do agente e o campo social. Foi contrapondo-se a uma visão mais simplista de analisar um fenômeno sem considerar a pluralidade que o próprio Bourdieu justificou a criação da sua teoria de campo. Nela são considerados os grupos através dos quais se preenchem funções específicas no conjunto da obra artística. No entanto, convém alertar que o universo onde o artista, e, nesse caso específico, a minha figura de compositor está inserida, pertence a um microcosmo social, um campo que tem suas próprias estruturas e leis de operacionalização.

Afirmar anteriormente que o Pife está ligado em suas origens à música de tradição oral. Nesse sentido, é interessante trazer para o texto o estudo de Woodward (2013) sobre a relação

entre os conceitos de identidade e diferença. Ao analisar a história de um radialista, Michael Ignatieff, o pesquisador acaba por se referir ao contexto de um país dilacerado pela guerra, no caso a antiga Iugoslávia. Desse modo, percebe que as diferenças também são responsáveis pela criação ou afirmação da identidade, conforme podemos perceber:

São quatro horas da manhã. Estou no posto de comando da milícia Sérvia local, em uma casa de fazenda abandonada, a 250 m da linha de frente croata... não na Bósnia, mas nas zonas de guerra da Croácia central. O mundo não está mais olhando, mas toda noite as milícias croatas e sérvias trocam tiros e, às vezes, pesados ataques de bazuca. Esta é uma guerra de cidade pequena. Todo mundo conhece todo mundo: eles foram, todos, à escola juntos; antes da guerra, alguns deles trabalhavam na mesma oficina: namoravam as mesmas garotas. Toda noite, eles se comunicam pelo rádio “faixa do cidadão” e trocam insultos – tratando-se por seus respectivos nomes. Depois saem dali para tentar se matar uns aos outros. Estou falando com soldados sérvios — reservistas cansados, de meia idade, que preferiam estar em casa, na cama. Estou tentando compreender por que vizinhos começam a se matar uns aos outros. Digo, primeiramente, que não consigo distinguir entre sérvios e croatas. “O que faz vocês pensarem que são diferentes?” O homem com quem estou falando pega um maço de cigarros do bolso de sua jaqueta cáqui. Vê isto? São cigarros sérvios. Do outro lado, eles fumam cigarros croatas.”

“Mas eles são, ambos, cigarros, certo?”

“Vocês estrangeiros não entendem nada” — ele dá de ombros e começa a limpar metralhadoras *Zastovo*. Mas a pergunta que eu fiz incomoda-o, de forma que, alguns minutos mais tarde, ele joga a arma no banco ao lado e diz: “Olha, a coisa é assim. Aqueles croatas pensam que são melhores que nós. Eles pensam que são europeus finos e tudo o mais. Vou lhe dizer uma coisa. Somos todos lixos dos Bálcãs” (Ignatieff, *apud* Woodward, 2013, p. 7-8).

O leitor pode se perguntar o motivo dessa curiosa história no corpo desse trabalho. Trata-se do seguinte: Essa história sobre guerra e conflito refere-se também uma história sobre identidade. Nesse cenário temos duas identidades diferentes, dependentes de posições separadas, e que envolvem dois povos claramente identificáveis. Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. Nessa perspectiva, a história nos mostra que a identidade é relacional. Para existir, depende de algo fora dela, de outra identidade (Croácia), de uma identidade que ela não é, entretanto, fornece as condições para que ela exista. Desse modo, a identidade é também marcada pela diferença (Woodward, 2013). Dito em outras palavras, são as diferenças, representações e significados que, alinhados, caracterizam a identidade.

Ao considerarmos que os significados estão atrelados a essa categorização e que, por sua vez, ela é construída ao longo da historicidade de um determinado grupo, podemos afirmar que a natureza desse trabalho contribui para a perpetuação de uma cultura envolvendo o Pife. Na medida em que o coloco em outro contexto, diferente dos mais tradicionais, nesse caso, o das bandas cabaçais; evoco, para além da sua historicidade situada no passado, a possibilidade de inseri-lo junto a outros contextos musicais, contribuindo dessa forma para a sua perpetuação.

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (Woodward, 2013, p. 21).

Nesse sentido, acredito que, ao apresentar um trabalho onde o Pife é tratado como instrumento plural, possível de estar presente em variados contextos da prática e do ensino da música, trago contribuições no que concerne à perpetuação da sua memória e consequente difusão entre públicos de diferentes faixas etárias e segmentos sociais.

Diante dos caminhos metodológicos apontados até aqui, darei início a minha narrativa, um caminhar para si, mas que ao mesmo tempo aponta para o coletivo diante da historicidade dos agentes e do campo no qual estão inseridos. Eles serão trazidos à luz dessa investigação, conjuntamente aos significados e a temporalidade da obra, que poderá ressoar por meio das práticas educativas e musicais, as quais certamente serão criadas e desenvolvidas a partir desse trabalho. Nessa perspectiva, a memória evocada por esse pesquisador nos ajudará a refletir e compreender como ocorre a passagem da singularidade para o coletivo e como a individualidade do sujeito se relaciona com a coletividade e com os demais agentes que integram esse microcosmo denominado de campo.

2.1 Delimitação do universo

Apesar deste estudo ser classificado como uma pesquisa que envolve histórias de vida, isto não significa que a totalidade dos acontecimentos envolvidos no percurso vivido pelo pesquisador desde seu nascimento até os dias atuais serão contemplados. Em síntese, é preciso delimitar o campo a ser observado, e esse campo, como ensina Josso (2002, 2007), deve estar restrito à temática que orienta a investigação de formação que se quer descrever.

É nesse sentido que iremos restringir o interesse da pesquisa aos principais acontecimentos, experiências e personagens envolvidos com o processo de aprendizagem musical; é este percurso tematicamente orientado que constitui o objeto de nosso estudo. Podemos, de maneira geral, classificar antecipadamente em quatro grandes etapas o percurso formativo a ser descrito neste trabalho:

Tabela 1: percurso formativo considerado no corpus

FASE 1	FASE 2	FASE 3	FASE 4
Memórias da infância em Assaré (1972 - 1987)	Viagem a Fortaleza (1987)	Viagens internacionais (1990 - 1994)	Retorno ao Ceará
Primeiras experiências musicais, influências precursoras.	Início da aprendizagem formal dos conteúdos e instrumentos musicais.	Experiências e atividades formativas na Europa.	Ingresso e conclusão no curso superior em música.

Fonte: elaboração própria.

Note-se que uma tal classificação geograficamente orientada ilustra também a natureza *dialética* da pesquisa (Lakatos; Marconi, 2007), isto é, mostra que desde o princípio há um vínculo indissociável entre os lugares e as experiências, contextos culturais e os aprendizados (Prodanov; Freitas, 2013). Mostra também que é preciso recuperar, por trás desse percurso de aprendizagens, alguns dos acontecimentos históricos que contribuíram para que esse processo formativo fosse possível. Desse modo é possível compreender a formação do indivíduo como sendo um percurso marcado pela troca de experiências, em que, de acordo com Josso (2002, p. 38), “os processos de formação dão-se a conhecer, do ponto de vista do aprendente, em interações com outras subjetividades”. Nessa perspectiva, também se faz necessário contextualizar, trazer à luz personagens, instituições e cidades indispensáveis à aprendizagem no percurso considerado. Esse procedimento é fundamental para o legítimo reconhecimento dos saberes adquiridos, ou seja, o *saber-fazer* próprio de um *capital cultural* adquirido, que não teria sido possível sem o auxílio de pessoas, lugares e hábitos que moldam o sujeito ao longo de sua trajetória de vida (Bourdieu, 2007; Josso, 2007; Souza, 2018).

No intuito de também corroborar com a análise, trago um conceito que se justifica pelo fato de que ele é um pressuposto teórico de observação das manifestações estéticas, de comunicação e cultura na América Latina; trata-se da noção de hibridismo. Tal conceito tem sido amplamente discutido nas últimas décadas, em grande parte motivado pelos estudos sobre a pós-modernidade, mais especificamente no que concerne à cultura latino-americana.

Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando ideias tais como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento, relação etc. A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa (VARGAS, 2007, p. 20).

Importante salientar que o conceito de hibridismo não se refere a algo indeterminado, mas que sua determinação obedece a uma organização distinta, diferentemente de caminhos ou conceituações ordenadoras previamente construídas. Nesse sentido, convém pontuar que o híbrido não se deixa nomear por classificações já conhecidas, mas transita por diversos saberes, relacionando conceitos, estéticas e estilos. Desse modo podemos perceber que aquilo que caracterizamos como híbrido tende a assumir uma forma móvel e plural, que é acionada conforme as novas situações, desafiando assim o próprio conceito estável de identidade que já fora estabelecido pelo ocidente (Canclini, 2000; Vargas, 2007).

A partir do que foi exposto, trarei nesse momento uma narrativa de contornos históricos, musicais formativos e sociais. Com isso, irei buscar compreender, analisar e interpretar acontecimentos relevantes, os quais tiveram seus desdobramentos no álbum de músicas onde o pife aparece como instrumento principal.

3 MEMÓRIAS DE ASSARÉ

Não existem histórias sem sentido. Sou um daqueles homens que o sabem encontrar até mesmo onde os outros não veem. Depois disso, a história se transforma no livro dos vivos, como uma trombeta poderosa, que ressuscita do sepulcro aqueles que há séculos não passavam de pó [...] para isso, todavia, precisamos de tempo, sendo realmente necessário considerar os acontecimentos, combiná-los, descobrir-lhe os nexos, mesmo aqueles menos visíveis (Eco, 2010, p. 17).

Nasci em 1972, na cidade de Assaré, num contexto familiar rodeado de artistas. Desde muito jovem, meus irmãos e eu participávamos dos eventos típicos da cultura popular do Cariri e crescemos em um ambiente rico de manifestações artísticas, especialmente envolvidos ou motivados pela música. Ainda criança, assistimos de perto às festas de reisado, que eram tradicionalmente realizadas pelos familiares de nossa mãe, os Gonçalves/Cândidos, uma das famílias mais tradicionais daquela região.

O reisado é uma manifestação cultural popular que se apresenta em vários continentes e pode ser considerado patrimônio da humanidade. Ele é uma brincadeira de terreiro, cortejo de brincantes, ópera popular e teatro tradicional. É rito porque encena o mito de origem do mundo cristão popular, com o nascimento do Divino. Auto épico porque se dá em roda, com a participação ativa da comunidade. É um grande cortejo popular que reúne diversas linguagens artísticas (música, teatro, dança, artes visuais, figurinos e adereços), numa só apresentação. Teatro tradicional porque se trata de manifestação cênica construída secularmente pela coletividade das comunidades tradicionais. Pode ser considerado essencialmente um teatro nômade, de peregrinação, de procissões; é uma grande narrativa desenvolvida por um grupo de brincantes (Barroso, 2008).

Além das festas de reisados, muitas vezes encabeçadas pela nossa família, os avós maternos também organizavam frequentes encontros de poetas cantadores, popularmente conhecidos como *cantorias*. Poetas como Patativa do Assaré, Anacleto, Pedro Bandeira, João Bandeira, Chico Bandeira e Geraldo Amâncio sempre participavam dos festejos, que aconteciam anualmente no sítio Boqueirão, propriedade do Sr. Zé Candinho (1904 - 1996), meu avô materno.

Pelo lado de nossa mãe, a família era constituída em grande parte por brincantes e músicos. Nosso avô, “Zé Candinho”, era originário do sertão pernambucano, da cidade de Serra Talhada, e foi provavelmente na primeira década do século XX que ele veio com seus pais para o Ceará. Segundo Leonor Teotônio Ferreira — mãe do agente pesquisador e filha de “Zé Candinho” —, a família saiu de Pernambuco por conta de desavenças com outras famílias da região; para se resguardar de violências, deixaram tudo para trás e rumaram para Juazeiro do Norte – CE e em seguida foram para o Crato – CE. Depois disso, adquiriram propriedades em

um lugar chamado “Santa Fé” — e ainda hoje parte da família reside nessa localidade. Em 1932, porém, Zé Candinho e Maria Georgina dos Santos (1904 - 1985), sua esposa, resolvem se mudar para o Assaré, mais precisamente na Serra do Boqueirão, situada a 12,6 km de distância do centro da cidade⁷.

Zé Candinho se tornou um dos maiores criadores de caprinos da região do Cariri, dividindo o seu tempo entre os cuidados com o negócio da pecuária e o amor às tradições da cultura popular. Desde muito cedo, então, proporcionou aos seus filhos — dezessete no total — vivências variadas com a cultura popular. O “Reisado de Careta” e manifestações musicais diversas foram predominantes no seio familiar até 1984. Após o falecimento de Maria Georgina dos Santos em 1985, Zé Candinho não teve como manter as festividades, visto que, sua esposa tinha um papel relevante ao seu lado, como alguém que incentivava e ajudava no processo artístico.

Seus filhos, como era de se esperar, herdaram não apenas os bens materiais, mas também sua paixão pelas artes, e de geração em geração, a música foi sendo propagada por seus descendentes, permanecendo ainda hoje como uma espécie de fio que nos une para além dos laços sanguíneos.

Foi nesse contexto de vivências musicais, no Cariri cearense, remontando ao início do século passado, que nossa formação artística foi se construindo, na maioria das vezes sem qualquer suporte didático formal, mas guiados pelas experiências práticas e pelos ensinamentos dos mais velhos — que também aprenderam “fazendo”. Esta pesquisa pretende desenvolver uma reflexão teórica acerca da constituição do meu *habitus* musical, por meio de uma narrativa de história de vida. Nessa perspectiva, dou luz ao meu processo de formação a partir das experiências, situando-as em um percurso histórico (agentes, acontecimentos, contextos, vivências), de modo a reviver memórias que têm início no âmbito da família Ferreira. Diante dessas prerrogativas, é importante compreender que:

Se esta questão me remete para experiências que remontam mais ou menos longe no meu tempo de vida, tenho razões para pensar que, para compreender este caminho, é necessário situar a minha história particular em contextos coletivos (Josso, 2004, p. 115).

⁷ Segundo o IBGE, o Cariri é uma espécie de “epicentro” entre as duas capitais mais próximas: Fortaleza e Recife, por isso parece ser um centro econômico e cultural alternativo bastante atraente para quem não vive (ou não gostaria de viver) numa dessas capitais. Isso também pode ter sido um fator determinante para o deslocamento da família de Zé Candinho. Informação disponível em: <https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>. Acesso em: 20 de fev. 2023.

3.1 A origem familiar

De acordo com informações coletadas junto aos membros mais antigos da família Ferreira, a história musical no âmago familiar começa com a chegada das nossas tataravós em meados do século XIX à região do Cariri, no sertão cearense. Isso ocorreu por volta do ano de 1823, período em que os chamados independentes do Ceará, na famosa “Marcha de Caxias”⁸, procuravam asfixiar o movimento “Freguesia do Assaré”. Nesse mesmo período, foi erguida a capela de Nossa Senhora das Dores, e, no ano de 1842, foi demolida para no seu lugar ser edificada a Igreja Matriz, que durante os anos seguintes, passaria por diversas e contínuas reformas até se estabelecer como é atualmente. No entanto, Assaré só passaria a ser sede de Freguesia em 1850. Quinze anos mais tarde, em 1865, comemorando cem anos de existência, recebeu o título de município.

A história da família Ferreira — minha família pelo lado paterno — se confunde com a história da cidade de Assaré, no Ceará. Estão entre os principais responsáveis pelo seu desenvolvimento nosso trisavô, Coronel Luiz Alves Pequeno, que construiu a primeira capela de Assaré ainda no séc. XIX, hoje conhecida como “Igreja Matriz Nossa Senhora das Dores”. Situada a 473 km da capital Fortaleza, Assaré sempre foi vista como berço da poesia no Ceará; ali sempre houve uma gama expressiva de poetas, cantadores, além de várias outras riquezas culturais (danças populares, teatro, música, desfiles etc.).

Os mais velhos da família falavam que as informações sobre Dona Tereza⁹ — de quem, aliás, não descobrimos o sobrenome — constam apenas na oralidade. Tereza havia sido escrava e era de origem banta, grupo etnolinguístico tradicional de parte da África ao Sul do Equador, provavelmente oriunda do Congo. Segundo relatos, ela teria sido escravizada pelo então Coronel Antônio Luiz Alves Pequeno – Tataravô – junto de quem chegou à região do Cariri. Conta-se que eles tiveram uma filha a quem deram o nome de Benta (minha bisavó).

Teresa gostava de cantar, e pelo que consta na história familiar dos Ferreira, tinha aptidão para arte e, mais especificamente, para a música. Segundo contam os parentes, ela tinha habilidade para o canto, e possivelmente foi essa prática que influenciou seu neto, Manoel Ferreira do Nascimento (Manoel de Benta, 1898- 1971), a se tornar músico profissional.

O Coronel Antônio Luiz Alves Pequeno tinha origem portuguesa, transitava entre a política provincial da época e sua predisposição para o comércio, visando à obtenção de bens

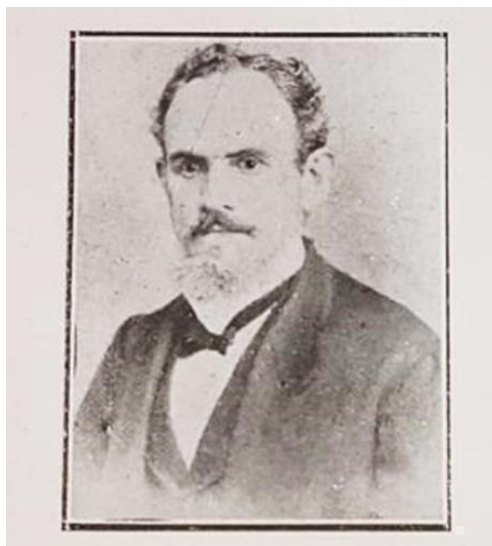
8 Trata-se de um movimento que foi organizado no Ceará, sob comando de Pereira Filgueiras, atendendo ao governo independentista do Piauí, e que teve o intuito de combater os portugueses que não aceitaram a independência do Brasil.

9 Não temos certeza das datas de seu nascimento e seu falecimento.

materiais e de recursos para o sustento da família. Mas qual família? Não existem documentos que comprovem qualquer união oficial entre o Coronel e sua escravizada, Dona Tereza, algo que não era pouco comum na época, em virtude da posição social que ambos ocupavam. Político influente e grande latifundiário da época, era dono de muitas propriedades na região do Cariri; com isso construiu ao longo de sua vida um verdadeiro inventário para a família oficialmente reconhecida. Devo frisar que não consta que tenha legado propriedades ou mesmo seu sobrenome à filha que supostamente teve com Tereza. De acordo com Paiva (1996, p. 20),

Antônio Luiz Alves Pequeno (o segundo) foi deputado provincial do Ceará no biênio 1874-1875, tendo sido uma das mais destacadas figuras políticas da província, na região do Cariri, e um dos homens de maior notoriedade do seu tempo, impondo-se pela nobreza das atitudes, retidão de caráter, e até pela imponência do físico e elegância no trajar.

Figura 1: Coronel Antônio Luiz Alves Pequeno



Fonte: (PAIVA, 1996).

A história dá conta de que o Coronel Antônio Luiz teria se casado oficialmente com Maria Pinto Nogueira (Paiva, 1996, p. 20), e Benta, até onde sabemos, nunca chegou a ser reconhecida com seu sobrenome, nem seus descendentes. O sobrenome Ferreira teria aparecido na família, segundo relato pessoal do professor Antônio Crispim de Melo, historiador caririense e amigo da família, após a união de Manoel Ferreira de Souza com Dona Benta, filha do Coronel, por volta do ano 1897.

Os filhos de Dona Tereza com o Coronel Antônio Luiz Alves Pequeno foram enviados aos cuidados de seu irmão, o padre José Tavares Teixeira, então vigário no Iguatu. Tereza cantava na igreja, ajudava nas missas do padre José Tavares, que, segundo Batista e Batista (2020), foi o primeiro vigário da matriz de Nossa Senhora das Dores, permanecendo no cargo de 1846 até 1899. Segundo o pesquisador Melquíades Pinto Paiva (1996, p. 19):

O padre José Tavares Teixeira foi coadjutor da freguesia da telha (Iguatu, 1838), vigário encomendado de Santana do Cariri (1845 - 1846) e vigário colado do Assaré, desde maio de 04 de maio de 1846 até a sua morte, ocorrida em 1899; foi deputado provincial do Ceará no biênio 1866 - 1867.

Benta (minha bisavó), pelo que consta dos relatos conhecidos, foi a mãe de Manoel Ferreira do Nascimento, também conhecido como Manoel de Benta, meu avô. Conforme já mencionado, fora comerciante e músico de grande atividade até o final dos anos 1960 na região do Cariri, e um dos mais influentes para os seus. Tocava bombardino e trombone, instrumentos típicos das bandas de música. Fala-se, com efeito, que daí por diante a musicalidade foi impulsionada pelas gerações seguintes até os dias de hoje.

A música, de fato, sempre teve um papel fundamental na história da família e da cidade de Assaré. Uma das principais evidências disso é a mais tradicional banda de música da cidade, fundada no começo do século XX. Durante décadas a banda de música seguiu com a formação original e, conforme os membros iam falecendo, alguns integrantes da família Ferreira preenchiam as lacunas musicais; eram os filhos mais velhos de “Manoel de Benta” que desvelavam assim a segunda geração de músicos.

Naquele período temporal, as atividades musicais consistiam em tocar nos eventos religiosos, nas festividades locais, e em inaugurações de obras do governo e da igreja, tanto na cidade como nas regiões próximas. A referida banda se destacava como uma das melhores da região, e sua formação era constituída em maioria, por membros da família Ferreira. Segundo os familiares mais antigos, tudo começara com a vinda de nossas tataravós ao Brasil, ainda na metade do século XIX. Abaixo, um registro fotográfico da Banda de Música do Assaré no início do séc. XX, durante a inauguração da primeira estação ferroviária do Crato Ceará.

Figura 2: Banda de Música do Assaré, em 1924. a) Na fila de cima da esquerda para direita: Cazuzza Goes, Pedro Alves de Oliveira, Francisco Sabino, Celso Saraiva Leão, Alfredo Genoveva e Joaquim Antero. b) Fila do meio: Lelis Paiva, Manoel de Benta, Cicero Color, Edmundo, José Roriz de Carvalho e Sebastião. c) Fila de baixo (sentados): Eneas Alves de Oliveira, Josino Roberto, Padre José Correia de Lima, “Chico Baião” e Luizinho Cruz



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Hoje há uma nova banda de música na cidade de Assaré, fundada há 25 anos por membros da família Ferreira e por neto e bisneto dos membros da antiga banda de música. Fizeram uma homenagem ao meu avô, colocando o seu nome na atual formação: Banda de Música Municipal Manoel de Benta¹⁰.

Figura 3: Banda Municipal Manoel de Benta



Fonte: arquivo pessoal do autor.

¹⁰ Sítio da Banda: <https://www.facebook.com/BandaManoeldeBenta/>.

3.2 As primeiras experiências musicais

Ainda criança, com a idade aproximada de oito anos, comecei a estudar informalmente a notação musical. Naquele momento, já entendia a importância da escrita musical e sentia a necessidade de me aprofundar nesse universo. Devido ao fato de minha família carregar essa tradição há mais de um século, meu avô, meus tios e meus primos já eram conhecidos como excelentes instrumentistas na região, principalmente com instrumentos de sopro. Assim, fui crescendo com a expectativa de adquirir conhecimentos e me tornar também um músico profissional.

Figura 4: Familiares em Assaré, anos 1970



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Dentre as manifestações mais características e marcantes na cidade do Assaré — e na minha memória afetiva — se destacam as apresentações das bandas cabaçais (Coopat; Mattos, 2012). Havia um grupo local e a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto, muito conhecida não apenas na região, mas em todo estado do Ceará. Uma vez ou outra, os irmãos se apresentavam em Assaré. Os instrumentos utilizados por eles, os “pifes” ou “pífanos”, eram rústicos, de sonoridade muito peculiar, fabricados artesanalmente de bambu. Esse instrumento despertou meu interesse como nenhum outro que conhecia.

Como bambu era matéria prima raramente encontrada na região, precisávamos fazer nossos próprios pifes com o que havia disponível. O talo de mamona era o que estava ao alcance mais facilmente. O resultado não era o mesmo, evidentemente, mas conseguimos produzir um tipo de som que esteticamente buscava se aproximar daqueles que eram produzidos pelos irmãos Aniceto. Minha mãe, dona Leonor, vendo meu insistente esforço em aprender a tocar

por conta própria, juntou umas economias e me presenteou com uma Flauta Doce. Em pouco tempo, já estava tocando e participando de festivais de música na região, não apenas reproduzindo músicas conhecidas, mas também me aventurando nos improvisos. Tudo que eu pudesse aprender ecoava naquela pequena flauta, e assim descobri uma aptidão que era tão surpreendente quanto óbvia, num ambiente tão envolvido pela música.

Assim, a sociologia postula que há uma razão para os agentes fazerem o que fazem (no sentido em que falamos de razão de uma série), razão que se deve descobrir para transformar uma série de condutas aparentemente incoerentes, arbitrárias, em uma série coerente, em algo que se possa compreender a partir de um princípio único ou de um conjunto coerente de princípios. Nesse sentido, a sociologia postula que os agentes não realizam atos gratuitos (Bourdieu, 1996, p. 138).

Em virtude da influência familiar, do ambiente musical favorável, posso afirmar que eu não gostava muito de brincar com brinquedos tradicionais que tanto alegravam as outras crianças. Eram os instrumentos musicais que me encantavam. Nesse período passei a confeccionar meus próprios instrumentos: pifes de mamona, baterias de latas, e vários outros percussivos que brotavam a partir de objetos de casa que estavam em desuso. Tudo isso sempre foi bastante encorajado e estimulado por meus pais, que correspondiam aos meus interesses como podiam, pois seu entusiasmo era tão intenso quanto o meu.

Um lugar importante na minha formação musical foi a Igreja Matriz do Assaré — que, conforme exposto anteriormente, tinha sido fundada por nossos antepassados. Foi o lugar onde pude vislumbrar um novo espaço formativo, para além das vivências no âmbito familiar, que anteriormente fora o marco inicial das experiências musicais em grupo, tocando e aprendendo com outras pessoas.

Na igreja, era com a Flauta Doce e o Pife que eu acompanhava um dos meus primos que também cantava e tocava durante as missas e outras cerimônias religiosas. Quando não havia missa, nos reuníamos na Igreja para tocarmos juntos, e ficávamos encantados com o som do Órgão tocado por outro primo mais velho, Zé Ferreira (Figura 5) e foi assim que surgiu também a vontade de aprender teclado.

Figura 5: primo organista Zé Ferreira



Fonte: arquivo pessoal do autor.

O som daquele Órgão era cativante, e eu olhava cada movimento das mãos de Zé Ferreira tentando memorizar para me aventurar sozinho depois. Seus dedos dançavam pelas teclas quase como num balé, e inspiravam para que eu tentasse algo parecido. Lembro que eu ficava ansioso para o término da missa, pois ali teria um momento precioso para praticar às escondidas, revivendo a memória dos dedos que produziam aquela sonoridade sem igual no velho instrumento.

De fato, em primeiro sentido, a palavra interesse teria precisamente o significado que atribuí à noção de *illusio*¹¹, isto, é, dar importância a um jogo social, perceber que o que se passa aí é importante para os envolvidos, para os que estão nele. *Interesse* é “estar em”, participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos (Bourdieu, 1996, p. 139).

Algo relevante para compreender o ambiente: Os meus pais, “Chiquinho” Ferreira e Dona Leonor, tinham um bar bastante frequentado no Assaré. Toda segunda-feira, era aí que a festividade imperava. Geralmente com música ao vivo, o local recebia várias personalidades musicais, como o famoso “Manezim” do Pé-de-Bode, que tocava acordeão de oito baixos. Sabendo de minha aptidão pela música, sempre me chamavam para tocar junto, principalmente com pandeiro e triângulo. Nos dias em que não havia música ao vivo, a atração ficava por conta dos velhos discos de vinil. Ouvíamos 14 Bis, o sotaque pernambucano de Alceu Valença e seu “cavalo de pau”; Sivuca e sua “Feira de Mangaio”, Zé Calixto e muitos outros. Com essa diversidade de influências musicais, explorada e intensificada por diversos instrumentos, o

¹¹ Palavra latina que vem da raiz ludus (jogo).

destino já parecia traçado, e só restou ao tempo o trabalho de forjar em mim um músico profissional.

3.3 As viagens como processo de formação: chegando a fortaleza

A maioria dos músicos da família sempre teve preferência pelos instrumentos de harmonia (especialmente violão e teclado). Para mim, que comecei com pife, tive uma inclinação forte para os sopros, e acabou sendo o saxofone que viabilizou meu aprendizado formal. Mas não era um instrumento fácil de adquirir na infância, e por muito tempo tive à disposição apenas a flauta doce e os pifes de bambu e mamona para praticar. Com o pife e a flauta doce, participava ainda em Assaré, de eventos na igreja matriz durante as missas. O jornalista e radialista Jesus Leite, semanalmente, me gravava tocando a flauta doce, e durante o seu programa de rádio na cidade do Crato, reproduzia a minha participação. Festivais de música e gincana eram outros atrativos e momentos importantes que eu participava na cidade. Nessas ocasiões, já marcava meu espaço atuando profissionalmente, mesmo com pouca idade – tinha aproximadamente dez anos de vida –, mas era o início do meu percurso enquanto músico profissional.

Devo esclarecer que fui uma criança de temperamento contestador e com dificuldades de concentração, mas a música me proporcionava a possibilidade de me concentrar, fazia o que quase nada era capaz de fazer. Minha mãe, que estava sempre presente, não tardou a perceber a influência da música em minha personalidade, e um dia resolveu: “arrume suas coisas, você vai estudar em Fortaleza”. Isso foi uma enorme surpresa! Apavorado por jamais ter ficado um dia sequer longe de casa, de repente iria alçar voo para um lugar distante de tudo que conhecia. No entanto, para dar continuidade aos estudos que tanto almejava, Fortaleza era o lugar ideal para a realização de um sonho. Assim, em 16 de janeiro de 1987, a capital do Ceará passou a ser minha nova morada. Ali, passei por várias experiências musicais, frequentei a Escola Mirim da Polícia Militar do Estado do Ceará, a Banda de Música da Assembleia de Deus — Templo Central, e integrei a Banda da Instituição Piamarta, que na época era considerada uma das bandas de música de maior referência no estado do Ceará. A fotografia a seguir é uma recordação desse período:

Figura 5: Ferreira Júnior e colegas tocando na Banda do Colégio Piamarta



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Na foto acima, sou o segundo em pé da direita para a esquerda. O registro foi feito em uma das apresentações no continente europeu, na ocasião de uma turnê. Foi na Banda de Música do Colégio Piamarta (Banda Juvenil Dona Luíza Távora) que tive amparo e suporte para meu crescimento musical. Sob o comando firme e experiente do professor Costa Holanda, tive a oportunidade de conhecer e desenvolver muitas das habilidades que eram necessárias para crescer musicalmente, e, para minha felicidade, amadurecer no tão sonhado Saxofone. No Colégio Piamarta, conheci o Maestro Manoel Ferreira Lima, ele era o arranjador oficial da banda¹². Ali, eu havia encontrado o pilar que precisava para aprender com muito mais profundidade esse campo das atividades humanas que me fascinava.

Excessivamente tímido, precisei de muita coragem para procurar o professor Manoel Ferreira e pedir para que me ensinasse as maravilhas de sua arte exemplar: harmonia e arranjo. Daí em diante, me esforcei como nunca, estudava noite adentro, focava e colocava em prática todos meus estudos e exercícios do grande maestro. Anos mais tarde, comecei a participar como arranjador para várias gravadoras locais e do Brasil.

Nesses últimos anos, tenho feito uma imersão no que concerne à produção musical, colaborando como produtor musical em alguns projetos de artistas locais, como Luana Florentino e Jord Guedes; também tenho atuado como um dos diretores musicais da Casa de Vovó Dedé, com o projeto “Sons Do Nordeste” e também com um Grupo de Cultura Popular,

12 O maestro Manoel Ferreira também foi o arranjador oficial das primeiras edições do “Carnaval da Saudade”, do Clube Náutico Atlético Cearense, iniciado em 1968, ao lado do saudoso memorialista fortalezense Christiano Câmara, falecido em 2016, que organizava os temas e repertórios dos eventos. Sobre o assunto, ver também: <http://www.fortalezanobre.com.br/2013/02/nautico-e-o-carnaval-da-saudade-46-anos.html>. Acesso em: 22 de mar. 2023.

mais recentemente, onde faço a direção musical e arranjos. Esses projetos têm como objetivo difundir a sonoridade, as cores e riqueza da cultura nordestina, a pluralidade do nosso no fazer arte.

Nos últimos anos, mergulhei intensamente na produção musical, colaborando como produtor em projetos de artistas locais, como Luana Florentino e Jord Guedes. Tenho atuado, ainda, como um dos diretores musicais da Casa de Vovó Dedé, integrando o projeto “Sons do Nordeste”, e também em um Grupo de Cultura Popular, onde sou responsável pela direção musical e pelos arranjos. Esses projetos têm como objetivo difundir a sonoridade, as cores e a riqueza da cultura nordestina, valorizando a pluralidade presente nas nossas manifestações artísticas.

3.4 O horizonte ampliado [O texto desta seção inicia de forma muito abrupta]

Conforme Darcísio Natal Muraro (2024, p. 96), o texto destaca a perspectiva de Hegel sobre o ensino de filosofia, argumentando que o ensino sem a devida atenção ao conteúdo filosófico pode distorcer a formação do estudante, deixando-o suscetível à subjetividade e impedindo a compreensão real dos conceitos filosóficos. Hegel busca eliminar a distinção kantiana entre o pensamento autônomo e a aprendizagem da filosofia, afirmando que o ato de aprender seu conteúdo é essencial para a efetivação do pensamento filosófico. Ele compara o aprendizado do conteúdo filosófico a uma viagem, onde se conhece as cidades e ao mesmo tempo se aprende a viajar. Hegel também critica a pretensão de produzir conhecimento filosófico de forma isolada, argumentando que isso obscurece a verdade.

Neste sentido, viajar é muito mais do que apenas um deslocamento físico de um lugar para outro. A viagem pode ser vista como um processo de formação, um momento de crescimento pessoal e cultural que nos permite expandir nossos horizontes, conhecer novas realidades e experiências, e, assim, nos transformar como indivíduos.

Ao sair de nossa zona de conforto e nos lançarmos em terras desconhecidas, somos obrigados a enfrentar desafios e superar obstáculos, o que nos obriga a desenvolver novas habilidades e competências. A interação com pessoas de diferentes culturas e origens nos ajuda a ampliar nossa visão de mundo e a compreender as diferenças e semelhanças entre nós e os outros.

Além disso, a viagem nos possibilita a reflexão sobre nossas próprias vidas e escolhas, nos fazendo questionar nossos valores e crenças, e nos levando a reavaliar nossos objetivos e prioridades. Ela nos oferece a oportunidade de nos conectarmos conosco mesmos, de nos

conhecermos melhor e de nos descobrirmos como seres humanos únicos e singulares.

Por meio da viagem, podemos aprender lições importantes sobre resiliência, tolerância, empatia, coragem e gratidão, valores essenciais para uma vida plena e significativa. Ela nos ajuda a compreender o mundo em sua complexidade e diversidade, e a nos tornarmos cidadãos mais conscientes e responsáveis.

Portanto, a viagem é muito mais do que um simples passeio de férias. Ela é um poderoso instrumento de autoconhecimento e transformação pessoal, capaz de nos tornar pessoas melhores e mais preparadas para enfrentar os desafios da vida. Por isso, devemos valorizar e aproveitar cada oportunidade de viajar, pois cada jornada é uma chance única de nos tornarmos mais completos e realizados como indivíduos.

Nesse período do colégio Piamarta também tive oportunidade de excursionar por diversos países da Europa. No ano de 1989, comecei a fazer parte da banda de música tocando saxofone, e, um ano depois, em 1990, fui escolhido para uma viagem pela Europa: Itália, França, Alemanha, Espanha e Portugal. Ao longo da década de 1990, esse percurso se repetiu por quatro vezes. Numa dessas oportunidades, em 1994, ganhei uma bolsa de estudos na Itália e, meses após voltar ao Brasil com a banda, retornei sozinho ao velho mundo com a esperança de conquistar uma carreira musical.

Em solo italiano, passei a fazer parte da *Associazione Filarmonica "Isidoro Capitanio" Banda Cittadina di Brescia* (Figura 6, logo abaixo), um dos mais expressivos grupos musicais do Norte da Itália. Foi um período de muitas descobertas, aprendizados até então inimagináveis, que extrapolaram os limites do campo musical; foi uma experiência humana e cultural muito profunda.

Figura 6: Banda Filarmonica Cittadina di Brescia



Fonte: sítio oficial da *Banda Filarmonica Cittadina di Brescia*. Disponível em: <http://www.filarmonicacapitanio.it/>. Acesso em: 19 de fev. 2023.

Lá, conheci grandes nomes da música italiana, dentre os quais, o Maestro Maxi Coradini. Certo dia, fui conhecer sua casa em Mantova, e há exatos vinte anos não nevava na

região. Com um sorriso estampado no rosto, ele disse: “você trouxe sorte, nevou em nossa cidade”. Para mim, nascido e criado no Ceará, era, de fato, um espetáculo presenciar o cair da neve.

Voltei para o Brasil um ano depois. Infelizmente, não encontrei a felicidade em terras tão distantes. Não obstante os aprendizados musicais, passei muita dificuldade, choques culturais, problemas financeiros e poucas expectativas profissionais. Ao chegar novamente em Fortaleza, agora muito mais maduro e experimentado, passei a trabalhar profissionalmente como músico para suprir as necessidades da família. Naquela altura, minha presença fazia muita diferença entre os meus, sobretudo para meus pais, cuja idade já ia avançando.

Naquele momento, por volta de 1995, havia um crescente entusiasmo do mercado fonográfico na capital cearense. Novas gravadoras aparecendo, outras já consolidadas, e todas precisando de arranjadores profissionais para trabalhar em suas produções. Aproveitei a oportunidade, e apareci na cena musical fortalezense como arranjador e instrumentista. Passei a trabalhar com grandes nomes da música cearense: Zé do Norte, Dorgival Dantas, Natinho da Ginga, Manoel Dias, dentre muitos outros.

Desde então, foram centenas de arranjos para artistas e grupos locais e nacionais. Assim fui organizando a minha vida financeira e daqueles em meu entorno: uma casa para meus pais, minha própria casa, instrumentos de ponta para trabalhar, automóveis; enfim, mudanças significativas na vida de um jovem saído do interior, sem muitas expectativas além do aprendizado, graças aos preciosos ensinamentos de mestres como o Maestro Manoel Ferreira.

Como instrumentista e compositor, participei de vários festivais de *Jazz*, e muitas vezes emprestando composições para alguns artistas atuantes na cena musical do Ceará as defenderem como intérpretes, e algumas gravações em CD (Festival de Jazz e Blues de 2001). Durante aproximadamente 30 anos, foi essa a rotina, de um estúdio a outro com amigos e parceiros musicais. Além disso, foram inúmeros shows com grupos que formava com os amigos, sempre executando nossas composições. Depois de alguns anos, fundei a *Assaré Big Band* (que posteriormente viraria *Assaré Ferreira Júnior*) com formato de *Big Band* tradicional. A *Assaré FJ* foi o estopim para que eu pudesse fazer uma imersão profunda no universo da composição. Daí surgem as experimentações mais ousadas de mescla da cultura popular brasileira com outras influências, como o *jazz* americano, sua harmonia e suas técnicas de arranjo¹³.

Nos últimos anos, venho desenvolvendo trabalhos de produção com artistas locais como também de outros estados e até fora do Brasil. Produções como “Sons do Nordeste”, produzido

13 A exemplo da composição “Bem Lembrado”, aqui executada pela então Assaré Big Band: https://www.youtube.com/watch?v=WtMrKxGE-Yo&ab_channel=assareband. Acesso em: 19 de mar. 2023

pela ONG “Casa de Vovó Dedé”, tem sido um dos mais valorosos trabalhos em termos de experimentações e aprendizados. Nesse projeto, pude fazer uma imersão na cultura popular, nos mais diversos estilos e sotaques. Gêneros musicais como: Bumba meu Boi, Maracatu, Forró, Xaxado, Coco e Baião, são algumas das manifestações da nossa cultura e riqueza pluralidade do Nordeste presente no Projeto da casa e, assim, resultando através das vivências, raízes e tradições, numa desconstrução diversificada e representativa de diferentes origens que compõem a música da Região Nordeste.

4 O PIFE

Ainda muito cedo, na minha terra natal, mais ou menos aos oito anos de idade, fui atraído pelo som do pife. Quando chegava a época das festividades religiosas da cidade, Assaré era completamente tomada pelas manifestações culturais. A banda cabaçal desfilava em cortejo por ocasião da festa de Nossa Senhora das Dores, padroeira do município. Ali, ainda criança, eu era inundado pelo som do grupo que, entre uma oração e outra, ia ditando a trilha sonora da procissão. Acompanhava tudo de perto para ver como os mestres tocavam.

Daí por diante, cresceu em mim uma vontade irresistível de aprender a tocar pife; mesmo sem técnica e sem saber nada a respeito de sua estrutura, fui buscando meios de construir um para mim. Naquela época, as bandas cabaçais usavam os pifes feitos a partir da taboca. Na minha terra, porém, não existia essa matéria prima. Fui então buscando outros meios de descobrir como fazer o instrumento.

Na região se plantava muita mamona, uma planta comumente utilizada para produção de óleo de ricino, então, percebi que seu caule – ou talo – era oco. Por que não experimentar algo com essa matéria prima? Furei os sete buracos sem nenhum método, apenas tentando repetir o que havia visto os mestres fazerem. Ali começou de fato a minha empreitada com o instrumento. Como o talo ainda era verde, parecia não vibrar forte o suficiente, não consegui obter um som brilhante. Então continuei meus experimentos descobrindo e testando outros materiais.

Um dia, brincando pela casa, sem jamais tirar da cabeça a ideia de construir um pife, vi que numa das paredes havia um trecho do encanamento exposto. Ninguém nunca me disse – e eu nunca perguntei – que por ali passava a água que abastecia as torneiras da casa. Me pareceu sólido o suficiente, mais que o talo de mamona, assim, acabei quebrando o cano.

A água jorrou pelo chão, fiquei todo molhado. Levei uma enorme bronca quando meus pais chegaram em casa. Mas eles foram compreensíveis quando expliquei o motivo da bagunça. No fim do dia, a parede ficou sem um cano, mas eu tinha um pife. A partir desse momento passei a me dedicar com afinco ao instrumento. Depois ganhei também uma flauta doce que, como já dito em capítulo anterior, usava para tocar nas missas ao lado de Zé Ferreira.

Não demorou, em meio a tantos músicos, para que eu fosse alfabetizado na escrita musical. As partituras ajudavam a desenvolver a técnica na Flauta, mas nunca tive conhecimento de um método formal para tocar pife. Assim, seguia aprendendo e tocando tudo de ouvido. Mas, sem que eu percebesse, isso acabou se tornando uma maneira de cultivar o hábito de tocar esse instrumento de acordo com o que eu havia aprendido pela oralidade, através

dos mestres.

Muitos anos depois, morando na capital, passei a compor e escrever músicas e arranjos para pife. A maturidade musical e as experiências adquiridas em ambientes profissionais jamais apagaram os ensinamentos que trouxe da infância, e toda essa carga cultural está presente em minhas composições, conforme mostrarei mais adiante neste trabalho.

O pife é um instrumento comum de se ver no Nordeste. Há muitos grupos em muitos estados, a tradição continua; mesmo com estilos e nomes diferentes, o pife, pífono ou pífaró está no cerne da tradição popular, é um instrumento típico em muitas ocasiões, sobretudo nas festas religiosas.

4.1 Organologia do instrumento

Antes de abordarmos a organologia do pife, Magalhães (2010) nos explica que o surgimento desse instrumento no Brasil, entre 1500 e 1600, foi introduzido pelos militares e jesuítas portugueses. A chegada do pife ao sertão se deu pela miscigenação com os povos originários.

É interessante destacar que o pife tradicional nordestino está ligado a um modelo cultural de transmissão de ordem empírica e oral. Nesse sentido, a criação musical é vista como uma invenção e não pode ser enquadrada nos moldes de composições e autoria de conhecimento formal e técnico (Velha, 2008). Dito em outras palavras, a música praticada nos ciclos musicais de tradição onde o pife aparece é, na maior das vezes, improvisada em público. Comumente, os músicos que tocam pífono não utilizam técnicas ou partituras musicais. Contrário a isso, empregam formas e técnicas que surgem da vivência prática com o instrumento (Velha, 2008).

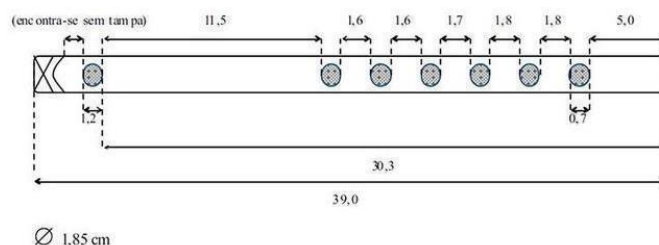
O pife tradicional é um instrumento cilíndrico feito de bambu, taquara ou taboca, materiais que são extraídos da flora de alguns lugares no Nordeste. Ele possui sete orifícios: um para a embocadura e seis para a digitação. Existem muitas afinações, que dependem não apenas da construção e temperamento do instrumento, mas também do sopro e embocadura do tocador.

Silva (2009) explica que a afinação do pife varia conforme seu tamanho e material. Por exemplo, o pife em “Dó” tem aproximadamente 25 cm de comprimento, 1 cm de diâmetro e cerca de 3 mm de espessura. O pife afinado em “Lá” mede aproximadamente 40 cm, com 1,5 cm de diâmetro e 3 mm de espessura. Já o pife afinado em “Sol” tem cerca de 45 cm de comprimento, 1,5 cm de diâmetro e 3 mm de espessura. É importante frisar que essas medidas podem variar conforme o material utilizado na fabricação, especialmente se for bambu.

Aqui embaixo, vemos a imagem da estrutura de um pife para que possamos

compreender melhor a sua composição estética.

Figura 7: organologia do pife



Fonte: Sasaoka; Pereira; Santos, 2019.

Num primeiro momento, observamos que os seis primeiros orifícios têm o mesmo diâmetro, o que muda é apenas o último. Outra coisa que muda é a distância entre os orifícios. É interessante informar que a mudança do material do qual o instrumento é fabricado interfere diretamente no peso, que atinge diretamente a agilidade e deslocamento físico e a sonoridade do instrumento (Sasaoka; Pereira; Santos, 2019). Para tanto, usa-se também a técnica do “meio furo”¹⁴, propiciando a execução de uma maior quantidade de modos e escalas que eventualmente necessite tocar (Silva, 2009).

O pife é um instrumento cuja afinação e timbre diferem significativamente dos instrumentos comuns afinados em “Dó”, como a flauta transversal, flauta doce e flautim. Essa característica faz do pife um instrumento transpositor, ou seja, um instrumento que precisa transpor as notas para soar em “Dó” real. Esse recurso é amplamente utilizado por instrumentos de sopro como saxofone, clarinete, trompete e tuba (Aloan, 2008).

Para entender melhor o conceito de transposição, Brunotts (2023) explica que se trata de mover as notas para ajustar a tonalidade de modo adequado a um instrumento. Aloan complementa, informando que a técnica de transposição entre instrumentos também envolve uma relação timbrística. Por exemplo, “A maneira de tocar própria dos cantadores nordestinos era somada à técnica instrumental já utilizada pelos músicos de formação erudita” (Aloan, 2008, p. 25).

Tomemos como exemplo o pife de bambu de seis furos, visando facilitar a leitura de partituras. Quem já tocou flauta doce, soprano ou tenor, flauta transversal, flautim ou até mesmo saxofone, terá uma compreensão mais fácil, pois a digitação do pife é bastante semelhante à desses instrumentos (Aloan, 2008).

Se o pife é afinado em “Lá”, a nota resultante de todos os orifícios fechados será um “Lá”. Utilizando a transposição, chamaremos essa nota de “Ré”, que possui uma digitação bem conhecida: indicador, médio e anular esquerdos, mais indicador, médio e anular direitos (Pife, 2023). Assim, para

¹⁴ Significa fechar metade do furo, alterando a afinação da nota em até meio tom (Silva, 2009).

esse pife específico, o intervalo de transposição é de uma “quinta justa” descendente. É importante lembrar que, ao destampar os furos da digitação, do grave para o agudo, obteremos a escala de “Ré Maior”, com a diferença de que o “Fá#” é digitado com o indicador direito. Dessa forma, qualquer partitura escrita em “Ré Maior” pode ser facilmente lida e executada no pife (Aloan, 2008). Para ficar mais claro, utilizaremos uma tabela ilustrativa criada por Oliveira (2008) para entendermos melhor a estrutura de transposição do som real para o Pife.

Tabela 1 – Transposição Lá para Ré

SOM REAL	TRANSPOSIÇÃO	ESCRITO
LÁ	5j abaixo →	RÉ
- Dó# - Ré - Mi - Fá# - Sol# - Lá		Ré - Mi - Fá# - Sol - Lá - Si - Dó# - Ré

Para o Pife em Sol teremos:

Tabela 2 – Transposição Sol para Ré

SOM REAL	TRANSPOSIÇÃO	ESCRITO
SOL	4j abaixo →	RÉ
Sol - Lá - Si - Dó - Ré Mi - Fá# - Sol		Ré - Mi - Fá# - Sol - Lá - Si - Dó# - Ré

Fonte: Método Prático de Pífano de Bambu (Oliveira, 2008).

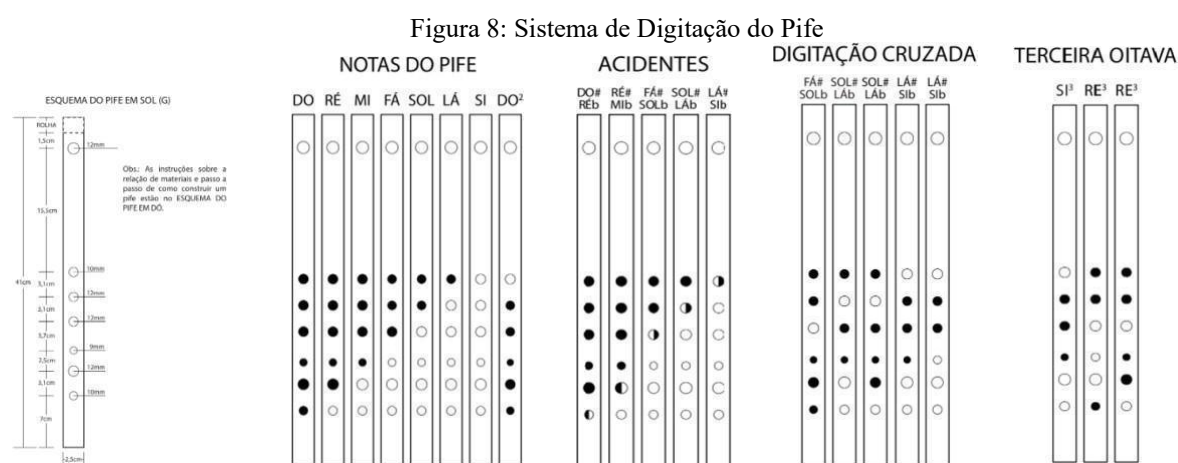
4.2 A diferença do pífano de pareia e de afinação formal

Os pifanos confeccionados por medida de afinação e os feitos por pares apresentam distinções significativas em sua construção e utilização na prática musical. Em resumo, os pifanos feitos por medida de afinação são elaborados especificamente para atingir uma afinação precisa, seguindo padrões musicais estabelecidos (Silva, 2009).

Cada pífano é calibrado para produzir um conjunto de notas musicais pré-determinadas, permitindo ao músico executar melodias com maior controle sobre o timbre e a afinação do instrumento. Essa abordagem é comum em contextos musicais mais formais, onde a precisão tonal é essencial (Silva, 2009). Por outro lado, os pifanos produzidos em pares são mais comuns na prática folclórica e tradicional. Nesses casos, os pifanos não são confeccionados com uma afinação precisa, mas em conjunto, formando um par que geralmente apresenta uma diferença de afinação entre si. Isso resulta em um efeito de heterofonia quando ambos os pifanos são tocados simultaneamente, criando um som característico para a música tradicional, especialmente em grupos de pifanos típicos do Nordeste brasileiro (Silva, 2009).

Essa diferença na abordagem de construção reflete diretamente na maneira como os pífanos são utilizados nas práticas musicais. Enquanto os pífanos por medida de afinação são associados a um contexto mais técnico e melódico, os pífanos em pares são valorizados por sua capacidade de enriquecer a sonoridade e a expressividade da música popular e tradicional (Aloan, 2008). Ambas as abordagens de construção de pífanos possuem suas próprias vantagens e contribuem para a riqueza e diversidade da música instrumental brasileira, adaptando-se aos diferentes estilos e necessidades musicais (Aloan, 2008).

Oliveira reforça que a afinação do pife sofre várias influências, seja do material de fabricação, da forma como o ar é projetado no furo do instrumento ou da maneira como o músico manuseia o instrumento. No entanto, o autor salienta que a digitação não se altera. Ele nos propõe as seguintes digitações:



Fonte: Oliveira, 2008.

4.3 Emissão do som

Para a emissão de som no pife, Oliveira (2008) propõe que façamos a seguinte divisão Postura do Corpo e Emissão de Som, assim, vamos detalhar com mais clareza essas questões que fundamentam cada divisão.

Na primeira perspectiva, referente à Postura do Corpo, ela é dividida em; corpo, cabeça, apoio do instrumento e os dedos. Já a segunda perspectiva, referente à Emissão do Som, ela é dividida em respiração, expiração, inspiração, embocadura, golpe de língua e emissão de agudos.

Assim, começaremos pela Postura do Corpo:

- O corpo: nesse quesito, a postura do corpo é fundamental para evitar fadiga muscular, cansaço e outros problemas que possam vir com a prática irregular na postura, tais como, tendinite e outras patologias musculares. Com isso, é recomendado que o músico procure

soltar os ombros, afastar levemente os antebraços do corpo e tocar o mais relaxado possível;

- A cabeça: é recomendável que o eixo vertical da cabeça seja levemente inclinado para a direita, ficando perpendicular ao eixo do pife;

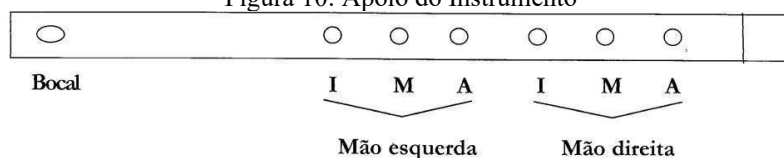
Figura 9: posição da cabeça



Fonte: Oliveira, 2008.

- Apoio do instrumento: o pife deve ficar apoiado na falange do dedo indicador esquerdo, no polegar esquerdo, no mínimo esquerdo (opcional), polegar direito e no mínimo direito;

Figura 10: Apoio do Instrumento



I = Indicador

M= Médio

A = Anular

Fonte: Oliveira, 2008.

- Os dedos: a posição dos dedos deve estar ligeiramente curvada com a polpa posicionada para fechar os furos. É importante que os furos sejam bem fechados, qualquer fresta, é considerado vazamento e assim, complica na emissão do som;

Figura 11: Postura das mãos e dos dedos



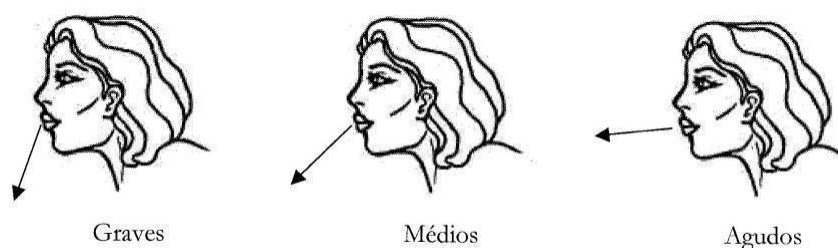
Fonte: Oliveira, 2008.

De acordo com o autor, a emissão do som funciona da seguinte forma:

- Respiração: tem como premissa a emissão correta da coluna de ar para uma boa qualidade sonora no instrumento. Para isso, se utiliza a respiração diafragmática;
 - a) Expiração: solta o ar pela boca até esvaziar toda a barriga;
 - b) Inspiração: puxa o ar pela boca armazenando para o diafragma (abdômen), enchendo a barriga ao máximo.
- Embocadura: trata-se do posicionamento dos lábios frente ao furo;
 - a) É importante alinhar os lábios (buraquinho) com o centro do furo no bocal do pife;
 - b) Procurar ajustar com os lábios inferiores e cobrir um terço do furo do bocal;
 - c) Relaxar os músculos da máscara do rosto;
 - d) Direcionar o fluxo de ar para dentro do furo no bocal do pife; com a prática, vai perceber que quanto mais certo o ar no centro do furo, melhor é o som emitido;
 - e) É interessante que seja praticado em frente ao espelho.
- Golpe de Língua: experimente com a sílaba “tu”, movimentar a língua projetando o ar no furo do bocal. O primeiro passo é inspirar, emita o “tu” no começo da nota e sustente o som até o ar acabar;
- Emissão dos Agudos: para a emissão de notas agudas, é interessante que observemos basicamente três linhas de sopro, essas variações permitem a mudança dos registros de grave, médio e agudo;

- a) Grave: a posição do queixo para trás facilita essa emissão;
 - b) Médio: a posição do queixo em formato normal, sem alteração, resolve essa questão;
 - c) Agudo: a posição do queixo para frente auxilia na projeção e afinação das notas agudas.
- E para uma oitava acima é importante usar os seguintes recursos;
- d) Soprar mais forte (aumentar o fluxo de ar);
 - e) Diminuir o buracinho dos lábios para aumentar a velocidade do ar;
 - f) Queixo para frente no sentido de inclinar a direção do sopro.
- E praticar esses exercícios com frequência.

Figura 12: posição de emissão de ar



Fonte: Oliveira, 2008.

Ressalto que o controle preciso da respiração irá ajudar na qualidade do som e é essencial para que se tenha fôlego e condições de executar os fraseados característicos do pife. É preciso, então, treinar o diafragma para responder às necessidades técnicas do instrumento.

4.4 Possibilidades da utilização do pife na educação

Primeiro, é possível explorar a relação do pife com a história da cultura nordestina, enquanto instrumento nativo, que dialoga com os primórdios da cultura desde os povos originários, os grupos dos quintais tradicionais, podendo abordar esse instrumento como caminho para dissertar sobre a existência das culturas de folguedos¹⁵, da brincadeira popular, onde o pife está presente, como as bandas cabaçais. É possível ressaltar a importância da sua presença em ritmos como o coco, o maracatu, o caboclinho, o cavalo marinho, entre outros da música brasileira, responsáveis pela formação de uma identidade cultural que envolve o

¹⁵ Um folguedo é uma manifestação cultural que envolve diversas formas de expressão artística, como danças, músicas, teatro e brincadeiras.

Nordeste brasileiro.

Nessa perspectiva, o pife pode figurar na sala de aula como uma forma de explorar a história e a cultura musical brasileira. Explicando aos alunos a origem do instrumento, sua importância na música tradicional nordestina e como ele é utilizado em diferentes contextos culturais. Assim, é possível ampliar o conhecimento musical dos alunos e despertar o interesse e a curiosidade deles sobre a diversidade cultural do Brasil, e, especificamente, a local.

Por ser um instrumento artesanal, o pife é acessível, já que pode ser confeccionado com materiais de base que não exigem tratamento mais refinado. E ainda que o bambu não esteja ao alcance do professor, é possível construí-lo com cano de PVC¹⁶, material de baixo custo, seguindo manuais como o de Oliveira (2008). Essa acessibilidade possibilita a exploração das práticas de confecção do próprio instrumento, e os alunos podem vivenciar esse processo criativo manual em situações de trabalho em conjunto com esse propósito.

É possível elaborar aulas de artesanato, sempre tomando o cuidado de se ter supervisão constante do professor, especialmente ao recorrer a ferramentas de corte para fazer os furos. Cada aluno pode construir o seu próprio instrumento. Além disso, é possível agregar valor histórico a esse aprendizado, mostrando como esse procedimento ancestral de transformar manualmente a matéria (pedaços de madeira em instrumento) faz do pife um símbolo cultural que atravessa gerações de mestres populares. Assim, todos se envolvem de maneira ativa e divertida, o que pode aumentar o senso de realização e a conexão com a música em sentido mais amplo.

Em contexto mais prático de ensino do instrumento, para desenvolvimento das habilidades técnicas iniciais, recomendo exercícios básicos de digitação e embocadura. Os alunos devem aprender progressivamente o manuseio, a postura e as técnicas de sopro: como segurar o pife corretamente, como posicionar os dedos nos furos e como soprar para produzir som. Os primeiros exercícios devem ser tão simples quanto possível, com notas longas, mas sempre experimentando sutilmente algumas das possibilidades rítmicas com o sopro. É importante pensar a longo prazo, mas sempre respeitar o tempo do aprendizado de cada aluno, para que eles possam desenvolver a coordenação e o controle necessários para tocar o instrumento.

Nessa perspectiva, não é necessário que eles sejam apresentados imediatamente a questões teóricas, notação etc., é muito mais importante, nesta fase de exploração das

16 A sigla PVC significa polyvinyl chloride em inglês, que em português equivale ao “policloreto de vinila”. É um tipo de plástico muito utilizado em diversos setores, como a construção civil, para a fabricação de canos, conexões, fios etc.

sonoridades, que eles conheçam o instrumento sem medo de errar, sentindo que podem ser livres para descobrir que tipo de sons é possível produzir. Naturalmente, o professor deve orientar o percurso de experimentações para que, aos poucos, o aluno faça com que suas explorações sonoras passem a ter significados musicais.

Para isso, é importante incorporar o pife em atividades de grupo, mesmo sem qualquer comprometimento com repertório a princípio, bastando que alguns exercícios sejam pensados para o grupo: todos tocando juntos, ou iniciando progressivamente, alternando sons e pausas, marcando entradas etc. Também é possível incorporar o instrumento a brincadeiras de caráter mais amplo, condicionando determinados movimentos pelo ambiente a tipos específicos de sons produzidos no pife pelos colegas etc. Quando sentir que a turma começa a se lembrar das posições das primeiras notas sem muito esforço, é hora de experimentar algumas músicas simples, até mesmo do repertório tradicional, que sejam fáceis de aprender e tocar em conjunto. Não é necessário que os alunos toquem as músicas inteiras, do início ao fim, os arranjos podem ser pensados para que o professor conduza a execução, e eles toquem apenas algumas notas em momentos específicos. Isso ajuda os alunos a desenvolverem habilidades de performance em grupo, e promove a colaboração e o trabalho em equipe, já que precisarão necessariamente aguardar execuções dos colegas antes de suas próprias execuções. Nesse sentido, tocar em grupo pode ser uma experiência bastante motivadora para os alunos.

5 AS COMPOSIÇÕES PARA PIFE: O PRODUTO DE UMA FORMAÇÃO

Esta seção é dedicada às composições que integram o CD, intitulado “Ferreira Júnior e o Pife Kariri”, apresentado como produto que acompanha esta dissertação. Trata-se de um trabalho que reúne composições que transitam por vários estilos e ritmos oriundos da tradição popular, inspiradas sobretudo nas práticas instrumentais das bandas cabaçais e no cancioneiro nordestino: baião, xote, xaxado, forró, coco, galope, cavalo-marinho; tudo isso está no cerne das composições do disco, reflexo da minha trajetória musical desde a infância.

A primeira música, “Cabaçal”, será analisada com maior fôlego para que o leitor possa acompanhar alguns dos raciocínios musicais por trás de todas as melodias e harmonias do álbum, mas que se manifestam com maior presença nessa música. Essa análise pretende mostrar que as inspirações populares estão por toda parte, mas sempre aparecem em contato com as formas modernas de harmonização – característica que perpassa o disco por inteiro.

As demais peças aparecerão com menos exaustividade analítica, mas nelas aproveito para contar um pouco mais sobre seus contextos de criação, sobre influências e experiências particulares em ambientes mais íntimos ou mais profissionais que inspiraram o processo criativo. De resto, apenas alguns apontamentos de raciocínios formais, menos elaborados, mas que julgo interessantes de se conhecer, ainda que rapidamente.

Em produções futuras derivadas desta pesquisa – em artigos, ensaios etc. –, essas peças poderão ser melhor apresentadas. Esse procedimento precisou ser adotado em razão das várias alterações de percurso que foram necessárias até a constituição do formato atual deste trabalho, que resultou em um texto que pudesse apresentar, ainda que brevemente, as várias influências do meu processo formativo e alguns de seus produtos. Mas, em contrapartida, a duração de sua elaboração se alongou muito mais do que o previsto, e restou pouco tempo hábil para maiores esclarecimentos a respeito das peças.

Em suma, as obras são demonstrações do meu processo formativo, bem como da minha atuação profissional enquanto arranjador e instrumentista. Sugiro que essas peças de repertório sejam utilizadas em grupos já consolidados de música regional, como bandas de pifes em diversas formações, visto que cada composição terá uma estrutura específica de acompanhamento, conforme veremos.

Quero destacar que as composições gravadas no álbum refletem um misto híbrido entre elementos rurais e urbanos. Dessa forma, estou delineando referências culturais que podem ser evidenciadas por meio da melodia, harmonia e ritmo. Segundo Canclini (1997), “a cultura híbrida é uma forma de criar novas identidades culturais que são múltiplas e diversificadas, o

que pode desafiar as formas dominantes de cultura”. Assim, ressalto a importância das vivências que carregamos e, sobretudo, que adquirimos ao longo de nossas vidas com a arte, incorporando elementos culturais múltiplos em nossas experiências musicais.

Devo ressaltar que a hibridização em minhas obras é fruto das vivências com a cultura popular. Esse percurso foi construído e pavimentado com a escuta e prática de estilos distintos, levando-me a uma fusão natural no fazer musical, influenciado diretamente pela cultura popular, jazz, MPB e música clássica, por exemplo. Hoje, as composições emergem com essas e outras influências, resultando em uma particularidade que considero ser o produto por excelência de minha própria trajetória formativa musical, em suas múltiplas facetas. Vamos às músicas.

5.1 “Cabaçal”

Figura 13: composição “Cabaçal”

<https://drive.google.com/file/d/1wATU4xLPBX-h24uaYb2ypTnZ5mWRXVHu/view?usp=sharing>

Cabaçal

Ferreira Júnior

Intro. 1. 2. *Pife*

7

12 1. 2. *Ao*
§ *e*
Φ¹

16 Φ¹

22 1. 2.

26

ferreirajuniorsax@gmail.com

2 **Cabaçal**

30 **Ao**
Se
Φ²

35 **Φ²**

41 **1.** **2.**

Samba de Côco

45 **1.** **2.**

49 **1.** **2.**

Comecemos por uma visão geral da obra. Sua estrutura lembra muito a forma tradicional do choro; com características similares, como: introdução, parte A, B e C. Lembrando que, assim como o chorinho, a forma de compasso se estabelece em 2/4. Contudo, a peça em si traz nuances incorporadas à melodia e ao aspecto rítmico que remete às bandas cabaçais.

Na introdução (Figura 14), eu estabeleço o violão sete cordas como uma alusão introdutória de um baixo ritmado antecedendo a parte A no compasso (7) da composição, que se inicia com a rítmica percussiva de um baião, juntamente com um pife solo por 14 compassos; toda essa parte sem acompanhamento harmônico.

Figura 14: trechos iniciais da peça



Fonte: elaboração própria.

Ainda na parte A (Figura 15), compasso 7, inicia-se a melodia principal com um motivo melódico que se repete exaustivamente e, com auxílio da percussão, a música vai se desenvolvendo por oito compassos e repetindo a mesma ideia por conta do ritornelo, somando, portanto, 16 compassos.

Figura 15: desenvolvimento da parte A

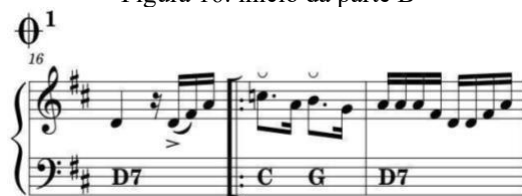


Fonte: elaboração própria.

Na parte B (Figura 16), compassos 17 e 18, o motivo melódico se estabelece diferente do tema inicial. Nesse momento da peça há uma fragmentação melódica descendente (comp.

17) através de colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias; no compasso seguinte, 18, há uma sequência de oito semicolcheias complementando o motivo principal da parte B. Assim segue todo o trecho com esse mesmo padrão.

Figura 16: início da parte B



Fonte: elaboração própria.

Ressalto ainda que nesse motivo da parte B as motivações para tal construção melódica decorrem de memórias afetivas que trago da infância. Esse tipo de melodia era – e ainda é – muito comum em um tipo particular de composição dos sanfoneiros de oito baixos no nordeste brasileiro. Músicos como: Luizinho Calixto e Zé Calixto foram imprescindíveis na disseminação do instrumento através de composições, afinação própria, e um sotaque bem peculiar dos instrumentistas de oito baixos.

A parte C da música (Figura 17), começando no compasso 26, é a repetição de tudo que foi tocado anteriormente, porém, com o auxílio de dois pifes, percussão, violão de sete cordas, cavaquinho e sanfona.

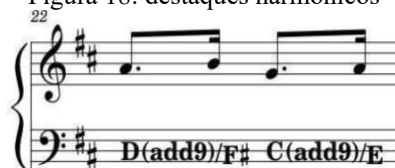
Figura 17: parte C



Fonte: elaboração própria.

No que concerne à harmonia da música, sua tonalidade é “Ré Maior”, porém, em alguns dos trechos como no compasso 41 (Figura 18), há dois acordes, **D(add9)/F#** e **C(add9)/E**, que diferem da tonalidade de forma um tanto exótica.

Figura 18: destaques harmônicos



Fonte: elaboração própria.

Essas duas harmonias fazem parte de uma metodologia de harmonia que tem por base o *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (conceito lídio cromático de organização tonal) do livro de teoria musical de jazz lançado em 1953 pelo músico teórico George Russell. Mas a maneira como são construídas especificamente nessa e em outras obras de minha autoria faz parte de uma metodologia que envolve o emprego sistemático do *modo dórico* – que resultou em trabalho monográfico (Junior, 2018).

Em síntese, “[...] a proposta do sistema dórico é apresentar uma paleta de acordes provenientes do modo dórico diferente do método tonal de harmonização”. Isso significa dizer que “[...] esse sistema aponta para uma nota alvo para criar as possibilidades harmônicas” (2018, p. 23). Fazendo uma breve análise desses dois acordes, o Ré com o baixo em Fá sustenido faz parte do quinto grau de si menor. No entanto, a nota Dó na melodia seria “sustenizada”, o que não ocorre. Na verdade, há um ajuste para transformá-lo em um acorde *dominante* com a sétima menor, nona adicionada com o baixo no Fá sustenido (D(add9)/F#).

A forma como esse acorde se comporta difere dos demais por levar, do ponto de vista de sua verticalização, dissonâncias que aludem ao jazz, o que, de certo modo, cria uma ambiguidade na música. A melodia principal vai acentuando a sétima menor indo para tônica, e, enquanto isso, a segunda melodia sai do quinto grau do acorde para o sexto grau. Como podemos observar, são contemplados nesse momento notas orgânicas do acorde, como notas de tensão.

A melodia nesse momento interage com a harmonia em um movimento descendente. O acorde seguinte, (Do) com a nona adicionada e com o baixo em Mi (C(add9)/E), é um acorde extraído do quinto grau de Lá menor (Am) dórico. Esse tipo de acorde, assim como o anterior, ainda no mesmo compasso (41), traz na sua verticalização nuances mais densas como: nona, décima primeira aumentada e sétima maior, o que de certo modo ajuda a criar no movimento melódico, saindo do quinto grau (Sol) para o sexto grau (Lá) uma inquietação.

5.2 “Forró da gota”

Figura 19: Composição “Forró da Gota”

<https://drive.google.com/file/d/1w29WCBhscQogU3306TU2KoOvL7tyUKH2/view?usp=sharing>



FORRÓ DA GOTA

Score created with the free version of Flat - <https://flat.io>

Letra : Professor Dr. Ewelter Rocha

Composição : Ferreira Júnior

Arr. ferreira Júnior

Flute = 102

Flute

Classical Guitar

Fl.

Guit.

1.

2.

A

12

D D C

2 Score created with the free version of Flat - <https://flat.io>

15

Fl.

Guit.

C D D

18

Fl.

Guit.

C C C D

22

Fl.

Guit.

C D C D

26

Fl.

Guit.

D C C D

30

Fl.

Guit.

C D C D



The image displays a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Guitar (Guit.). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D major. The time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts at measure 34 and ends at measure 37. The second system starts at measure 38 and ends at measure 40. The third system starts at measure 41 and ends at measure 43. The fourth system starts at measure 44 and ends at measure 44. The Flute part features a melodic line with various notes, rests, and dynamic markings (accents). The Guitar part provides harmonic support with chords (C and D) and melodic fragments. The score is created using the Flat software, as indicated by the header.

Fonte: elaboração própria.

A composição “Forró da Gota” surgiu a partir de uma obra de Luiz Gonzaga e Nelson Valença, que tem como título: “O Fole Roncou”; essa música foi a inspiração que me levou a conceber a obra desses artistas. A estrutura da peça inicia-se com um diálogo melódico na introdução, com o violão sete cordas alternando perguntas e respostas musicais com o bandolim, em dueto. Em seguida, o pife é introduzido nesse cenário sonoro e finaliza o diálogo melódico. O andamento, por sua vez, se estabelece em 120 bpm, a forma de compasso compreende em dois por quatro (2/4) e a tonalidade em Ré Maior (D).

A formação para essa obra se constitui assim:

Triângulo

Violão de Sete Cordas

Bandolim

Cavaquinho

Pife

Bombo

A harmonia no decorrer da música se destaca em Ré Maior (D) e Dó Maior (C), respectivamente; no entanto, na melodia, depois da introdução, é o pife que traça os contornos melódicos da peça, variando em graus conjuntos e disjuntos.

5.3 “Palmeira dos índios”

Figura 20: Composição: “Palmeira dos Índios”

https://drive.google.com/file/d/1wRQ2afqyv5oykbGAvaWdCqQe-eEzCZ-O/view?usp=drive_link



1

PALMEIRA DOS ÍNDIOS

Score created with the free version of Flat - <https://flat.io>

compositor : Ferreira Júnior

Arranjo: Ferreira únior

$\text{♩} = 102$

$G^{(9)}$ D_m^7 $G^{(9)}$

Intro. Sanfona *BAIÃO*

Pife

Harmonia/Ritmo

1. $G^{(9)}$ 2. $G^{(9)}$ F^{maj7}

4

P. *Pife* $\%$

H.

8 E_m^7 D_m^7 $G^{(9)}$ F^{maj7}

P.

H.

1-2

Φ

1. E_m^7 D_m^7 $G^{(9)}$ 2. D_m^7 F^{maj7} C/G

12 *asterisco*

P.

H.

2

Score created with the free version of Flat - <https://flat.io>

16 B

P.

H.

20 B

P.

H.

24 C

P.

H.

28 C

P.

H.

32 C

P.

H.



Score created with the free version of Flat - <https://flat.io>

3

36 % % % %

P.

H.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two parts: P. (Piano) and H. (Harmonium). The P. part is written in treble clef and features a melody with eighth and sixteenth notes, accented with greater-than symbols (>). The H. part is written in bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment with whole notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures, with the first measure marked with a 'D' in a box. The chords for the P. part are Dm⁷, G⁷, Dm⁷, and G⁷.

2.

48 G^7

P. *Ao* $\frac{S}{E}$ *ASTERISCO*

H.

*
C/E C/F C⁽⁹⁾/G
asterisco % %
P.
H.

4 Score created with the free version of Flat - <https://flat.io>

56 Dm^7 G^7 Dm^7

P. G^7 Dm^7 G^7 Dm^7

H.

60 G^7 Dm^7 G^7 Dm^7

P. G^7 Dm^7 G^7 Dm^7

H.

64 G^7 Dm^7 G^7 AO E **CODA 2**

P. G^7 Dm^7 G^7 AO E

H.

2

P. C/E C/F $\text{C}^{(9)}/\text{G}$ % %

H.

72 % Dm^7 **F** G^7

P. % Dm^7 **F** G^7

H.

Score created with the free version of Flat - <https://flat.io>

5

76 Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷

P.

H.

1. 80 Dm⁷ G⁷ 2. Dm⁷ G⁷

P.

H.

84 G⁷ %

P.

H.

Fonte: elaboração própria. “Palmeira dos Índios” é mais uma obra do álbum de pife. Esta composição, trata se de um baião, gênero de música e dança oriundo da região Nordeste do Brasil.

Durante o século XX, mais precisamente no final da década de 1940, o pernambucano Luiz Gonzaga e o cearense Humberto Teixeira criaram um movimento que classificaram como “baião”. O ritmo ganhou força não só como um gênero musical para o canto, mas como um ritmo para se dançar. Foram muitos sucessos durante décadas, e o ritmo se tornou um símbolo intrinsecamente ligado ao povo nordestino. A obra tem como inspiração o “baião”, onde o ritmo é binário, ou seja, com dois tempos em cada compasso. O zabumba é outro elemento importante no que concerne a característica do ritmo, sendo que o primeiro tempo do compasso é forte seguido do segundo tempo fraco no contratempo.

Nessa gravação, mais especificamente na formação instrumental, utilizamos, além dos instrumentos tradicionalmente conhecidos nesse tipo específico de música, como acordeon, zabumba, triângulo, pandeiro, cavaquinho, violão de sete cordas, um teclado para criar uma estética mais contemporânea e jazzística ao trabalho.

5.4 “Agora sim”

https://drive.google.com/file/d/1wJ_vHBN_vkeGq6coEG-Onv9QKu_1DSTK/view?usp=drive_link

A quarta composição, “Agora Sim”, é um forró com um andamento bem animado, perfeito para dançar. Como todas as composições do álbum, ela surgiu de maneira muito natural — simplesmente veio! A história dessa música começou em um momento de descontração na rádio universitária, durante uma apresentação com um grupo formado por mim e alguns amigos oriundos de um projeto chamado “Ceará Show”. Esse musical abordava personagens que ajudaram a formar o folclore e a história do nosso estado, como Patativa do Assaré, Seu Lunga e Dragão do Mar, entre outros.

Durante a entrevista com o jornalista Nelson Augusto e nossa apresentação com a “Pifassaré”, uma melodia e sua harmonia surgiram na minha cabeça. Fiquei cantarolando sem parar até a volta para o teatro. Assim que cheguei, corri para escrever a primeira parte, que já estava praticamente pronta. Quando comecei a tocar, um dos integrantes, o querido “Ribinha”, disse: “Vou fazer a segunda parte”. E assim foi feito. De repente, compus a terceira parte e o forró “Agora Sim” estava finalizado.

A estrutura da música segue um padrão comum de três partes: A, B e C. Quando tocamos, decidimos se repetimos um ou outro trecho, simplesmente nos olhando e delineando as voltas e repetições sem um padrão fixo. O nome “Agora Sim” foi escolhido para simbolizar a parceria na composição, como se dissesse ao meu colega: “agora somos confrades em uma composição”, sempre aguardada, mas sempre adiada. Gostaria de destacar ainda que a formação instrumental dessa música é bastante característica do forró tradicional, mas com elementos do choro, como em outras obras já mencionadas. Ela incorpora instrumentos como sanfona, zabumba, triângulo e violão de sete cordas.

5.5 “Baião nas nuvens”

https://drive.google.com/file/d/1w5AjLsF1jc2DVOOHdR7CLCqIUBbxQ8zt/view?usp=drive_link

Essa música foi inspirada por um documentário sobre o compositor cearense Humberto Teixeira, intitulado “O Homem que Engarrafava as Nuvens” (Lírio Ferreira, 2008). A primeira parte do documentário narra a visita de sua única filha ao cemitério onde o compositor está sepultado no Rio de Janeiro. Essa cena foi profundamente impactante e inspiradora para minha composição. A música surgiu imediatamente e eu a registrei na partitura para não a esquecer.

A composição é um “baião”, um estilo difundido pela icônica dupla Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. A peça possui um andamento lento, com a sanfona iniciando a introdução, seguida pelo destaque do pife, que executa uma melodia lenta composta principalmente por semínimas e colcheias sobre acordes com uma textura que evoca o jazz. Na segunda parte, há um diálogo entre pife e viola, procurando captar a sonoridade característica dos violeiros nordestinos. A música progride até a terceira parte, concluindo com o destaque para o pife. A estrutura da música segue um padrão comum: A, B e C, na tonalidade de Fá Maior, seguida por uma repetição, na qual o pife e a sanfona se destacam com improvisações na parte A (introdução).

Gostaria de destacar o acompanhamento instrumental. Além da viola, pife, sanfona e percussão, acrescentei um teclado para dar uma sonoridade diferente, com um timbre jazzístico. As harmonias, por sua vez, transitam entre o conceito tonal e o jazz modal, como já foi destacado anteriormente em uma das composições.

5.6 “Forró do Nelson”

https://drive.google.com/file/d/1wRQFCQhf-00MaVk0ibdqRg7vzsO-kvB9/view?usp=drive_link

A quinta composição do álbum é uma singela homenagem ao querido amigo Nelson Augusto, jornalista e radialista da rádio universitária de Fortaleza-CE. Em uma ocasião, Nelson me convidou para apresentar meu grupo de pife, Pifassaré, em seu programa de rádio na FM Universitária. Era uma manhã de domingo e, logo após a apresentação, durante uma conversa musical, uma nova melodia surgiu em minha mente. Como forma de gratidão a alguém tão importante na valorização dos artistas, especialmente os locais, decidi prestar essa homenagem ao amigo Nelson sem hesitar.

A música é um forró e sua estrutura segue um padrão peculiar: A, B, C, B. Sendo a tonalidade principal Sol Maior (G), enquanto a segunda parte (B) está em mi menor (Em), sua relativa. A parte C explora harmonias derivadas da escala menor melódica, especificamente Ré menor melódico (Dm7M). Ressalto que essas harmonias são influenciadas pelo conceito dórico, já mencionado em textos anteriores. No entanto, na gravação para este álbum, optamos por simplificar a sonoridade utilizando apenas um único acorde (Dm7M). Originalmente os acordes na parte (C), seriam: i (Dm7M), iv (Dm7/G), vi (F7M 5# / B), vii alt. (C#7 #5), vii alt. (G7/C#), iv (G 11#), iii (F #5) e iv (G7), respectivamente.

5.7 “Aos mestres”

https://drive.google.com/file/d/1IEWjsvQWGOe140moOG2xRWJFStDyyhHF/view?usp=drive_link

A sétima música é um “arrasta-pé”, um tipo de música e dança também conhecido como uma das versões do forró. Historicamente, é uma dança popular nordestina que tem suas origens no século XIX, influenciada pelas danças de salão europeias. No Brasil, especialmente no Nordeste, conta-se que era comum as pessoas dançarem em pistas de chão batido. Para evitar que a poeira subisse, elas arrastavam os pés ao dançar, daí o nome “arrasta-pé”.

A composição, por suas características, se estabelece em um compasso binário, com tonalidade em Mi menor (Em) e andamento *vivace*, a 148 BPM. A criação do arrasta-pé, como em outras situações criativas, não teve uma circunstância específica que provocasse o surgimento da obra. Simplesmente comecei a cantarolar a melodia e fui imediatamente escrevê-la. Depois, mostrei ao amigo e Mestre Carlos Crisóstomo, Professor do Instituto Federal do

Ceará (IFCE). Ele gostou e sugeriu que a música fosse incluída no álbum. A composição ainda não tinha título, então, como forma de gratidão aos professores do mestrado, dei-lhe o nome “AOS MESTRES”, reforçando meu agradecimento e gratidão aos docentes da pós-graduação.

5.8 “Cortejo”

https://drive.google.com/file/d/1wUDRREZcG6RvQ7Hc-narTa4HpE60dtXa/view?usp=drive_link

A oitava composição do álbum é uma música típica das bandas cabaçais, sendo a única neste trabalho que não possui registro em partitura. A ideia central era capturar as nuances diretas da formação, sem qualquer interferência na essência da composição e na execução musical. Para isso, compus como se fosse um mestre das bandas, sem pensar em harmonia, imergindo-me no mesmo ambiente que eles.

“CORTEJO” é, na verdade, a trilha sonora de um momento especial que se repetia frequentemente durante as festas da Padroeira de Assaré, Nossa Senhora das Dores. A gravação contou com a participação de dois pifes, zabumba, pratos e caixa, todos executados pelo próprio pesquisador, que possuía vivências diretas com a cultura cabaçal e, portanto, tinha a capacidade de interpretar os instrumentos de forma autêntica. Assim, o pesquisador atuou ativamente para concretizar essa obra no álbum.

Além disso, no início da peça musical, um poema foi declamado pela amiga jornalista, cantora e poetisa Luana Florentino. Ela gentilmente cedeu sua arte poética após ouvir histórias contadas por mim sobre as experiências em Assaré na infância. Como que por um toque mágico, em poucos minutos, Luana estava compartilhando sua criação artística através de um aplicativo de mensagens. Sem hesitar, ela se dispôs a ir até o estúdio do Professor Carlos Crisóstomo, onde gravamos em poucos minutos.

Em resumo, “CORTEJO” simula uma banda cabaçal imaginária, apresentada em poesia e música, criada pela imaginação do compositor que remete às madrugadas em Assaré. O cenário é descrito como a banda de música e a banda cabaçal desfilando até o adro da igreja matriz, tocando pelas ruas da cidade até chegarem ao suntuoso templo. A gravação culmina com a voz do Mestre Aldenir ao final da música, representando a chegada da banda cabaçal e o religioso saudando a Padroeira com um “Viva Nossa Senhora!”, ao qual os fiéis respondem com um entusiástico “Viva!”.

5.9 “Simbora pro Assaré”

https://drive.google.com/file/d/1wRfGW76ErpJrOvQaPG0BruyGL5I7vIO6/view?usp=drive_link

A nona faixa do álbum é uma obra carregada de valor sentimental. Essa música foi inspirada pelas memórias de muitos que partiram da minha terra, especialmente meus entes queridos, cuja lembrança sempre me acomete ao voltar à casa de meus pais. São as pessoas da nossa terra e da família que permanecem vivas em nossas lembranças. Este “coco/baião” surgiu naturalmente, assim como outras composições, e, como é meu costume, coloquei tudo em partitura. Na introdução, ouvimos a combinação do violão com um pandeiro, um som típico dos chorões, que também evoca o coco de embolada. Esses dois instrumentos se entrelaçam com a rabeca, que vai conduzindo melodias em contraponto com os demais instrumentos como: cavaquinho, triângulo, zabumba e o pife naturalmente, que, por sua vez, assume o protagonismo do tema principal em harmonia com um coro entoado por mim, Carlinhos Crisóstomo e o amigo Fernando Catony.

CONCLUSÃO

Este trabalho é mais do que uma exposição de fatos e obras ligadas à trajetória de vida deste pesquisador, é uma forma de perpetuar a memória dos agentes que participaram desse percurso. Dito em outras palavras, ilumina a ideia de como algo que é tão singular como um percurso de vida pode ter desdobramentos em torno do coletivo.

Por meio desse estudo, pude observar que as presenças e influências dos familiares e dos mestres, tanto nos espaços escolares como no contexto da oralidade, foram essenciais para a apropriação de mecanismos técnicos e pedagógicos na área de composição, produção musical, arranjo, entre outros, segmentos da área de conhecimento musical. Permitiram ao pesquisador a internalização de um *habitus*, algo que posteriormente passou a se constituir como um conjunto de códigos necessários para apropriação e desenvolvimento de atividades que até hoje mobilizam o campo da música no espectro da cidade de Fortaleza-Ce.

Convém expor aos leitores que, inicialmente, esse trabalho tinha como propósito apresentar um método para o ensino de pife nas escolas de Educação Básica. No entanto, durante a sua fase inicial de elaboração, percebi a necessidade de mostrar aos leitores como ocorreu o meu próprio processo de aprendizado, devido à escassez de trabalhos que versam sobre o tema. Além disso, a leitura e apropriação do corpo teórico dessa investigação demonstrou o quanto são importantes os estudos e reflexões em torno da trajetória de agentes que, de algum modo, exercem influência e contribuem para mobilidade e legitimidade de um dado campo específico.

Em relação às composições de minha autoria que são apresentadas neste trabalho, elas resultam de um processo formativo iniciado no contexto familiar, o qual, ainda na infância, propiciou o meu contato com mestres de bandas, tocadores de pife e outros mestres da cultura na região do Cariri cearense. Tais vivências, germinadoras desse *habitus* que começara a se formar, permearam as minhas experiências musicais da juventude, as viagens que empreendi no continente europeu, em virtude de atividades profissionais como instrumentista, arranjador e produtor musical. Essas músicas representam uma espécie de hibridismo entre a cultura popular e o universo acadêmico no qual posteriormente também me inseri. Isso dificilmente seria alcançado de outra maneira.

Este trabalho permitiu, dentre outros aspectos, compreender a influência fundamental da família na trajetória de aprendizagem de um agente e que as oportunidades são determinantes para formar e/ou forjar a sua educação, o gosto, as escolhas, contrapondo-se à ideia de “genialidade” ou meritocracia. Este trabalho científico também se me revelou importante ao

possibilitar a oportunidade de investigar as minhas origens, evocar e refletir sobre um passado que se desdobra no campo da produção musical cearense.

Desde a infância, tive incentivo para estudar a leitura e escrita musical mesmo que informalmente, paralelo aos conteúdos referentes ao período escolar. Isso, até certo ponto, impulsionou-me o gosto e o desejo de aprender e desenvolver-me musicalmente. Naquela época, não havia escolas de música, e os instrumentos eram construídos de forma intuitiva e artesanal, como o pife. Semelhante carência afeta muitas crianças e jovens em todos os rincões e cidades do nosso estado. Isso aponta para a necessidade da criação de espaços específicos de educação musical, no âmbito municipal e estadual de ensino. Além desses pontos, devo apontar para a necessidade de incentivar os mestres de cultura, pelo fato de eles se configurarem como verdadeiros agentes de ensino, transformação social, produção e difusão da cultura. Paralelo a isso, políticas públicas que apoiem as celebrações que envolvem a cultura local são fundamentais, lembrando que foi ouvindo os mestres nas festas que passei a tentar imitá-los tanto na confecção dos instrumentos quanto na sua forma de tocar. Foi assim que iniciei na música!

A Banda Cabaçal de Assaré representou um marco significativo na minha formação musical. Esse período foi fundamental para o desenvolvimento artístico e pessoal deste pesquisador, marcando o começo de uma jornada que envolveu eventos religiosos, festivais e festas tradicionais, organizadas por familiares maternos e paternos. Esses eventos proporcionaram oportunidades para aprender e absorver uma cultura de tradição oral, que está intrinsecamente ligada à minha produção musical, algo que é perceptível no álbum de músicas que apresento no rol dessa pesquisa.

O ingresso no campo acadêmico para cursar a graduação em música e, mais especificamente, o mestrado em Artes neste programa de pós-graduação teve um impacto significativo na minha jornada acadêmica. Foi nesse contexto que pude observar e compreender como os eventos locais impactam significativamente no campo e na produção musical.

Diante do que foi exposto anteriormente, podemos entender o motivo do produto artístico desse trabalho consistir em um álbum de músicas onde o pife é o instrumento principal, trazendo nuances harmônicas e melódicas inspiradas nas vivências de minha cidade natal e influências de outros gêneros musicais como o jazz, resultado das minhas viagens de formação. Vale salientar que, embora tenha tido contato com outros gêneros musicais, a cultura popular tem um papel significativo no meu processo criativo, algo que provém de um *habitus*. Ressalto no produto musical da pesquisa as múltiplas possibilidades de utilização do pife, bem como a importância de destacá-lo, diante do fato de que ele ainda é um instrumento pouco reconhecido

nas pesquisas, escolas e grupos musicais em geral.

Para futuras pesquisas, vislumbro que o pife possa ocupar mais espaços no universo acadêmico, transpondo as fronteiras das músicas de tradição oral, considerando o seu papel fundamental na educação do pesquisador, além de sua acessibilidade e possibilidade de utilização em variados contextos de educação musical.

BIBLIOGRAFIA

ANJOS, Weber dos. **Ramos Cotoco e seus "Cantares Bohêmios"**. Fortaleza: Secult/CE, 2011.

BATISTA, Célio Augusto Alves; BATISTA, Halley Guimarães. **Breve história dos municípios do Cariri cearense: Fatos e Dados**. Fortaleza: Edições Inesp/Assembleia Legislativa do Estado do Ceará, 2020.

BARROSO, Oswald. **Reisado: um patrimônio da humanidade**. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008. Disponível em:

<http://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/DancasDramaticas/Reisado/Barbalha%20-%20Reisado%2C%20um%20patrimonio%20da%20humanidade.pdf>. Acesso em: 20 de mar. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. Sel., org., int. e notas de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

COOPAT, Carmen María Saenz; MATTOS, Márcio. **Agrupamentos da música tradicional do cariri cearense** (org.). Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

ECO, Umberto. **Baudolino**. Trad. Marco Lucchesi. 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Lisboa: EDUCA, 2002. JOSSO, Marie-

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**, n. 3, p. 413-438, Porto Alegre/RS, set./dez. 2007.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. 5. reimp. São Paulo: Atlas, 2007.

MORAIS, Carlos Augusto Crisóstomo. **Registro sonoro de música de tradição oral: reflexões e práticas de um artista docente**. Dissertação (Mestrado profissional em Artes). Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Artes. Fortaleza, 2019.

NUNES, Cícera. **Reisado cearense: uma proposta para o ensino das africanidades**. Fortaleza: Conhecimento, 2011.

PAIVA, Melquíades Pinto. **Memorial do centenário: José Rodrigues Tavares Paiva (1896 - 1996)**. Rio de Janeiro: Casa do Ceará, 1996.

PEIXOTO, Clarice Ehlers (org.). **Antropologia e imagens: narrativas diversas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo/RS: Feevale, 2013.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 4. ed. São Paulo: 34, 2017.

SOUZA, Eddy Lincolln Freitas de. **José Mário de Araújo**: memória e trajetória na constituição do campo de ensino do violão do Ceará. 136f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. 3. ed. São Paulo: 34, 2013.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.