



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO CONTEMPORÂNEA

ANDERSON JOSÉ FRANCISCO SILVA

**Por uma micropolítica do Pife na sala de aula: partilha de afetos, rupturas e agenciamentos a partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.**

Caruaru

2022

ANDERSON JOSÉ FRANCISCO SILVA

**Por uma micropolítica do Pife na sala de aula: partilha de afetos, rupturas e agenciamentos a partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru**

Dissertação apresentada a banca examinadora da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre do curso em educação contemporânea: educação e diversidade, sob a orientação do Prof. Dr. Sandro Guimarães de Salles.

Catálogo de publicação na Fonte. UFPE – Biblioteca central

Silva, Anderson José Francisco.

Por uma micropolítica do Pife na sala de aula: partilha de afetos, rupturas e agenciamentos a partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru / Anderson José Francisco Silva. - Recife, 2025.

112f.: il.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Centro Acadêmico do Agreste, Programa de Educação em Educação Contemporânea PPGEDUC.

1. João do Pife; 2. Pífano; 3. Educação; 4. Cultura Popular. I. Por uma micropolítica do Pife na sala de aula: partilha de afetos, rupturas e agenciamentos a partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.

UFPE- Biblioteca central

CDD 370

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO CONTEMPORÂNEA**  
**CURSO DE MESTRADO**

**ANDERSON JOSÉ FRANCISCO SILVA**

**Por uma micropolítica do Pife na sala de aula: partilha de afetos, rupturas e agenciamentos a partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.**

Aprovada em: 26/10/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof . Dr . Sandro Guimarães de Salles (Orientador)

---

Prof . Dr . Saulo Ferreira Feitosa (Membro interno)

---

Pr . Dr . Taciano Valério Alves da Silva (Membro externo)

## RESUMO

A presente pesquisa propõe uma análise acerca dos processos educativos implicados nos ensinares e aprenderes presentes na obra do Mestre João do Pife de Caruaru, relacionando-os a possibilidades outras na prática docente, a partir do Ser/Pife/Instrumento e suas diversas interfaces com os saberes populares, a sala de aula e as singularidades dos referidos processos. Para tanto, nesta trilha lançamos mão do método cartográfico deleuziano, o qual se dá no processo e se apresenta enquanto um mapa, estranhando-se e, assim, contrapondo-se ao retrato, que possui imagem fixa e sem desmonte, que descreve o exercício de um cartógrafo enquanto constante invenção, intervenção, performance, aquele que se dá no acontecimento e se valida diante das multiplicidades. Nesta perspectiva, para estabelecermos uma relação entre o fazer/saber do Mestre João do Pife e as possibilidades da inventividade no âmbito educacional, nos aproximamos do pensamento foucaultiano, e a partir da sua teoria do discurso, buscamos observar as relações de poder e suas implicações na prática do pife em nossos dias.

**Palavras-chave:** João do Pife, Pífano, Cultura Popular, Educação.

## ABSTRACT

The present research proposes an analysis of the educational processes involved in teaching and learning arising from the work of Mestre João do Pife de Caruaru, relating them to other possibilities in teaching work, starting from the Being/Pife/Instrument and its various interfaces with the popular knowledge, the classroom and the particularities arising from these processes. In order to do so, in this trail, we make use of the Deleuzian cartographic method, which takes place in the process and presents itself as a map, finding itself strange and, thus, opposing itself to the portrait, which has a fixed image and without dismantling, which describes the exercise of a cartographer as a constant invention, intervention, performance, one that takes place in the event and validates itself in the face of multiplicities. In this perspective, in order to establish a relationship between the doing/knowing of Mestre João do Pife and the possibilities of inventiveness in the educational field, we approach Foucault's thought, and from his theory of discourse, we also seek to observe the relations of power and the implications of these, given their propagation and inventiveness.

**Keywords:** João do Pife, Pífano, Popular Culture, Education.

## Sumário

Introdução.....	6
Tracejando uma passagem ou o ponto que precede o traço dos afetos.....	6
Agenciamento .....	6
1. Traço dos afetos.....	6
Voltando a rua três de maio.....	13
1.1. Traço daqui.....	15
1.2. O viver e sentir a régua .....	18
1.3. Traço menor .....	20
1.4. Tracejo pontilhado .....	21
1.5. Performatizando com o traço .....	26
1.6. Traço aproximado .....	28
1.7. Tracejando um encontro.....	30
1.8. Traços múltiplos .....	31
1.9. Marcos do Pífano e os afetos do Pife do Mestre João.....	32
1.10. Carlos Malta, os afectos a taboca e o Pife do Mestre João.....	36
2. RETRACEJANDO.....	39
2.1. Experienciar o traço .....	47
3. imagem – pensamento: enquanto ente/ identidade submetida a representação.....	49
4. Pensamento sem imagem: enquanto devir / identidade submetida a diferença .....	53
4.1. O Ser/Pife e os <i>afectos educacionais partilhados</i> a partir do Mestre.....	55
4.2. O Pife, João e os afectos educacionais partilhados no terreiro do Mestre .....	57
4.3. A obra, o Ser/Pife instrumento e os afectos educacionais partilhados na escola .....	61
5. Uma performance sobre o território, ou, a cartografia do Pife CARUARUENSE .....	73
5.1 Tracejando a partir de outros traços.....	76
6. Por um retorno as multiplicidades.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	8585
anexos .....	8787

## **INTRODUÇÃO**

### **TRACEJANDO UMA PASSAGEM OU O PONTO QUE PRECEDE O TRAÇO DOS AFETOS**

Erguer a voz e tentar gritar talvez seja a primeira relação com a gagueira para quem se relaciona com a cultura popular.

## **AGENCIAMENTO**

Inicialmente imaginávamos que a escrita seria um exercício doloroso, já que estávamos habituados a compor tendo como signo a linguagem musical. Foi exatamente aí onde nos deparamos com a grande surpresa, pois, além de uma composição, esta, a escrita, nos trouxe a possibilidade de propormos parcerias e, sendo assim, escrever não só a duas, mas a quatro mãos, já que temos como agenciamento primeiro a arte, obra e o corpo do Mestre João do Pife de Caruaru, enquanto parceiro/ator/autor.

### **1. TRAÇO DOS AFETOS**

Nascer em uma cidade que se desenvolveu em torno de uma feira e que elegeu a própria cultura (arte popular) enquanto fonte de exploração comercial e marketing institucional político, já nos traz bastante inquietação no tocante há uma possível produção científica em torno desta feira.

Do mesmo modo em que ser neto de uma feirante e um rezador nessa mesma cidade é bem mais perturbador e instigante.

A ansiedade talvez tenha sido o maior disparador. Porém, a vivência, desde os primeiros anos de vida, com os mestres e mestras da cultura popular, com certeza é o motivo que nos trouxe até aqui para iniciarmos essa travessia sobre um mar de acontecimentos que compõem o trajeto e a arquitetura do fazer/saber popular.

Foi na feira que o som que traduz o imaginário popular agrestino se fez ecoar e traduziu com singularidade o nosso encontro com o achado, o nosso encontro com

o belo, a nossa experiência estética<sup>1</sup>.

Tomamos assim a experiência estética<sup>2</sup> como um momento de abalo, onde podemos identificar um extase elaborado a partir de uma percepção sensível.

A percepção sensível ocorre quando somos estimulados em todos os nossos âmbitos humanos: nossas faculdades sensoriais, intelectuais e emocionais. Isso é, exercitar uma sensibilidade que só os seres humanos têm: a “sensibilidade estética” (LUCCA 2013).

Então, era na feira, onde estavam de forma expressiva sanfoneiros de oito baixos, os tocadores de realejo, os emboladores, os repentistas, os mamulengueiros, os trios pés de serra, os cordelistas, os aboiadores e entre tantos outros, elas, as bandas de pífanos<sup>3</sup> e seus respectivos mestres.

O som que reverberava através daquele instrumento (o pife<sup>4</sup>) era inconfundível, e a combinação que se mostrava a partir da interação entre os instrumentos usados pelo grupo era simplesmente emocionante, pois mexia com algo que não sabíamos ou entendíamos exatamente, mas que com certeza compunha uma parte minha, que sequer conhecia ainda.

Paralelo a essa vivencia no seio da feira de Caruaru, todos os sábados antes das cinco da manhã até quase as cinco da tarde, na companhia de minha avó materna, dona Mercês Maria da Silva aos nove anos de idade, iniciei minha trajetória musical, em meio a sons que estavam presentes em todos os lugares que ocupavam meu dia a dia, e assim uma paisagem foi sendo delineada e compondo um repertório sonoro.

Essa relação se deu de forma orgânica, já que sempre morei no Morro do Bom Jesus, mais especificamente, uma rua antes da sede de uma das centenárias bandas de música da cidade de Caruaru, a banda Nova Euterpe e duas ruas depois da tradicional e famosa rua três de maio.

Esta se fez conhecida pelo fato de ser a gênese do que hoje se apresenta

---

<sup>1</sup> É uma palavra que vem do grego *aesthesis*. Segundo Lucca (2013), é definida na filosofia como o campo do saber que estuda a experiência artística, a beleza e o sentimento que está sucinta nos seres humanos.

<sup>2</sup> Segundo Lucca *apud* Coli (1995), é um “exercício intersubjetividades” entre contemplado e contemplador.

<sup>3</sup> Conjunto de instrumentos de sopro, acompanhados de percussão. ANDRADE, Mário de. (1999, p. 44).

<sup>4</sup> Pífanos, Pífaros ou Pife, são flautas tocadas transversalmente, feitas de bambu, de taquara, taboca, cano PVC, metal ou outro material cilíndrico que possa ser perfurado e transformado em flauta. Os pífanos possuem sete orifícios: seis para os dedos indicador, médio e anelar de cada mão e um para o sopro. MENDES, M. (2012, p. 47).

enquanto uma das maiores festas tradicionais do nordeste e do país, o São João de Caruaru.

Mas era de lá da sede da Nova Euterpe, que soavam os acordes que adentravam e energisavam todos os espaços da casa onde nasci, na rua Pernambuco, número 34, e era pela manhã ao acordar que sempre vinham esses sons, compondo essa paisagem sonora que junto aos sons da feira ilustravam e forjaram também minha memória afetiva no decorrer dos primeiros anos de minha infância.

Como mencionei, aos sábados era religioso a saída para ir à feira, com minha avó, o que se transformou em um ritual que iniciava sempre as sextas feiras, quando ela se preparava para organizar o que iria comercializar em seu banco de vender doces.

O processo era sempre o mesmo, como mencionado quase que ritualístico. Primeiro, o doce no fogão depois a cocada que ainda hoje se faz presente enquanto cheiro em muitas noites enquanto sonho.

Lembro que ela espalhava a cocada em uma madeira no quintal e daí iniciava o corte das mesmas, para depois uma a uma ser colocada nas panelinhas que sempre servia de compartimentos para o deslocamento destas, de nossa casa até chegar ao seu banquinho.

Lembro bem que sempre perto das nove e meia da manhã passavam pela barraca alguns artistas que faziam apresentações de humor na feira, e junto com eles uma pessoa com nanismo que sempre fazia questão de ir até onde eu estava, para que eu lhe desse um doce de mamão com água do pote de Dona Mercês, sem nada por isso cobrar.

Na sequência já era a hora da apresentação do pessoal que ficava vendendo os livretinhos e falando alto, como se tivessem gritando, sempre gesticulando e contando histórias engraçadas que logo após terminar de contar, todos que lá estavam compravam o livreto e desembolsavam algum dinheiro.

Esses eram conhecidos como cordelistas e os livrinhos, os cordéis, livros que ficavam pendurados em cordas, geralmente seguros por prendedores, ou como chamamos aqui na região do agreste, pegadores.

Os cordéis hoje se encontram facilmente no Museu do Cordel Olegário Fernandes, que está localizado dentro do parque 18 de maio, no coração da feira de

Caruaru.

Também é de forte expressividade em minhas lembranças os senhores que carregavam violas e também faziam um grande show arrancando risos principalmente de uma senhora por nome de Dona Naide, que vendia castanha e feijão verde ao lado da barraca de minha avó.

Esses cantadores tinham um jeito especial de expressar sua arte, pois sempre compunham suas músicas sem repetir as letras, tendo em vista que o que era falado estava sendo o próprio acontecimento.

Eles falavam do cotidiano, das roupas das pessoas, de situações engraçadas e também faziam brincadeiras uns com os outros, o que me chamava muito a atenção, pois até mesmo se alguém sugerisse algo para ser incluído à letra cantada, de imediato eles entoavam e em meio ao fluxo que seguiam, uma canção era feita de repente, e por isso eram conhecidos como repentistas.

Aqui me ateno momentaneamente junto a essas memórias da feira e sigo rumo aos acontecimentos paralelos, seguindo como um corte de cena em um filme, e me debruço sobre outro acontecimento muito importante nesse tracejar, minha inscrição na sociedade musical Nova euterpe.

Fui por conta própria. Saí de casa com o dinheiro de ir par a escola. Na época eu estudava no colégio Antenor Simões Rodrigues e segui até a sede da centenária banda de música, segui em direção ao professor e peguntei o que seria necessário para iniciar os estudos com ele.

Lembro que de imeditao ele perguntou quem era responsável por mim, e falei sem pestanejar que era eu mesmo. Sem muito acreditar ele falou que eu teria que comprar um caderno de música e ir lá com meu pai ou responsável, então, assim o fiz.

Saí naquele dia em direção a livraria estudantil, espaço que hoje só se faz presente na lembrança dos que conhecem a história da cidade de Caruaru, pois se trata de uma das mais tradicionais livrarias da cidade, a qual encerrou suas atividades no ano de 2018.

Coincidencia ou não, no mesmo ano em que completaria 70 anos de serviços prestados a cidade, comprei o caderno de música e corri de volta para iniciar minhas aulas.

Surpreendi novamente o professor, conhecido como Maestro Bitonho, que pela

insistencia acatou meu pedido e iniciou ali mesmo naquele momento minha primeira aula de música, me mostrando algumas figuras musicias e aplicando o que viria a ser minha primeira lição.

Naquele momento meu coração disparou e eu me senti parte daquele universo. Olhei em volta e estavam outras crianças e jovens com instrumentos musicais nas mãos, soprando e fazendo som.

Ainda hoje eu não sei direito explicar a sensação, mas, provavelmente tenha sido ali, naquele momento que minha vida mudou de rumo, ou melhor, que ela tenha encontrado um rumo, mesmo que inicialmente inconscientemente.

Em menos de quinze minutos fui até ele e disse que já estava pronto para bater a primeira lição. Ele me olhou e disse que ia me ouvir, mas que provavelmente eu não teria como fazer aquele exercício em tão pouco tempo.

Fiz a leitura. Ele sorriu e disse que estava correto. Falou que ia passar a segunda lição e que eu estava dispensado para ir pra casa e só voltar na próxima aula.

Aquilo me deixou ainda mais ansioso e só reforçou uma disponibilidade que nascera em meu corpo atravessando minha vontade e provavelmente alimentando o que por diversas vezes ouvi ser entendido durante o processo de aprendizagem como, o dom que habitava em mim.

Da mesma forma eu fiz com a segunda, terceira, quarta, quinta, sexta e sétima lição, o que fez com que ele me colocasse junto aos alunos mais adiantados para observar eles tocando e me instigar a querer tocar o mais rápido possível.

E assim se fez, em minha segunda aula eu estava com um saxofone pendurado no pescoço e iniciando os primeiros sopros com o instrumento que agora seguiria me acompanhando durante grande parte de minha iniciação musical.

Sigo agora em direção à feira. Retorno ao lugar que me enfeitiçou, mas desta vez para registrar que minhas idas dos sábados acabaram no dia 16 de junho de 1995, um dia antes do meu aniversário, quando minha avó, Dona Mercês faleceu.

Daí por diante o universo mágico que compunha minhas doces manhãs de sábado através dos sons que vinham dos tocadores de oito baixos, cantadores de coco, repentistas e principalmente das Bandas de Pífanos, começaram a se fazer distantes, ou melhor, começaram a só se fazer de fato presentes no mês de junho, nas festividades juninas, no único ambiente que agora me restara, a rua tres de maio.

Esse ano foi de expressiva mudança nos hábitos, pois entrei para a banda da escolinha da Nova Euterpe, e não mais apenas estava nas aulas, assim como, também comecei a participar de apresentações.

Inicialmente para os pais e vez por outra para alguns políticos e pessoas da alta sociedade caruaruense que eram sócios da banda os quais sempre nos era advertido que eram pessoas que ajudavam a banda a permanecer existindo, mas, foi só no dia 7 de setembro de 1996 aos 11 anos que desfilei pela primeira vez na tão sonhada banda musical Nova Euterpe.

Aquele dia ficou marcado de diversas forma. Uma delas foi a emoção que meu pai, o senhor José Francisco da Silva expunha ao me olhar em cada passo ou movimento que fazia.

Tudo ficou registrado em minha memória, mas o que não poderia deixar de estar aqui presente, é o olhar do meu pai sobre o que estava acontecendo, através de sua câmera fotográfica, assim como, sua admiração pelo que ali se iniciava.



Da esquerda para a direita (primeira fila: Sr. Zé da tuba, maestro Bitonho, segunda fila, Eu, Jailson, Joelson, Serginho: Mauro, terceira fila: Junior, Janailson e Rogério) Fonte: Acervo pessoal.



Da esquerda para a direita (Eu e Serginho)

Fonte: Acervo pessoal



Naipes de saxofones: da esquerda para a direita: Gleidson, Serginho, Jardel e Eu.

Fonte: Acervo pessoal.

Os registros que se fazem presentes acima tratam diretamente do que nomeei enquanto o traço dos afetos, o qual conduzirá meu tracejar e simbolicamente, me fará emergir a partir das lembranças e de forma mais sensível e potente no também já mencionado mar de acontecimentos.

Lembro que antes do dia 7 de setembro já estava ensaiando com a banda e fazendo algumas apresentações, o que incluía algumas festividades religiosas e que de forma sutil me aproximava daquelas que nunca deixaram de se fazer presentes em minha trajetória musical, as bandas de pífanos, mesmo por diversas vezes sequer eu as percebendo, por estar totalmente ligado aos instrumentos e acontecimentos que

advinham da banda Nova Euterpe.

Procissões e novenas que aconteciam no sítio Gonçalves Ferreira, localizado nas imediações do sítio Jacaré e da cohab 3, hoje bairro das rendeiras, na cidade de Caruaru, sempre eram motivo de aproximação com bandas de pífanos, bacamarteiros e repentistas.

Em especial havia uma festa de louvação a uma santa, de acontecimento anual na propriedade de um empresário da cidade, funcionário público hoje aposentado, onde sempre a banda Nova Euterpe se fazia presente, registra também essa aproximação de forma expressiva.

Esse empresário, funcionário público é o senhor Evandro Silva, ficou conhecido na cidade por vir a se tornar vereador, e é de suma importância neste momento registrar algo sobre esse senhor que muito me chamou atenção e que só tive acesso após iniciar a pesquisa.

Este senhor que tanto fazia questão de ter bandas de pífanos em suas festividades e em sua propriedade, é filho de um grande incentivador do movimento dos pífanos na cidade de Caruaru, o senhor Alfredo dos Santos, fundador e idealizador da Banda de Pífanos Cultural, a qual teve em sua história a presença de importantes Mestres como Biu, Edmilson, Dão, e João do Pife de Caruaru.

Esse relato é fundamental para os que posteriormente se debruçarem sobre o estudo dos pífanos na cidade de Caruaru.

Porém, estaremos empenhados em seguir nossa pesquisa tendo como disparadores o afeto e as relações entre a minha história e o fazer/saber advindo da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.

### **Voltando a rua três de maio**

É inconcebível não contextualizar esse relacionamento, pois ali estava a força que insistentemente impulsionava o fazer artístico entre os grupos culturais e as festividades juninas. Era incrível perceber a mudança na rua, quando estava chegando a segunda quinzena do mês de maio.

Toda a rua se mobilizava, e em torno de um grupo de sete irmãs conhecidas como as irmãs Lira, dava - se início as ornamentações da famosa rua.

Tudo confeccionado pelos moradores e principalmente, com ajuda de nós, crianças e jovens que faziam questão de colocar cada um dos enfeites e depois olhar

aquelas luzes que eram postas sempre pelo mesmo eletricista, que o nome me foje a memória, mas que fazia com que a rua tres de maio e aquele céu se transformasse em nosso universo ou paraíso particular.

Foi também nessa rua que pude ter meus primeiros contatos diretos, de forma objetiva e singular com os artistas que me fascinaram pela música nordestina e principalmente, pela música do meu lugar, como o Mestre e cantor de forró, Azulão, o Trio Nordestino, os Tres do Nordeste, Jacinto Silva, Sebastião do Rojão, os batalhões de bacamarteiros, as quadrilhas juninas, o maravilhoso teatro de mamulengos Mamusebá com as apresetações regidas sob a batuta do Mestre Seba, e lógico, as bandas de pífanos que todas as noites estavam por lá deixando sua marca de forma particular.

Não poderia, mesmo depois de tracejar sobre os universos sonoros que me deram fome e sede de aproximação com a arte dos sons deixar de trazer as passagens que tive pelas bandas marciais, as quais foram de grande importância nessa trajetória e também no que diz respeito a minha formação enquanto professor/músico.

Lembro bem que na época era muito expressiva a atuação de duas bandas marciais, as quais eram formadas por alunos de dois colégios na cidade, o Santa Inês e o Municipal Álvaro Lins.

Lá no colégio municipal estava o instrutor conhecido como Adilson, que trazia uma formação ligada aos dobrados característicos desse tipo de formação de bandas, o que se relaciona com as sonoridades advindas de músicas militares e com musicas que eram tocadas nas rádios à época, sendo estas sempre tocadas em unísono e com os arranjos escritos em cartolinas com os nomes das notas servindo de guia para os alunos que ali tocavam.

Do outro lado, estava também o mesmo que enquanto professor atuava na Nova Euterpe, o Maestro Bitonho, tendo em seu favor os seus alunos, como dito, os mesmos da banda musical Nova Euterpe, que já liam partituras e, assim, podiam tocar qualquer música, inclusive músicas com arranjos mais complexos, o que fazia toda a diferença nas apresentações da banda dessa escola.

Foram alguns anos ligado a essas bandas, e a outras bandas marciais em cidades vizinhas. Tendo eu devido a esse fato, me destacado muito entre os componentes das bandas, já que não era em toda apresentação de banda marcial que

aparecia um jovem de 11 anos tocando saxofone.

Para além dessas apresentações seguia muito forte os já falados momentos de contato com as festividades religiosas junto à banda Nova Euterpe, e o que já era uma tendência em minha vida, se tornou efetivamente minha forma de ser educado.

O tempo foi passando e através desse distanciamento fomos nos estranhando, eu e o pife, e só com o ingresso na universidade, anos mais tarde, de fato foi instituído nosso matrimônio.

Desde então, estamos seguindo em direção ao até que a morte nos separe, com direito a juramento de uma relação fundamentada a partir de produções artísticas e acadêmicas, as quais conduzirão nosso romance e, não obstante, agradecerão os romances anteriores entre ele (o Pife) e sua/nossa, ancestralidade.

### 1.1. Traço daqui

O Pife é um instrumento musical cuja maestria é a revelia do erudito.

Tradicionalmente, o pife é confeccionado a partir de uma planta da família dos bambus, conhecida na região – a qual delimitamos enquanto espaço geográfico de pertencimento da referida pesquisa, a cidade de Caruaru<sup>5</sup> – como taboca/taquara<sup>6</sup>. É tocado de forma transversal, muito semelhante a flauta transversal, e geralmente apresenta sete orifícios, sendo seis destes destinados aos dedos e um ao repouso dos lábios, ou seja, por onde se insere a coluna de ar que resulta na produção da sonoridade deste instrumento.

A espessura, tamanho e proporções estabelecidas na elaboração dos orifícios traduzem com precisão os aspectos sonoros/afetivos, que codificam as relações transcendentais e, porque não dizer, espirituais, entre os mestres<sup>7</sup> e suas respectivas ancestralidades.

---

<sup>5</sup> Cidade localizada na mesorregião do agreste pernambucano, e microrregião do vale do Ipojuca, bioma – caatinga; mata atlântica e clima semiárido, situada a 135 km da capital pernambucana, Recife. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/caruaru/panorama>

<sup>6</sup> Taboca ou Taquara, taquaruçu ou bambu taquara são bambus do gênero *Guadua*, anteriormente incluídos no gênero *Bambusa*, possuem tremenda resistência, como o *Guadua angustifolia*. No Brasil, existem vastas florestas naturais de *Guadua* na Amazônia. Encontramos plantas do gênero *Guadua* em grande parte do território brasileiro, do Sul a Norte do país. Infesta várias áreas, de beiradas de lavouras e pomares. [https://www.agrolink.com.br/problemas/taboca\\_1340.html](https://www.agrolink.com.br/problemas/taboca_1340.html)

<sup>7</sup> Segundo João do Pife, o Mestre Pifeiro, é aquele que toca, confecciona, ensina outra pessoa a tocar e também, ensina este outro(a), a ensinar outros(as) a tocarem e confeccionarem o instrumento, sendo este para além de um tocador um multiplicador do fazer/saber, o que garante a perpetuação dessa arte.

Estas medidas são como códigos de linguagem, idioma ou dialeto que estão diretamente ligados ao que os filósofos pré-socráticos conceituavam como archè, ou, a essência motivadora da existência de todas as coisas, nesse caso específico, para o fazer musical existencial de uma ancestralidade.

Para tanto, buscamos conceituar este lugar, ou não lugar como, “Ser/Pife”, “o Sopro”, ou “o que está antes”.

Se faz necessário esclarecer que entendemos que todo conceito é em si repleto de multiplicidades, assim como também é criado a partir de problemas e, conseqüentemente, são a estes atribuídos uma história.

Essas histórias ao serem atravessadas e tocadas por outros modos de pensar e construir, nos remetem ao pensamento de (GALO, 2003), ao propor que todo conceito é, pois, sempre um acontecimento, um dizer o acontecimento, portanto, se não diz a coisa ou a essência, mas o evento, o conceito é sempre devir.

Então, tratando da relação entre esse, o “Ser/Pife” e o corpo que o acessa, e que com ele se relaciona, pode-se eleger uma matéria (possibilidade) de apreciação, ou aparecimento, diante da relação desse corpo, que percebe o seu ancestral. É nesse momento que nasce uma expressão verbal, no caso em particular, sonora, de uma linguagem.

Tratamos, então, agora, de um modo de aproximação, de uma zona de vizinhança, capaz de intermediar a apreciação relacional de um não mestre com o “Ser/Pife”, o que caracteriza a inventividade artística do expressar afetos.

Passamos agora a empregar o conceito “Ser/Pife/Instrumento”, enquanto categoria ou sistema, onde ao ser atravessado institui a materialização sensível dessa representação ancestral, “do Sopro”, “do Ser Pife”.

Cada um “Ser/Pife/Instrumento” também possui tamanhos distintos, o que revela possíveis variações de tamanhos da referida madeira (taboca, taquara), na região em que o mestre primeiro, da relação familiar/genealógica com o “Ser/Pife” (o ancestral), habitou, assim como habita também o lugar de onde advém as suas impressões sonoras.

Com essa madeira e suas particularidades, é confeccionado o primeiro “Ser/Pife/Instrumento” de uma referida denominação, ou mesmo de um clã, o qual trará forma, enquanto molde, para todos os outros que forem confeccionados por essa genealogia, e, assim, este “Ser/Pife/Instrumento” primeiro recebe o nome de régua.

A régua será, então, o sistema de composição sonora que resultará em um possível sistema de afinação, onde, diante dessa relação, cada mestre(a) traduz enquanto possibilidades de reprodução sonora as suas singularidades, inventividades, estranhamentos e conexões entre o seu íntimo (“Ser/Pife”) e o mundo exterior.

Em contraponto, a régua é essa inventividade que caracteriza cada clã e suas representatividades. No âmbito do fazer musical, temos a imposição academicista de uma regra estabelecida pelo grego Pitágoras, onde, através de um instrumento (o monocórdio), foram designadas referências matemáticas tidas como precisas e corretas, para a compreensão do fazer musical, as quais se fortaleceram no curso da história através da colonialidade intelectual europeia em detrimento dos demais continentes, revelando, assim, um possível sistema relacional, o qual tendo como referência suas relações intervalares compõe o que se entende como afinação.

Mas o que seria um padrão correto e único obtido a partir de um intelectual, diante de tantas multiplicidades geradas por tantas outras singularidades e em meio há tantos viveres e sentires que compõem as diversidades culturais em um planeta composto por diferentes?

Possivelmente, a imposição de um modelo cartesiano, certo/errado, europeu/americano, norte/sul, branco/não branco e, antes de mais nada, excludente, a partir da utilização do status de intelectual, como menciona (FOUCAULT 2014), já que este, o intelectual, dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la.

Dentro dessa lógica binária, teremos a institucionalização de um padrão correto e de outros incorretos, que vinculam repetidamente o fazer/saber não formal a uma cultura menor, ou, ao menos, incorrem na descredibilização do conhecimento não academicista, aquele que se adquire no processo, no fazer, e em sua grande maioria, mediante a partilha oral.

Esta relação nos conduz ao movimento feito por Deleuze (2017), onde o filósofo inclui o povo judeu enquanto produtores de uma literatura menor e não menor no sentido de sua grandiosidade ou não, mas no que evoca a representação do indivíduo que discorre sobre alguém, ou alguma coisa, assim como trata essa literatura como uma forma de posicionamento político, o que reduz todo e qualquer feito artístico a uma enunciação coletiva e nunca individuada.

## 1.2. O viver e sentir a régua

Hein, hein, meu fí, essa semana veio um rapaz aqui com um controle remoto e ficou soprando nos meus pife, umas três horas. Professor, ele. Ele soprou em quase tudo e disse que só ia levar dois, porque meus pife tava desafinado.

Cada Ser/Pife/Instrumento tem uma medida, um tamanho, ou seja, dimensões características que são usadas para a confecção do instrumento e estas são herdadas pelo Mestre que introduziu o instrumento em seu habitat.

Essas dimensões são observadas desde as relações geométricas que cada uma das madeiras (matérias primas) proporcionam, no que diz respeito ao diâmetro e espessura, pois estas, estarão diretamente ligadas ao resultado sonoro final, ou seja, com o timbre que aparecerá a partir da confecção de cada um dos instrumentos.

Temos então o gomo, o qual podemos apresentar momentaneamente enquanto o resultado da distância entre os nós (limites que são naturalmente localizados na matéria prima), os quais indicam onde inicia e termina cada instrumento, o tamanho de cada madeira.

Tradicionalmente, na cidade de Caruaru e em outras da região agreste pernambucano, se fala em uma convenção, que estabelece um padrão fixo na confecção desses instrumentos, que varia basicamente em três formas, e estão diretamente ligados ao tamanho de cada uma destas matérias primas: pife de régua inteira, de três quartos e de meia régua.

O pife de régua inteira tem aproximadamente de 46 a 48 cm; o pife de três quartos de 36 a 38; e o pife de meia régua de 26 a 28 cm. Porém cada um traz suas particularidades e raramente estarão exatamente afinados seguindo algum padrão, ou terão uma regra básica para determinar como se deve fazer cada um destes. Em sua maioria, temos uma aproximação sonora, mas não exatamente uma precisão

A régua, nesse sentido, pode ser entendida como a materialização sensível, dos laços afetivos que habitam na singularidade de cada ser ancestral ante a inventividade de uma prática musical.

Essas aproximações nos transportam até a singularidade de cada mestre, e quando essas se estranham, podemos, então, provavelmente, nos relacionar também com o seu estado de espírito, no qual este mestre se percebia no momento da confecção de cada um dos instrumentos.

A partir desta (a régua), podemos encontrar sinais de que os mestres se apropriam de um ambiente sonoro particular ao se conectar com o fazer artístico e

que, para além de uma reprodução, essa aproximação remete a uma inventividade, expressa de tal forma, que sua identidade paisagística sonora é impressa também ali, e assim, cada mestre se torna para si e para sua posteridade um diapasão, ou seja, a sua própria referência de afinação.

Este modo relacional imprime para além de uma categoria. Ele conecta todos os que estão vinculados a essa ancestralidade e afirma a presença deste mestre em cada relação sonora que se projete no terreiro que tome como herança essa forma primeira, assim como, expressa a existência de uma relação social, de um fundamento afetivo que implica em possíveis territorializações e desterritorializações desta entidade, tornando-a um ser nômade, o qual se relaciona a qualquer espaço/tempo, e que sempre volta ao seu estado sonoro primeiro, através de uma posteridade. Este, porém nunca sendo o mesmo, sempre sendo outro, e se permitindo conectar, performaticamente.

Aqui, lançamos mão do conceito deleuzeano de ritornelo, onde através das várias visitas ao mesmo lugar se concebe um agenciamento entre modos e formas diversas, buscando experimentos enquanto potência e fluxos enquanto criação.

Para tanto, nos aprofundaremos no referido conceito no Capítulo 4, onde trataremos dos afectos partilhados, a partir do fazer/saber do mestre João do Pife de Caruaru.

Estas convenções, em um primeiro momento, garantem uma aproximação com o som, ou o fazer musical dos grupos e mestres que se relacionam com o pife que, de forma quase que imperceptível, enquadram estes em um modelo de relação padronizada que, simetricamente, institui um paralelo ante a relação oral e as institucionalizações advindas da prática musical formal.

Essa relação, por sua vez, adota uma medida que qualifica e quantifica a perspectiva criadora desses mestres, conduzida a partir de um discurso evolucionista, o qual se traduz como a garantia da perpetuação de seu fazer/saber, e que integra o fazer/saber ancestral dentro de uma perspectiva contemporânea, e, assim, proporciona uma falsa e possível relação, já que esta se dá de forma unilateral, obedecendo os ditames que conferem autoridade à indústria cultural, ou mercado cultural.

Mesmo não sendo a relação entre mercado cultural e o pife (Ser/Pife Instrumento) o nosso foco na presente pesquisa, se faz necessário apontar sinais de

tal prática, já que estamos imersos em um ambiente que se traduz enquanto uma imanência de fatos e afetos.

Também se faz necessário mencionar que hoje se tornou comum encontrar o “Ser/Pife/Instrumento” confeccionado com outros materiais que não a madeira (taboca, taquara), dadas as circunstâncias em que se encontram as reservas ambientais onde se colhiam estas, assim como as regiões ribeirinhas as quais resguardavam também uma parte significativa da produção do referido bambu, no agreste pernambucano.

Esses materiais são hoje conhecidos como alternativos. Estão entre eles o policloreto de vinila (PVC) e o alumínio.

Podemos destacar enquanto um exímio luthier, além de um virtuose do pife, o saudoso mestre Edimilson do Pífano, que faleceu no dia 08 de dezembro de 2020. Ele praticamente se especializou na produção desses instrumentos em metais, sempre, inclusive, os empregando com certa frequência em suas apresentações. O mestre Edimilson era natural da cidade de Lajedo, localizada no agreste pernambucano, mas teve grande parte da sua vida dedicada à difusão cultural, vinculando seu nome à cidade de Caruaru.

Cada passo ou tracejar pode e deve se metamorfosear e a partir de então se faz necessário a citação de alguns mestres que se relacionam, ou relacionaram com as especificidades em torno das relações aqui mencionadas.

Cada agenciamento nos levará sempre a um outro mestre, que a partir de sua existência nos fará percorrer por cada traço que componha o mapa ou as dimensões cartográficas afetivas do pife (Ser/Pife/Instrumento) em Caruaru.

### **1.3. Traço menor**

O pife é morada de multiplicidades, encontros e desencontros de gerações e, principalmente, de resistência aos anseios cada vez mais belicosos de um estado nacional que exclui da sua agenda os saberes populares.

Paulo Freire (1998) nos fala que nossa história se caracteriza em não reconhecer como sujeitos humanos indígenas, negros, pobres, camponeses, quilombolas, ribeirinhos, ou seja, grupos étnicos e culturais situados historicamente no lado oposto dos poderes político, econômico, cultural e epistêmico dominantes. E foi assim que entendemos o pife, localizado no âmbito desses coletivos.

Elegemos, então, este, o Ser/Pife, como já mencionado, enquanto uma entidade ancestral, materializada sensivelmente enquanto o “Ser/Pife/Instrumento”, o qual carrega a partir de uma engenhosidade inventiva política e social, a imposição característica de uma cultura considerada como “menor”.

Observemos, então, este como o ser historicamente oprimido, dominado, mas que, como adverte Certeau (2003), não deve ser confundido com “passivo” ou “dócil”. Ele busca, através de estratégias e, sobretudo, de suas táticas (*ibidem*), fazer circular afetos e tornar-se mais visível, diminuindo as fronteiras que o separa de uma suposta cultura maior.

#### 1.4. Tracejo pontilhado

Nesse momento, iremos recorrer ao Ser/Pife/Instrumento para marcar a passagem deste pela composição cultural e social que compõe a aparição desta entidade (Ser/Pife), em meio ao fazer cultural, trazendo um recorte para sua predominância nas atividades culturais da região do agreste pernambucano e, em especial, da cidade de Caruaru.

Caruaru é uma cidade localizada no agreste pernambucano, a 135 km da capital, Recife. É conhecida em todo o país por ser o berço do Mestre Vitalino, prestigioso artesão da arte do barro, e por ser um grande centro de produção desse artesanato, sobretudo no bairro Alto do Moura.

Outra espacialidade que tornou o município conhecido em todo o Brasil é a Feira de Caruaru, popularizada na canção de mesmo nome, composta pelo compositor Onildo Almeida e gravada por um dos nomes mais expressivos da música popular brasileira, o sanfoneiro, intérprete e também compositor Luiz Gonzaga.

O município é também conhecido pela tradição do forró e pelas festividades no período junino, o que lhe concedeu o carinhoso título de Capital do Forró. É também conhecido pela tradição dos bacamartes<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> O bacamarte (ou os bacamarteiros) consiste em uma manifestação popular encontrada em diversas regiões de Pernambuco, cujos membros disparam uma arma de fogo, denominada bacamarte, usando pólvora seca. Caruaru é considerado o município mais representativo dessa prática cultural. Os praticantes do bacamarte se organizam em grupos denominados “batalhões”, que se apresentam durante festejos populares, com destaque para o período junino. A manifestação cultural dos bacamarteiros, mais propriamente,[10] consiste em um grupo de pessoas, vestidas com calça e camisa de zuarte, lenço no pescoço e chapéu de palha ou couro, que se reúnem em grupos, troças ou batalhões, sob a chefia de um sargento e o controle geral de um comandante, e realizam uma apresentação performática.

As bandas de pife ou pífano também são consideradas uma manifestação cultural característica desse município – o próprio Mestre Vitalino também era um exímio tocador desse instrumento.

Mas a relação do município com a tradição das bandas de pife, deve-se a um dos grupos mais antigos e prestigiosos do Brasil nesse gênero: a Banda de Pífanos de Caruaru. Esta foi fundada em 1920, por Manoel Clarindo Bianco, sendo composta por membros da sua família. A banda e sua importância para a nossa pesquisa será abordada mais adiante.

Podemos definir as bandas de pífanos como grupos formados, predominantemente, por instrumentos musicais da família dos aerofones<sup>9</sup> e dos membranofones<sup>10</sup>.

Em sua grande maioria, essas bandas são compostas por seis músicos e em algumas formações mais antigas por até quatro. Este grupo menor é denominado Terno de Zabumba<sup>11</sup>.

É importante destacar que as bandas de pífanos são assim denominadas no Agreste de Pernambuco. Em outras regiões do Nordeste, encontramos outras denominações, como bandas cabaçais (CE), terno de ureia (PB), musgo do mato (SE), banda de couro (GO) e esquentá muié (AL).

Estas são parte ilustrativa do que se entende enquanto símbolo da cultura popular no Nordeste, pois além de compor as sonoridades, também representam o espaço imagético das festividades tradicionais desta região, em especial dos fetejos juninos, que através desses grupos se estabeleceu enquanto festividade de maior potência no que tange o desenvolvimento cultural, assim como a movimentação turística e econômica da região.

As bandas de pífanos também podem ter uma composição instrumental diversa dependendo da região onde esteja localizada, o que também faz com que cada uma

---

<sup>9</sup> Aerofones, instrumentos musicais cuja vibração sonora principal se dá pelo ar. (<http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/acervos/categorias/aerofones#:~:text=Entre%20os%20aerofones%20livres%20encontram,trompetes%20e%20instrumentos%20de%20palheta> acesso em 10/07/2022)

<sup>10</sup> Membranofones, instrumento onde a principal matéria vibratória é uma membrana esticada que podem ser percutidos, agitados, friccionados ou soprados. ([http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy\\_of\\_membranofones](http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_membranofones), acesso em 10/07/2022)

<sup>11</sup> Membranofones, instrumento onde a principal matéria vibratória é uma membrana esticada que podem ser percutidos, agitados, friccionados ou soprados. ([http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy\\_of\\_membranofones](http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_membranofones), acesso em 10/07/2022)

destas regiões ofereça um aporte sonoro (paisagem sonora) característica de sua ancestralidade.

Este assunto, embora reconhecendo sua importância, não será aqui aprofundado, porque nos distanciaria sobremaneira dos interesses mais imediatos da nossa pesquisa, ou seja, o fazer/saber artístico advindo da cidade de Caruaru e, em especial, os ensinamentos e aprendizados presentes na vida e obra do Mestre João do Pife.

A Banda de Pífanos Dois Irmãos foi herdada pelos irmãos João Alfredo Marques dos Santos (João do Pife) e Severino Marques dos Santos (irmão do mestre e segundo pife da Banda) do fundador Sr. Alfredo Marques dos Santos, pai biológico de ambos.

Os instrumentos que compõem a paisagem sonora da banda são: os pífanos (SerPife/Instrumento); (aerofones), sendo dois, um que faz a primeira e o outro a segunda voz; a caixa de guerra ou caixa clara, o contra surdo, o zabumba (membranofones) e os pratos (idiofone).

A partir desta combinação de timbres, é expressa a assinatura sonora da Banda de Pífanos Dois Irmãos, assim como de uma grande parte das Bandas de Pífanos em todo o país, dadas as influências impressas no fazer artístico da Banda de Pífanos de Caruaru.

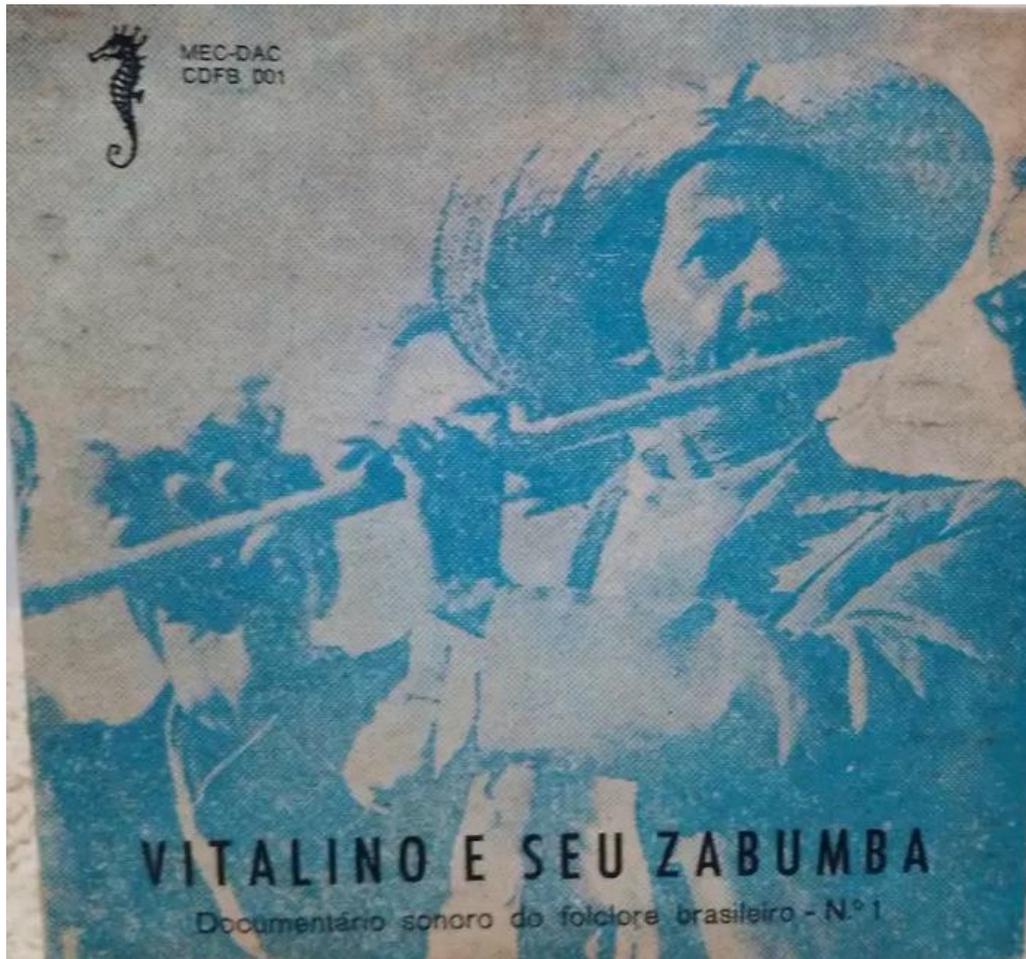
Esta, além de ser uma das mais antigas em atividade, como mencionado, também foi quem introduziu os grupos musicais tradicionais de pífanos na indústria/mercado fonográfico, a partir da gravação do álbum Bandinha de Pífano de Caruaru, em 1972.

O disco foi gravado nos estúdios da gravadora CBS, com direção musical de Abdias, roteiro musical do compositor caruaruense Onildo Almeida, foto de capa de Maíra e prólogo ou texto de apresentação de Luiz Queiroga.



Também deixaremos registrado que doze anos antes houve um registro feito nos estúdios da rádio MEC, sob a supervisão do professor Aloysio de Alencar Pinto, com o som do Pífano, o que, por sua vez, trouxe um registro sonoro deste, intitulado Vitalino e seu Zabumba, tratado enquanto o documentário sonoro do folclore brasileiro vol.1.

Este é composto por seis faixas e traz o acompanhamento percussivo de um outro grupo ao qual o Mestre Vitalino pertenceu durante muitos anos de sua relação com o pife (Ser/Pife/Instrumento) na cidade de Caruaru, a Zabumba do Mestre Vicente.



Dando continuidade, destacamos a funcionalidade na prática da necessidade dos dois pífanos na composição tradicional dessas bandas na região do agreste pernambucano.

Segundo afirma o mestre Sebastião Bianco, os pífanos são substitutos da voz humana e em sua relação composicional se desvelam a partir das melodias e músicas que compõem a base estrutural das músicas religiosas da igreja católica.

Ainda segundo o mestre, as missas eram rezadas em latim e sempre haviam cânticos que eram estruturados ou em modo de perguntas e respostas, ou melodias simultâneas, o que deu origem a ideia das primeiras e segundas vozes na música dos pífanos na região do agreste de Pernambuco.

Sebastião e Benedito Bianco foram as referências que trataram de estabelecer regras com as quais os tocadores se relacionam quase que intuitivamente, como, por exemplo, os intervalos musicais que se repetem nas composições musicais, dos grupos tradicionais, principalmente dos que repousam sob as paisagens do Agreste Pernambucano.

Esse agenciamento aqui estabelecido com as sonoridades características dos pífanos dos mestres Sebastião e Benedito Bianco da Banda de Pífanos de Caruaru deverá ser tratado enquanto mais um disparador para agenciamentos outros entre pesquisadores e a obra dos referidos mestres.

### **1.5. Performatizando com o traço**

Há um potencial para a diversidade, para o diálogo e a comunicação em sala de aula, de um mundo vivencial intenso e para os imaginários da cultura popular, pela via de produção de afetos, indignação, resistência, quando nos relacionamos com esse Ser/Pife.

Trazemos enquanto pulsação central para nossa pesquisa a busca pelos processos educativos que estão implicados nos ensinares e aprenderes, a partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru, assim como uma proposição de troca, onde este paralelo que se faz presente ante esta dicotomia posta do saber/fazer e uma possível utilização deste, enquanto ferramenta de desenvolvimento afetivo, cultural, social e educacional, se faça presente na formação infante/juvenil, no âmbito do município de Caruaru.

Diante disso, nos apropriamos de diversos marcadores que vão nos orientar em nossa jornada, objetivando nossa produção pela via do Ser/Pife de uma partilha a partir do imaginário da cultura popular, tendo como condução uma vivência e a obra do Mestre João do Pife.

Faz-se necessário, portanto, nossa aproximação com temas que ilustram nossa caminhada, tornando-a mais apropriada enquanto registro para construção de conhecimento.

Nesse sentido, nossa jornada não se intensifica de forma unilateral, pois temos o educador Paulo Freire (1998) como norteador da compreensão do modo como os saberes aparecem nos encontros e instauram uma revisão de *velhos hábitos*, em que o conhecimento sempre se recusa a perceber os oprimidos, ou seja, repete uma ciência branca, eurocêntrica, heteronormativa e colonizadora.

Propomos então, enquanto objetivo principal uma análise acerca dos processos educativos implicados nos ensinares e aprenderes a partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.

Enquanto objetivos específicos, buscamos algumas rotas de fuga, delineando

uma ilustração nessa perspectiva, a partir de uma narrativa biográfica em torno da obra do Mestre João do Pife.

Para tanto recorreremos há um mapeamento de seu saber/fazer (relações de ensino/aprendizagem), dividindo esta prática em dois momentos: 1 - relacionar o pife (Ser/Pife/Instrumento) junto a obra do Mestre João do Pife enquanto saber/fazer tradicional dentro do campo da representação dogmática, enraizado, no campo da essência e da semelhança e por outro lado; 2 - buscar o pife que se relaciona com as multiplicidades, que se compõe nos processos, enquanto fluxo, devir, desterritorializado, para que junto com a obra do mestre se componha a partir de um sistema aberto.

Mapear os corpos, e ou as oficinas e ateliês onde reside ou residiu a prática de ensino/aprendizagem e/ou a confecção do pife em Caruaru, proporcionando assim uma cartografia do Pife caruaruense.

Então, cartografar o pife a partir da obra do Mestre João do Pife, e de suas sonoridades, de músicas e narrativas ligadas a sua presença na cultura popular do agreste pernambucano, e também do seu fazer/saber, é propor um fortalecimento para o imaginário popular, e assim, através das ressonâncias dos seus bens simbólicos possivelmente reverberar na materialidade dos desejos e corpos das crianças e de jovens uma prática pedagógica libertadora, voltada para a valorização das diversidades socioculturais implicadas na resistência, por via da educação.

Nestes circuitos de afetos, a cartografia emerge como prática que nos põe em consonância com coletivos que se apresentam enquanto uma maioria cultural silenciada: homens, mulheres, crianças detentoras de saberes, mas que são excluídos e estão a margem do *statusquo* vigente.

Entendemos então que, produzir conhecimento numa imersão com o Ser/Pife, é trazer uma herança inviolável enquanto força afetiva de imagens, sons, oralidade, narrativas cuja presença em sala de aula vai certamente acender o quão precisamos resistir aos imperativos contemporâneos que destroem nossas heranças simbólicas e passam por cima da nossa ancestralidade.

Partilhar o saber popular sob a ótica de uma entidade cultural, talvez seja um grande desafio e para tal é necessário uma imersão onde se vivencie o fazer/saber do mestre(a) para com suas gerações posteriores, sendo assim, a estruturação do que vem a ser o modelo de partilha deste referido imaginário popular, dentro do ambiente

escolar, tendo como foco a educação juvenil, é uma reaproximação destes jovens com sua própria região, o que traduz a possibilidade desse *encontro com o achado*, através da performance, embasadas em cantigas, sonoridades e até mesmo histórias que representam as identidades culturais destes.

Portanto, apontado os modos que dialoguem entre o fazer/saber popular e o ensino formal, poderemos enfim identificar e partilhar traços que liguem o imaginário popular agrestino dentro deste ambiente escolar, além de apontar possíveis vias que visem despertar as relações de afeto e de reconhecimento das identidades culturais e de pertencimento de novas gerações de cidadãos(ãs), a partir de um universo lúdico, que acompanhe este fazer/saber ancestral, e o fortaleça neste “novo” ambiente escolar.

### **1.6. Traço aproximado**

No âmbito acadêmico e institucional, a presente pesquisa propõe contribuir através do Ser/Pife/Instrumento, com uma aproximação dos bens simbólicos da região do agreste cuja dimensão circula importantes signos bastante representativos para o espaço do conhecimento, diversidade e partilha de saberes.

Ademais, nos interstícios, essa busca pelo Ser/Pife, há vias muito pouco exploradas na superfície de conhecimento da educação, que tocam ao mesmo tempo em marcadores como imaginário popular, questões de gênero, classe social, poder e estado, ancestralidade, música, corpo e oralidade.

A composição do imaginário pode se relacionar com imagens, ideias e símbolos. Segundo (LA PLANTINE & TRINDADE):

Imagens não são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto.

Lançando mão dessa composição de identificação de um objeto a partir da imagem, podemos então perceber que também estamos condicionados a recortar o que percebemos para entender como parte de uma realidade ou para adotarmos enquanto nossa realidade.

Ainda segundo (LA PLANTINE & TRINDADE) as ideias são representações mentais de coisas abstratas, ou seja, o real existe justamente a partir dessas ideias e os símbolos nos coloca de encontro com as nossas decodificações estruturais baseadas no que nossa cognição nos permite absorver do que imprimimos enquanto

realidade.

Sendo assim, temos recortes com os quais nós estaremos sendo cognitivamente induzidos a entender enquanto o que será estrutural na representação do nosso imaginário popular.

Estas relações se darão provavelmente a partir dos instituintes de poder que se adaptarão aos discursos promovidos por interlocutores, a partir dos quais serão expostos os ditames referenciais afetivos do existir culturalmente em um meio social.

É expressivo o lugar do homem na produção artística e principalmente neste ambiente ou lugar de fala, onde se conduz uma genealogia e se reconhece este enquanto mestre.

Essa marcação traz à tona a necessidade da exposição ou de dar luz aos movimentos contemporâneos que são advindos de genealogias musicais que partem de um fazer feminino.

Temos a exemplo de uma partilha de afetos a revelação de uma obra traduzida pelo corpo, e modo de vida da senhora Isabel Marques da Silva, conhecida como Zabé da Loca, a qual trouxe através de um apelo estético criado em torno de sua obra, uma descendência e um emponderamento feminino no que diz respeito ao fazer pifânico no nordeste brasileiro, assim como, expandiu esta relação para regiões outras.

Deixamos mais um agenciamento aqui registrado através dessa leitura que conduz à um espaço outro de relação cultural onde a diversidade é apontada a partir de uma busca, de enfrentamentos, de um devir pife, que conduz o feminino ao lugar de protagonismo neste ambiente ainda tão arraigado do patriarcado estabelecido dentro de um status quo.

Não obstante, se faz necessário apontar para alguns impositivos categóricos que tratam de agenciar os mestres a uma situação rotineira de miséria, onde as atividades que são desenvolvidas enquanto fazer artístico destes, incansavelmente são conectadas há um discurso de amor ao ofício.

Nos distanciaremos de critérios investigativos que culminem em prospecções quantitativas de aspectos culturais que permeiam a existencia desse discurso, ou marcadores que os caracterizem enquanto relação impositiva de poder, se faz necessário trazer o olhar para esta relação entre os ditos financiadores/ oportunizadores e os de fato, realizadores do fazer artístico cultural dessas atividades artísticas tradicionais, ou de partilha oral, ou seja, essa relação de poder existente,

latente e obscurecida.

### **1.7. Tracejando um encontro**

Introduzir o pife (Ser/Pife/Instrumento) em estudos acadêmicos evoca uma produção de conhecimento e troca de saberes entre a educação popular e a academia.

Quando nos referimos a pesquisa em questão, encontramos, no âmbito social, a pertinência quanto a possibilidade de situar, em algum momento, a busca por uma, estética do pife, a qual potencializa e estrutura uma fortuna artístico cultural presenciada no agreste pernambucano, na maioria das vezes, apenas em festejos juninos, mas que pode ser explorada, em especial junto a alunos do ensino fundamental através de uma herança que nos apresenta um imaginário rico em bens simbólicos e narrativas ligadas a múltiplos universos e modos de existência do ser agrestino.

Essa herança ainda é vista apenas nas expressões artísticas como algo delegado a camadas invisíveis da sociedade.

O Ser/Pife/Instrumento, por muitas vezes, é invisibilizado não tendo reconhecimento como manifestação cultural de grande expressividade, tornando-se, através de espaços de poder do estado, um bem que é constantemente manipulado, senão explorado com a alcunha de, “coisas da terra”, mas pouco cuidado em seus propósitos realmente representativos.

Diante disso, a presente pesquisa têm a pretensão de, enquanto alcance e interesse social, ser algo singular, cuja legitimidade busca lançar uma nova luz sobre a realidade do nosso conhecimento diante da cultura, do imaginário e principalmente do cuidado para com crianças e jovens do ensino fundamental, da cidade de Caruaru, no sentido de manter viva, via educação, uma riquíssima tradição.

A presente pesquisa também emerge pelo interesse em descobrir e apresentar novas possibilidades no trabalho educativo com o Ser/Pife/Instrumento e suas diversas interfaces com os saberes populares, a sala de aula e as particularidades advindas dos processos de ensinar e aprender implicados no fazer/saber do Mestre João do Pife.

Estando à frente da Casa do Pife de Caruaru, desenvolvo um trabalho educacional desde o ano de 2013, o qual me oportunizou experienciar o fazer/saber

musical, cultural a partir do Ser/Pife/Instrumento por diversas perspectivas.

Desde então, senti o quão as crianças e jovens reagem afetivamente e cognitivamente ao referido instrumento, permitindo assim, uma abertura para elementos que a reboque este instrumento atrai.

Assim, essa proposta de estudo tem a intenção de proporcionar uma adequação a formas concretas e legitimadas para o uso do Ser/Pife na sala de aula, contribuindo no universo da aprendizagem, ludicidade, afetividade bem como formação de futuros cidadãos enredados num pensamento ligado aos aspetos simbólicos da região, desconstruindo uma hegemonia colonizadora, tão arraigada em nossa cultura.

Além disso, estar ligado aos fazeres/saberes populares agrestinos, a partir da imersão no universo estético do Ser/Pife em consonância com a academia, aponta prováveis espaços de interlocuções com matizes do pensamento no âmbito da educação e das ciências humanas, buscando superar preconceitos e visões contraditórias sobre a cultura em que o Ser/Instrumento/Pife, está, e é inserido, mergulhando na seara do conhecimento científico, proporcionando uma maior e melhor delimitação do tema, compreendendo a sala de aula como um dos principais locus de (re)construção cultural.

### **1.8. Traços múltiplos**

Cada educador não deve refletir sobre sua prática educativa? Indo além: cada educando não deve também refletir sobre a educação sob a qual padece: E mais longe ainda: não deve cada indivíduo ou grupo social refletir sobre a educação que essa sociedade produz? (GALLO 2003).

Trataremos então, a experimentação das relações transversais entre as implicações rizomáticas na perspectiva da educação formal no âmbito da educação infantil e as práticas de partilha obtidas pela potência, oralidade/vivência, advindas do terreiro da cultura popular, encarnada no âmbito do fazer/saber/partilhado, experienciado através da prática docente do Mestre João do Pife de Caruaru.

Esta relação de aproximação e distanciamento com as práticas pedagógicas advindas do universo não formal, nos levou a elencar então um plano de imanência, o qual nomeamos como, afectos educacionais partilhados, nos apropriamos da cartografia enquanto método, onde elegemos a oficina e conseqüentemente o

saber/fazer educacional do Mestre João do Pife, como campo para nossa observação.

Elencamos assim a prática de partilha de saberes do Mestre João do Pife em loco, através de sua relação com dois músicos que tratam do experimento docente advindo da obra do mestre, como a base da construção de conhecimentos no tocante a suas práticas musicais, sendo esses Marcos do Pífano de Caruaru e Carlos Malta.

### **1.9. Marcos do Pífano e os afetos do Pife do Mestre João**

Tudo o que hoje eu sei como tocador de Pífano, vem de minha vida do lado do Mestre João do Pife. Eu já venho de família de tradição do Pífano, meus antepassados são os fundadores da Banda de Pífanos Vitoriano, lá de Carapotós, aqui distrito de Caruaru, mas minha escola foi aqui com o João do Pife (SILVA 2023)

Inicialmente optei por realizar um breve registro biográfico para contextualizar a relação do Mestre Marcos do Pífano com a arte do Ser/Pife/Instrumento, assim como, para auxiliar em futuras investidas no tocante a produção acadêmica em torno da obra do mestre, já que este, também se faz de grande relevância para a produção cultural relacionada ao pife na cidade de Caruaru.

Marcos Antônio da Silva é nascido no Sítio Carapotós, segundo distrito de Caruaru – PE, no ano de 1962, filho do senhor Manoel Vitoriano Filho e da senhora Antônia Juraci da Silva.

É remanescente de uma família de Quilombolas e seus antepassados são detentores também de um grupo de pífanos, o Terno de Zabumba da Barra de Carapotós, cuja formação remete ao século passado, provavelmente fundada por seu bisavô e mantida por seu avô, o senhor Manoel Vitoriano, pelo seu pai, Manoel Vitoriano Filho e hoje pelo próprio Marcos do Pífano, a qual segue com o nome de Banda de Pífanos de Carapotós.

Sua relação com o Ser/Pife/Instrumento de fato se dar inicialmente através de sua família. Ainda criança o mestre conta que seus familiares saíam para tocar nas novenas, porém sendo ele muito jovem, não tinha como ir para as festividades, tendo em vista que não havia inicialmente quem ficasse com ele enquanto seus tios, avô e pai tocavam.

Então, em uma data comemorativa a uma santa católica, o menino Marcos à época com 9 anos de idade, pediu para acompanhar seus familiares durante uma festividade, o que foi permitido, pois seu primo e uma outra criança também iriam

acompanhando a banda nesse mesmo evento.

Em um dado momento um dos músicos saiu da formação da banda para ir ao banheiro, e o menino Marcos foi convidado a pegar pela primeira vez em um instrumento e tocar com a banda, o instrumento foi os pratos.

Segundo Marcos, ali nasce seu contato de fato com a banda de pífanos enquanto tocador e daí por diante seguiu tocando com seu pai e tios, até os quinze anos quando decide ir morar no Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades de vida, o que de costume à época era visto por grande parte de moradores no interior do nordeste brasileiro.

Eu via papai muitas vezes ser humilhado, na bodega. Nós trabalhávamos 4 dias na semana fazendo carvão, pagava ao bodegueiro e ficava devendo a mesma coisa... (SILVA 2023).

É importante enfatizar que, nesse espaço de tempo em que Marcos tocou com seus familiares, porém, sempre esteve exercendo a função de percussionista, ou seja, tocou pratos, surdo e zabumba, sendo assim caracterizado sua formação musical no seio de sua ancestralidade através destes instrumentos, e não com o pife, ainda.

Conta também o mestre Marcos que nos anos de sua estadia no Rio de Janeiro, passou por bastante dificuldade, o que se deu pelo fato de um familiar que havia lhe prometido auxílio nessa sua estadia, não cumprir o combinado, o que resultou na volta do mestre a Caruaru, após ser acolhido por outro senhor de nome Wilson Machado, o qual o considera como um pai.

Passado quatro meses trabalhando com o senhor Wilson Machado, o mestre Marcos consegue juntar um dinheiro e retorna à Carapotós, paga algumas contas do seu pai e começa a trabalhar junto com ele de forma autônoma, fabricando carvão e vendendo pela região.

Nesse momento também se dar início há um novo momento que compõe a formação do tocador Marcos, que ao observar ensaios da Banda de Pífanos Cultural, nessa época estando como a mais impactante de toda a região e tendo em sua composição os mestres Bui, João e Dão do Pife, acaba por se aproximar de forma mais periódica do mestre João do Pife.

Para contextualizar essa passagem, é importante informar que no início da década de 1980, Manuel Vitalino, filho do mestre Vitalino, procurou o mestre João do Pife e lhe ofereceu a condução, enquanto líder, da Zabumba Mestre Vitalino, para que

a banda pudesse continuar em atividade, tendo em vista o desinteresse de membros da família Vitalino para o aprendizado da arte de tocar.

Foi então que no mês de julho do ano de 1985, o ainda garoto Marcos recebe um convite, o qual de imediato foi acatado antes de ser por ele mesmo, por seu pai, o qual tratava do primeiro contato do mestre João do Pife, com o intuito de integrá-lo a Zabumba Mestre Vitalino.

Com pouco tempo depois do convite aceito, Marcos saiu de Carapotós e foi ao encontro do Mestre João do Pife, chegando no bairro do Salgado onde o mestre ensaiava na tarde do mesmo dia, iniciando assim seus ensaios.

Relata o mestre Marcos também que enquanto esteve no Rio de Janeiro, antes de iniciar suas atividades junto ao Mestre João do Pife, conseguiu um pife e treinou bastante, aprendendo o hino do Padre Cícero, que é uma música religiosa em exaltação ao santo, que fez de sua iniciação uma surpresa até mesmo pra o Mestre João do Pife, que optou por entregar o posto de pifeiro a Marcos e assim traçar uma possibilidade de continuidade em sua história na cultura do pife na cidade de Caruaru.

Esse aprendizado contínuo inicialmente durou cerca de um ano, de 1985 até 1986, quando Marcos volta pra Carapotós e retoma sua jornada no trabalho ao lado de seu pai, dadas as circunstâncias em que se encontrava sua família, o que só reforça o discurso da necessidade de sempre o tocador/artista, mestre da cultura popular ter a necessidade de uma fonte de renda outra, a parte seu fazer artístico.

Nesse meio tempo Marcos se divide entre os trabalhos com seu pai e por vezes acompanhando o Mestre João do Pife, porém tratando do seu sustento e da ajuda a sua família como prioridade.

Quanto ao mestre, à partir do ano de 1986 João do Pife deixou a Banda de Pífanos Cultural de vez e segue apenas com a formação que herdou de sua ancestralidade, a Banda de Pífanos Dois Irmãos e a da família Vitalino, a Zabumba Mestre Vitalino.

Essa decisão acarretou na aproximação de uma outra família para junto do mestre que são os Rodrigues, filhos de um grande tocador de concertina da época que também se relacionava com as bandas de pífanos, o senhor Zé do Estado.

Ficaram então na formação da banda, oficialmente, João do Pife, Severino dos Santos, Antonio, Basto, Zé Gago, Mané e Marcos do Pífano sempre que havia possibilidade de se fazer presente.

Assim seguiram em formação até o ano de 1989 quando chegou em Caruaru o pesquisador Larry Crokk durante suas pesquisas que resultaram na publicação do livro, *Music of Northeast Brazil*, o qual trata de manifestações históricas e contemporâneas da música do Brasil.

Neste livro se encontra um capítulo dedicado ao fazer musical da Banda de Pífanos Dois Irmãos e ao fazer/saber do Mestre João do Pife em sua didática de confecção de instrumentos, o que culminou em sua estadia por 10 semanas nos Estados Unidos.

No ano de 1991, Marcos resolve se desligar de vez das Banda de Pífanos após se casar, e segue para trabalhar como caseiro em uma chácara próximo ao sítio Lagoa do Paulista, onde trata de um acordo com o patrão, um empresário conhecido como Doutor Nazareno, para apenas realizar atividades musicais na banda de seu pai em festividades religiosas específicas, as quais anualmente aconteciam e que fazia questão de estar presente, tanto pela sua vontade enquanto tocador, como pela sua devoção enquanto homem religioso que é, o que se firma como acordo entre ambos.

Porém, foi exatamente nesse período onde começaram as maiores andanças da Banda de Pífanos Dois Irmãos, quando o Mestre João do Pife começa suas viagens periódicas a outros países o que durou cerca de uma década, levando os componentes da Banda de Pífanos Dois Irmãos a conhecer grande parte da Europa e América Central.

Foi então, que chegou o momento do retorno de Marcos às atividades musicais de forma definitiva, quando o Senhor Nazareno até então, acordado sobre as participações do seu funcionário nas festividades religiosas, resolve dar ordem e impedir Marcos de ir com o pai tocar em uma novena em um distrito de Caruaru, chado de Lagoa do Cedro.

Devido a esse empasse e talvez, por providência divina, Marcos se despede da chácara onde trabalhava e volta a fazer parte integralmente da Banda de Pífanos Dois Irmãos.

Porém, se faz necessário destacar a imposição violenta de uma autoridade abusiva por parte do então patrão, o que só faz novamente menção ao modo abusivo de imprimir autoridade desses ditos “senhores de engenho” da modernidade.

### 1.10. Carlos Malta, os afectos a taboca e o Pife do Mestre João

Eu sou um autodidata, eu fui adquirindo conhecimentos vários na medida que eu fui me expondo a música, a profissão de músico e eu fui precisando aprender coisas da técnica, coisas da teoria, coisas da harmonia e enfim, essas coisas todas da orquestração, mas eu sinto que a minha verve musical, ela vem do mesmo lugar da do João (MALTA 2023).

O fluxo da partilha de encantos do sopro vivo se torna novamente acontecimento no ano de 1960, na cidade do Rio de Janeiro, a partir do nascimento do futuro escultor dos ventos, o menino Carlos Alberto Daltro Malta.

Não desempenharemos o trajeto dissertativo em torno da genealogia do ator/autor que agora junto com as nossas mãos atravessa o encantamento que conduz a referida escrita, porém situaremos de forma resumida essa relação, Malta/João.

As implicações que deram movimento ao fazer musical em torno do vivenciar do multi-instrumentista Carlos Malta, se deu de forma singular, tendo em vista sua formação educacional em meados dos anos de 1970 no Colégio Infante Dom Henrique na cidade do Rio de Janeiro.

As aulas de música que eram ministradas por uma professora adepta do método do canto orfeônico, desenvolvido pelo maestro Villa Lobos, foi um disparador para o despertar musical do menino Malta, assim como os acordes advindos do violão de seu pai, um admirador das sonoridades dissonantes pulsantes na bossa nova.

É importante enfatizar que o método orfeônico já havia sido oficialmente extinto da educação básica no ano de 1961 com a instituição da lei 4.024/61, a qual instituiu as diretrizes e bases da educação no Brasil, passando então a música a se tornar matéria não obrigatória nas escolas do país.

Aos doze anos ainda, foi revolucionário o encontro com as sonoridades que foram descobertas através de um registro fonográfico descoberto em um disco gravado pelo artista Gilberto Gil, intitulado Expresso 2222, onde a faixa que abria o álbum era a Pipoca Moderna.

Essa música que é uma composição dos mestres Sebastião e Benedito Bianco da Banda de Pífanos de Caruaru, traçou um paralelo entre o fazer musical do menino Carlos Malta e o futuro escultor dos ventos, o multi – instrumentista, maestro e tocador de Pife.

Segundo o próprio Carlos Malta, foi a porta de abetura das suas percepções,

no que diz respeito a musicalidade que transcende as influências extraterritoriais da música popular brasileira.

Quando você pensa na cultura do oriente e da África, você fica sem saber quanto tempo faz que existe a falta, até mesmo aqui no Brasil, então, o pife é um acontecimento planetário (MALTA 2023).

Nesse momento a procura pela sonoridade das flautas foram se tornando de forma cada vez mais expressivas, e a busca pela fonte geradora da sonoridade que saia do instrumento ouvido na obra fonográfica de abertura do disco do Gilberto Gil, foi um disparador no sentido da busca pela estética física do instrumento que ali se desenvolvia naquela performance intuitivamente entendida como tribal.

Foi então que através de uma breve pesquisa em um dispositivo não tão utilizado mais em meio há tempos de internet chamado enciclopédia barsa, que o menino encontrou uma fotografia da Zabumba Mestre Vitalino e um breve texto sobre a formação de um grupo de música tradicional brasileira denominado de banda de pífanos.

A magia que atravessou esse fazer foi plantada e daí por diante sempre que possível havia uma aproximação com o som do instrumento, o que só veio de fato a se tornar cotidiano e materializar-se de forma efetiva quase duas décadas depois, no primeiro encontro de flautistas promovido pela Associação Brasileira de Flautistas, onde, como brinde, cada participante ganhou um pife confeccionado pelo mestre.

Após esse encontro, não presencial, o qual, começa a partilha de afetos entre João do Pife e Carlos Malta.

Esse momento é descrito pelo Carlos Malta como o contato inicial com a obra e com o fazer docente do mestre, pois, a partir de então se inicia um ciclo de investidas na procura pelo mestre, o que se dar enquanto realidade após se conseguir um contato telefônico que era ligado ao mestre.

Eu consegui um telefone de uma barraca que ficava do lado da barraca do João e aí uma pessoa vinha, avisava a ele e depois outro vinha e atendia, aí eu dizia: - Fala para o João que eu vou ligar daqui há uns dez minutos, aí ele chegava, era assim, um negócio maluco (MALTA 2023).

Foi através desses contatos que se deu uma difusão do pife, (Ser/Pife/Instrumento) confeccionado pelo mestre em grande parte da região sudeste, tendo como interlocutor o Carlos Malta, que sempre pedia uma quantidade expressiva de pares de pife e vendia para instrumentistas, assim como, também pedia para

amigos que vinham ao Recife para levar alguns instrumentos para que ele vendesse em outras partes do país.

Assim foi o primeiro momento de contato com o Mestre João do Pife, o qual significou parte da relação de aprendizado no tocante a obra e fazer artístico do Mestre João do Pife para o Carlos Malta.

Passados alguns anos em um festival de música na cidade de Nova Orleans, através do pesquisador Larry Crook, novamente se institui o contato com o fazer artístico do Mestre João do Pife e Carlos Malta.

Ele o Larry Crook foi em uma oficina que eu estava dando de Pífano e se apresentou como compadre do João do Pífano, ou seja, quanto mais eu me aproximava do João, de mais distante vinham as referências (MALTA 2023).

A aproximação com o Professor Larry Crook, trouxe mais informações sobre o Mestre João do Pife, pois este havia escrito um livro intitulado, Music of northeast Brazil, o qual traz um capítulo dedicado as musicalidades tradicionais do nordeste brasileiro e que dedica parte da escrita ao Mestre João do Pife e a Banda de Pífanos Dois Irmãos.

Foi então que surgiu um convite para que Carlos Malta fosse à universidade da Flórida na cidade de Gainesville, nos Estados Unidos, onde o Mestre João do Pife se encontrava, desenvolvendo um trabalho de confecção de instrumentos e oficinas para os alunos no departamento de etnomusicologia sob a coordenação do professor Larry Crook.

O encontro entre o Mestre João do Pife e Carlos Malta se deu enfim no aeroporto da cidade de Orlando, e durou cerca de duas semanas entre trocas de aprendizados entre ambos e aulas ministradas aos alunos da Univesidade da Flórida.

Foi também instituído um diálogo entre ambos e um grupo de estudos de música brasileira chamado Jacaré Brasil.

Segundo Malta, esse grupo é de caráter permanente e trata de uma forma de conectar alunos da universidade com as potencias musicais brasileiras.

É relatado pelo próprio Carlos Malta que anos depois em uma outra turnê junto ao seu grupo musical o Pife Muderno, os músicos puderam novamente se relacionar musicalmente e tratar em formato de oficinas as musicalidades que remotam ao fazer musical dos pífanos e das ritmicas que são advindas das formações de bandas de pífanos, e os alunos mesmo de outras turmas demonstravam prévio conhecimento sobre as ritmicas, o que caracteriza as potencias das relações musicais ofertadas

através da visita do Mestre João do Pife anos antes.

Destaca também a quantidade de instrumentos de percussão além dos pífanos produzidos pelo Mestre João do Pife para o grupo de estudos e para o museu da universidade da Flórida é um dado importante, tendo em vista a relação desses instrumentos com as pesquisas posteriores realizadas no centro de etnomusicologia da universidade e a difusão da arte popular brasileira no ambiente acadêmico o que constitui o que elencamos enquanto: uma micropolítica do pífano na sala de aula.

Tendo entrelaçado os caminhos e os trajetos sonoros Marcos, Carlos e João, retomaremos a partir do capítulo 4 os afetos partilhados entre estes, dando ênfase as relações que caracterizam os fazeres docentes advindos da obra do mestre no decorrer dessa entrega.

## 2. RETRACEJANDO

“[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos operar (FOUCAULT 2012)

Decidimos transitar pela via das zonas de vizinhança, ante a inventividade do discurso, sendo regidos por potências as quais nos conduzam há possíveis agenciamentos desvelados por objetividades e subjetividades, que impliquem na (re)construção do discurso, o que para Foucault (2012) se desvela a partir de questionamentos, os quais apontam para uma existência, ou não, de um suposto perigo que este (o discurso) prolifera a partir do que objetivamente, não diz.

Para propor um diálogo no campo da educação em conformidade com a teoria do discurso e o pensamento foucaultiano, se fez imprescindível ilustrar alguns princípios, sistemas ou, procedimentos entendidos pelo teórico, como, possíveis instituintes de exclusão.

Esses, implicam em uma estruturação de um movimento composicional, a partir do qual a elaboração do discurso, se apoia e reflete suas relações com os disparadores, desejo e poder.

O desejo é tratado de forma enunciativa na obra de Foucault, embora não conceitualmente, é passivo de multiplicidade e está em constante agenciamento com as relações de autocontrole e ética, ou a busca de uma produção epistêmica no que relaciona o indivíduo com a imersão ante seus próprios mecanismos de auto vigilância,

ou até mesmo em uma possível reelaboração constante de si mesmo.

O poder é determinado a partir de um mecanismo relacional, que é entendido segundo Deleuze como:

[...] o elemento informal que passa entre as forças de saber, ou por baixo delas. Por isso ele é dito microfísico. Ele é força, e relação de força, não forma. E a concepção das relações de forças em Foucault, prolonga Nietzsche, é um dos pontos mais importantes de seu pensamento (DELEUZE, 2008 p. 112).

As relações de poder, aqui, de fato, é o que nos inquieta e que a priori, implicam em uma aproximação nossa, ante a obra e o pensamento de Foucault.

Pois, é incontestável que existe uma demanda eletiva, a qual advém do sistema educacional maior, aquele que rege as composições curriculares no território nacional, que regulariza os planos e direcionamentos do fazer educacional dentro de uma perspectiva macro.

Sendo assim, é aí, nesta zona de elegibilidade do que importa e o que não importa, ou, do que é mais ou menos importante na formação educacional que nos propomos a atuar.

Segundo Foucault (2012) as práticas econômicas procuraram desde o século XVI fundamentar-se, racionalizar-se e justificar-se a partir de uma teoria das riquezas e da produção, o que nos leva a uma percepção contemporânea, no campo da educação, a qual, atravessa o fazer educacional, e emerge como um distanciamento entre a potência educacional não formal e a realização prática da inventividade de um devir saber, o qual relaciona esta (a educação institucional no sentido macro), com as práticas que silenciadas, como a voz do louco, que ainda segundo Foucault (2012), só era passiva de escuta, a partir de uma efetiva representatividade cênica, e esse lugar, cênico, identificamos aqui, como, o terreiro da cultura popular, e o eixo que conduz esse agenciamento, o objeto que une essa práxis, é não mais, que a figura do mestre(a).

É no terreiro, que o mestre(a) partilha suas experiências e forma, estabelece as conexões que implicam na partilha de seu conhecimento, o que caracteriza este lugar enquanto uma máquina de guerra, ou seja, como um objeto passível de agenciamento o qual conduz o saber/fazer desse mestre(a) ao discípulo ou discípulos que lhe sucedam na prática ritualística dessa genealogia.

Para (DELEUZE 2012) a Máquina de Guerra seria antes como a multiplicidade

pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose.

A poética que envolve essa relação, é parte fundamental no processo de ensino e aprendizagem dos que se relacionam com um mestre(a), não é só fundamentada na simples partilha de conhecimentos, atravessa os fazeres educacionais, mas, também, está diretamente ligada com o universo espiritual, que conduz a vida de um indivíduo em uma determinada comunidade ou família, o que implica em uma proposta educacional afetiva e não só, meramente formal, e porque não dizer, libertadora.

Ao utilizar a aproximação com a realidade de cada indivíduo e fazendo uso de suas particularidades, enquanto marcadores que instituem um reconhecimento identitário no que diz respeito a formação deste, nos relacionamos com a prática educacional instituída pelo pedagogo Paulo Freire (1998), que a partir de sua pedagogia do oprimido nos revela a importância do sentir-se parte do processo e não ser apenas marcado pela imposição de uma colonialidade advinda de um sistema dito bancário.

Lançamos mão do conceito de educação bancária, proposta por Paulo Freire, referindo-se ao sistema impositivo de conhecimento que advém de um professor que supostamente é o detentor do saber e que estaria habilitado a transmiti-lo para seus alunos a partir de uma ação muito próxima de um depósito bancário. Nesta perspectiva, a educação se tornaria um mero ato de transmitir, ou seja, depositar conhecimento na mente dos estudantes.

É no campo da micropolítica que a pedagogia do oprimido acontece, no fechar da porta da sala de aula, onde o professor é o responsável pela condução das estratégias de desenvolvimento educacionais, é aí, onde pode circular os gestos de ensinar e aprender que atravessam o cotidiano dos que estão nessa sala de aula, não obstante, segue esse mesmo raciocínio a lógica que atende as transversalidades que emponderam as relações culturais e o desenvolvimento dos diálogos entre o fazer educacional formal e informal no âmbito escolar, o que conseqüentemente conduz o aluno ao caminho de uma libertação em seu processo formativo.

Para Paulo Freire (1998), a libertação autêntica é a humanização em processo, não é uma coisa que se deposita nos homens. Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo.

O poeta espanhol Antônio Machado nos diz muitas coisas através de um

fragmento poético bastante usado no âmbito acadêmico “caminhante, não há caminho. Se faz caminho ao andar”. Logo, não existe um caminho tal como uma linha reta capaz de nos guiar de forma absoluta, universal numa pesquisa.

Diante disso trazemos a noção de rizoma proposta pelos filósofos, Deleuze e Guattari “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE;GUATTARI, 2011,p.48).

Na obra, Deleuze e Guattari falam do rizoma como forma de nos colocar numa atenção constante ao movimento, processos, linhas de fugas que se mostram pela construção de um conhecimento, saberes não fixos mas que se revelem horizontalmente atento as circunstâncias e próximo da criação constante. O rizoma é o lugar das conexões, um sistema aberto:

Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências. Mas, por um lado, os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e nisso há tanta criação e invenção, quanto na arte ou na ciência (DELEUZE, 1992, p.45- 46).

O sistema aberto é condição de possibilidades para alianças e não submissão ao que Deleuze e Guattari (2011) chamam de filiação que é o exercício predominante de uma ciência que se revela como modelo arborescente, ou seja, uma ciência fincada num lugar tal como uma árvore que possui uma raiz fixa, pivotante: “ A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore– mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2011,p.19).

A filiação é a repetição de binarismos, criando uma ideia de espaços hegemônicos e instituídos com suas narrativas de verdade que ao longo do tempo se revelam nas instituições através da disciplina e do controle dos corpos e das vidas instaurando divisões do conhecimento, classe social, raça, bem e mal, bonito e feio, valores decadentes, etc.

O sistema aberto proposto por Deleuze e Guattari (2011) faz parte do que eles denominam de cartografia em que o pesquisador se põe em atenção flutuante contrapondo-se ao sistema cartesiano, fixo.

O termo *cartografia* utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre “territórios” e dar conta de um “espaço”. Assim, *Cartografia* é um termo que faz referência à ideia de “mapa”,

contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebido no mundo cartografado (FONSECA & KIRST, 2003.p92.).

Cartografar é fazer mapa, produzir e ser produzido pelas contingências num contínuo perceber-se junto com o outro e misturado com as ocorrências e elementos que vão se circunscrevendo no caminho.

O mapa colocado por Deleuze e Guattari (2011) neste processo de caminhada é diferente do retrato que é uma imagem fixa sem desmonte.

Fazer o mapa, não decalque (...). Pode desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação(...) Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência” (Deleuze & Guattari, 2011, p.30).

Assim, o caminho se constitui na experiência e o rizoma é a metáfora de um pensamento que se mostra através de um sistema aberto muito próximo da experiência do artista repentista, que improvisa seus sons e palavras, cantadores que cantam versos construídos no momento das suas apresentações, assim como os tocadores do Ser/Pife/Instrumento, que estão misturados e presentes em vários seguimentos da cultura popular.

A cartografia, portanto, se insinua como um método que acompanha processos, trata-se de uma micropolítica por sua ação junto as minorias que cria encontros e devires.

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimésis), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula (DELEUZE, 1997, p.11).

Para Kastrup & Passos (2014) a cartografia quando acompanha processos se põe muito próximo de uma pesquisa intervenção em que tal pesquisa se mostra em uma via que não é a única, pesquisador, mas do pesquisado e das regiões e modos existenciais, os quais, ele está circunscrito.

Segundo Passos e Benevides (2012) toda pesquisa cartográfica é invenção e por isso, também, intervenção, não se construindo unilateralmente, mas aos pares, sendo validada pelo (1)pesquisador, (2)pesquisando e por último (3)distributivo entre todos (PASSOS;BENEVIDES, 2012).

Assim, para a referida pesquisa, nada mais justo que seguir o método enquanto processo adequando nossas buscas aos achados que encontramos pelo meio do caminho. Acrescentamos que lançamos mãos de algo que é sempre concreto: o desejo.

A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. E pouco importa que setores da vida social ele toma como objeto. O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar: desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência...até os fantasmas, inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não (ROLNIK, 1989, p.1)

Ao pensarmos numa produção de conhecimento que nos ponha em conexão pela via de um instrumento musical, Ser/Pife/Instrumento, na atmosfera de partilha pedagógica do imaginário popular agrestino, fica sempre a necessidade de localizarmos a nossa pesquisa como algo criativo e nunca um ato de esgotamento, totalização.

As coisas se dão no processo, na mistura, nos contatos com o imprevisível e o Ser/Pife/Instrumento, é sempre uma ferramenta atenta ao improviso, desvelando-se a partir do encontro de gerações, partilha de sonoridades diversas, rodas, movimentos, acontecimentos que acompanham a vida do povo do agreste e notadamente os afetos estão se movendo constantemente.

Ao buscarmos mapear os marcadores teóricos da presente pesquisa somos tomados antes de tudo pelo espaço geográfico em que estamos inseridos.

Podemos entender que as influências que o clima e a localização geográfica de uma região propõem a um determinado grupo social também estão diretamente ligadas ao seu modo de existência e conseqüentemente ao seu fazer/saber cultural.

Sendo assim, o Agreste de Pernambuco se apresenta marcado por suas variedades de cidades e de multiplicidades.

[...]o agreste pernambucano é composto por 71 municípios agrupados em 6 microrregiões sendo estas o Vale do Ipanema; Alto Capibaribe; Médio Capibaribe; Garanhuns; Vale do Ipojuca e o Brejo Pernambucano e tem predominância climática semiárida que em suas entranhas guarda algumas pequenas regiões que favorecem a agricultura devido a presença de pequenas áreas úmidas e brejos (PACIEVITCH, acesso em: 28 de agosto de 2020)

A esta área geográfica é atribuído uma vasta dimensão de imagens e símbolos dissolvidos através de modos de existência que confluem por diversas linguagens havendo, portanto, uma riqueza daquilo que denominamos imaginário: “são sinônimos que emergem do inconsciente universal, doador de significados e, ao mesmo tempo, irreduzível aos significados históricos e culturais” (LAPLANTINE; TRINDADE, p.06, 1996).

A cada um destes significados pode ser atribuído variantes gestos os quais se desvelam em formas de comunicar um pouco dos seus modos de existência, anseios, desejos, dogmas, reverberando dimensões particulares de pessoas, grupos, comunidades, traduzindo às relações cotidianas de um povo e seu modo de experimentar a vida, costumes, hábitos, despojamentos.

Logo, Imaginário e Cultura se sobrepõem numa relação que habita forças geradoras de sensações sobre a realidade material e imaterial:

A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração. A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiano, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Ou seja, quando demarcamos um território como berço em que vamos inserindo nosso campo de estudos e pesquisa automaticamente estaremos nos colocando numa via de mão dupla, imaginário e cultura, cuja diversidade remete a um esteio de multiplicidades alojado em formas de transmissão com um caráter que

denominamos popular.

Tal termo aparece no âmbito da cultura como contraponto ao que Burker (2010) denomina de cultura erudita: “quanto a cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das ‘classes subalternas’, como chamou-as Gramsci” (BURKER, 2010, p.11).

Diante disso, quando estreitamos essa discussão para nossa seara no cenário do agreste fazemos a escolha de um tipo de expressão que carrega em sua materialidade elementos diversos.

O Ser/Pife/Instrumento é um fenômeno de multiplicidades e a sua aparição é posta pelo seu caráter genuinamente partilhado numa dimensão sensível abrindo a estética enquanto modos de existências diverso.

Ao nos referimos ao Ser/Pife/Instrumento entremeado de rizomas e saberes é observado a herança de um imaginário o que para Laplantine e Trindade diz (1996, p. 6):“(...) é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção”.

Estando este ligado aos preceitos culturais de um saber/fazer do povo e para o povo, traz este imaginário então o aparato de uma relação popular o que faz deste, a constante de um ato que substancializa o imaginário popular onde a condição de partilha destes saberes são devidamente amparadas pela oralidade, o que envolve antes de mais nada um fazer cultural popular que nos direciona aos conceitos de cultura.

“[...] o conjunto dos traços distintivos, espirituais, e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abarca, para além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (Declaração da cidade do México sobre políticas culturais – (OMS, Mondiacult, 1982).

Para Botelho (2016) a cultura se estabelece a partir de duas dimensões, sendo estas a antropológica, que aborda a interação social dos indivíduos o que traduz seus modos de pensar, agir, constrói seus valores e manejam suas identidades, sendo o que o ser humano venha a constituir no âmbito simbólico e material e o âmbito sociológico: “[...] nesse caso a produção dos sentidos é construída intencionalmente e, de modo geral, busca algum tipo de público, utilizando-se de linguagens específicas

ou criando mediações também intencionais” (BOTELHO, 2016, p 22).

A cultura que se encontra em meio aos grupos sociais que estão fundamentalmente ligados ao sentido mais estrito da palavra em sua etimologia, compreende as localizações do fazer/saber popular, em geral, a partir da observação da entrega desses saberes dentro de um ambiente familiar, onde se identifica os lugares e meios dessas transmissões orais que fazem deste modo um lugar de convivência ligado ao íntimo de um grupo social que detém o referido saber, pode-se delimitar um espaço onde esta cultura se apresenta e se institui enquanto popular.

É no ambiente ou terreiro da cultura popular onde podemos transitar dentro do imaginário popular com mais facilidade e principalmente através dos olhos dos que compõem estes terreiros, espaços minóricos, que encontramos as imagens e símbolos que traduzem a mística responsável pelos processos lúdicos que acompanham a forma de transcender a oralidade e compor o ensino dentro de uma ótica regionalista, o que faz da cultura popular de um determinado grupo ou de uma região os símbolos que representam o imaginário popular desta, com a potência de um recorte histórico e geográfico estabelecido de um povo e para o povo.

Com o aporte da observação em torno dos saberes populares e ao cruzar este com os meios utilizados para as atividades de partilha oral por parte dos conhecidos enquanto mestres da cultura popular é possível encontrar sinais de uma estética, modos de existências, que conduz há uma forma de perceber os espaços sociais e também esses modos de existências, produz elementos e nos apresenta uma condição social do poder transmitir esse imaginário fora de um ambiente escolar tradicional, o que além de limitar o espaço de transmissão desse conhecimento, também resulta em um paralelo entre política e poder, através de aparatos que condizem com o controle de um grupo para que não aconteça uma entrega desses valores por meio da educação escolar e assim garantir a localização destes grupos nos locais periféricos, onde além de intimidados seguem pouco credibilizados dados os recortes e limitações destes no ambiente educacional.

## **2.1. Experienciar o traço**

“... Agricultor! Nascemos na agricultura, é, nascemos, eu fui criado, oito irmãos, na agricultura...” (João do Pife).

O saber nômade advino do experimento com a terra, é por si só uma construção

por passagens, agenciamentos maquínicos, já que este, o agricultor, se relaciona com a terra, que se relaciona com o preparo dessa terra, que por sua vez se relaciona com a semente, com a água, e assim sucessivamente até que a conexão advinda de todos esses agenciamentos se relacione com o resultado final, que no referido caso seria o alimento e por sua vez novamente o preparo da terra, para que o fluxo permaneça em acontecimento.

Ao observarmos essa continuidade, elegemos enquanto elemento atenção flutuante para nosso tracejar, neste momento, o que Deleuze e Guatarri conceitua enquanto ritornelo, e que nos conduz a priori, ante a inventividade histórica/genealógica da família Marques dos Santos, em torno das multiplicidades que se deram a partir da aproximação entre a ancestralidade e a descendência de João Alfredo Marques dos Santos, ou, Mestre João do Pife de Caruaru.

O Ritornelo é justamente a volta ao início, ao que se representa conceitualmente dentro do discurso musical o caput, ou ao menos há um trecho específico de uma obra.

Para tanto, estamos lançando mão do referido conceito para estabelecermos os agenciamentos que nos levarão a responder nossa pergunta, ou alcançar o objetivo com o qual nos relacionamos ante a inventividade que performatizará os fazeres/saberes, ensinares e aprenderes observados à luz da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.

**3. IMAGEM – PENSAMENTO: ENQUANTO ENTE/ IDENTIDADE  
SUBMETIDA À REPRESENTAÇÃO**



(Imagem: Mestre João do Pife em frente a sua oficina)

É assim que inicialmente se auto denomina João Alfredo Marques dos Santos, um ser agricultor, que herdou de Alfredo Marques dos Santos, seu pai, e Maria Francisca da Conceição, sua mãe, a habilidade de se relacionar com a terra, ambos nascidos no município de Riacho das Almas – PE, entre os anos de 1913 e 1916.

São oito os que descenderam genealogicamente a partir de Alfredo Marques dos Santos e Maria Francisca da Conceição, sendo estes, José Alfredo Marques dos Santos, Cícero Marques dos Santos, Zezinho Marques dos Santos, Josefa Maria Francisca da Conceição, Zezinha Maria Francisca da Conceição, Neci Marques dos Santos, Severino Alfredo Marques dos Santos e João Alfredo Marques dos Santos, todos nascidos no pé de uma serra, no sítio Xambá, zona rural do município de Riacho das Almas, localizada a 25 quilômetros de Caruaru - PE.

Para seguir tracejando as relações maquinicas que se deram a partir da conexão do Ser/Pife, com o Sr. Alfredo Marques dos Santos, após seu agenciamento com a senhora Maria Fancisca da Conceição, nos direcionamos então aos seres (irmãos) aqui tratados não só enquanto filhos, mas, como os devires pife, no caso,

Severino Alfredo Marques dos Santos (Biu do Pífano) e João Alfredo Marques dos Santos, (Mestre João do Pife).

Foi então, por curiosidade e entre os trabalhos que eram cotidianamente vivenciados para a subsistência da família, que Severino e João, iniciaram sua aproximação com o Ser/Pife/Instrumento, o que se deu, devido a relação de Alfredo Marques dos Santos com o instrumento desde muito jovem, já que este fazia parte da Zabumba de um grande mestre na cidade de Surubim -PE.

Com o passar do tempo Alfredo Marques dos Santos começou a reunir-se com seus familiares, entre, pai, tios, primos e, assim, deram início as atividades de um próprio Terno de Zabumba, o qual, pouco tempo depois estava se apresentando e acompanhando as atividades religiosas em toda zona rural do município de Riacho das Almas.

Em meio a uma Novena, Alfredo Marques dos Santos conheceu Maria Francisca da Conceição, e, desde então, se deu início ao agenciamento que resultaria na instituição de duas Máquinas de Guerra, as quais ao serem tocadas pelo Ser/Pife, incorporaram a inventividade ancestral do que conceituaremos mais adiante enquanto, o Sopro.

Esta relação após iniciada foi tracejando o caminho e mostrando rotas de fuga que possibilitavam a relação dos irmãos, João e Severino, com o Ser/Pife/Instrumento, nos intervalos dos afazeres cotidianos destes, no exercício da agricultura.

Ouvir as Novenas e os ensaios do Terno de Zabumba do pai, foi se tornando o lazer de maior interesse para ambos, o que resultou na aproximação destes com a musicalidade do grupo e conseqüentemente com um fazer artístico natural que advém da relação entre o Ser/Pife e o Ser/Pife/Instrumento.

Os finais de semana começaram a ser a chave que abria um portal que aproximava os irmãos João e Severino, do saber musical do Sr. Alfredo Marques dos Santos, e assim, iniciou a partilha dos saberes, que caracteriza o início da partilha de conhecimentos, a forma de instituir os afectos educacionais partilhados, dentro da família Marques dos Santos, e o método que criou possibilidades para uma efetiva continuação da relação artístico/cultural de uma ancestralidade.

Nasce, então a dupla que levaria a frente a então nomeada como, Banda de Pífanos Dois Irmão, ou seja, a nova formação do antigo terno de Zabumba fundado no ano de 1928 pelo senhor Alfredo Marques dos Santos.

Como mencionado nesse primeiro momento as práticas musicais são ligadas diretamente às referências que estavam agenciadas com o fazer artístico do senhor Alfredo Marques dos Santos.

Nesse momento são construídas as memórias que remetem ao que Deleuze institui enquanto filiação, distanciando – se inicialmente da aliança, o que faz de forma concreta a racionalização de um modo de representação baseado na imagem fixa.

Tratamos da imagem submetida a representação, o que culminará com as composições iniciais das atividades artísticas do Mestre João do Pife.

Essas melodias se apresentam em forma de marchas, hinos, dobrados e reforçam um esse modelo arborescente que pelo próprio Mestre se apresenta enquanto sua raiz.

Ao tocar as músicas que são ditas pelo mesmo enquanto canções que foram influenciadas por seu pai em suas apresentações, o Mestre trata de forma quase que litúrgica o momento de explicação do que está sendo executado, como e quando a música é tocada e por qual motivo que é utilizado determinados toques para a execução destas melodias.

Geralmente, as canções falam de santos católicos, ou estão vinculadas a alguma solenidade religiosa ou cívica.

Assim, podemos entender que o agenciamento, Alfredo Marques dos Santos, João e Severino Marques dos Santos, se trata de uma representação da cultura que permanece estabelecida enquanto a referência musical que existia em sua formação.

Esta passa e está diretamente ligada às referências do Mestre Alfredo e não possui atravessamentos que dialoguem com as interferências artísticas e musicais que aconteceram durante esse processo formativo.

Podemos concluir que esse período se dar enquanto partilha de afetos ou relacionamento instituinte de filiação, o qual remonta a genealogia Marques dos Santos e trata de atravessar a Máquina de Guerra, João Alfredo Marques dos Santos que posteriormente ao se relacionar com instituições e agenciar –se com outros modos e fazeres artísticos se converte em João do Pife, um devir pife, ou acontecimento.

#### **4. PENSAMENTO SEM IMAGEM: ENQUANTO DEVIR / IDENTIDADE SUBMETIDA À DIFERENÇA**



(Imagem: Mestre João do Pife em frente a sua oficina)

Repetidamente entre profissionais da educação se ouve que o discurso a partir do qual se conceitua a legislação detentora da aplicabilidade de normas e valores em torno da educação no Brasil, é contemporaneamente calcado ante o império de uma produtividade mecanicista, ou seja, categoricamente um espaço onde a opressão é quem dita as normas.

Sendo assim, entendemos que a partilha de saberes é expressa por uma imposição e não compartilhamento de afetos, onde se têm de um lado crianças, que trazem consigo a potência criativa e a necessidade de experimento natural comum a todo e qualquer ser humano, e, de outro lado, a reatividade frente esses impulsos, enraizadas nesses sistemas educacionais ditos formais, que tratam de processos como fins e delegam padrões mecanizados como meios.

Após esta observação, identificamos a possibilidade de perceber a existência de uma continuidade expressiva na mediação entre o saber/fazer do Mestre João do Pife de Caruaru e suas práticas pedagógicas.

Essa relação nos aproxima de uma performance que estabeleça um diálogo metodológico e à partir de então se intensifique a presença do Ser/Pife respeitando

suas singularidades no ambiente formal de ensino.

Para isto, elencaremos a própria metodologia aplicada pelo Mestre João do Pife, o que relaciona os sons musicais, as memórias afetivas, que vão desde a relação com sua ancestralidade, à produção e criação de um repertório e às inventividades que caracterizam as singularidades de um luthier, artista e mestre.

Nessa perspectiva buscamos a partir de agora nos desvincular das representações, do que está posto enquanto ditame ou implícito como semelhança.

É no fluxo e nas relações que buscaremos nossos encantamentos com os ensinares e aprenderes.

Sendo colocado diante da possibilidade de uma relação de troca ante suas práticas de ensino, o Mestre João do Pife se depara com a oportunidade de fazer dobras lançando mão de agenciamentos entre sua ancestralidade, seu corpo, sua obra e as possibilidades de metamorforsear - se em meio há contemporaneidade.

Essa prática segundo (DELEUZE) está vinculada ao abandono da recongnição desvinculada do modelo platônico com o qual a filosofia ocidental se apegou durante séculos, onde as imagens do pensamento se repetem intuitivamente atreladas a questões identitárias e ideológicas.

#### **4.1. O Ser/Pife e os *afectos educacionais partilhados a partir do Mestre***

... o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar (FOUCAULT 2014).

A proposta de uma institucionalização performática que imprima uma possível relação habitual com caráter educacional através da observação dos processos que intensificam o método de partilha de conhecimento do Mestre João do Pife de Caruaru, é defendida no referido capítulo como base epistemológica para a reprodutibilidade desta, no ambiente formal de ensino da educação básica no âmbito do município de Caruaru.

Se faz necessário neste momento trazer ao debate o que será instituído

enquanto Ser/Mestre, pois, para tanto, podemos conceituar e justificar a titulação de mestre, por: vias acadêmicas, segundo a qual é declarado mestre o sujeito ou indivíduo que obtém diplomação por meio da defesa de uma dissertação redigida a partir da execução de uma pesquisa de cunho científico, sendo esta apresentada a uma instituição de ensino superior mediante presença de uma banca examinadora, composta por docentes internos e externos ao processo e à própria instituição e por vias de reconhecimento, à partir de um notório saber defendido por uma comunidade ou grupo social e artístico, o mesmo que segundo o Sr. João Alfredo Marques dos Santos, passa pelo crivo das potências e habilidades de execução, confecção e ensino de um instrumento, no caso específico, “dos instrumentos” que compõem a formação característica das banda de pífanos.

Observamos que essas etapas apresentadas compõem códigos afirmativos, a partir dos quais se instituem dentro de uma hierarquização institucional os mecanismos que produzem a ordem de uma metamorfose mestre, o que dentro ou fora da academia replica possibilidades outras de se acessar esse lugar, a partir de uma relação constante com um instrumento ou atividade artística, educacional, cultural etc.

Entretanto entendemos que, para o reconhecimento de alguém enquanto “Ser/Mestre”, deve existir mais que códigos gerais de significação institucional, é necessário a existência de um “receptor propagador a priori” ou, aquele que detém enquanto “dom” a habilidade de se relacionar com o Ser/Pife, e a partir dessa conexão acesse essa entidade de forma a percebê-la, e então, e só então partir da relação entre essa entidade “Ser/Pife” e o “Ser/Pife/Instrumento”, este, confeccionado enquanto canal de passagem do Sopro o qual transforma esse ser ancestral em códigos sonoros e permite que seres outros, tenham acesso à mensagem, sendo essa a premissa que revela a existência de um “Ser/Mestre”, ou seja, sua fluidez e conexão subjetiva com o “Ser/Pife”.

Para organizar as relações de ensinar e aprender, adotamos o método da cartografia, caminhando junto ao Mestre João do Pife, e ao seu discípulo Marcos do Pifano me colocando enquanto aluno iniciante e posteriormente aos pares, seguindo as recomendações de (PASSOS; BENEVIDES, 2012).

Em um primeiro momento trazemos a concepção estrutural enquanto performance, onde o Mestre João do Pife a partir de sua prática, me apresentou alguns

marcadores que estruturam sua relação de partilha de conhecimento ante a inventividade de uma possível metodologia própria de ensino, o que traduz esses encontros enquanto uma cartografia do partilhar advinda da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.

Segundo o próprio Mestre suas aulas são divididas em quatro momentos.

Em um primeiro momento nos relacionamos com o instrumento e de forma natural, ou seja, a partir de sua percepção buscamos as sonoridades possíveis de executar sem prévia instrução.

No segundo momento fui apresentado de forma mais íntima ao instrumento, onde o mestre além de demonstrar as possibilidades de intervenção para a (re)produção sonora, também marcou os lugares de sustentação (onde os dedos repousam) e de abrigo (onde repousa os lábios).

No terceiro momento eu e o Mestre João do Pife tocamos juntos, e assim, produzimos sonoridades, aos quais o Mestre João do Pife intitula enquanto escalas, e me instigou a tentar reproduzir, a partir principalmente dos desenhos sonoros e das posições indicadas por ele, para a movimentação dos dedos no corpo do instrumento enquanto o sopro percorre o mesmo.

Por último o mestre tocou músicas do repertório tradicional do pife e falou sobre sua história e sobre a vida e obra de outros mestres.

A partir da referida observação realizei um mapeamento desses processos educacionais implicados nos fazer docente do Mestre João do Pife, buscando avançar no sentido de uma decodificação posta, ante um ancestral que habita no universo da oralidade, delineando rotas que estabeleçam deslocamentos, aparecimentos, metamorfoses durante todo o processo.

#### **4.2. O Pife, João e os afectos educacionais partilhados no terreiro do Mestre**

Agora que já identificamos o que traduz pedagogicamente o encontro com o achado a partir da obra do Mestre João do Pife, segundo a prática de partilha de afetos do mesmo, seguiremos de forma institucional, desvelando um território ou territórios que apontem sinais da existência de marcadores didáticos advindos desse saber/fazer.

Seguimos o pensamento de que instituir a partir das relações afetivas, da

história e da cultura de um indivíduo ou grupo social, os códigos que apontem significantes e significados diante de seu próprio cotidiano enquanto disparadores para a produção de um método de ensino, está ligado ao fazer docente, segundo Paulo Freire (1998).

Para tanto, elencamos um plano de imanência de caráter performático com o qual buscaremos dialogar através dos marcadores encontrados durante o processo, que caracterizem um encaminhamento metodológico no fazer/saber tracejado com os ensinamentos e aprendizados observados a partir da obra do Mestre João do Pife.

Identificamos assim 5 passos que mapeiam o trajeto indicativo da partilha de afetos do Mestre João do Pife com os discípulos que o seguem através de seu saber/fazer, os quais enumeramos e elencamos enquanto metodologia, partir de agora.

Como primeiro momento observamos que existe um encontro com alguém, mesmo antes de fisicamente, ou seja, João do Pife é encontrado e geralmente por intermédio de uma terceira pessoa.

Esse encontro na maioria das vezes não se dá de forma presencial, o que nos fez nomear esse momento como “o disparador”, já que este pode ser entendido como o momento do despertar, onde uma pessoa lhe procura, e de algum jeito chega até ele, em busca de seus ensinamentos e do Ser/Pife.

O segundo momento é marcado geralmente por um presente, preferencialmente uma tarde regada de uma boa conversa e um café, para que assim, essa pessoa sinta vontade de voltar e aprender algo sobre o instrumento.

Caso se perceba que essa pessoa tem interesse em aprender a tocar, um Ser/Pife/Instrumento pode ser dado como presente, caso não, o instrumento geralmente é vendido.

Assim se faz o que compreendemos como uma triagem, o que dá os caminhos a serem seguidos a partir de então.

Quando se entende pelo mestre que ali existe um aluno em potencial o caminho seguido é um, caso se perceba que será mais um visitante em busca de um pouco de afeto e conhecimento sem desejo de uma continuidade, o modo de seguir a conversa é outro.

O terceiro momento é onde começa a partilha de forma didática no que diz respeito ao que elencamos enquanto afectos educacionais partilhados, ou seja, onde

entra a didática que envolve o fazer docente implicado nos ensinares e aprenderes do mestre.

Inicialmente neste momento o mestre busca contextualizar de forma geral os componentes que caracterizam o Ser/Pife/Instrumento, já que em meio ao café e as partilhas vivenciadas no primeiro momento parte da trajetória e da genealogia do mestre é apresentada.

Nesse momento também é partilhado de forma expositiva os componentes que são usados para a confecção do instrumento, o que vai desde a madeira até as ferramentas que o mestre usa para a confecção do Ser/Pife/Instrumento.

Esse passo é entendido como o principal recurso usado pelo mestre para garantir a continuidade da produção do Ser/Pife/Instrumento, já que, por sua vez além de fazer a exposição, o mestre faz questão de ensinar o modo de confeccionar o instrumento.

Isso por si só já pode ser enumerado como uma forma de concepção docente, com garantia de salvaguarda no que diz respeito ao fazer/saber de um bem cultural.

Seguindo para o quarto momento, encontramos a apresentação de uma ou duas músicas do repertório característico das apresentações dos grupos de pife, ou seja, a composição de uma memória sonora para encaminhar o processo que se dará a partir do primeiro momento onde o contato com o toque em si de fato será vivenciado.

O quinto momento é a entrega do instrumento, que se faz de forma natural, pois, enquanto o mestre conversa e toca, faz questão de posicionar o instrumento na boca do aluno (a), e instigar este (a) a soprar, explicando de forma didática o passo a passo do sopro, o qual se realiza da seguinte forma.

O Ser/Pife/Instrumento é posicionado, o mestre sopra o seu Ser/Pife/Instrumento com uma única mão, posiciona na boca do aluno (a) um outro instrumento e fala que o ar deve ser soprado como se estivesse sendo colocado para fora da língua uma bolinha de papel.

Geralmente o som não aparece, e já de forma sequenciada o mestre fala que a bolinha de papel tem que ser jogada com mais força, para longe, o que faz com que a junção do posicionamento junto com a explicação se converta em uma possível projeção sonora primeira.

Assim, é iniciado o diálogo sonoro entre o mestre e o aluno (a) que inicia sua trajetória com o aprendizado do Ser/Pife/Instrumento, através do fazer/saber do Mestre João do Pife.

Nesse momento, de praxe o mestre faz uma comemoração, o que instiga o aluno (a), a continuar tentando, fazendo desse momento uma celebração e de forma emotiva relatando o quanto é importante quando escuta um som sendo emitido pela primeira vez por alguém que nunca havia tocado antes.

Esse contexto traduz exatamente a forma de preparação para o que estará por vir, que na realidade pode ser a introdução aos momentos mais trabalhosos da caminhada do aluno, pois, além de ser um instrumento de alta complexidade para se estudar, o Ser/Pife/Instrumento, carrega em si, uma simbologia que transcende o fazer musical, passando por uma relação simbólica/ancestral o que acarreta em um conhecimento também histórico por grande parte dos tocadores.

Estando então envolvido (a) com as primeiras emissões sonoras, geralmente de caráter percussivos, entre uma brincadeira e outra, o mestre retoma a reprodução de músicas do repertório tradicional das bandas de pífanos, para fortalecer a relação entre os sons dos pífanos e dos tambores que compõem a formação das bandas.

Esse processo de apresentação de repertório é instituído enquanto um arcabouço de referências, o que caminha entre as valsas, marchas de procissão, benditos de aclamação a santos padroeiros da igreja católica, baião, xote e outros ritmos e melodias que agrupam o fazer sonoro do mestre.

Assim então, identificamos mapeamos e apresentamos um modo de experimentar o Ser/Pife/Instrumento didaticamente, tendo como fonte metodológica o fazer/saber do Mestre João do Pife.

É importante destacar que esse passo a passo não é necessariamente seguido em um intervalo de tempo de cinco encontros, isso se dar de acordo com a evolução de cada um aluno (a), o que pode ser obtido através de quatro encontros realizados no decorrer de um mês, oito em dois meses e assim sucessivamente.

Também existe a possibilidade desses encontros se adaptarem e se tornarem não só semanais, mas também em formato de uma vivência, o que varia sua temporalidade dependendo da disponibilidade do aluno (a), de um workshop de poucos dias ou até mesmo de uma oficina ministrada em um único dia.

Isso traduz que as aulas são adequadas ao tempo que cada aluno dispõe para tal, sendo observado que na maioria dos casos, os alunos que estão há mais de dois anos ininterruptos com o mestre além de tocar e ter uma relação íntima com o Ser/Pife/Instrumento, também se tornaram exímios fabricantes de pife (Ser/Pife/Instrumento).

#### **4.3. A obra, o Ser/Pife instrumento e os afectos educacionais partilhados na escola**

Entedemos que a habilidade técnica específica para tratar da relação de ensino e aprendizagem tendo enquanto mediador um instrumento musical de alta complexidade como o pife (Ser/Pife/Instrumento) pode inicialmente soar como um grande desafio, ou até mesmo um problema.

Para tanto ao iniciar esse diálogo retomemos o conceito de cartografia de (DELEUZE E GUATARRY) o qual nos possibilitará uma aproximação com o estado de performance, ou com o ato de performatizar.

Fazer o mapa, não decalque (...). Pode desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação(...) Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida "competência" (Deleuze & Guattari, 2011, p.30).

Esta performance acontecerá através do deslocamento da imagem do pensamento para o pensamento sem imagem tendo como zona de vizinhança ou rotade fuga a obra do Mestre João do Pife.

Gostaria de reportar aqui também ao que foi objetivado ao lançar mão do conceito de máquina de guerra adotado enquanto metáfora, o que por diversas vezes também pode ter soado negativamente.

Para Deleuze e Guattary:

... a cada vez que se confunde a irrupção do poder de guerra com a linhagem de dominação do estado, tudo se embaralha, e a máquina de guerra passa a ser concebida unicamente sob a forma do negativo já que não se deixou nada de fora do próprio corpo" (DELEUZE & GUATARRY 2012).

Sendo assim a máquina de guerra se potencializa por seus agenciamentos, e não enquanto uma unidade de força coercitiva que se sobrepõe ou se institui através

da premissa máxima de destruição.

Ser algo que está entre, como a própria relação de poder se apresenta à partir da microfísica foucaultiana, onde os aparelhos se comunicam dentro de suas territorialidades e fora delas, estabelecendo conexões necessárias para manter – se existente.

É importante destacar que ainda segundo Deleuze o estado por si só não tem máquina de guerra; e sendo assim, esses apenas agenciadas a esse poder quando necessário se fizer, para a obtenção de realizações ou interrelações territoriais, ou seja, quando se fizer necessário para atingir algum fim.

Para relacionar o conceito com a prática volto ao início da dissertação quando trago a cidade de Caruaru como um espaço de grande potencial cultural, a ponto deste se tornar o maior marketing institucional político do território - cidade e a performance sobre esse território agenciado a uma intenção de criar laços onde o poder impere enquanto máquina de guerra, torna esse ambiente cartografado enquanto espaço feira.

Nessa relação temos, o estado, a cidade, as entidades culturais, o espaço geográfico e por fim os intervenientes ou detentores de um saber cultural ou conhecimento necessário a potência que se institui enquanto poder.

Esses detentores se institucionalizam através desse agenciamento enquanto a máquina de guerra necessária para o aparelhamento do estado no que diz respeito ao agrupamento dos agenciamentos para a detenção do controle que acarretará no dispositivo necessário para a relação de dominação.

Fica dessa forma bem designado assim como se pode observar em um tabuleiro de xadrez onde está o rei, a rainha e os peões. Onde as forças se relacionam e os territórios se delimitam, tendo assim à partir da estratégia lançada a possibilidade de se conquistar espaços, ou segundo Deleuze e Guattary (2012), como distribuir – se um espaço fechado, portanto de ir de um ponto a outro, ocupar o máximo de casas com o mínimo de peças.

Essa relação por hora mencionada nos coloca diante da relação que ocorre no âmbito da micropolítica, e é nessa seara, território, onde agenciaremos as máquinas desejantes que instituem os ensinares e aprenderes advindos da obra do Mestre João do Pife.

À partir de agenciamentos com a escola, os educadores, os alunos, e esses

saberes, será proposto o diálogo que se institucionalizará enquanto proposta pedagógica que potencializará enquanto desejo as peças desse momentaneamente instituído xadrez e de forma estratégica adentrar pela via dos afetos no universo educacional formal.

Já sabemos que segundo o próprio Mestre João do Pife existe alguns critérios que regulam a aproximação de todo e qualquer Ser/Não/Mestre com o Ser/Pife e/ou o Ser/Pife/Instrumento, que a priori depende de uma breve imersão em uma biografia, a qual acarrete em criação de laços, ao menos de forma mínima, para que se tenha o referencial ou ponto de partida desse exercício docente.

Para compor o exercício intersubjetividades se faz necessário lançar mão do diálogo e nesse instante retomamos ao educador Paulo Freire onde em sua pedagogia do oprimido adota concepções problematizadoras e libertadores em torno da educação.

“... se os homens são estes seres que busca e se sua vocação ontológica é humanizar – se, podem, cedo ou tarde, perceber a contradição em que a “educação bancária” pretende mantê – los e engajar na luta por sua libertação” (FREIRE, 1998).

Nesse sentido a relação que se constrói é de mão dupla, através do diálogo e principalmente por meio do exercício da partilha o que por si só já se aproxima do fazer docente aplicado pelo mestre, que em seu território aplica através da oralidade as formas de se relacionar com, um instrumento, uns com os outros ou até mesmo com as crenças que estão relacionadas aos modos de existências de um determinado grupo.

Aqui já é possível enumerar os passos que trarão ao educador a possibilidade de se relacionar com a obra do Mestre João do Pife de Caruaru e a partir desta estabelecer uma performance em torno desse território de saberes, com a qual trataremos do objetivo de nosso trabalho de forma sistemática.

Primeiro passo está ligado ao lugar ou território onde está latente a produção desse saber, que é a obra do mestre.

O conhecimento prévio deve ser estabelecido através de leituras, videos e /ou até mesmo vivências com esse mestre.

Tendo em vista a necessidade gritante que a cultura demonstra de visitaçã o e aproximação para que esta não se esvazie de potencialidade com os imperativos tecnológicos que assolam os meios midiáticos que a cada dia distancia os fazeres

tradicionais culturais da sociedade moderna.

Neste momento os fazeres/saberes implicados na obra aparecem de forma natural e aí se faz possível imergir nessa seara de conhecimento.

Através do conhecimento biográfico e por que não dizer de forma mais expressiva, genealógica, tratamos da estruturação do traço 1, que nos dará o mapa do conhecimento partilhado à partir da obra do Mestre João do Pife.

Apresentar a obra do mestre de forma que o aluno possa perceber – se como parte dessa história, já que as memórias do mestre se entrelaçam com a história da própria cidade e sendo essa escola da rede municipal e em Caruaru, teremos um discente que minimamente poderá levar para casa parte do que foi trabalhado durante essa exposição narrativa.

Esse momento foi identificado como o mais importante, pois é onde se cria os laços de afetividade e de reconhecimento, onde o aluno inicia o processo de ser afetado à partir de uma concepção história e que tocará nos marcadores, família, memória, diversidade etc.

A história será contada através do ponto de vista inclusivo, onde o mestre não será colocado enquanto alguém à parte no processo, mas como alguém que é parte do processo, por que não dizer, como o próprio processo.

Trazer o mestre enquanto detentor de um saber específico que dialoga com tantos outros saberes e que não está submetido ao conceito de ser maior ou menor por não ser institucionalizado, é a grande questão e o principal ponto de equilíbrio entre essa relação de poder, para que não se estabeleça a continuidade de uma imposição normativa regida pela imperatividade academicista de um saber menor.

É nesse instante que nasce a micropolítica, nesse espaço de equiparação, onde seguindo a lógica da transversalidade e dos aspectos rizomáticos já mencionados anteriormente, tudo ao se tocar se transformará e essa premissa nos traz a sorte de potencializar o saber do mestre enquanto uma força, e aqui novamente falando de um poder que dialoga com as relações entre, e não acima, o que destacamos nesse momento da prática de partilha aqui apresentada é o agenciamento maquínico, ou seja, entre os desejos dos docentes, discentes e da escola como um todo.

O segundo traço trata da escuta em conjunto, aliada à uma relação com o universo imagético que compõe a estrutura cultural do que está sendo servido.

É indicado que essa escuta seja ofertada de maneira a ser intercalada com a apresentação de imagens que sejam ligadas ao que se compõe enquanto paisagem cultural advinda dos fazeres que dialogam com o universo particular da cultura popular.

Temos como indicações a feira, o Ato do Moura, assim como, outras atividades culturais que estão ligadas à partilha de saberes por meio da oralidade a exemplo deixaremos os cordéis, que além de imageticamente, relacionam a cultura falada às imagens e a escrita.

Para tanto podemos recorrer a Academia Caruaruense de Literatura de Cordel, esta, momentaneamente não se encontra com espaço físico disponível para visitas ou consultas, mas, segundo os responsáveis pela instituição em 2024 estará novamente aberta ao público, a qual fica situada na antiga estação ferroviária de Caruaru.

Também deixamos aqui a necessidade de iniciar esse segundo momento com a apreciação de músicas que tenham força de representatividade e que sejam referencias no que diz respeito à própria construção da paisagem sonora das bandas de pífanos.

Para isso é importante destacar que a obra do Mestre João do Pife, assim como grande parte das entidades culturais que têm o pife (Ser/Pife/Instrumento) como unidade de representação maior que a Banda de Pífanos de Caruaru, tendo em vista suas particularidades devido a longevidade de sua atuação e seu pioneirismo no tocante a produção fonográfica, pode e deve ser um agenciamento primeiro nesse segundo traço, onde a escuta trará esse apelo cognitivo para que quando estivermos partindo para o momento da reconhecimento, não nos detenhamos exclusivamente aos fazeres advindos da obra do mestre e nem só da Banda de Pífanos de Caruaru, mas que possamos, assim, nos distanciar de ambos e criar fluxos onde esse saber nômade seja explicitamente sentido durante o processo de criação.

As músicas, A Briga do cachorro com a onça, a Pipoca Moderna e o Bendito de Padre Cícero são músicas que destacamos para esse trabalho inicial de escuta, pois estas tratam de forma enfática relações que abordam experiências estéticas de caráter individuais no aspecto sonoro e imagético.

A primeira música, trata de uma composição gravada no disco Bandinha de Pífanos de Caruaru, Zabumba Caruaru, gravado no ano de 1972, e é a música de abertura da obra.

Essa música têm relato próprio e conxtualiza uma paisagem imagética que se relaciona com um ambiente ou território que não mais se faz presente nas composições geográficas do contexto em que atualmente estamos inseridos.

Ela traz uma história que é contada pelo Sr. Sebastião Bianco, onde o mesmo trata da existência de onças em nossa região e também da profissão de um caçador que tinha como ofício capturar essas onças as quais invadiam propriedades e acabavam por matar bichos de fazendeiros e causar prejuízos a estes.

Com o decorrer da escuta da música podemos identificar que existem nuances de açoite, de cançasso e também de contemplação, o que pode servir de relação com a produção textual sobre essas relações e a imaginação de cada um dos alunos.

A segunda música trata de uma potência que surge junto às parcerias que se iniciam após o engajamento da Banda de Pífanos de Caruaru com artistas de outros universos sonoros, dentre os quais se destacam Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Essa música trata de uma ritmica que busca dialogar com o samba, trazendo assim uma perspectiva de diálogo intercultural, o que pode chamar atenção para uma introdução aos agenciamentos que foram feitos a partir das músicas e das próprias bandas de pífanos.

Podemos nesse momento pedir aos alunos que se mexam pela sala enquanto a música é tocada e paralelo a isso que eles tentem falar sobre o ritmo e as referencias que eles tem daquela ritmica, através de perguntas elaboradas como:

- Vocês já ouviram esse ritmo em algum lugar?
- Alguém aqui já ouviu um samba?

Vocês sabiam que as bandas de pífanos também tocam um ritmo parecido com o samba?

Para o fechamento desse momento e como sugestão de atividades deixamos a criação de uma brincadeira que possa criar melodias aleatórias com as quais os alunos possam dialogar enquanto brincantes, ou seja, enquanto autores de uma obra que surgirá a partir dessa relação, desse agenciamento.

A terceira e ultima música da Banda de Pífanos de Caruaru é o Bendito de Padre Cícero, este remonta a experiência do que é entendido como as relações do divino, ou seja, a religiosidade de forma expositiva, pois, aqui a intensão é a apresentação de uma ritmica que condiz com as passagens religiosas mencionadas também no referido trabalho acolhidas pelo nome de novenas.

Nessa exposição, podemos fazer alusão a ritmos outros como a mazurca, a rancheira e até mesmo a valsa.

Este ritmo nos traz a possibilidade de dialogar inclusive com culturas outras e fazer um paralelo entre essas obras para que tenhamos de maneira transversalizada mostras de uma cultura que está presente em outros continentes, tendo por exemplo a valsa e o continente europeu como exemplo.

Para colocarmos essa equiparação de forma sadia e sem a imposição inicial, ou seja, desde a formação escolar que a música de um outro lugar está sobreposta em termos de qualidade a de um outro lugar.

Conselhamos aqui ao tocar após o Bendito de Padre Cícero a música Tema de Lara do compositor francês Maurice Jarre, o que trará a possibilidade de uma universalização da obra da Banda de Pífanos de Caruaru, tendo em vista o processo de cognição e reconhecimento nesse instante trabalhado, o que reforça a inventividade e potencial de referencia que será ofertado ao aluno por consequência das relações rítmicas e melódicas implicadas nesse momento último de exposição de audição.

Como atividade sugerida temos a relação de comunicação entre os alunos, com olhares, sorrisos e principalmente gestos de cordialidade, ou cumprimento, onde a afetividade será aflorada por meio da demonstração de empatia e aproximação entre estes, dando a possibilidade de cada um falar ao término do exercício sobre as sensações e vontades que surgiram durante o processo, para que assim depois de finalizar essa etapa possamos imergir no ambiente da dissemelhança, onde o ato de criação será vinculado ao que cada um dos alunos trará após o contato com a obra.

É imprescindível ressaltar que cada canção e exercício não se dará em um encontro único, serão momentos e preferencialmente dias distintos, temos um total de 4 encontros o que nos potencializa enquanto imersão na obra do mestre e formação de imaginários no decorrer de um mês de aulas.

Isso traz a possibilidade de intercalar essa didática também com demandas curriculares outras, para que esta imersão se dê enquanto parte e não como o todo, pois, segundo o próprio Deleuze:

Tudo funciona ao mesmo tempo nas máquinas desejantes, mas nos hiatos e rupturas, nas avarias e falhas, nas intermitências e curtos – circuitos, nas distâncias e fragmentações, numa soma que nunca reúne suas partes num todo (DELEUZE & GUATARRY 2010).

Sigamos ao terceiro traço. Esse é o momento da aproximação com os signos

que compõem esse universo imagético e que traduzem a existência de uma estética que se relaciona com o fazer musical.

Traremos os componetes que dialogam diretamente e que imprimem a indentidade cultural vinculada ao fazer artístico do Mestre Joao do Pife e das bandas de pífanos como um todo.

Desde indumentárias, as quais são compostas por: chapéu de couro, camisas de mangas compridas coloridas, calças jeans e também de tecido, sandálias de couro e claro, o Ser/Pife/Instrumento.

Para esse mometo iremos tratar da performance em torno da apresentação de cada um dos componentes estéticos aqui citados.

Iniciaremos pelo chapéu de couro. Este adereço está diretamente ligado ao modo de relação que existe no dia a dia de quem trabalha na roça, pra ser mais específico, no modo de vida dos agricultores, vaqueiros, cortadores de cana etc.

Temos referências de alguns tipos diferentes de chapéus o que nos dá possibilidades de passear por essas diversidades e trazer de forma contextualizada a relação de cada um desses com o fazer cultural dos tocadores de pife (Ser/Pife/Instrumento).

Vamos ao chapéu 1:

Esse está diretamente ligado ao universo das bandas militares e são também chamados de quépi, o que nos traz para um inclinação histórica em torno das referências primeiras do instrumento pife e que dialoga com as tropas militares européias.

Chapéu 2: Esse tipo de chapéu é conhecido como o chapéu de massa e é muito emblemático por se tratar do adereço utilizado pelo Mestre Vitalino e que o acompanha em uma das fotos mais significativas da composição do universo particular da estética das andas de pífanos, pois, como já mencionado, o Mestre Vitalino além de artesão era um exímio tocador de pife e o primeiro registro fonográfico feito por um tocador de pife no Brasil foi impresso pela sonoridade de seu pife (Ser/Pife/Instrumento).

Chapéu 3: Esse é o que mais chama atenção para quem observa com curiosidade as bandas de pífanos, pois ele geralmente vem carregado de símbolos e cada um desses remete há algo que anuncia também, agenciamentos em nível cultural.

Esse chapéu é conhecido por ser usado pelos cangaceiros, que foram tidas

como tropas anti governamentais, e que teve como seu maior símbolo o Sr. Virgulino Ferreira, conhecido como Lampião.

Não é parte de observação as relações entre o cangaço e as bandas de pífanos, mas se faz necessário mencionar que as mesmas trazem forte influencias desses grupos, pois como segue na imagem, os tocadores de pife em sua grande maioria adotaram uma estética que dialoga diretamente com a estética do cangaço.

Vamos a simbologia do chapéu 3.

Inicialmente, podemos destacar que esse chapéu se deu também como um aparato para recolher água dos riachos, rios e açudes por onde os cangaceiros passavam, sendo assim o mesmo também servia de copo para beber água e também de cuia para banhos.

É visível a presença de uma estrela de seis pontas fixadas na maioria dos chapéus, o que alguns pesquisadores afirmam ter uma relação com a cultura judaica, sendo uma consequência da presença dos judeus no Nordeste do Brasil, especialmente em Pernambuco.

Outros, no entanto, afirmam ser de origem islâmica a estrela e outros aspectos presentes no chapéu (LUCCA, 20023). Podemos observar, também, em suas extremidades direita e esquerda, fios que ficam pendurados, o que, para alguns, remetem ao povo judeu, em especial aos judeus ortodoxos, os quais usam barbas e, de forma bem peculiar, um pouco de cabelo em forma de cacho, em ambos os lados de sua cabeça.

Além do chapéu de cangaceiro, a possível origem árabe nas tradições nordestinas também incluiria a música. Para Luiz Soler (1978; 1995), o repente, a rabeca, entre outras tradições musicais nordestinas, seriam evidências dessa tradição.

Seguindo, vamos para as camisas. Estas são usadas de duas formas: uma delas trata do uso com mangas curtas e pode está ligada ao fazer artístico urbano, onde não se propõe enquanto cotidiano o contato diário com o sol, como é comum nos tocadores que se relacionam com a terra, em suas mais diversas formas para colher sua sobrevivencia.

E as de mangas compridas, o que nos conecta diretamente com os agricultores e trabalhadores da roça em suas diversas especificidades, seja enquanto cortador de cana, agricultor e vaqueiro como já mencionado.

As calças. Estas, são obviamente ligadas a proteção dos membros inferiores e portanto estarão sendo de uso quase que religioso.

Podemos observar que mesmo não sendo contextualizado o lugar onde a banda ou tocador está situado, elas estão em todas as composições de grupos, o que também nos leva a identificar uma relação de formalidade para com este fazer artístico.

Por muito tempo apenas as calças de tecido form usadas, e hoje apenas alguns grupos ligados há uma ancestralidade que remete à formações primitivas utilizam esse adereço como peça fundamental, hoje com a chegada do jeans, foi trazido uma diversidade também nessa composição estética, e em sua grande maioria as bandas e tocadores hoje optam pelo uso do jeans em suas apresentações.

As sandálias são de couro e geralmente também remetem as sandálias usadas pelos cangaceiros, que popularmente são conhecidas como lepe lepe, e encontradas com facilidade na feira de Caruaru.

Porém, com essa possibilidade de dialogar com estéticas outras e depois da imersão de artistas em couro em possibilidades de criações em diferentes estilos e formas, as sandálias das bandas de pífanos também podem ser encontradas no modelo tradicional, como também em cores e modelos específicos que vão de tonalidades coloridas até mesmo a bandeiras de estados e países.

Dado esse apanhado sobre os elementos que compõem estética vestuária dos grupos de pífanos vamos potencializar a Banda de Pífanos Dois Irmãos e enfatizar a partir dela qual a vestimenta usada nas Bandas de Pífanos em Caruaru e claro, como se veste o Mestre João do Pife.

A Banda de Pífanos Dois Irmãos formada por seis componentes tem em seu vestuário a seguinte composição:

Seis chapéus de couro, sendo todos eles em couro na cor natural e contendo os adereços mencionados enquanto signos de representações judaica, seis camisas de mangas compridas geralmente em cores com tonalidades vibrantes, seis calças jeans, e seis sandálias de couro do estilo tradicional, conhecida também como lepe lepe.

Aqui registramos a estética visual da composição da Banda de Pífanos Dois Irmãos.

Agora sigamos para o Ser/Pife/Instrumento que se utiliza com mais frequencia

na Banda de Pifanos Dois Irmãos.

Como foi detalhado em capítulo específico, temos três tipos de pife (Ser/Pife/Instrumento), os quais se apresentam à partir de tamanhos e espessuras distintas e são conhecidos como: meia régua, três quartos e régua inteira.

Podemos destacar que essas medidas são relativas, tendo em vista todo o apanhado que foi feito em torno dos significados e significantes que são atribuídos a cada Ser/Pife/Instrumento, o que dialoga com sua ancestralidade, modo de vida etc.

O pife (Ser/Pife/Instrumento) mais frequentemente usado pelo Mestre João do Pife por ele é descrito como de Régua Inteira e sua afinação, se formos relacionar com a afinação tida como padrão estabelecida pela música européia, podemos dizer que este instrumento fica dentro de uma perspectiva sonora ligado a tonalidade de sol.

Essa informação nos traz apenas uma possibilidade de ter subsídios para responder sobre alguma pergunta relacionada ao instrumento utilizado pelo Mestre João do Pife, porém, não nos territorializa enquanto modo de afirmação para a composição de uma estética fixa dentro desse universo complexo que compõe o que é correto ou não segundo padrões definidos universalmente, pois como já pontuamos, o todo não nos intensifica nesse trabalho de produção.

O Ser/Pife/Instrumento em suas três dimensões (meia, três quartos e inteira), será o recurso para realizar a imersão que será vivida em nosso último encontro e é imprescindível a presença física dos três instrumentos, pois cada aluno poderá além de presenciar, caso haja a curiosidade se relacionar afetivamente com o instrumento.

Estes instrumentos deverão ser assinados pelo Mestre João do Pife de Caruaru e fazer parte do quadro de objetos pertencentes as escolas que adotarem o referido método enquanto proposta de relação pedagógica com o pife em sala de aula.

Encerrando o terceiro momento deixamos como sugestão pedagógica uma imersão nos conteúdos ministrados durante os três encontros e a confecção de um pife (Ser/Pife/Instrumento) por aluno com cartolina, para que sejam utilizados no quarto encontro como arte exposição de cada um dos alunos, tendo a assinatura de cada um deles e feitos com as medidas específicas de cada um dos instrumentos segundo as régua advindas da ancestralidade do Mestre João do Pife de Caruaru.

Também será redigido um texto por cada aluno tendo como sugestão de tema todos os aprendizados vivenciados e o quanto o contato com o pife, com a história das bandas e do mestre João do Pife afetou o modo de pensar a história de sua

cidade, ou simplesmente resposta para a seguinte pergunta:

- Depois de conhecer o pife, o Mestre João do Pife e um pouco da nossa cultura, o que é o pife pra você?

O Quarto traço nos levará ao interior desse Ser/Pife, pois tudo o que será apresentado estará ligado aos acontecimentos e atividades desenvolvidas durante os três encontros anteriores.

Inicialmente o professor irá pedir o texto redigido por cada um dos alunos, junto com cada Ser/Pife Instrumento e colocará fixado em baixo das cadeiras, de forma que cada aluno fique sentado em uma cadeira que esteja fixado o Ser/Pife/Instrumento confeccionado por um colega de turma.

Sendo esses instrumentos e os textos espalhados pelo professor dessa forma cada aluno levará a memória de um colega para casa o que irá criar referências entre esses alunos afetos a partir dos modos de pensar que cada um deles vivenciou e absorveu durante a experiência.

Esse encontro também contará com a possibilidade de se convidar o Mestre João do Pife, pois o mesmo é Patrimônio Vivo de Caruaru e uma de suas atribuições é se fazer presente nos ambientes escolares da rede municipal de ensino sempre que provocado para tal atividade, em caso de sua ausência, pode se contactar outro tocador que possa mostrar as sonoridades dos pífanos aos alunos.

Como atividade proposta deixamos aqui a mesma tarefa que foi realizada no encontro dois, onde através de relações afetivas e criações melódicas possa ser vivido um momento de performance entre os alunos e o tocador.

O professor pode dividir a turma em dois lados e deixar o tocador no centro, pedir para o tocador fazer alguma sonoridade e em seguida pedir para os alunos que estiverem o lado esquerdo do tocador repetir essa sequência sonora batendo as mãos, depois pede para o tocador fazer outra sequência sonora e que os alunos do lado direito repita batendo com os pés.

Após se identificar essas duas sequências o professor pede que o tocador repita a primeira e a segunda sequência para que ao término os alunos façam o mesmo discurso musical sem ele.

Na sequência pede que um aluno vá ao centro e faça uma rítmica qualquer e pede que o mestre transforme aquela rítmica em uma melodia, usando o pífano. Primeiro um aluno do lado esquerdo e depois um outro aluno do lado direito.

Esse exercício se repete até que os alunos e o mestre consigam se aproximar de uma precisão no discurso a fim de se estabelecer uma composição entre os alunos e o tocadador.

O que fará com que o Ser/Pife/Instrumento saia da mão do mestre se converta no Ser/Pife, passe pelas mãos dos alunos e reverbere dentro da escola, da vida e das memórias envolvidas durante o processo.

E assim atravessaremos do universo sonoro arbórico que está instituído nas referências do Mestre João do Pife, ou qualquer outro mestre que esteja no momento e nos agenciaremos com os fluxos que estão em mudança a cada segundo nos acontecimentos e no cotidiano desses alunos.

Trataremos dessa forma de maneira rizomática das relações que compõem os diversos e múltiplos fluxos que serão dados em cada acontecimento, esse registro trará uma territorialização, pois, sem esta, não temos o repouso, mas será realizado o incômodo, o ato de criação e assim poderemos nos desconectar, mesmo que momentaneamente das imagens que compõem o modo universal de retratação.

Por fim, essa composição será gravada com um celular da escola ou do professor a mesma ficará registrada em um banco de dados da escola, tratando de deixar para além de um registro sonoro ou apenas um momento de apresentação, referências que possam a vir ser tratadas como, os afectos educacionais partilhados à partir da obra do Mestre João do Pife de Caruaru.

## **5. UMA PERFORMANCE SOBRE O TERRITÓRIO, OU A CARTOGRAFIA DO PIFE CARUARUENSE**

O fazer artístico que envolve a confecção do Ser/ Pife/ Instrumento, percorre várias oficinas ou ateliês, e está presente no cotidiano de vários músicos, artesãos e até mesmo admiradores da cultura popular na cidade de Caruaru.

Esse recurso vem assinando a possibilidade de uma continuidade da presença, deste, o (Ser/Pife/Instrumento), enquanto objeto demonstrativo de uma prática cultural exercida na região interiorana do agreste pernambucano, porém, em contraponto, não constitui a garantia da exequibilidade de uma prática pedagógica que relacione um espectador (novo discípulo em potencial) com uma relação intersubjetiva ante o

imaginário popular da região.

Essa prática da confecção desenfreada do Ser/ Pife/ Instrumento, revela para além da preocupação destes reprodutores, e expõe não intencionalidade de resistência dentro de uma reprodutibilidade ética, mas, remete há uma violenta implementação deste, enquanto um acessório cultural, adereçado há um movimento artístico que indelicadamente impõe um falso diálogo inter/multicultural com esta tradição, por vezes implicando em uma perspectiva visceral, e expondo-a simplesmente a um incontestável apelo comercial. “Mas o que há, enfim de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde está o perigo?” (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Desta relação, nos apropriaremos momentaneamente com os espaços, oficinas ou ateliês e dos corpos dos mestres que se reportam ao Ser/Pife, enquanto objeto relacional primeiro, os quais formam multiplicadores e partilham afetos em meio ao seu fazer/saber, estes, relacionam-se com sua ancestralidade, inventividade, musicalidade e assim, ofertam a continuidade das conexões que geraram novos vestígios de passagens da referida entidade.

Inicialmente vamos a oficina do mestre Marcos do Pife do Pífano que fica localizada no bairro São João da Escócia, onde se relaciona as inventividades advindas dos afectos educacionais partilhados que segundo o Mestre João do Pife, seguem o traço ancestral da genealogia de Alfredo Marques dos Santos, misturada com o fazer musical da própria família do mestre Marcos do Pífano, pois, este traz em sua ancestralidade o envolvimento de mais de duas gerações em torno desse fazer musical e segue impulsionando esses atravessamentos em sua oficina através de filhos, sobrinhos e vizinhos.

E essa relação nos conecta a um tracejar outro, o qual nos leva a um agenciamento deste, o mestre Marcos, com a sua ancestralidade e, a partir dessa aproximação, nos deparamos com uma também outra genealogia do Ser/Pife, na qual não nos aprofundaremos, porém, deixamos aqui rastros, dessa também rota de fuga com a qual este Ser/Pife se conecta e nos agencia com outras possibilidades inventivas dentro de sua materialização enquanto, afectos educacionais partilhados.

Seguindo o mesmo traço nos perdemos em um bairro para nos encontrar em uma outra rota, por onde estes afectos circulam, chegamos então ao Ateliê do mestre Vavá do Pife de Caruaru, onde a confecção do instrumento também é prioridade no

exercício do aprendizado deste, assim como a relação com o repertório e as histórias que compõem a estrutura conceitual do que se reproduz enquanto discurso em torno do fazer pífânico na cidade de Caruaru.

O mestre Vavá do Pife é também conhecido por ter em suas atividades culturais além do fazer/saber com o pífano uma relação forte com o Bumba Meu Boi. Ele traz em seu ateliê diversas referências que os conduz de forma sistemática enquanto mestre do Grupo Cultural Boi Surubim, o que chama a atenção para a diversidade que habita esse lugar.

Nesta casa é comum de encontrar diversos fazedores de cultura e o mestre Vavá está realizando a organização insitucional do espaço para se estabelecer enquanto associação, o que reforça a organização e modo de observar o seu fazer em dissonância há outros mestres que não se preocupam com esse modo de operacionalizar suas atividades.

Não estamos aqui para identificar um jeito correto ou não correto de administrar, apenas deixamos como registro que o Grupo Cultural Boi Surubim onde também repousa a sede da Banda de Pífanos Alvorada, que têm o mestre Vavá do Pife como líder está em processo de constituição jurídica enquanto entidade.

Ainda no bairro São João da Escócia temos o ateliê do mestre Andinho do Pife, que é discípulo do mestre Marcos e já segue na linha descendente da terceira geração de tocadores que adviram dos ensinares e aprenderes do Mestre João do Pife.

Este além de confeccionar instrumentos de banda de pífanos como o mestre João e Marcos do Pífano, também é artesão em couro e chama a atenção por ser tido como o herdeiro da tradição da confecção dos artigos para as bandas de pífanos. O que vai desde a confecção de indumentárias até os cases, capas usadas para guardar e transportar os instrumentos dessas bandas.

Segundo Andinho, ele comprou as máquinas que eram de propriedade do mestre Mané da Pedra, que era último da geração mais antiga a confeccionar essas capas e indumentárias e veio a óbito em meados do ano de 2022.

Isso faz de Andinho uma peça muito importante para a manutenção de um fazer artístico e cultural que merece ser observado por outros pesquisadores que tratam desde a área de produção de acessórios em couro à investidores que trabalhem no ramo da economia da cultura, e claro tendo como base o olhar ligado a economia criativa.

No bairro Maurício de Nassau temos a casa do mestre Biu do Pife, onde encontramos materiais para confecção de pífanos e alguns instrumentos sendo confeccionados.

O Mestre Biu é funcionário público aposentado, porém todos os dias ainda se mantém visitando a repartição por onde atuou enquanto estava na ativa, que fica próximo a sua casa.

O que chamou a atenção foi a ausência da taboca na casa do mestre Biu e a presença de materiais diversos para a confecção do instrumento, o que varia desde canos de metal, alumínio e PVC.

Segundo o Mestre, a taboca não está fácil de ser encontrada e desde o ano de 2012 que vários mestres estão migrando para a produção dos instrumentos com esses materiais, que além de mais facilidade para encontrar, hoje o acesso tem um custo benefício maior que a taboca ou a taquara.

Por fim, chegamos a Casa do Pife de Caruaru, onde os instrumentos de todos os mestres luthiers da cidade estão em exposição, através de um acervo criado pelo presidente e fundador do espaço, Anderson do Pife.

Hoje a Casa do Pife está localizada no Sítio taquara de Cima, na 6ª Travessa Antônio Expedito da Silva, nº 230, onde também está localizado o Ateliê Anderson do Pife.

As atividades da Casa do Pife estão ligadas a confecção de instrumentos musicais, aulas de pífanos, palestras, workshop's e vivências, assim como intercâmbios entre fazedores de cultura de outros países.

No dia 02 de agosto de 2023 a Casa do Pife teve sua documentação confirmada no cartório de registros e agora se institui juridicamente como, Instituto Educacional, Cultural e Tecnológico Casa do Pife de Caruaru.

### **5.1. Tracejando a partir de outros traços**

Ao observar as implicações que se deram a partir de traços outros foi que buscamos mergulhar nos acontecimentos e deixar que as ações advindas dos afetos ainda mais nos guiassem.

Buscando não resolver ou solucionar dúvidas, mas acrescentar desterritorializações ao tradicional cortejo, que implicarem teorizações em torno do

Ser/Pife/Instrumento e, assim, buscar reafirmar o fazer/saber enquanto a potência existencial desse não lugar, o pife, o que segue em alinhamento com as postulações de Pires:

As análises dos instrumentos que dá nome as bandas de pífanos, feitas de modo centrado na sua caracterização acústica o que proporciona um embasamento empírico seguro relativo às frequências próprias a ele (obtidas com e sem a participação do executante nativo), mostrarão que as ideias inapropriadas a respeito do comportamento acústico do Pife serviram de pretexto para uma construção ideológica do que seria um sistema escalar caracterizador da identidade regional de parte do país e que, por extensão, ajudaria a definir uma identidade nacional brasileira, só que elas atualmente não podem mais ser sustentadas (PIRES, 2005, p. 31-32).

Sendo a impressão de cada genealogia o fator que se aplica a uma ordem de discurso implícito no fazer de cada um dos mestres que desenvolvem seus sistemas de confecção do instrumento, e a partir dessa entrega cada contribuição no campo da construção identitária faz com que se observe o micro, se revela a parte mais sensível dessa caminhada.

O olhar singular, o mínimo, o que condensa o Ser/Pife ante suas conexões ao espelhar-se reflete uma identidade conceitual a partir de uma sonoridade, abrangendo um todo e não as partes, o que de forma excludente trai, ante uma construção linear, as diferenças.

Pois é na dinâmica da existência individuada que cada mestre imprime seu DNA no fazer, no acalantar a taboca, ou em qualquer material com o qual se relacione em meio ao seu ofício, e esta afetividade desvela muito mais individualidades, refletindo as tão buscadas totalidades.

Não obstante, é fundamental lançarmos mão de olhares e caminhos que aqui apresentem possíveis tracejos, porém, identificando-nos enquanto observadores, inclinados aos encantamentos e prospecções, de forma não somente academicista, mas retracejando esses anseios.

Ainda segundo Pires (2005) a cultura ao ser construída por razões culturais transitórias, passa a ser tão móvel quanto às relações humanas, e nessa perspectiva entendemos que é aqui onde encontramos o reestudar, o visitar o mestre primeiro, onde mora a régua, onde o Ser/Pife/Instrumento o diz enquanto meio de comunicação.

A partir daí nos apoiamos ao Ritornelo, conceito já visitado em meio ao nosso tracejo, onde voltar ao início para seguir caminhando, metamorfoseando-se,

resguarda-se de possíveis orientações de cunho evolutivo no campo da construção identitária que o instrumento, pife, nos conduz.

Para tanto, também é de bom tom trazer a contextualização da produção estética que advém desse instrumento e que perpassa as sonoridades e expõe-se enquanto modo de existência visual.

Esse espaço ou território adequa o detentor desse saber há uma espécie de dispositivo de pertencimento o qual já foi mapeado desde a inserção dos grupos de pífanos no mercado fonográfico o que, segundo Velha:

[...] ao grupo de pífano foi colocado uma condição de pertencimento a uma tradição, definida de acordo com o imaginário moderno que estabelecia a sua moldura sendo atribuído a ele a significação de um grupo tradicional. Desta forma em grande parte a sua inserção no contexto urbano e moderno nos grandes centros de difusão cultural nacional foi marcado pela ideia de brasilidade, construído pelo discurso dos grupos sociais urbanos letrados e intelectualizados, exprimindo os sentidos políticos e ideológicos na definição da cultura popular no Brasil (VELHA, 2008).

Essa recorrência no trato aos saberes/fazeres desperta nossa atenção no sentido do lugar ao qual este instrumento se apresenta e como esse espaço fala muito mais sobre as relações de poder nele implícitas que no próprio interesse sobre o conteúdo a partir dele produzido artística e culturalmente.

Os desencontros ofertados a partir dos aprendizados referentes a ideia de uma noção arqueológica nos ditames existenciais da relação do Ser/Pife/Instrumento com a produção artística remete a reflexões contantes onde o próprio espelho histórico em si, e não trata da exibição de uma imagem produzida, mas sim, de uma vontade de saber que integra a necessidade humana de codificações.

Para tanto, se faz necessário mergulhar por mares desconhecidos, onde encantos outros nos desvelem afetos e o Ser/Pife seja também acontecimento, seja vontade de potência.

Em seu tracejar, Magalhães discorre iluminando um espaço temporal e territorial, onde apresenta parte das influências deste instrumento enquanto advindas de relações militares européias, obtidas por meio de grupos referendados pela utilização de Pífanos e tambores:

O Pífano ganha popularidade na Europa, em fins do século XV e início do século XVI, graças ao seu emprego pelas milícias suíças e, posteriormente, também, alemãs, estas últimas conhecidas pelo termo alemão Landsknecht (MAGALHÃES, 2009).

É de se observar que esse tracejar data do período renascentista onde, coincidentemente, parte das impressões que se buscavam no âmbito artístico iam de encontro há uma valorização da natureza.

Também como uma busca que remetia a antiguidade clássica greco-romana, o que nos aponta para um retracejar ainda mais tendencioso, e nos leva a perceber a tentativa de uma não diferença, na repetição do acontecimento, ou ainda uma possível negação, ao que inicialmente já lançamos mão enquanto conceito, o Ritornelo.

Algo também nos chamou atenção sobre as competências exigidas aos tocadores de pífanos europeus.

Ainda trazendo Magalhães, esses tocadores, os quais estavam impreterivelmente no front (os enunciados confrontos militares) determinavam junto com a sonoridade dos seus instrumentos a realidade de poder de fogo de um exército, mas, para além dessa finalidade, esses tocadores eram indivíduos dos quais se exigia que possuíssem habilidades de comunicação e que provavelmente falavam diversos idiomas:

Um regimento inglês do século XVI, citado por Fitzgibbon (1940), sem menção de fonte, fala dos atributos requeridos dos tocadores de pífano, entre os quais, ser proficientes em línguas estrangeiras tendo em vista parlamentar com o inimigo no front (MAGALHÃES, 2009, p. 31).

Essa relação mantém a estética de uma erudição ou valorização em torno do tocador, que obviamente não discorre sobre as premissas, ou proficiências determinantes de um tocador deste instrumento nos dias atuais, em território sul-americano, em especial na região que escolhemos enquanto espaço territorial para nossa investigação.

Entre traços outros, somos constantemente levados a reterritorializar nossos espaços de desencontros, nossas experiências, nosso encontro com o achado ante o Ser Pife, e isso reaproxima-nos diante das distancias, das referências culturais

impositivas para com o ocidente, e os acontecimentos que circundam esse instrumento no aspecto territorial, existencial e cronológico.

Fizemos nesse retracejar uma busca pelo ponto que precede o traço, para que de forma tátil, ou até mesmo cronológica, tivéssemos relações que nos desprendessem ou apontassem sinais de uma origem que identificasse o Ser/Pife/Instrumento dentro de uma genealogia, o que só nos apontou ainda mais para este enquanto acontecimento.

A construção das discussões, ou acontecimentos, em torno dessa entidade, nos coloca dentro de uma escala da repetição, onde as características dos discursos nos entregam a empregabilidade de colonizador e colonizado, sendo assim, sigamos em busca do retrato desses retracejares.

Pires, em uma análise crítica, identifica no trabalho de Caneca uma influência de teorias difusionista e evolucionistas. Vejamos o autor:

Caneca busca as origens históricas do étimo no mundo e no Brasil, extrapolando ao ligar o pífano às primeiras flautas de que se tem notícia na história mundial o que pode expressar uma tendencia difusionista e evolucionista [...] (*Ibid.* p.50).

Essas relações, que abrangem uma predominância de caráter primitivo, nos remete muito mais a ancestralidade no contexto da oralidade que de uma organologia, ou a uma busca por um sentido *a priori*, o qual relacione este instrumento de forma arqueológica ao que possamos entender enquanto seus protótipos.

A sensibilidade refaz e contextualiza as premissas que circundam os fazeres que culminaram na equalização existencial do Ser/Pife/Instrumento, remontando sim a um ambiente cronológico existencial, mas de forma a desvelar uma potência, um disparador, algo que não só se toca, ou de forma prática, um poder que se absorve pelo ouvir, pela poética do sentir.

Para nos distanciarmos dos escritos puramente academicistas, e nos apoiarmos em uma ética dos valores da oralidade, lançamos mão agora dos depoimentos dos mestres João do Pife e Marcos do Pife, e de forma a constituir um paralelismo entre a revisão que por hora retracejamos, indicamos a oralidade como também uma fonte de revisitação.

Segundo João do Pife:

O instrumento é antigo, ele é dos primeiros, é dos povos mais antigos, tudo que é antigo vem dos escravos, vem de pessoas como os familiares de Marcos, que são negros, vem de longe. Mas, tenho certeza que o Pife é dos índios, pelo menos aqui, onde agente tá, veio deles, é, veio dos índios. E não tem uma forma de fazer não, cada um fez d jeito que seu pai ensinou, do mesmo jeito que eu aprendi, do mesmo jeito que meu irmão aprendeu, vem dos mais velhos, é daí que vem o pife (SANTOS, 2024).

Da mesma forma, damos aqui o devido espaço enquanto fonte de apoio para nossa intermediação dentro de um contexto de retracejos no que diz respeito á escrita que buscamos a partir de uma arte do bem viver, da poética da oralidade em consonância com a escrita científica ao Mestre Marcos do Pife, que nos complementa sobre o ponto de partida do Ser/Pife/Instrumento a seguinte contribuição:

O Pife pode ser da Europa, já ouvi muito dizer. Pode ser da África, que é o povo mais antigo. Pode ser de todo lugar, mas esse instrumento nasceu mesmo foi com o homem, com a vontade de falar com a natureza, de imitar as criações de Deus, de fazer festa. Não tem um lugar dele ter nascido, não. Ele apareceu com o homem em todo lugar (SILVA, 2024).

Os movimentos, feitos ante este retracejar através de linhas outras, vêm para dar luz a uma intensa movimentação em busca de um começo, que aponte na repetição diferenças, ou os desdizeres que equacionam e potencializam a oralidade.

Esses espaços, que identificamos através de um não lugar, são provavelmente os sistemas tratados por Deleuze como raízes não pivotantes, os que traçados rizomaticamente são intensificados através dos corpos, das vozes e das histórias, as quais traduzem singelamente a diversidade, pluralidade e impulsionam a singularidade de cada ser, a qual se oponha ao que se propõe a uma especificidade genealógica de uma entidade, tal qual o nosso Ser/Pife.

## 6. POR UM RETORNO ÀS MULTIPLICIDADES

Vamos ao ritornelo. Volto à casa onde tudo começou, na rua Pernambuco 34. E é angustiante a ausência dos sons; o silêncio que atravessa as paredes da casa é ensurdecedor.

Cada nota não ouvida se faz ecoar como uma imensidão multidão aos gritos, que magicamente reverberam o que só existe em mim. Os acordes não compõem mais a paisagem sonora da manhã que outrora se deu como imagem fixa, como a arborescência que ativou minha memória afetiva.

A sexta feira à noite se materializou, o cheiro do doce, esse eu consegui sentir, apenas fechei os olhos e percebi, pra ser mais específico. Ouvei o bater nas panelas, o murmurar daquela que fez de sua existência um recomeço, um caput, onde hoje me vejo a ele nesse exato instante, retornando.

Deixei que as horas pasassem e que o dia amanhecesse e só em minha memória isso fosse sendo vivido.

Chegou a hora. Ela vai me chamar, vamos lá na feira. Mas não aconteceu. Então, resolvi ir até lá sozinho.

No caminho, já não haveria como mudar o trajeto. Passei em frente ao Colégio Professor José Leão; segui em direção à sociedade musical Nova Euterpe, onde respirei fundo e prestei atenção enquanto me aproximava a tudo o que ali estava.

Quando virei à esquina e ia ficando frente a frente com aquele lugar, fechei os olhos e entrei no meu universo particular.

As imagens foram ficando mais vibrantes. Os sons aparecendo e até mesmo os passos e os carros chegando eu consegui imaginar. Foi uma experiência linda, pois por uma fração de segundos senti a presença de um tempo fora do tempo em que eu estava naquele momento, mas naquele espaço.

Tentei ouvir o chamado do bombo do Gago e em seguida o rufar da caixa de Jorge e, claro, os pratos do Sr.ivanildo. Acredito que o dobrado que imaginei ouvir nesse instante foi um de nome Eternas Saudades, que tinha uma execução difícil e que muito me agradava o solo de bombardino, que sempre era executado com maestria pelo grande músico Eraldo, acho que era esse o nome dele. Enfim, com a mesma velocidade que tudo apereceu, sumiu.

Deparei-me com as paredes desgastadas e o portão com uma pintura destacada que imprimia a realidade do que ali estava. A Nova Euterpe não resistiu ao tempo.

Saí dali e fui enquanto caminhante me dirigindo à feira, mas outro momento me faria novamente retornar, seria pisar na rua Três de Maio, agora enquanto um observador que estava buscando sentir sensações para aqui, nestas considerações, imprimir enquanto parte de uma composição afetiva.

Cheguei bem em frente à mercearia Três de Maio, onde toda a minha infância estava guardada, dentro dos compartimentos de doces da bomboniere que ficava em cima do balcão do Senhor Osório.

Olhei ao lado e busquei as referências que me dariam suporte para novamente fazer uso do ritornelo, a casa de Dona Tila, a senhora que sempre tocava a Ave Maria Sertaneja às seis horas durante todo o mês de junho. A casa também não está mais em poder da família e nem parece ser aquela casa viva que chamava a atenção de quem ali passava.

Do outro lado da rua, a casa das irmãs Lira. Sobre estas fui enfático ao iniciar o texto deste trabalho, já que foram algumas das principais responsáveis pela introdução dentro do calendário oficial da cidade de Caruaru de sua festividade mais

expressiva, o São João.

Aquele lugar também não é mais habitado por elas e a rua, sequer faz parte oficialmente das festividades juninas, pois dos trinta dias de festa sobrou apenas um para contemplar esse lugar que deveria ser registrado enquanto a pedra fundamental do maior e melhor São João do mundo.

Enfim, sigo à feira. A ponte que abrigava o tocador de realejo e aqueles que batiam em seus pandeiros também não estão por lá. Lembro bem de um cidadão conhecido como Leonel do Samba que rondava pelas ruas e bancos fazendo rimas e brincadeiras em meio a canções compostas de repente com os acontecimentos e as pessoas que por ali transitavam, esse sei que morreu.

Fui em direção aos bancos que acomodavam as mercadorias de Dona Mercês (minha avó) e dona Nair. Não encontrei os bancos, tudo mudou muito por lá, quase não existem mais os bancos, hoje as barracas estão ocupando os lugares deles.

Mas o importante era buscar os sons da feira, aqueles que estão registrados em mim como os disparadores que me conectaram aos múltiplos fazeres culturais da cidade.

Lá novamente fechei os olhos e sem que percebesse o som que estava entrando em meus ouvidos era o que estava sendo propagado pelos autofalantes de uma rádio comercial que agora está em todo o Parque 18 de Maio.

Onde estavam os repentistas, os aboiadores, cordelistas, tocadores de oito baixos, sanfoneiros, mamulengueiros e elas, as bandas de pífanos, segue um disparo de forma violenta de músicas ditas comerciais, que, segundo os operadores da rádio, atrai compradores.

Esse retorno me pôs em reflexão e após esse breve passeio iniciei minha retomada à escrita dessa dissertação, que há quase três meses estava parada e a cada volta me deixava em meio a uma angústia que eu mesmo não conseguia identificar o motivo.

Agora, percebo que o meu afastamento era por medo. Por não querer revisitar esses lugares e me deparar com as ausências, por não querer colecionar tristezas e até mesmo frustrações, ao ver o que, mesmo já sabendo que estava ali, não dava a devida atenção.

A escrita desse texto me levou aos lugares mais bonitos e aos momentos mais felizes de minha existência, e agora, com os olhos marejando, percebo que o que eu

não queria era voltar nesses lugares.

Cada passo que dei nesses ambientes foi como se parte de mim tivesse indo embora, como se eu caminhasse para além de estar escrevendo um trabalho para obter o grau de mestre, foi um amadurecer de forma compulsória.

Esse espaço talvez tenha se tornando terapêutico, mas para além dessa reaproximação ficam aqui os dados que compuseram as partilhas de afetos, não só a partir da obra do Mestre João do Pife, mas o que me sustentou por todo esse caminhar, por todo meu tracejar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BURKE, Peter; BOTTMANN, Denise. **Cultura Popular na idade moderna: Europa, 1500 - 1800**. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11º ed. Edição ilustrada. São Paulo: Global, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Artes do Fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

COLI, J. **O que é Arte?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. **O anti – Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. **Mil Platês. Capitalismo e esquizofrenia 2. Volume 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988; Lisboa: Relógio d'água 2000, p. 271.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Kafka; por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imagino, 1977.

FOUCAULT, Michel, **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970/Michel Foucault; tradução Laura de Almeida sampaio. 24ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel, **Microfísica do poder**, 11ª edição. São paulo: **Paz e Terra**, 2021.

FONSECA, T. M. G. & KIRST, P. G. **Cartografia e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 25ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

(GALLO, Silvio. **Deleuze e a educação**. Editora Autentica, Belo Horizonte, 2003)

KASTRUP, V; PASSOS, E. Cartografar é traçar um plano comum. In: Passos, E.; KASTRUP, V. TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia: experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

LUCCA, Lisie De. **Arte na escola: a experiência estética como um dos caminhos para promoção da vocação humana para o ser mais**. Dissertação (Mestrado em Educação – Currículo) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 26-27, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **Entrevista**. In: Revista Famecos. Porto Alegre, nº15, agosto de 2001.

MENDES, Murilo. **As flautas de pífano no contexto cultural da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto**. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade do estado de Santa Catarina. Florianópolis, p. 47, 2012.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA. **Conferência Mundial sobre Políticas Culturais: Mondiacult**. México: UNESCO, 1982.

PACIEVITCH, Thais. Agreste. **InfoEscola**. Disponível em <<https://www.infoescola.com/geografia/agreste/>> . Acesso em: 28 de agosto de 2020.

PASSOS, E; BENEVIDES, B. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. IN: Passos, E; Kastrup, V. Escóssa, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa – intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

RALLA, LUCAS DE OLIVEIRA. A Influência Islâmica na Arte do Couro. In: **História Islâmica**. Disponível em: <https://historiaislamica.com/pt/a-influencia-islamica-na-arte-do-couro>

ROLNIK, Suely. Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil. ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

SOLER, Luís. **As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Universidade Federal de Pernambuco. Ed. Universitária, Recife - 1978.

SOLER, Luís. **Origens árabes no folclore do sertão nordestino**/Luis Soler - Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.

## ANEXOS

### Anexo 1

#### Matéria Prima e ferramentas para confecção de instrumentos do Mestre João do Pife



Aros utilizados para confecção de caixas

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Aros utilizados par a confecção de contrasurdos, e zabumbas

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



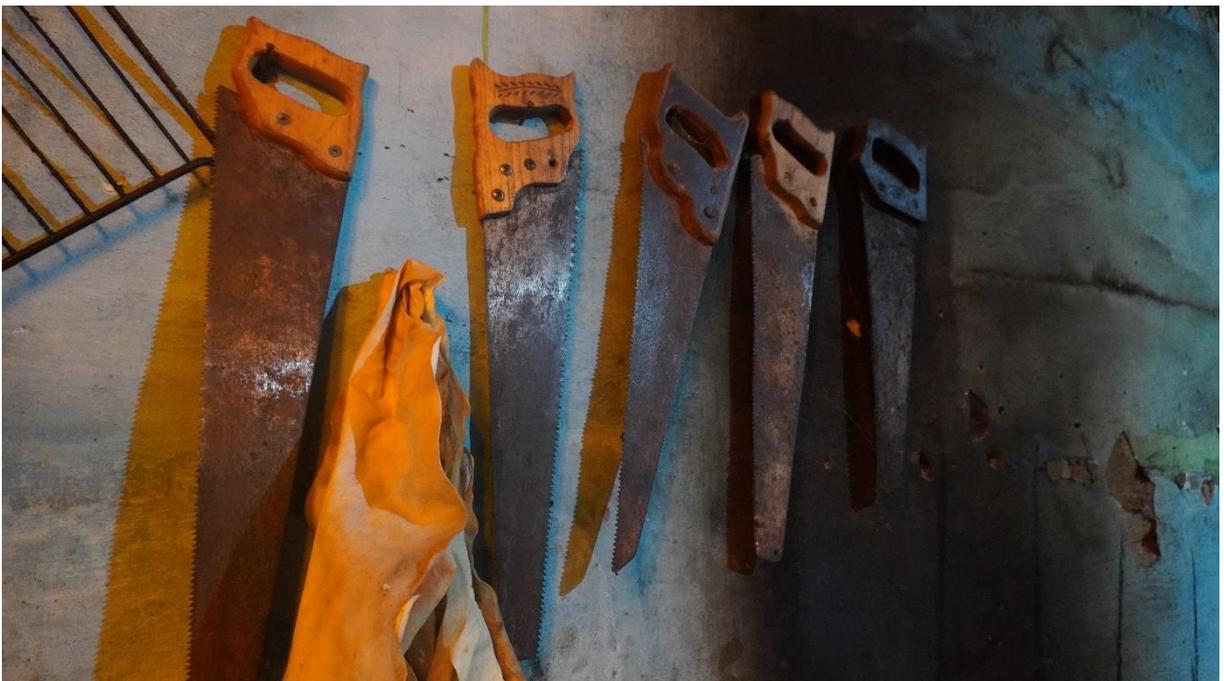
Aro de madeira de juá, pronto para confecção de caixa

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Parede interna lateral da oficina do Mestre João do Pife de Caruaru

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Serrotes usados para confecção dos tambores (caixas, Surdos e Zabumbas)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Ferramentas usadas para confecção dos tambores (caixas, Surdos e Zabumbas)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Ferramentas usadas para confecção dos tambores (caixas, Surdos e Zabumbas)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Ferramentas usadas para confecção dos tambores (caixas, Surdos e Zabumbas)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Ferramentas usadas para confecção dos tambores (caixas, Surdos e Zabumbas)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Ferramentas usadas para confecção dos Pifanos

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Ferramentas usadas para confecção dos Pifanos

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Forno a carvão usado para confecção dos Pífanos.



Pele de Bode usada para confecção de tambores

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Tiras feitas com pele de Bode para aplicação nas caixas como esteira

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Tiras aplicadas na caixa como esteira  
Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Tabocas antes do preparo para confecção de Pifanos  
Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Tabocas serradas para confecção de Pifanos de meia régua

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru

## Anexo 2

### Instrumentos encontrado na oficina e confeccionados pelo Mestre João do Pife



Pífano de Barro (objeto decorativo da oficina do Mestre João do Pife)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Pifanos usados pelo Mestre Alfredo Marques dos Santos (Pai do Mestre João do Pife)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Pifanos usados pelo Mestre Alfredo Marques dos Santos (Pai do Mestre João do Pife)

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Caixa de corda e pele de bode

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Caixa de corda e pele de bode

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Surdo de madeira, pele de bode e corda

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Zabumba de madeira, pele de bode e corda

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Zabumba de madeira, pele de bode e corda

Fonte: Acervo Casa do Pife de Caruaru



Baquetas feitas de madeira, espuma e tecido para tocar surdo e zabumba

### Anexo 3

### As régua



Régua inteira, três quartos e meia régua

Acervo: Casa do Pife

**Anexo 4**

Fotografias, documentos, cd's e dvd's de participações, programas, folhetos e cartazes



Alfredo Marques dos Santos e Maria Francisca da Conceição (Pai e mãe)



Alfredo Marques dos Santos (Pai)



Severino Alfredo Marques dos Santos (Irmão)

Carteira de Trabalho

2378

ALFA ECONOMICA FEDERAL  
MO51 - CARUARU, PE  
DATA: 29/11/2006  
TERMINAL: 1011

NSU: 003018  
HORA: 09  
AUT

COMPROVANTE DE PAGAMENTO  
PIS / ABOGO

NIS: 106.15842.24.8  
NOME: JOAO ALFREDO MARQUES SANTOS  
VALOR DO BENEFICIO: (AB) 350,00

ESTE COMPROVANTE SUBSTITUI A AUTENTICACAO MECANICA COMO COMPROVANTE DE PAGAMENTO.

MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO  
CARTEIRA DE TRABALHO E PREVIDÊNCIA SOCIAL

Subdelegacia

Número 77541 Série 00066

João Alfredo Marques dos Santos  
ASSINATURA DO PORTADOR

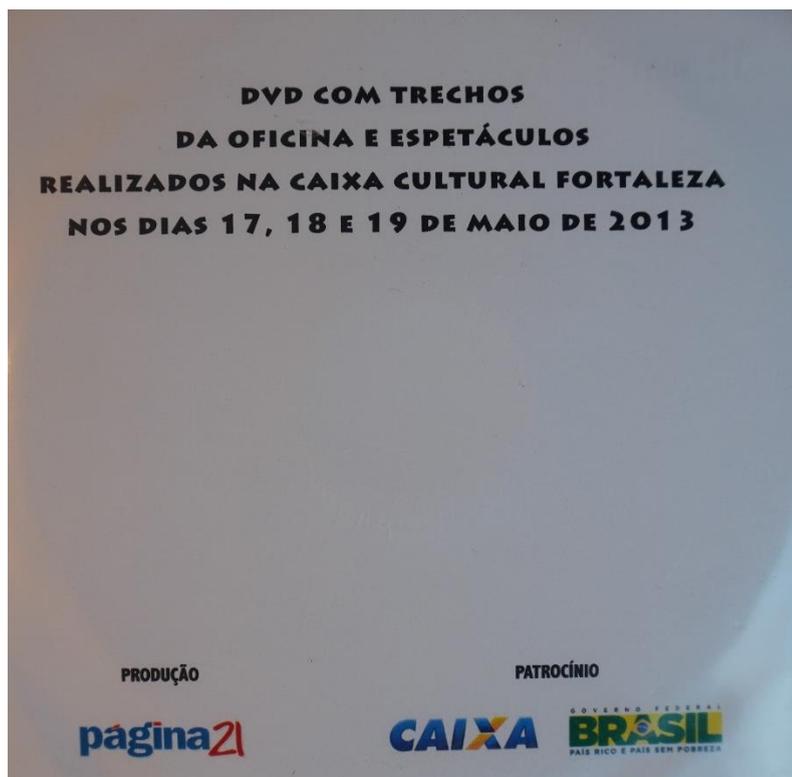




Documentários Zabumba Mestre Vitalino







# Vida e arte entrelaçadas pelo pífano

Na hora marcada, assim que o carro de reportagem se aproxima do local combinado, numa rua estreita de Caruaru, é o mestre quem vai à porta receber os convidados. Um senhor baixo, simpático, feições nordestinas, que do alto de seus 66 anos usa a subedoria que adquiriu ao longo da vida para dispensar as cerimônias que se costuma usar perante aqueles que recebem o título de "mestre". Seu nome é João Alfredo Marques dos Santos, ou João do Pife, numa referência ao pífano. O instrumento lhe deu o sustento, o ajudou a criar seus oito filhos e entrelaçou de uma vez por todas sua vida com a arte.

Com o "pife", o mestre João viajou o mundo. Conheceu Portugal, França, Alemanha, Inglaterra, Itália. Em 1997, participou das comemorações pelos 100 anos do nascimento do músico Heitor Villa-Lobos, no Canadá. Em 2002, passou dois meses e meio na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos, ensinando a tocar e confeccionar pífanos e outros instrumentos de percussão, como a zabumba, a caixa e o contra-surdão.

JULIANA COLARES  
juliana.colares@diariodopernambuco.com.br

Foram tantos países que ele nem sabe ao certo quantos. "Vinte e sete ou 28", arrisca. Uma história que começou cedo e nasceu do desejo de seu pai, Alfredo Marques dos Santos, o mestre Alfredo, o tocador e fundador da Banda de Pífano Dois Irmãos. "Meu pai dizia: 'meus filhos, vocês vão ser dois pífanos dos bons', conta João do Pife, que costumava se apresentar junto com o irmão Severino Alfredo dos Santos. "A gente trabalhava na roça com pai. Quando ele ia com os tocadores dele para a novela, a gente ficava com vontade de ir junto. As vezes ele deixava a gente ir só para acompanhar, não para tocar", lembra.

João aprendeu a tocar pífano aos 12 anos. Seu irmão, aos 14. Severino adoeceu e já não toca mais na banda de pífanos. João não só continua tocando, como fabrica instrumentos de percussão e dá aula para mais de 30 alunos de 10 a 70 anos, no Centro Social São José do Monte, em Caruaru. Espirituoso, se lhe perguntam se os instrumentos mais fáceis de aprender são os pratos, ele responde: "bater os pratos é fácil. Difícil é tocar".

João do Pife conta que, na maioria das vezes, é a zabumba que atrai os olhares de seus alunos. Mas o mestre tem regras. É as impõe. "Nas minhas aulas, há leis. Para pegar na percus-



Além de tocar, João fabrica pífanos e diversificou a gama de ritmos obtidos com o instrumento. Do forró, ao frevo e chorinho

são, tem que ter aula de pífano primeiro", explica. Se é difícil tocar pífano? O mestre responde: "depende da inteligência de cada um. Às vezes, com seis meses, já está tocando", conta. Quem assiste às suas aulas não aprende só a tocar. Mas a fabricar também. "Tem muito mestre por aí agora. Só não passaram a perna em mim porque eu sou completo. Eu toco e fabrico. Se eu não ensinar também a fabricar, (o aluno) não está completo. Vai ser só tocador", diz. Ao contrário das bandas de pífano tradicionais, que tocavam nas novelas de sítios do interior, João do Pife diversificou a gama de ritmos tocados no pífano. Do instrumento, ele também tira forrós, xotes e até frevos, sambas e chorinhos. Tem para todos os gostos e todas as festas do ano. Afinal, explica, tocador de pífano tem que colocar comida na mesa todos os dias. Não só no São João. "É como o tempo que está no verão e muda pra chover", diz, do seu jeito. Com o pífano, João conseguiu realizar

um dos seus maiores sonhos. Comprou uma casa própria. Hoje tenta manter viva a arte que lhe criou. Se orgulha de ter ajudado a montar oficinas em várias cidades do interior pernambucano - Riacho das Almas, Floresta, Serra Talhada - e de fora também - Minas Gerais e São Paulo. Uma vida regida por uma paixão. "O pífano é coisa que corre na veia da gente", resume o mestre.

Caruaru, 16 a 22 de fevereiro de 2002

VANGUARDIA

Cidade.07

## Banda de Pífanos agora toca com canos de PVC

*Em extinção, o taboca não mais é matéria-prima dos pífanos, que hoje são feitos em PVC. O resultado são instrumentos parecidos com os originais, contudo, o som é menos doce.*

Sergio Cardoso

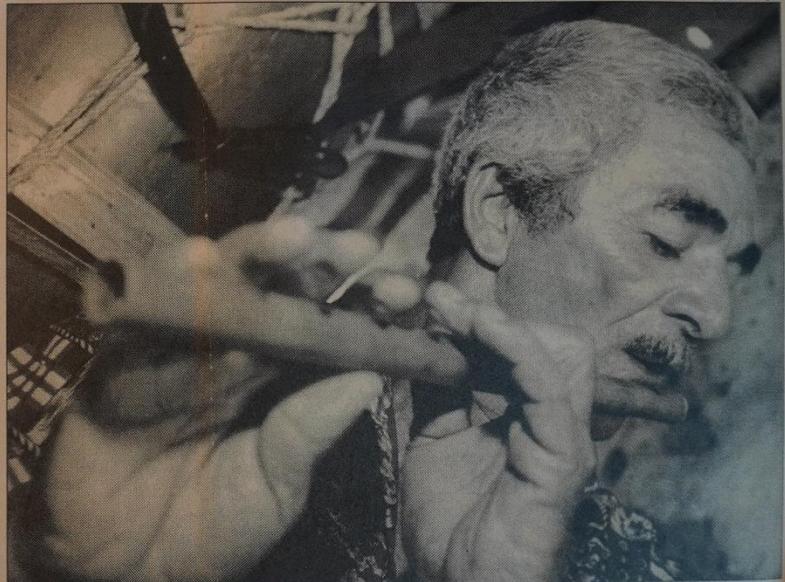
Uma nota dissonante incomoda os tocadores (poucos) de pífanos da cidade. Quase extinta, a taboca - planta da família dos bambus, da qual são feitas as flautas -, não mais é encontrada à venda. O resultado é que os "pifeiros", agora, tocam instrumentos confeccionados em PVC, que não produzem o mesmo som limpo e suave, tirando parte do brilho e da poesia das famosas bandas de pífanos.

Devido ao desmatamento desenfreado, a árvore praticamente sumiu de seu habitat, a Zona da Mata e parte do Sertão. Antes, mesmo para os

De acordo com ele, o objeto feito de plástico não faz o mesmo efeito. "O público não percebe, mas, no de taquara, o som é mais leve, doce, gostoso... sai mais puro. Com o PVC, já mata metade da minha história", afirmou.

### PROCESSO

Na fabricação, João não leva mais que uma hora por unidade e o processo é o mesmo que há meio século. Sua oficina funciona numa casa de porta e janela, telhado baixo, no Salgado, abarrotada de zabumbas, couros de bode (revestimento para zabumbas, que João também fabrica), pedaços de madeira e muitos canos. No meio



Segundo João do Pife, o material de PVC não tem o mesmo encanto

## “João do Pife” caiu na graça do mundo



Filho de pai agricultor, também trabalhava no campo da zona rural do município de Riacho das Almas, sua terra natal. Nas horas vagas, animava as novenas já com a sua música. Assim foram os primeiros 25 anos da vida de João Alfredo Marques dos Santos, o João do Pífano, ou “João do pife”, como ele gosta de ser chamado.

Apesar do trabalho exaustivo do campo, todos os membros da família sempre “arrumavam um tempinho” para treinar no pífano (flautinha rústica de madeira de taquara, espécie de bambu) e até que um belo dia...quase todos fizeram as malas e partiram para Caruaru com um único objetivo: formar uma bandinha de pifanos e dispor de tempo para se dedicar à música.

O sonho, em parte, se concretizou. A bandinha foi formada, discos foram gravados, sempre presente na mídia espontânea e até gravar e fazer shows em países da Europa - que não estava dentro dos planos no início - aconteceram.

Este é o lado bom da história da Banda de João do Pife, que representa uma das principais manifestações culturais nordestinas. Turistas e visitantes que vem a Caruaru se encantam com o inconfundível som do pífano, que é acompanhado de zabumbas na tradicional Feira de Caruaru e principalmente nas festas juninas da “Capital do Forró”. Mas o que poucos sabem é da luta desses simples homens das bandinhas de pifanos para manter viva a tradição de seus antepassados. “João do Pife”, apesar de reclamar, sabe que é um dos poucos privilegiados pifeiros da região. Aprendeu a arte de confeccionar a famosa flauta de bambu, além de outros instrumentos. “Graças a Deus posso dizer, apesar das dificuldades, que vivo da música, pois mesmo quando não estou tocando, estou fazendo o instrumento de onde sai a música”, diz “João do Pife”, que tem venda garantida dos seus trabalhos para a Alemanha, França e Portugal, além de Salvador, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Recife,

vendendo instrumentos numa barraca na Feira de Caruaru. “Faço todos os instrumentos na oficina (que funciona na sua própria residência) e levo para os fregueses da feira”, explica.

Quanto a apresentações, ele disse que nunca entendeu porque Caruaru, considerada um celeiro cultural de artistas, só contrata as bandinhas durante o período junino. “E mesmo assim, o cachê pago é muito baixo”, reclama. Esta, porém, é a realidade do outro lado que este homem simples não esperava encontrar. Principalmente depois de já ter tido a oportunidade de visitar vinte e dois países e de ser mídia em todos por onde passou e de ter gravado um Cd, em 88, em Nova Iorque.

Aos 55 anos, “João do Pife” é persistente e acha que tudo isso um dia vai mudar e que todas as

bandas de pifanos vão fazer mais sucesso para ganhar dinheiro, pois todas terão tempo suficiente para melhorar a sua desenvoltura durante as apresentações. “Enquanto existir pessoas de bem que queiram nos ajudar, tenho a esperança de que tudo entrará em harmonia, assim como a nossa música”, filosofa.

“João do Pife” é casado com Regina dos Santos, com quem tem sete filhos, Manoel, José, Cícero, Maria, Lúcia, Alexandre, Leandro e Paulo. Cinco dos filhos tocam pifanos, para a alegria deste homem que um dia viu na música uma qualidade de vida melhor.

### Serviço:

“Bandinha João do Pife”  
Contato - (0\*\*81) 721.8378  
End. - Travessa Boa Vista, 33,  
Bairro do Salgado, Caruaru-PE

Foto Victor Vargas

