



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

CAMILA BETINA RÖPKE

**AGENOR ABREU: UM MESTRE DA CULTURA PIAUIENSE ENTRE PALCOS,
AULAS DE MÚSICA E PESQUISAS**

**Teresina
2023**

CAMILA BETINA RÖPKE

**AGENOR ABREU: UM MESTRE DA CULTURA PIAUIENSE ENTRE PALCOS,
AULAS DE MÚSICA E PESQUISAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Piauí como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Ednardo Monteiro
Gonzaga do Monti

Teresina

2023

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do CCE
Serviço de Processamento Técnico

R785a Röpke, Camila Betina.
Agenor Abreu : um mestre da cultura piauiense entre palcos, aulas de
música e pesquisas / Camila Betina Röpke. – 2023.
217 f. : il.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Piauí, Programa de Pós-
Graduação em Educação, 2023.

“Orientador: Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti”

1. História da Educação Musical. 2. História Cultural. 3. Cultura
Piauiense. 4. Entrevistas Narrativas. 5. Mestre Agenor Abreu. I. Monti,
Ednardo Monteiro Gonzaga do. II. Título.

CDD 780.7

CAMILA BETINA RÖPKE

**AGENOR ABREU: UM MESTRE DA CULTURA PIAUIENSE ENTRE
PALCOS, AULAS DE MÚSICA E PESQUISAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Piauí como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Linha de pesquisa: História da Educação

Orientador: Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

Aprovada em 20/07/2023.

ORIENTADOR



Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti (UFPI)

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dr.^a. Antonia Dalva França Carvalho (UFPI)
Avaliadora Interna



Prof.^a. Dr.^a. Maria do Amparo Borges Ferró (UFPI)
Avaliadora Interna



Prof. Dr. Robson Fonseca Simões (UNIR)
Avaliador Externo



Prof. Dr. Marco Antônio Toledo Nascimento (UFC)
Avaliador Externo

AGRADECIMENTO

Uma tese é um trabalho de formação acadêmica elaborado com o apoio de diversas pessoas. Cada uma, a seu modo, fez-se presente nas palavras, frases e parágrafos do texto que aqui apresento. Aproveito estes primeiros suspiros para agradecer a todas e todos que estiveram envolvidos comigo nesta etapa de minha vida.

Agradeço ao meu orientador, colega e amigo Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti por ter me guiado de modo generoso e gentil nesta jornada exaustiva que é a construção de uma tese. Ao longo destes anos de pós-graduação tivemos uma relação de partilha de saberes onde debatíamos ideias e elaborávamos juntos o percurso a ser percorrido. Nossas orientações foram momentos de crescimento acadêmico e pessoal.

Aproveito para agradecer as/aos colegas do NEHEMus, grupo de pesquisa que me acolheu e contribuiu para o desenvolvimento do trabalho: Érica Paixão, Gislene Carvalho, Joeline Rodrigues, Juniel Silva, Luciano Santos, Márcia Pereira, Paulo Dantas, Ricardo Alencar e Rodrigo Melo.

Sou grata às Professoras e Professores: Ana Valéria Marques Fortes Lustosa, Antônia Dalva França Carvalho, Antônio de Pádua Carvalho Lopes, Eliana de Sousa Alencar Marques, Francis Musa Boakari, Jane Bezerra de Sousa, Luís Carlos Sales, Maria do Amparo Borges Ferro. Estes ligados ao Programa de Pós-Graduação em Educação e que compartilharam comigo um pouco dos seus saberes.

Agradeço também aos apontamentos e sugestões que recebi das Professoras e Professores que participaram de minha banca de qualificação: Antonia Dalva França Carvalho, Inês De Almeida Rocha, Jane Bezerra de Sousa, Marco Antonio Toledo Nascimento e Robson Fonseca Simões.

Ao longo das mais de três décadas em que fui aluna, tive contato com inúmeras professoras e professores. Sou grata a cada uma dessas pessoas que, a seu modo, contribuíram para que eu me tornasse a professora que hoje sou.

Sou igualmente grata a todas e todos as/os discentes para quem lecionei. As diversas vivências em sala de aula me trouxeram infindáveis reflexões sobre música, pedagogia musical e didática.

Há nesta tese um protagonista: Mestre Agenor Abreu. Um músico gentil e generoso que aceitou o convite para compartilhar sua incrível história de vida comigo.

Sem seu apoio e disposição este trabalho certamente não seria desenvolvido. Agradeço também à Renoir Abreu que auxiliou nas entrevistas de Mestre Agenor e forneceu informações relevantes para uma melhor compreensão da trajetória de seu pai.

Não poderia deixar de agradecer todo o suporte que recebi do etnomusicólogo Vagner Ribeiro, um pesquisador com profundo conhecimento acerca da cultura musical piauiense.

Ao longo dos últimos anos, pude contar com o apoio do músico, pesquisador e educador musical Edson Figueiredo. Sou imensamente grata pela escuta, pelas leituras e pelos conselhos que tornaram o desenvolvimento desta tese um trabalho menos árduo.

Por fim, agradeço a minha família que sempre me incentivou a estudar e a trilhar a caminho que considerei ser o melhor para mim em cada momento de minha vida.

RÖPKE, C. B. **Agenor Abreu**: um Mestre da cultura piauiense entre palcos, aulas de música e pesquisas. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação – UFPI. Teresina, PI, 2023. 219 p.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo o estudo das narrativas de Mestre Agenor Abreu. Busca-se aqui interpretar elementos vinculados à sua formação musical, atuação como docente e os retornos que seus trabalhos trouxeram para a população. A pesquisa foi desenvolvida no PPGEd da UFPI e está inserida na linha dedicada à História da Educação, sob a luz da História Cultural tendo Chartier (2006, 2009), Ginzburg (2006), Burke (2008, 2017) e Le Goff (2013) como principais autores da perspectiva teórica. Para atingir os objetivos propostos foram realizadas entrevistas narrativas com Mestre Agenor e uma entrevista semiestruturada com seu filho, Renoir do Pife. As informações obtidas nas entrevistas foram analisadas em conjunto com outros documentos, são eles: o CDs Canto Guabes, Candeeiro do Folclore, Projeto Sopro de Taboca; o DVD Piauiensidades; um método para o ensino de pífano, fotos dos arquivos pessoais de Mestre Agenor, fotos registradas pela pesquisadora e reportagens de imprensa disponibilizada na web. Para a análise os dados obtidos foram compilados, decompostos e recompostos em novas categorias que deram suporte para a desenvolvimento dos três capítulos desta tese. Após o exame dos documentos foi exequível definir o recorte temporal da pesquisa: do início do envolvimento de Agenor com a música quando este tinha 7 anos de idade, ao lançamento de seu trabalho mais recente, o DVD Piauiensidades, finalizado em 2009. Os resultados evidenciam que Agenor começou a aprender música na infância de modo informal. Na vida adulta teve contato com o ensino formal de música em um projeto social e posteriormente no curso de Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal do Piauí. Em sua atuação como docente o Mestre buscou trabalhar com o repertório tradicional de seu estado de origem, todavia, com uma abordagem diferente da empregada pelos músicos populares do interior. Por meio das análises foi possível identificar que o Mestre é um intelectual de seu tempo e que para conseguir desenvolver seu trabalho contou com a ajuda de sua rede de sociabilidade. Por fim, conclui-se que mestre de cultura popular, tais como Agenor, guardam consigo uma parcela dos saberes de suas regiões. Sem um registro adequado, estes

conhecimentos podem se perder, juntamente com partes da identidade e da história de uma comunidade.

Palavras-chave: História Cultural, História da Educação Musical, Cultura Piauiense, Entrevistas Narrativas, Mestre Agenor Abreu.

RÖPKE, C. B. **Agenor Abreu**: a Master of Piauí culture between stages, music classes and research. Doctoral Thesis in Education. Stricto Sensu Graduate Program in Education – UFPI. Teresina, PI, 2023. 219 p.

ABSTRACT

This study aims to analyze the narratives from Mestre Agenor Abreu. Here we address his musical training, his teaching practice as well the returns that his work has brought to the population. This study was developed at the Education Graduate Program of the Universidade Federal do Piauí, following the History of Education research line. This work is based on Cultural History, with Chartier (2006, 2009), Ginzburg (2006), Burke (2008, 2017) and Le Goff (2013) as the main authors of the theoretical perspective. Interviews were conducted with Mestre Agenor and a semi-structured interview was conducted with his son, Renoir do Pife. The data from interviews was analyzed together with other documents, namely: the CDs Canto Guabes, Candeeiro do Folclore, Projeto Sopro de Taboca; the DVD Piauiensidades; a method for teaching the pife, photos from Mestre Agenor's personal archives, photos recorded by the researcher and press reports available on the web. Data obtained were compiled, decomposed and recomposed into new categories that supported the development of the three chapters. After examining the documents, it was possible to define the time frame of the research: from the beginning of Agenor's involvement with music when he was 7 years old, to the release of his most recent work, the DVD Piauiensidades, completed in 2009. It was possible to understand that Agenor started to learn music informally in childhood. In adult life, he had contact with formal music teaching in a social project and later at the Universidade Federal do Piauí. As a teacher, the Master has favored his home state traditional repertoire, however, with a different approach adopted by country popular musicians. The analysis highlights the Master as an intellectual of his time and point out his sociability network as essential to develop his work. Finally, it is concluded that masters of popular culture, such as Agenor, keep a portion of the knowledge of their region. Without proper recording, this knowledge can be lost, along with parts of a community's identity and history.

Keywords: Cultural History, History of Music Education, Piauí Culture, Narrative Interviews, Mestre Agenor Abreu.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O campo histórico	17
Figura 2 - Tambor similar ao qual Mestre Agenor iniciou sua trajetória na música	41
Figura 3 - Baião em Currálinhos.....	46
Figura 4 - Mapa que situa o município de Currálinhos no estado do Piauí.....	47
Figura 5 - Taboca dentro da mata	59
Figura 6 - Renoir furando a taboca com ferro quente para fazer o pífano.....	61
Figura 7 - Pífano utilizado por Renoir do Pife	61
Figura 8 - Pífano construído com cano de PVC	62
Figura 9 - Mapa com a distância entre Teresina e Currálinhos	65
Figura 10 - Primeiro registro fotográfico de Mestre Agenor	66
Figura 11 - Capa do método para Acordeom do Professor Alencar Terra.....	73
Figura 12 - Capa do Método de Acordeão Mascarenhas	74
Figura 13 - Cerimônia de formatura de Mestre Agenor no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música	75
Figura 14 - Livro e CD desenvolvidos por Renoir do Pife	80
Figura 15 - Matéria da revista Cadernos de Teresina sobre a inauguração do Salão Pisa na Fulô	82
Figura 16 - Foto do grupo Excepcionais da Integração	95
Figura 17 - Coral da Escola Ana Cordeiro	97
Figura 18 - Capa do disco gravado pela orquestra formada pelos alunos do Professor Leocádio e de Mestre Agenor	100
Figura 19 - Mestre Agenor com seus alunos de flauta do projeto voltado às crianças em situação de rua.....	104
Figura 20 - Foto da banda Os trombadas.....	108
Figura 21 - Grupo de flautas doce e de pífano formado pelos alunos de Mestre Agenor.....	113
Figura 22 - Foto da Banda de Pífano de Teresina.....	114

Figura 23 - Reportagem do jornal Meio Norte sobre o falecimento de Zozinha Popular	117
Figura 24 - Programação da XXXV Encontro Nacional de Folguedos ocorrido em 2011	122
Figura 25 - Foto da Banda IntegraSamba	128
Figura 26 - Banda Qualker Coisa	131
Figura 27 - Forró de Candeeiro com a Maria da Inglaterra.....	132
Figura 28 - Capa do método desenvolvido por Mestre Agenor e Renoir do Pife	140
Figura 29 - Índice do método desenvolvido por Mestre Agenor e Renoir do Pife ...	141
Figura 30 - Orientações sobre a posição das mãos no instrumento com imagens ilustrativas	145
Figura 31 - Posição das notas em uma escala diatônica	146
Figura 32 - Posição das notas em uma escala cromática	147
Figura 33 - Digitação das notas na flauta doce soprano.....	148
Figura 34 - Partitura da música Asa Branca	151
Figura 35 - Capa do CD Canto Guabes.....	155
Figura 36 - Agogô de metal	156
Figura 37 - Agogô de casca de castanha	157
Figura 38 - Capa do CD Candeeiro do Folclore	158
Figura 39 - Os Caretas	162
Figura 40 - O Jaraguá.....	163
Figura 41 - A Burrinha	164
Figura 42 - A Ema	165
Figura 43 - Contracapa do CD Projeto sopro de taboca.....	167
Figura 44 - Caderno com as partituras das músicas gravadas por Renoir do Pife .	170
Figura 45 - Reportagem do Jornal Meio Norte sobre o lançamento do DVD Piauiensidade.....	172
Figura 46 - Reportagem do Jornal Cidade Verde sobre o lançamento do DVD Piauiensidade.....	173

Figura 47 - Foto de um candeeiro	176
Figura 48 - Primeiro figurino com as damas usando vestido de chita e meninos e meninas calçando sandálias de couro	182
Figura 49 - Segundo figurino com as moças vestindo um novo vestido de chita e os rapazes com camisa xadrez e calça caqui	183
Figura 50 - Roda de São Benedito	184
Figura 51 - Grupo Boi Imperador da Ilha executando sua coreografia da música Boi do Piauí	185
Figura 52 - Dona Nora tocando seu instrumento	186
Figura 53 - O Divino de Dona Dôdô	187
Figura 54 - Mestre Ozéas e sua rabeca	188
Figura 55 - Reisado Estrela da Mata	190
Figura 56 - Mestre Anjo de Abreu tocando sua Sanfona Pé de Bode	191
Figura 57 - Mestre Zuca e sua Sanfona Pé de Bode.....	192
Figura 58 - Seu Chiquinho Princesa tocando a música Pife no Arrastapé	193

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Disciplinas de música do currículo da turma de 1978 do curso de Licenciatura em Educação Artística	70
Quadro 2 - Disciplinas de música do currículo do curso de Licenciatura em música implementado em 2020.....	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1.1 Família, vida em sociedade e os festejos da comunidade: o início de uma trajetória com a música	39
1.1.1 Mestre Agenor e seus primeiros contatos com a música	39
1.1.2 Renoir do Pife e seus primeiros contatos com a música	48
1.2 Aprendendo a arte do pífano	50
1.2.1 Aprendendo a tocar o instrumento	50
1.2.2 Aprendendo a construir o instrumento	57
1.3 Aprendizagem musical em projetos sociais, escolas de músicas e Instituição Federais de Ensino	63
1.3.1 Relatos da vida escolar do jovem Agenor	65
1.3.2 A chegada da formação em nível superior	69
1.4 Aprendendo com as pesquisas: das experiências com Noé Mendes à um trabalho de pesquisa autônomo	78
1.4.1 Pesquisas sob a tutela do Professor Noé.....	78
1.4.2 O voo solo de Mestre Agenor no campo da pesquisa	84
2 EU CRIEI MINHA PRÓPRIA METODOLOGIA	90
2.1 Primeiros passos na trajetória como docente	91
2.1.1 De auxiliar de marcenaria a professor de música	92
2.1.2 A docência para meninos em situação de rua: o trabalho que ninguém queria	101
2.2 O Mestre, suas bandas e seus instrumentos	109
2.2.1 Primeiros passos, ou compassos, da Banda de Pífano	110
2.2.2 Casa de mestre Zozinha Popular: lugar de cultura, confraternização e educação musical	116
2.2.3 Acordes finais da Banda de Pífano de Teresina	121

2.3 Tinham os meus filhos e os vizinhos do bairro, sempre a gente estava com conjunto	126
2.3.1 Os grupos formados por Mestre Agenor	126
2.3.2 Para além do pífano: o ensino de outros instrumentos musicais	133
3. ME ACHEI NA OBRIGAÇÃO DE PASSAR ISSO PARA OUTRA GERAÇÃO ..	138
3.1 Método do Pífano	138
3.1.1 Elementos básicos do pífano	143
3.1.2 Elementos teóricos	149
3.2 CDs: os registros sonoros da cultura piauiense	154
3.2.1 Canto Guabes	154
3.2.2 Candeeiro do Folclore	157
3.2.3 Projeto Sopros de Taboca.....	166
3.3 DVD: a cultura piauiense em som e movimentos.....	171
3.3.1 O Show da cultura folclórica piauiense.....	175
3.3.2 Apresentações Especiais: uma saudação aos mestres do interior	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS.....	203

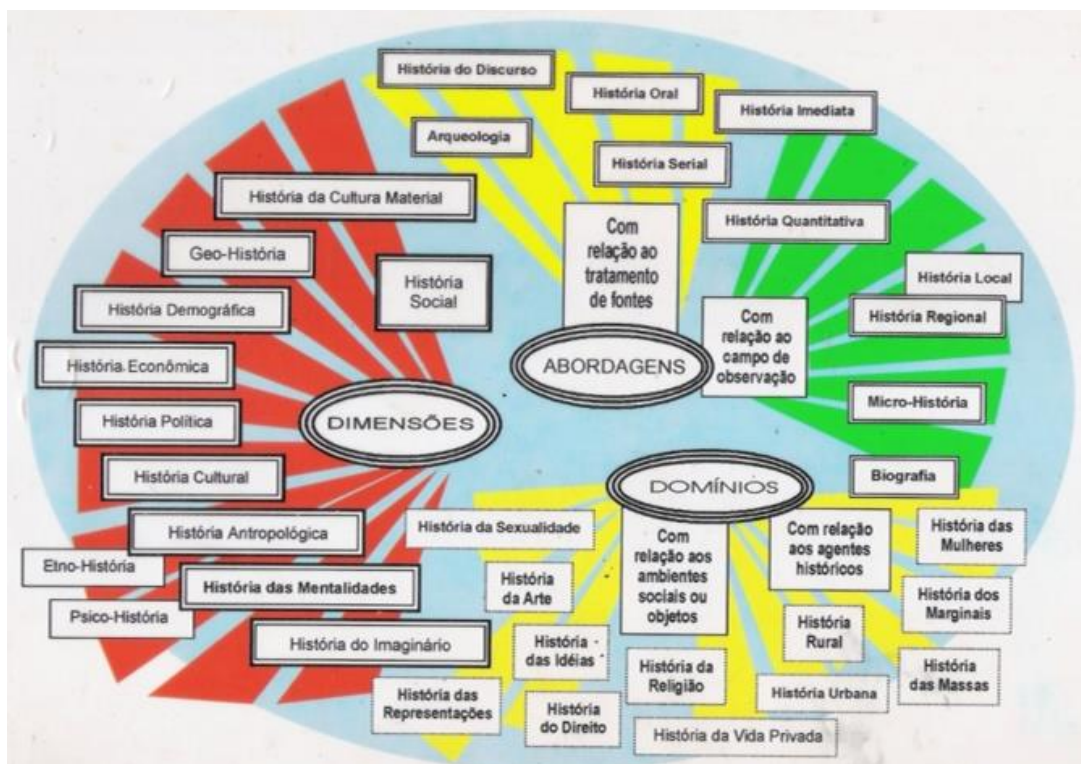
INTRODUÇÃO

[...] eu acho interessante, você sendo professora da Universidade [Federal do Piauí] e interessada por essas coisas, [...] porque tem muito jovem que termina o curso na Universidade e as vezes vai para outro estado e não sabe nada de sua cultura (ABREU, A., 2021a, p.16).

A frase que abre este trabalho é do Mestre Agenor Abreu, músico, professor e pesquisador da cultura piauiense. Este nasceu em 1954 na região das Cruzes, atual município de Currealinhos e atua desde a década de 80 do século passado na preservação e difusão da música e da dança de seu estado de origem, o Piauí. O estudo das narrativas de Agenor é o foco desta tese. Sua trajetória guiou minhas reflexões acerca da relação deste sujeito com a arte, como também, sobre a própria história recente da cultura folclórica piauiense. Aqui utilizo o termo 'música folclórica' pois é o empregado por Mestre Agenor em suas narrativas. Conforme aponta Grove (1994), esta expressão é geralmente utilizada para se referir à cultura ligada ao meio rural, transmitida oralmente pelos membros de uma comunidade. Para Cascudo (2005), folclore são os saberes de mulheres e homens que se tornam normativos pela tradição. As definições trazidas pelo Grove (1994) e por Cascudo (2005) vão ao encontro dos relatos do Mestre acerca dos saberes e práticas musicais dos mestres do interior do Piauí. Cabe destacar também que neste trabalho, compreendo o termo mestre tal qual apontado por Cascudo (2005): utilizado como tratamento de respeito para profissionais peritos em uma atividade específica, aqui a música folclórica.

Para a construção desta tese me apoio nas orientações de Barros (2004) acerca dos critérios organizacionais de estudos historiográficos. O autor orienta que as diversas especialidades da história que vem sendo utilizadas nos estudos recentes (história do tempo presente, história social, história cultural, história política, micro história, história oral, narrativas, entre outras) sejam estruturados em três categorias: domínios, abordagens e dimensões (BARROS, 2004) (Figura 1). Para o autor, os domínios correspondem às escolhas mais específicas de pesquisa, a um campo temático. As abordagens implicam em um modo de fazer história, quais métodos, fontes e campos de observação serão mobilizados. Já as dimensões consistem em um tipo de enfoque, em perspectivas teóricas, ou seja, uma "forma de ver" a história (BARROS, 2004, p. 20).

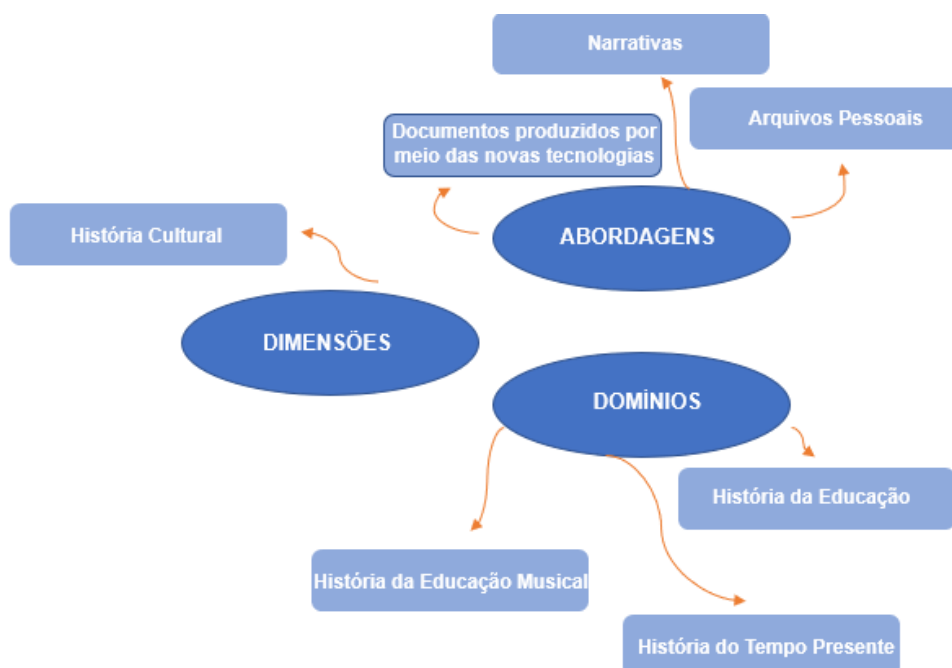
Figura 1 - O campo histórico



Fonte: Barros (2004, p.19)

Baseada nos apontamentos de Barros (2004), amparo as reflexões relativas ao campo temático deste trabalho nos seguintes domínios (Figura 2): História da Educação, História da Educação Musical e da História do Tempo Presente. A dimensão mobilizada consiste na História Cultural. Quanto às abordagens, foram utilizadas as narrativas de Mestre Agenor, seus acervos pessoais e os documentos produzidos por meio das novas tecnologias.

Figura 2 - O campo histórico utilizado na tese



Fonte: Baseado em Barros (2004)

Perpassar pelos domínios da História da Educação e da História da Educação Musical ocorreu em decorrência do meu perfil profissional. Sou formada em licenciatura em música e já lecionei em escolas de educação básica, escolas especializadas no ensino de música, em projetos sociais e Instituições de Ensino Superior.

A epígrafe que abre esse trabalho se conecta com a minha trajetória profissional e minhas inquietações acerca da cultura piauiense. Em 2018 comecei a trabalhar como tutora em um curso de Licenciatura em Música na modalidade Educação à Distância (EAD) na cidade de Teresina. Uma vez no mês me encontrava com os alunos para trabalhar os conteúdos que os professores responsáveis pelas disciplinas haviam deixado previamente planejado. Em uma dessas aulas o tema era canções de trabalho e questionei os alunos sobre as canções de trabalho do estado que estes conheciam. Os discentes não lembravam ou não conseguiam sinalizar músicas e um deles me falou a seguinte frase: “Aqui no Piauí não tem”. Essa afirmação vem me acompanhando desde aquele momento. Pensei, e penso ainda, que há canções de trabalho no estado, considerando que estas costumam estar presentes na vida cotidiana da mulher e do homem do campo. O ponto que me

instigou foi o fato de os meus alunos, músicos piauienses, desconheciam esse elemento da cultura folclórica do estado.

No ano seguinte ingressei na Universidade Federal do Piauí (UFPI) como professora substituta do curso de Licenciatura em Música. Em uma das disciplinas que lecionei propus a performance de canções tradicionais do estado e mais uma vez pude constatar o desconhecimento dos alunos acerca deste repertório. Isso me trouxe mais reflexões pois compreendi que a academia estava formando professores de música que só tocavam peças de outros estados ou de outros países. Minha preocupação foi, e ainda é, que estes professores, então em formação, utilizem em suas aulas apenas esse repertório como base, sem abrir espaço para a cultura interna, forjada por seus pais e mães, avôs e avós, bisavôs e bisavós.

Conforme aponta Mignolo (2017), a colonização trouxe em seu enalço uma hierarquia estética. Esta é definida por instituições, tais como universidades, escolas, museus, revistas, casas de espetáculo, teatros e tantos outros, que passam a estabelecer o que é considerado arte e o que não é, o que é belo e o que não é. Esta face etnocêntrica frequentemente parece negligenciar as culturas locais (FERREIRA; RAPOSO, 2017). Na acepção de Queiroz (2017), essas características coloniais estão presentes também em cursos superiores em música do Brasil haja vista uma ampla predominância de conteúdos ligados à cultura europeia. Sendo assim, ampara em Mignolo (2017), Ferreira e Raposo (2017) e Queiroz (2017) compreendo que os cursos de música fazem parte das instituições que estabelecem as visões acerca das artes que vigora em território nacional e podem contribuir para uma maior valorização de culturas externas.

Neste momento em que exponho estas inquietações faz-se relevante abordar um pouco mais acerca da minha formação musical, pois conforme apontam Alves-Mazzotti (1998) e Pereira e Ortigão (2016), não há pesquisas neutras e o perfil do pesquisador, aqui pesquisadora, é um elemento importante no desenvolvimento de todas as etapas do estudo. A formação pessoal e acadêmica dos pesquisadores está relacionada com a percepção da problemática, da definição do objeto, da escolha metodológica, da interpretação dos dados e redação dos resultados (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1998; ARAÚJO, 2010; PEREIRA; ORTIGÃO, 2016; SANTOS; MENESES, 2009). Desta forma, acredito ser necessário discorrer sobre a formação que recebi para uma melhor exposição e compreensão dos elementos que compõem este estudo.

Nasci e cresci em São Bento do Sul, uma cidade pequena do interior de Santa Catarina e que foi construída por imigrantes europeus, em sua maioria, alemães no final do século XIX. A cultura dos primeiros habitantes é ainda hoje respeitada e valorizada por uma parcela significativa de seus moradores e atrai turistas anualmente. Cresci ouvindo o slogan “São Bento do Sul, terra da música e do folclore”, elemento que ressalta o valor que a cultura folclórica possui para os gestores da cidade.

Meus antepassados se instalaram nesta localidade em suas primeiras décadas de formação, ainda no século XIX. A família do meu avô materno esteve ligada com a música folclórica alemã, tocando-a nos eventos festivos e cerimônias religiosas. São cinco gerações de músicos, na qual me incluo, que se dedicaram, ao menos em partes de suas vidas, a manter viva a cultura dos imigrantes. Assim, essa manutenção das artes tradicionais consiste em algo relevante tanto para minha família como para mim.

No decorrer dessa jornada pessoal com a música, precisei mudar de cidade para estudar. Passei pela graduação e a especialização em educação musical vivendo em Curitiba e pelo Mestrado em educação musical residindo em Porto Alegre. Ao longo desse percurso acadêmico não tive contato direto com o fazer musical de minha localidade, todavia, as conexões que possuo com essas raízes culturais se mantiveram vivas.

Desta forma, fiquei um tanto inquieta quando cheguei em Teresina e constatei que músicos da cidade desconhecem suas raízes culturais. Após algumas reflexões sobre o tema, compreendi que este era um campo fértil para o desenvolvimento de estudos, tanto em relação aos sujeitos de estudo como na necessidade de mais escritos e mais divulgação sobre a arte piauiense.

Ao mesmo tempo que lecionava e questionava meus alunos sobre a cultura do estado do Piauí, da janela do apartamento onde morava ouvia os ensaios de um grupo de pífanos. Como sou flautista, a proximidade dos instrumentos fez com que este me chamasse a atenção. Resolvi então fazer uma pesquisa online sobre o movimento pifaneiro na cidade de Teresina. Neste momento dois nomes surgiram, o da Banda Caju Pinga Fogo e o de Mestre¹ Agenor. O Caju Pinga Fogo foi formado em

¹ Para facilitar a compreensão acerca dos sujeitos mencionados neste trabalho, utilizo Mestre com M maiúsculo para me referir ao Mestre Agenor, e mestre com m minúsculo quando abordo outros mestres da cultura popular.

2016 por alunos do curso de comunicação social da UFPI e vem se apresentando em diversos eventos divulgando a cultura pifaneira. Em 2019 a banda lançou um álbum com músicas autorais (CARVALHO, 2022). Todavia, as reportagens que li acerca de Mestre Agenor e do grupo de pífanos que este montou e coordenou, a Banda de Pífanos de Teresina, instigaram-me. Acreditei então que a trajetória de mestres pifaneiros, tais como Agenor, seria um bom tema de pesquisa para desenvolver em minha tese.

Escrevi um projeto sobre o tema dos mestres pifaneiros e submeti para seleção no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFPI. Meu projeto foi selecionado e eu aprovada. Ao ingressar no doutorado fui acolhida pelo Professor Ednardo Monti e pelo Núcleo de Pesquisa Educação, História e Ensino de Música (NEHEMus).

Ressalto que presente estudo seguiu as orientações da Comitê de Ética em Pesquisa Humanas da UFPI e foi devidamente aprovado pelo órgão. Após a obtenção do parecer favorável², entrei em contato com Mestre Agenor para perguntar se este tinha interesse em participar do estudo. A proposta foi prontamente aceita e o músico se colocou à disposição para conversar comigo. Esse assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e solicitou que fosse chamado pelo nome artístico de Mestre Agenor. Após nosso primeiro encontro compreendi que a vida deste sujeito traz muitos elementos para a reflexão sobre a música no e do Piauí. Sendo assim, optei por focar o estudo apenas no Mestre.

Levando em consideração a proximidade temporal dos eventos relacionados com a trajetória de vida de Mestre Agenor, além dos domínios da História da Educação e História da Educação Musical, adoto como campo temático a História do Tempo Presente. Segundo Chartier (2006, p. 215), este tipo de pesquisa é um encontro com “seres de carne e osso”, sujeitos que são nossos contemporâneos que irão narrar suas vidas. Scocuglia (2007) vai ao encontro dos apontamentos de Chartier (2006) e salienta que a História do Tempo Presente nos propicia mecanismos para compreender as produções e as incertezas dos processos educativos.

Tendo o exposto, o objetivo geral desta pesquisa consiste no estudo das entrevistas narrativas do Mestre Agenor. Mais especificamente, busco aqui: 1) analisar como o Mestre se formou como músico. 2) descrever os caminhos que

² Parecer de número 4.630.290

Agenor percorreu na sua construção como docente. 3) Identificar os retornos que suas ações trouxeram para a comunidade teresinense.

Segundo levantamento realizado por Alencar (2022), a História da Educação Musical é um campo de estudo em crescimento no Piauí e Brasil. Conforme o autor, a área teve aumento consistente em suas publicações haja vista a implementação de um Grupo de Trabalhos (GT) específico no XXII Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, de 2015. A presente tese segue no movimento apontado por Alencar (2022) e está inserida nesta vertente de investigação.

Para o desenvolvimento das reflexões sobre a História da Educação Musical no Piauí, estado em que Mestre Agenor residiu durante toda sua vida, apoio-me nos intelectuais que já discorreram sobre o tema. Estes são: Ferreira Filho (2009), que desenvolveu um estudo sobre a história da educação musical formal no Piauí, desde as primeiras experiências até a implementação de um curso em nível superior na Universidade Federal do Piauí; Lima (2017) que analisou os festejos de Reisado no Município de Demerval Lobão; Santos (2017) que estudou as ações culturais do Mestre Griô Zé Santana, que atuou pela difusão da arte de matriz africana presente no litoral do estado; Silva (2020) que discorreu sobre os dez primeiros anos de funcionamento da Escola de Música de Teresina e os agentes que possibilitaram a implementação deste centro de estudos artísticos; Carvalho (2020) que interpretou a história de vida do Maestro Aurélio Melo e sua atuação como mediador cultural; e Dantas (2021) que investigou o movimento jazzístico em Teresina e as redes de sociabilidade que viabilizaram seu desenvolvimento; Monti, Conduru e Oliveira (2021) que buscaram compreender a relação entre migrações e viagens na formação musical do barítono Raimundo Pereira; e Paixão e Monti (2022) que discorreram sobre a implementação do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Piauí.

Para compreender melhor alguns aspectos da trajetória escolar do Mestre, busquei o apoio de trabalhos que analisam elementos da História da Educação no Piauí. Estes consistem nas obras de Brito (1996) e Mendes (2012) que realizaram um levantamento amplo sobre a história da educação do estado, contemplando diversas fases de seu desenvolvimento e diferentes personagens que participaram desta trajetória. Também utilizo Sousa (2019), Silva (2020), Araújo (2021) e Cerqueira (2021) que desenvolveram estudos mais específicos focados nos ginásios do Piauí.

As reflexões aqui presentes são sustentadas por elementos trazidos por autores que discorrem sobre a história do estado. Estes consistem em Monte (2010)

que buscou refletir sobre a população menos favorecida que vivia em Teresina na década de 70 do século passado e Rodrigues (2018) que pesquisou a política cultural do governo de Alberto Silva.

As pesquisas históricas possuem algumas tendências estilísticas que vigoraram ao longo de suas décadas, séculos e milênios de existência. Estas podem acarretar mudanças nas formas de compreender e fazer a historiografia (BARROS, 2004; GALVÃO; LOPES, 2010). Uma dessas correntes é a História Cultural, movimento que ressurgiu na Europa com a Escola de Annales na década de 30 do século passado e que desde lá vem mobilizando e inspirando historiadores ao redor do mundo (CHARTIER, 2002). Segundo Burke (1992), a Escola de Annales teve três gerações. A primeira foi iniciada em 1929 com as publicações da revista *Annales D'histoire Économique et Sociale*. Os principais representantes foram Bloch e Febvre, que se dedicaram à história das estruturas econômicas e sociais. Estes tinham como objetivo uma abordagem nova para a historiografia, com características interdisciplinares. A segunda geração instituída em 1945 foi liderada por Fernand Braudel que aprofundou o conceito de longa duração que aspirou a produção de uma história total. A terceira geração estabeleceu-se em 1968 e foi influenciada pela antropologia, psicologia e sociologia. A preocupação dos historiadores neste momento voltou-se para aspectos relacionados ao âmbito da cultura. Temas como história das mulheres, da sexualidade, da morte, do povo comum, da cultura popular ganharam destaque.

Conforme Chartier (2002), a Escola dos Annales renovou e ampliou o quadro das pesquisas históricas ao abrir o campo para o estudo de atividades humanas até então pouco investigadas. Esse movimento contribuiu para o rompimento da compartimentação das Ciências Sociais (História, Sociologia, Psicologia, Economia, Geografia humana e assim por diante) e privilegiou abordagens metodológicas pluridisciplinares. Assim, com novos objetivos em vista, os culturalistas passaram a adotar ferramentas e técnicas de outras disciplinas, tais como a sociologia e a antropologia (BURKE, 2008; CHARTIER, 2002).

Conforme aponta Barros (2005):

[A] História Cultural interessar-se-á simultaneamente pelos sujeitos produtores e receptores de cultura – o que abarca tanto a função social dos 'intelectuais' de todos os tipos (...), até o público receptor, o leitor comum, ou as massas capturadas modernamente pela chamada

"indústria cultural" (...). Agências de produção e difusão cultural também se encontram no âmbito institucional: os Sistemas Educativos, a Imprensa, os meios de comunicação, as organizações socioculturais e religiosas.

Conforme aponta Burke (1992), a historiografia tradicional se consolidou focada em grandes homens e em seus grandes feitos. A História Cultural, todavia, busca conhecer sujeitos das mais variadas origens e classes sociais. Pessoas que até então eram relegadas a um papel secundário na busca por conhecimentos relacionados aos fatos passados (BURKE, 2008).

Os trabalhos desenvolvidos pelos Núcleo de Pesquisa em Educação, História e Ensino de Música (NEHEMus) compõem estes estudos que se apoiam no referencial da História Cultural e da Nova História Cultural para a construção de seus trabalhos. Em consonância com as pesquisas feitas pelo grupo do qual faço parte, esta tese se alicerça na História Cultural como dimensão, ou seja, como dimensão do campo histórico; em outras palavras, como modo de ver e fazer a história. Com isso, amparada neste referencial, compreendo que o Mestre é um intelectual de seu tempo, ligado à arte tradicional e aos mestres do interior, sujeitos vindos das camadas “de baixo” (p. 62) e que passaram a ganhar espaço nas pesquisas históricas desde a difusão das ideias da História Cultural (BURKE, 2008).

Conforme aponta Scocuglia (2007), um dos principais alicerces para desenvolver pesquisas culturalistas focadas no tempo presente são as fontes orais. Para o autor:

Com efeito, as fontes orais do tempo presente, além de se imiscuírem na concreticidade de uma prática social como a educação, de modo ímpar, além de provocarem as pesquisas de novos objetos contando com uma nova documentação, transcendem as relações com os arquivos e com os documentos sem vida, se aproximam como nenhuma outra fonte dos sujeitos da educação (p. 36).

A dimensão da História Cultural e o domínio da História do Tempo Presente buscam uma ampliação das fontes na construção de seus estudos (BURKE, 1992, 2008; SCOCUGLIA, 2007). Estas, incluem as narrativas dos sujeitos, seus documentos pessoais, como cartas, diários, fotografias, entre outros (BURKE, 2008) e documentos produzidos por meio das novas tecnologias, como as redes sociais, e pelo jornalismo instantâneo (SCOCUGLIA, 2007).

Essas fontes são abordagens adotadas nas pesquisas alicerçadas na História Cultural. Para esta tese utilizo como fonte os acervos pessoais de Mestre Agenor formado por fotos, CDs, DVD, reportagens de imprensa e método de pífano; reportagens de imprensa disponíveis em formato digital; e as entrevistas narrativas.

Mestre Agenor, ao longo de sua vida, foi organizando um arquivo de suas memórias. Este contém fotos, recortes de reportagens de jornais impressos, gravações de suas aparições em programas de televisão, certificados de conclusão dos cursos que fez, dos eventos que participou e das homenagens que recebeu. O material foi selecionado e guardado com carinho por Agenor. Ao longo de nossas conversas, este me informou da existência do acervo e o disponibilizou para que eu o utilizasse na pesquisa.

Um fato interessante e que me fez refletir sobre a relevância dos arquivos do Mestre ocorreu quando entrei em contato com um dos dirigentes da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. Procurei o órgão para obter registros do salão Pisa na Fulô, que segundo o Mestre foi organizado por ele e pelo Professor Noé Mendes de Oliveira em parceria com a Fundação. Um dos responsáveis pelo órgão informou que infelizmente não havia mais nenhum documento sobre tal evento e me orientou a procurar seu Agenor pois este teria os registros que vinha buscando. Neste momento compreendi a relevância dos documentos selecionados e mantidos no acervo pessoal do Mestre. No material estão guardadas suas lembranças, mas também registram uma parte da memória do estado que os próprios gestores culturais não se preocuparam em preservar.

Para refletir sobre esse acervo me apoio em Mignot (2002), Le Goff (2018) e Anheim (2018) que apontam que a análise dos documentos pessoais precisa levar em consideração que os materiais ali presentes foram selecionados intencionalmente. Enquanto alguns fatos eram considerados significativos para serem guardados nas caixas de lembrança, outros foram descartados. Assim, os pesquisadores precisam ter consciência que as pessoas não arquivam toda a sua vida e esse processo de seleção de lembranças é também importante para a compreensão dos sujeitos (ARTIÈRES, 1998). Desta forma, entendo que os documentos presentes nos arquivos de Mestre Agenor são aqueles que este julgou serem relevantes para estarem lá e não formam o todo acerca da documentação produzida pelo músico ao longo de sua vida.

Com o intuito de auxiliar no ensino da arte do pífano, Mestre Agenor e Renoir do Pife escreveram um método com orientações à professores e alunos. Neste constam partituras e informações sobre a notação musical. Para a análise do material me alicerço em Monti (2015) que discorre sobre a análise das partituras como documentos históricos, que guardam as marcas de uma época e retratam uma nação. O autor também inspirou minhas análises no que tange à relação de um agente cultural com os governantes de seu tempo e como essas conexões podem dar suporte para o desenvolvimento de seus trabalhos artísticos.

As entrevistas narrativas compõem a maior parte da documentação analisada neste estudo e foi por esta etapa que iniciei a coleta de dados. Conforme apontam Jovchelovitch e Bauer (2008) e Yin (2016), a abordagem consiste em uma forma de entrevista não estruturada, ou seja, o pesquisador não segue um roteiro rígido. Isso propicia um relato mais livre e com mais profundidade pois permite que o informante selecione os fatos e eventos que considera mais significativo para si mesmo (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2008).

Conforme aponta Yin (2016), esse modo conversacional permite uma interação bidirecional que viabiliza que o próprio entrevistado faça perguntas ao entrevistador, elemento esse que ocorreu nas conversas que tive com Mestre Agenor. Em dado momento, quando o músico contava sobre os aspectos culturais da região de Curalinhos, cidade onde cresceu, este me perguntou como era a cultura tradicional do meu estado, Santa Catarina. A pergunta me deixou satisfeita pois demonstrou que o Mestre estava sentindo-se confortável com nossa conversa.

Para de alguma maneira nortear nossas conversas escrevi um roteiro com questões abertas (ALBERTI, 2015) desenvolvido em torno de tópicos centrais (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2008) e que possibilitassem que o Mestre desenvolvesse suas narrativas em torno de um tema e com o mínimo possível de interferência de minha parte. Estas foram elaboradas apoiadas em três pontos centrais: o envolvimento do Mestre com a música regional, em especial com o pífano; a relação do músico com a docência; e seu despertar para a pesquisa. Estas questões centrais buscaram respostas para as seguintes perguntas: Como o Mestre iniciou sua trajetória com a música? Como este desenvolveu sua trajetória como docente? Como Agenor se aproximou das pesquisas envolvendo a cultura piauiense?

Seguindo as orientações de Jovchelovitch e Bauer (2008), as questões centrais foram subdivididas em outras perguntas secundárias que não foram feitas em

um primeiro momento. Caso o Mestre em sua narrativa não abordasse os assuntos das questões secundárias, após o término de suas falas eu o questionaria sobre as dúvidas que ainda persistissem.

As questões abertas possibilitaram que o Mestre selecionasse quais assuntos considerava mais relevantes em sua trajetória, elaborando assim o que Jovchelovitch e Bauer chama de um “enredo” (2008, p. 92) de sua vida. Foi em decorrência destas falas, selecionadas pelo entrevistado que se estabeleceu o recorte temporal adotado na tese, de 1961, quando então com sete anos de idade Agenor iniciou sua prática musical, ao lançamento do DVD Piauiensidade que ocorreu em 2009.

Cabe destacar que conforme Ferrarotti (2014), as entrevistas consistem em uma interação social entre entrevistado e entrevistador. Passaggi e Souza (2016) vão ao encontro dos pensamentos de Ferrarotti (2014) e afirmam que estas são elaboradas na relação entre o pesquisador e os pesquisados. Com isso, o pesquisador não está ausente nas narrativas de seus sujeitos, mesmo que este busque a invisibilidade (FERRAROTTI, 2014). Conforme aponta Ferrarotti (2014, p.43), “as narrativas biográficas de que nos servimos não são monólogos ditos perante um observador reduzido à tarefa de suporte humano de um gravador”. Desta forma, embasada em Ferrarotti (2014) e em Passaggi e Souza (2016), compreendo que meu perfil como instrumentista, pesquisadora e professora podem ter propiciado que o Mestre Agenor lembrasse de determinados momentos de sua vida, ou achasse que as informações fornecidas fossem as mais relevantes naquele momento. Assim, destaco que não busco discorrer sobre toda a vida do Mestre, mas sim, refletir sobre as memórias que este optou por compartilhar comigo.

Conforme apontam Bueno e colaboradores (2006) as memórias não pertencem apenas aos sujeitos, de modo individual, mas também ao coletivo. Desta forma, a investigação acerca dessas memórias e das práxis individuais possibilitam conhecer um grupo, um contexto social (DOMINICÉ, 2014). Com isso, compreendo que por meio do estudo das narrativas de Mestre Agenor não apenas é possível acessar informações sobre sua juventude em Currálinhos, mas também compreender como era, ao menos em partes, a vida cultural nesta localidade nas décadas de 60 e 70 do século passado.

Conforme aponta Halbwachs (1990) outro elemento que pode contribuir para o acesso das memórias é o tempo. De acordo com cada contexto vivido, podemos acessar algumas lembranças e esquecer de outras (HALBWACHS, 1990). Seguindo

os pensamentos de Halbwachs (1990), Dominicé (2014, p. 83) salienta que “o que o adulto diz da sua história não é idêntico em todos os momentos da sua vida, nem em todos os contextos nos quais se exprime”. Desta forma, as entrevistas narrativas podem obter informações diferentes de um mesmo sujeito dependendo do pesquisador que fará as entrevistas e dos momentos vividos pelos entrevistados. Com isso, pode-se perceber que esta abordagem é subjetiva em vários níveis. Sua intenção, todavia, não é buscar uma objetividade, mas sim, fornecer à subjetividade um valor de conhecimento (FINGER, 2014).

Conforme Abreu (2018), as pesquisas focadas nas histórias de vida de educadores musicais vêm analisando os fenômenos relacionados com o envolvimento destes sujeitos com esta arte e com suas formas de apropriação e transmissão. Para Abreu (2019), o emprego desta abordagem epistêmico-metodológica faz-se necessária pois na busca de compreendermos as trajetórias destes docentes, passamos a ampliar nossa percepção acerca da própria história da área. Em consonância com os apontamentos de Abreu (2019), Valéry³, citado por Nóvoa (2004, p.7) ressalta que “não é possível escrever a história da educação sem passar por aqueles que a fizeram e a pensaram”.

Desta forma, apoiada em Abreu (2019) e Valéry (apud NÓVOA, 2004) compreendo que a educação musical brasileira vem sendo construída por diversas mulheres e homens que atuam em pró da difusão desta arte. O estudo das narrativas do músico, pesquisador e professor Agenor Abreu, o Mestre Agenor, propicia uma aproximação com um conhecimento de um grupo, de um coletivo, aja visto que, conforme Halbwachs (1990), as memórias de um indivíduo são formadas e acessadas na relação com os demais membros de sua comunidade.

Busco ainda que esta tese possa auxiliar na ampliação de saberes sobre os diferentes modos de ensinar e aprender a cultura folclórica piauiense. Ressalto que não aponto que os relatos de Agenor sejam a fonte de informações sobre a cultura do estado, mas sim, **um dos elos** que nos auxiliam num entendimento mais amplo sobre sua cultura.

Destaco que os documentos acerca da cultura da região de Curalinhos são escassos. Assim, as narrativas de mestre da cultura popular, tal como Mestre Agenor são uma das poucas fontes de conhecimento sobre os modos de aprender e fazer

³ Apesar de Nóvoa citar as palavras de Valéry, não se encontra no texto alguma referência na qual se possa identificar a obra citada.

música nesta comunidade. Com isso, os relatos do Mestre não apenas expõem suas experiências, como nos fornece indícios para um saber mais abrangente, da vida cultural no interior do Piauí. Assim, por meio dos documentos analisados aqui, buscase uma ampliação das informações sobre a arte folclórica do estado.

Para acessar as informações analisadas aqui alguns percalços surgiram. No momento da realização das entrevistas foi necessário contornar as dificuldades impostas pela pandemia de Covid19. Quando compreendi que o isolamento social perduraria por um longo período, optei por tentar conversar com o Mestre por meio da plataforma de videoconferência *Google Meet*. Para Hanna e Mwale (2019) as entrevistas face a face virtuais oferecem ao pesquisador ou pesquisadora uma alternativa para a coleta de dados em meio aos desafios e limitações que alguns encontros presenciais podem ocasionar.

Gray e colaboradores (2020) ressaltam que as plataformas de videoconferências podem ser boas aliadas para realização das entrevistas quando estas não podem ser desenvolvidas presencialmente. Para sua efetividade, todavia, faz-se necessário que o entrevistador siga algumas orientações: testar a plataforma antes da entrevista; ter a mão outra opção caso seus recursos tecnológicos falhem no momento do encontro; enviar com antecedência o *link* para a sala de reuniões; considerar a memória disponível no computador; conectar-se na rede utilizando uma internet segura; criar um lembrete visual para iniciar a gravação da entrevista; obter o consentimento do entrevistado quanto à participação da entrevista (GRAY *et al.*, 2020). Para o presente trabalho, segui as orientações de Gray e seus colaboradores (2020) e não tive maiores problemas quanto à utilização das tecnologias.

Conforme apontam Hanna e Mwale (2019), uma das barreiras das plataformas de vídeoconferência pode ser a falta de familiaridade dos sujeitos com as tecnologias digitais (HANNA; MWALE, 2019), elemento este que esteve presente neste trabalho. Mestre Agenor tem algumas dificuldades com as plataformas de videoconferência. Para amenizar o desafio, este solicitou que as entrevistas fossem agendadas nos dias que seu filho, Renoir Abreu, estivesse em sua casa para poder ajudá-lo.

Agendamos nosso primeiro encontro para o dia 15 de abril de 2021. Na conversa Mestre Agenor me falou de sua relação com o pífano e de seu envolvimento com a música de modo geral, que abarca a prática e o ensino de outros instrumentos, tais como a sanfona, o teclado, instrumentos de percussão diversos, flauta doce, entre

outros, e a pesquisa sobre a cultura do interior do Piauí (ABREU, A., 2021a). Suas narrativas sobre o fazer musical fornecem um retrato sobre esta arte no estado. Tendo em vista as múltiplas atuações do Mestre com a arte piauiense, optei por ampliar o foco desta pesquisa e abarcar todas as narrativas que o Mestre generosamente compartilhou comigo.

Em nosso primeiro encontro, não foi possível realizar todas as perguntas que eu havia planejado, e assim, outra entrevista foi agendada. Nesse período, o Renoir Abreu foi contaminado com o vírus da Covid19 e precisou ficar um tempo em isolamento. Assim, o segundo encontro só pode acontecer no dia 01 de maio de 2021. Após analisar as informações compartilhadas por Mestre Agenor, senti a necessidade de mais uma reunião para conversarmos melhor sobre alguns elementos que surgiram em nossos primeiros encontros. Agendamos então mais uma entrevista para dia 16 de setembro de 2021. Como Renoir Abreu havia iniciado em um novo emprego, este não poderia mais auxiliar o pai. Com isso, Mestre Agenor solicitou que a reunião fosse presencial. Ressalto que em setembro daquele ano os casos de transmissão da Covid estavam em baixa no estado e o Mestre e eu já havíamos recebido as duas doses da vacina. Fui à sua casa para essa nova conversa e durante todo o tempo mantivemos as máscaras e um distanciamento adequado.

Nas conversas virtuais que tivemos ficou ressaltada a relevância que Mestre Agenor confere à atuação de Renoir Abreu em seus projetos. Este foi um de seus primeiros alunos de pífano e com o tempo passou a auxiliar os alunos iniciantes da Banda de Pífano de Teresina, que foi formada e era dirigida por Mestre Agenor. Renoir também tocou no Forró de Candieiro, outro grupo idealizado pelo pai e que se dedica ao repertório folclórico piauiense. Renoir teve uma trajetória de aprendizagem diferente do pai, com orientação de um profissional desde o início de seu envolvimento e desenvolvimento com a música. Esse caminho formativo foi enaltecido pelo pai em diversos momentos e compreendi que este é um elemento significativo na vida do Mestre, como pai e como docente.

Como Renoir esteve constantemente presente na vida musical de Mestre Agenor, em vários momentos de nossas conversas, este respondeu pelo pai ou ainda ajudou-o complementando algumas respostas. Um exemplo disso foi quando questionei o Mestre sobre a construção do pífano. No momento da realização das entrevistas, Renoir era o responsável pela fabricação dos instrumentos e auxiliou o pai em suas narrativas.

Tendo em vista a proximidade das relações pessoais e profissionais de Agenor e Renoir e a relevância que o filho representa na vida musical do pai, compreendi que seria importante entrevistar o filho para compreender melhor o trabalho do Mestre Agenor. Assim, conversei com Renoir e este também aceitou participar do estudo. O músico leu e assinou TCLE e solicitou no trabalho fosse utilizado seu nome artístico, Renoir do Pife.

Diferentemente de Mestre Agenor, com Renoir do Pife optei por realizar uma entrevista semiestruturada. Conforme apontam Laville e Dionne (1999), este instrumento de coleta de dados consiste em uma série de perguntas abertas, feitas de modo verbal com ordem previamente definida pelo entrevistador. Estas não possuem uma rigidez acentuada e possibilitam que o pesquisador acrescente ou remova questões ao longo da conversa com seu sujeito.

As questões elaboradas para a entrevista com Renoir focaram em sua aprendizagem musical e a relação deste com os projetos musicais de Mestre Agenor. Para esta etapa foi necessário apenas um encontro realizado em modo remoto por meio da plataforma *Google Meet* no dia 8 de maio de 2021.

Após a realização da primeira entrevista com Mestre Agenor comecei a fazer a transcrição dos materiais. Segui as orientações de Alberti (2015) e conferi os documentos produzidos para verificar se os textos iam ao encontro dos áudios. Após esse processo de checagem, entreguei as entrevistas impressas para Mestre Agenor e Renoir do Pife e solicitei que estes apontassem se havia algum elemento de suas falas que não queriam que fosse utilizado na pesquisa. Ambos autorizaram a utilização integral do material.

Por diversos outros momentos fiquei com algumas dúvidas sobre elementos expostos por Mestre Agenor e Renoir do Pife. Para maiores esclarecimentos utilizamos o aplicativo de trocas de mensagem *WhatsApp* com o qual os entrevistados gentilmente me respondiam por mensagem de texto ou voz.

As conversas que tive com Mestre Agenor e Renoir do Pife geraram muitas informações sobre suas ações educativas, suas atuações na cultura e seu envolvimento com a pesquisa. Para interpretar e descrever esses dados foi necessário um processo criterioso de análise. Para esta etapa me apoiei nas orientações de Yin (2016, p. 158) que salienta que “[...] embora a análise de estudos qualitativos não siga um livro de receitas, tampouco ela é totalmente desregrada”.

Para a análise de dados Yin (2016) orienta que o pesquisador organize suas ações em cinco fases: compilar, decompor, recompor, interpretar e concluir (YIN, 2016). Desta forma, para iniciar a análise eu compilei todos os documentos obtidos: as transcrições das entrevistas, os materiais obtidos na imprensa online e o acervo do Mestre composto por fotos, certificados, CDs, DVD e o Método de Pífano. Na sequência decompus os dados em três categorias basilares: processos de aprendizagem, atuação na docência e envolvimento com a pesquisa. Posteriormente essas categorias ganharam diversas subcategorias que me auxiliaram na compreensão das narrativas de Agenor. As principais consistiram em: aprendizagem informal de Mestre Agenor, aprendizagem formal de Mestre Agenor, aprendendo a arte do pífano, o aprendizado dos mestres do interior do Piauí, aprendizagem por meio da pesquisa, início da atuação docente, as bandas formadas pelo Mestre, as relações familiares no fazer musical, as obras deixadas pelo Mestre. Essas subcategorias foram reagrupadas em três categorias: aprendizagem da música; ensino da música; e produção intelectual. Estas deram suporte para a elaboração dos três capítulos desta tese. Cada capítulo consiste na análise e na interpretação dos dados recompostos na etapa anterior. Das análises e interpretações foi possível extrair conclusões acerca dos aspectos da vida de Mestre Agenor que foram investigados na pesquisa.

Cabe destacar que algumas subcategorias não puderam integrar esta tese pois transcendiam os objetivos previamente definidos para a pesquisa. Entre elas estão: comidas e bebidas das festas de Currálinhos, a dança piauiense, apresentações teatrais em Currálinhos, outros mestres da cultura popular que vivem em Teresina. Tais elementos, todavia, integrarão futuros artigos que serão como *spin-off*⁴ do trabalho principal.

As narrativas de Mestre Agenor que compõem o trabalho se escoram em suas memórias acerca de fatos ocorridos no passado, e estas, segundo aponta Alberti (2015) podem sofrer algumas alterações com o passar do tempo. Essas alterações, ou “distorções” como aponta Alberti (2015, p. 166), são um elemento importante para a compreensão dos valores das pessoas que estão sendo estudadas. Assim, não busco que os relatos de Mestre Agenor e Renoir do Pife sejam ‘a verdade’ acerca dos fatos passados, haja vista que, conforme Reis (2010), a ‘verdade’ é incompatível com

⁴ É como são chamadas as séries que são baseadas em outras séries e que compartilham um mesmo universo temático.

os objetivos daqueles que pesquisam sobre a história, mas sim, que elas exponham a compreensão que estes possuem no tempo presente sobre os eventos vividos.

Sustentada pelos pensamentos de Sirinelli (2003), Elias (2000) e Rocha (2010) compreendo que Mestre Agenor, ao longo de seus anos de atuação como músico, educador e pesquisador, foi estabelecendo sua rede de sociabilidade, esta incluiu outros mestres de cultura popular, familiares, vizinhos e políticos que atuavam no estado do Piauí e no município de Teresina. Refletindo juntamente com Le Goff, compreendo que “o indivíduo não existe a não ser numa rede de relações sociais diversificadas, e essa diversidade lhe permite também desenvolver seu jogo” (LE GOFF, 2022, p. 26). Essas redes, conforme Sirinelli (2003), são os laços formados por determinados sujeitos que atuam em prol de um objetivo em comum, no caso de Agenor, o fortalecimento da educação musical e da arte piauiense.

Após conversar com Mestre Agenor e refletir sobre sua trajetória e sua rede de sociabilidade, amparada novamente pelos apontamentos de Sirinelli (2003), entendo que o músico é um intelectual mediador de seu tempo. Conforme o autor, nos grupos dos intelectuais podem estar incluídos os criadores e os mediadores culturais que englobam diversas categorias, entre elas os professores secundários e os “eruditos” (SIRINELLI, 2003, p. 242). Agenor, é um professor envolvido com a arte piauiense que vem trabalhando para divulgá-la, tanto no cenário estadual como nacional. Este atuou também na educação básica, na Escola de Música de Teresina, em projetos voltados para jovens em situação de rua, crianças com deficiências e crianças residentes nas periferias de Teresina. O Mestre esteve envolvido em pesquisas que se concentraram na cultura folclórica do estado, ligada ao meio rural, e desenvolveu projetos artísticos focados na divulgação destes saberes que adquiriu. Assim, este intelectual trabalhou tanto na criação como na mediação cultural da arte piauiense.

Para Sirinelli (2003), um intelectual se define como um herdeiro, elemento que esteve presente nas narrativas do Mestre. Este apontou que aprendeu com os mestres do interior a cultura do estado e que no momento, só ele possui o conhecimento do repertório tocado por estes artistas. Com o intuito de difundir estes saberes, Agenor busca ensiná-los aos mais jovens, para que assim estes saberes não se percam. O Mestre centra sua busca pela transmissão destas culturas em três pontos: as aulas que ministra, as apresentações artísticas que fez e faz e no registro

de parte de seus conhecimentos no formato de CDs, um DVD e um método de ensino do pífano.

Segundo Giroux (1997), os professores são intelectuais transformadores e suas funções transcendem o mero auxílio no desenvolvimento profissional dos alunos. Suas ações, segundo o autor, deveriam estar focadas na promoção de uma visão crítica do mundo e que forneça aos discentes ferramentas para mudar suas realidades sociais quando necessário. Giroux ressalta também que estes profissionais “[...] devem ser vistos em termos dos interesses políticos e ideológicos que estruturam a natureza do discurso, relações sociais em sala de aula e valores que eles legitimam em sua atividade de ensino” (GIROUX, 1997 p. 162). Apoiada em Giroux (1997), compreendo que Mestre Agenor é um intelectual transformador que legitimou em suas aulas um conteúdo focado na música piauiense.

Conforme aponta Sirinelli (2003), nas décadas recentes o interesse pelo estudo dos intelectuais vem ganhando força e o foco destes levantamentos não se concentram apenas naqueles personagens de maior notoriedade. Inspirados pelos estudos da História Cultural, os pesquisadores têm demonstrado interesse também por aqueles intelectuais menos conhecidos e que têm uma trajetória relevante em seu tempo (SIRINELLI, 2003), tais como os mestres de cultura popular, e neste caso mais específico, de Mestre Agenor.

Refletindo juntamente com Burke (2008), Sirinelli (2003) e Giroux (1997) compreendo Mestre Agenor como um intelectual transformador vindo das camadas menos favorecidas financeiramente, do movimento da cultura folclórica piauiense de origem rural, produzida e consumida por pessoas de menor poder aquisitivo. Suas ações como músico, educador e pesquisador contribuíram para a difusão da arte piauiense e buscaram uma mudança na realidade social de seus alunos.

Cada capítulo desta tese analisa uma temática da vida e da obra do intelectual Agenor Abreu. No primeiro capítulo discorro sobre os processos de aprendizagem de Mestre Agenor que iniciaram na sua infância ainda na região das Cruzes, no município de Curralinhos, interior do Piauí. Abordo a mudança de sua cidade natal para Teresina, na busca por realizar o desejo de sua mãe Dona Miana e seguir com seus estudos. Foi na capital que Agenor recebeu suas primeiras aulas de música, estudou a grafia musical e ingressou no curso superior em música. Durante a graduação teve seus primeiros contatos com a pesquisa e passou a adquirir e produzir conhecimento por meio destas. É também no primeiro capítulo que descrevo os processos de

aprendizagem que Renoir do Pife recebeu inicialmente de seu pai e posteriormente no curso técnico do Instituto Federal do Piauí.

O segundo capítulo é focado na atuação de Mestre Agenor como educador musical. Discorro sobre o início de sua ação docente que ocorreu despretensiosamente, formando grupos com os alunos da escola de educação especial em que trabalhava, na época ainda como marceneiro. Abordo o projeto de ensino de pífanos organizado pelo educador e sobre a rede de sociabilidade que viabilizou que este acontecesse. Escrevo também sobre as aulas de instrumentos musicais que lecionou e as bandas que formou com seus alunos.

Ao longo do terceiro capítulo reflito sobre as produções intelectuais organizadas por Mestre Agenor ou que este esteve envolvido. Início com a análise do método para o ensino de pífano elaborado pelo Mestre e por Renoir do Pife. Neste material vê-se a relevância da grafia musical para o desenvolvimento ao instrumento, elemento este destacado por Agenor em suas narrativas. Abordo os três CDs que contaram com a participação do Mestre: Canto Guabes, que contou com a presença de vários grupos, incluindo a Banda de Pífanos de Teresina; Candeeiro do Folclore, álbum gravado por um de seus grupos, o Forró de Candeeiro; e o Sopro de Taboca, trabalho gravado por Renoir do Pife que teve a direção artística do pai e contou com sua participação como sanfoneiro. Abordo também o DVD Piauiensidades. Este é dividido em dois momentos, o primeiro é a gravação de um show do grupo Forró de Candeeiro e do grupo de dança Dandiê, coordenado pelo mestre e sua filha Rejane Abreu. A segunda parte é composta por gravações de performances dos mestres de cultura popular que influenciaram Mestre Agenor, são eles: seu Chiquinho Princesa, Dona Nora, Dona Dôdô, mestre Anjo, mestre Ozéas e mestre Zuca.

Após a exposição dos dados e análise das narrativas e demais documentos, sustento seguinte tese: Agenor Abreu é um Mestre da cultura popular, um intelectual que valoriza o capital cultural institucional da academia e o incorpora em suas práticas, fundamentando-as sobretudo, no capital cultural adquirido em sua infância. Para a efetividade de suas realizações profissionais o Mestre contou com o apoio de sua rede de sociabilidade formada por familiares, amigos e políticos da região. Estes lhe deram suporte cultural, afetivo, estrutural e financeiro para desenvolver suas ações.

1 A APRENDIZAGEM DA MÚSICA FOLCLÓRICA PIAUIENSE: DIVERSIDADES E RIQUEZAS DE UMA CULTURA SINGULAR

Essas coisas que eu aprendi foi tudo na vivência (ABREU, A., 2021a, p. 13).

Ao longo das entrevistas realizadas com Mestre Agenor de Abreu e Renoir do Pife, constatei a presença de elementos diversos no que tange seus processos de aprendizagem da musicalidade piauiense. Pelas narrativas de Agenor, foi possível perceber que alguns instrumentos, tais como o pífano, o tambor⁵, a flauta doce e a sanfona, foram aprendidos por meio da observação e escuta atenta e ativa de músicos mais experientes e sem o auxílio de um professor ou vinculadas à um contexto de intenção educacional, como destacado na epígrafe acima. Conforme aponta Gohn (2010), este tipo de aprendizagem está ligada à cultura nativa da população, com os saberes e crenças de uma comunidade. Já o violão, violino e o teclado/piano, o músico aprendeu frequentando um projeto no Centro Social da Tabuleta e na graduação que cursou na Universidade Federal do Piauí. Para tanto, contou com o auxílio de professores de música. Para Gohn (2010), a educação com intencionalidade não pode ser considerada nativa pois a aprendizagem não é espontânea, isto é, não resulta de elementos e eventos naturais.

Um ponto que ficou bastante ressaltado nas narrativas do Mestre é a valorização da educação formal. Em diversos momentos o músico aborda os conhecimentos que adquiriu ao longo da graduação e resalta os saberes alcançados pelo filho, como fica evidenciado nesta frase:

E agora o Renoir mesmo que aprendeu vendo lá as técnicas tudo certinho. Renoir fez o curso de música também lá no curso técnico no IFPI [Instituto Federal do Piauí]. Aí ele já sabia aqui o pífano, aí já estava na Banda do Quinze [de Outubro], tocando clarinete, aí foi pro IFPI fazer o curso lá e entrou na banda do Instituto Federal (ABREU, A., 2021b, p. 10).

⁵ Tambor é um nome dado aos instrumentos de percussão que possui uma pele esticada em cima de uma estrutura ou de um vaso de madeira, metal ou cerâmica (GROVE, 1994). Cada modelo de tambor recebe um nome específico, tais como pandeiro, zabumba, tímpano. Seu Agenor passa grande parte da entrevista chamando o instrumento apenas de tambor e algumas vezes utiliza o termo zabumba. Aqui utilizo o nome tambor pois é a forma mais frequente com que o músico se refere ao instrumento.

Os caminhos que Renoir percorreu na obtenção deste saber é um motivo de orgulho para o pai e as memórias deste trilhar foram valorizadas pelo Mestre nas entrevistas. Desta forma, incorporo nestas análises as narrativas do filho acerca de sua escolarização em música pois estas consistem em um elemento de destaque nas memórias e nas narrativas de Agenor.

Conforme apontam Brandão (1981), Gohn (2010) e Libâneo (2010), os processos de aquisição de habilidades e conhecimentos podem ocorrer de formas muito diferentes dependendo dos agrupamentos de pessoas, das sociedades e da relação destas com os saberes. Estes elementos destacados pelos autores supracitados foram percebidos nas narrativas de Mestre Agenor e Renoir do Pife. Amparada em Brandão (1981), Gohn (2010) e Libâneo (2010), compreendo que as variações das aprendizagens de pai e filho são frutos das especificidades ambientais e sociais nas quais os músicos se desenvolveram. Brandão (1981, p. 9) acrescenta ainda que:

Não há uma forma única nem um único modelo de educação; a escola não é o único lugar onde ela acontece e talvez nem seja o melhor; o ensino escolar não é a sua única prática e o professor profissional não é o seu único praticante.

Para o autor, a educação ocorre em todos os espaços e a todos os momentos. Estes processos se desenvolvem em ambientes destinados ao ensino, como nas escolas, universidades e demais instituições de ensino, bem como também em outros momentos da vida, quando estamos em nossas casas, nos parques, nas feiras, em templos religiosos (BRANDÃO, 1981) e no caso de Mestre Agenor, nas confraternizações promovidas pela comunidade de Curalinhos.

Gohn (2010) e Libâneo (2010), vão ao encontro dos pensamentos de Brandão e nos esclarecem que os processos de ensino e de aprendizagem podem ser compreendidos e organizados em três categorias; formal e não formal - consideradas pelo autor como ações educativas intencionais -, e informal - um sistema de aprendizagem não intencional. Para Libâneo (2010) a aprendizagem formal é aquela “[...] estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática” (p. 88). Já a educação não formal preserva a característica da intencionalidade do ensino formal, contudo, com um baixo grau de estruturação e sistematização. A aprendizagem informal por sua vez resultaria do “clima” (LIBÂNEO, 2010, p. 90), do ambiente social,

físico e ecológico em que aquele indivíduo está inserido. Esta está relacionada com os valores e as culturas ao qual uma pessoa está imersa (GOHN, 2010). Neste contexto, não há organização dos elementos ensinados e aprendidos (GOHN, 2010; LIBÂNEO, 2010).

Partido das definições apresentadas por Gohn (2010) e Libâneo (2010), compreendo que o compartilhamento de conhecimentos musicais também podem ocorrer por meio das três categorias apresentadas pelo autor. Sendo o modo formal promovido por escolas de educação básica, conservatórios, Universidades e Institutos Federais; o não formal, com alguns projetos sociais, algumas escolas livres de música, bem como com outras atividades culturais tais quais a ida a concertos e demais apresentações; e informais, com a observação da performance de outros músicos, ouvindo gravações de alguns artistas e trocando experiências com seus pares.

Em relação à formação de Mestre Agenor, é possível identificar que o músico perpassou pelas três categorias de processos de ensino e aprendizagem expostos por Gohn (2010) e Libâneo (2010). Na maior parte de sua trajetória com a música, que abarcou a infância e a adolescência, o Mestre aprendeu de modo informal. Ao chegar em Teresina teve contato com a educação não formal no Centro Social da Tabuleta, onde aprendeu violão. Na graduação experienciou o ensino formal, com um currículo bem definido e um ambiente educativo estruturado.

Conforme Green (2002b), as práticas informais de aprendizagem musical estão estreitamente relacionadas com as diversas vertentes da música popular. Já o ensino formal é mais vinculado à tradição europeia e seu repertório.

Com isso, apoiada nas definições de Gohn (2010), Libâneo (2010), Green (2002b), e nas narrativas de Mestre Agenor (2021a; 2021b; 2021c) e Renoir do Pife (2021) é possível identificar que ao longo de seu percurso de aprendizagem musical, Agenor experienciou o sistema formal, não formal e informal de ensino. Renoir, por sua vez, esteve apoiado majoritariamente no modo intencional de ensino, passando por atividades formais e não formais. O modo não intencional se fez presente, todavia, é menos abordado nas narrativas do músico.

Considerando os apontamentos de Gohn (2010), Libâneo (2010), Green (2002), a análise dos dados deste capítulo foi organizada tendo dois eixos centrais: as aprendizagens musicais não intencionais, ocorridas fora das instituições de ensino e sem o apoio de um professor; e as aprendizagens intencionais que se desenvolveram em ambiente escolar, estruturadas e que contaram com o suporte de

um docente. Cabe aqui ressaltar que em vários momentos esses modos de aprendizagem estiveram bastante entrelaçados. Com isso, em diversos pontos das minhas análises foi possível perceber a presença de mais de um modo de aprendizagem.

Este capítulo está estruturado em quatro seções. A primeira é dedicada aos primeiros contatos dos músicos com seus instrumentos, o início de suas aprendizagens. Na segunda parte discorro sobre os modos que os artistas aprenderam a tocar e a construir o pífano. Na terceira subseção será debatida a aprendizagem de música vinculada à ambientes educacionais. A quarta subseção se foca nos conhecimentos que Mestre Agenor adquiriu ao longo das várias décadas realizando pesquisas sobre cultura folclórica no interior no Piauí.

1.1 Família, vida em sociedade e os festejos da comunidade: o início de uma trajetória com a música

Mestre Agenor esteve envolvido com a música desde sua infância. O mesmo caminho seguiram seus filhos que foram seus alunos. Todavia, seu filho mais velho, Renoir do Pife, é aquele que dedica mais tempo de sua vida à arte e esteve com seu pai ao longo de boa parte da trajetória profissional do Mestre. Acredito que a relevância dos processos de aprendizagem percorridos pelo filho tenha uma dupla valorização por parte do Mestre: a primeira pelos laços afetivos que ligam os dois e a segunda pelos sucessos obtidos por Agenor como docente. Desta forma, a trajetória do filho nos auxilia numa melhor compreensão acerca da atuação do Mestre. Assim, inicio esta parte do texto com os relatos de Mestre Agenor sobre o início de seu envolvimento com a música e na sequência, discorro sobre o começo da trajetória de Renoir com esta arte.

1.1.1 Mestre Agenor e seus primeiros contatos com a música

Quando questionado sobre como começou a aprender música, Mestre Agenor (2021b) contou que começou pequeno tocando tambor e já aos sete anos acompanhava o sanfoneiro Leocádio e seu pai, mestre Anjo de Abreu nas festas de sua região. Contudo, o músico não lembra como aprendeu a tocar este instrumento. Em suas palavras: “O que é interessante que eu não lembro como foi que eu aprendi

a tocar esse instrumento [tambor], eu não lembro. Eu só lembro [de] eu já tocando. Eu não lembro como foi que eu comecei” (ABREU, A., 2021b, p.5). Observa-se ao longo do texto que muitas memórias do Mestre são precisas e nos fornecem detalhes sobre sua relação com a música. Contudo, as memórias da aprendizagem musical ocorridas em sua primeira infância, antes dos sete anos de idade, parecem adormecidas.

Segundo aponta Gullestad (2005), as memórias da infância são construídas com uma certa distância temporal. Em decorrência disto, algumas lembranças podem ficar um pouco “esquecidas e obscuras” (p. 524). Já se passaram quase seis décadas desde que Mestre Agenor começou a acompanhar o Leocádio e seu pai, mestre Anjo, nos festejos realizados na região das Cruzes, que hoje faz parte do município de Curalinhos. Os anos passados e a ausência destes músicos já falecidos podem ter dificultado o contato com as memórias mais antigas de Agenor, como aquelas dos eventos que ocorreram antes dos seus sete anos.

Mestre Agenor não tem registros materiais dos momentos que vivenciou com Leocádio e mestre Anjo, mas mesmo assim conseguiu confeccionar um instrumento parecido ao que utilizava neste período de início de sua formação musical (Figura 3). O músico contou que a única diferença deste instrumento para o que aprendeu a tocar é o couro que cobre uma das extremidades (ABREU, A., 2021a). O da foto foi fabricado com couro de vaca, já seu antigo instrumento foi feito com couro de cobra, mas especificamente de Jiboia. O Mestre, por diversas vezes, contou com pesar que era preciso sacrificar a cobra para fazer o instrumento, contudo, com um único animal era possível ter matéria prima para vários tambores (ABREU, A., 2021a). Aqui ressaltou que o mesmo vale para os instrumentos feitos a partir da pele dos bovinos, faz-se necessário o sacrifício do animal para obtenção da matéria prima que serve de base para a construção dos instrumentos de percussão.

Figura 3 - Tambor similar ao qual Mestre Agenor iniciou sua trajetória na música



Fonte: Acervo da pesquisadora (2021)

Agenor (2021b) contou que nestes primeiros contatos com a música, acompanhou mais o sanfoneiro Leocádio que seu pai, conhecido como mestre Anjo. O Mestre comentou que o público parecia apreciar mais este artista. Leocádio por sua vez, não tinha sanfona então mestre Anjo, generosamente, emprestava a sua para o colega. Por meio do relato de Agenor é possível perceber que a vida de músico no interior do Piauí naquele tempo apresentava muitos desafios. Mesmo a música sendo uma das fontes de renda de Leocádio, este aparentemente não tinha condições financeiras de adquirir seu próprio instrumento, precisando assim, depender do auxílio dos colegas para atuar com sua arte e ganhar dinheiro com ela.

Outro desafio relatado pelo músico eram as limitações em relação à infraestrutura das cidades. Ainda criança o músico precisou percorrer longos e perigosos caminhos para chegar nos locais dos festejos e retornar à sua residência

ao final das festas. Este estava acompanhado de músicos já adultos que o auxiliavam no percurso, contudo, Agenor relatou que o risco de acidentes estava sempre presente.

Eu fico pensando, eu agradeço a Deus por ter me salvado de muita coisa, pois como é que eu, criança, andava lá naquele interior, atravessando riacho. Lá tem um riacho chamado Riacho Fundo e quando ele está cheio é pesado mesmo. A gente atravessava, quando a gente atravessava esse riacho, eles derrubavam uma palmeira e faziam uma ponte. A palmeira era uma ponte. As vezes a palmeira estava até coberta com a água. Aí eles amarravam um cipó, lá do lado, entre um pau lá e outro aqui [dos dois lados do riacho] e aí amarravam um cipó que era pra gente ir segurando no cipó, e as vezes a palmeira estava submersa e a gente ia pisando, caçando a palmeira, entendeu?! E as vezes a noite. A pessoa ia, ia um na frente com a lanterna e a gente acompanhando ele (ABREU, A., 2021a, p. 10).

O músico relatou (ABREU, A., 2021a) que seus pais autorizaram que este participasse das festas e andasse por lugares perigosos. Pelas falas do Mestre, é possível perceber que hoje Agenor não concorda com os riscos que correu na infância. Neste ponto, uma reflexão me ocorreu: será que seus pais sabiam dos riscos que o filho era exposto neste trecho de deslocamento? Também é possível pensar sobre a mudança que o passar das décadas trouxe sobre a concepção de infância e sobre os cuidados que as crianças necessitam. Cabe aqui ressaltar que o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que é um marco na proteção da infância e da adolescência, foi publicado apenas em 1990 (BRASIL, 1990), portanto, por volta de três décadas após os eventos narrados pelo músico.

No início da adolescência, Mestre Agenor teve suas primeiras experiências tocando a sanfona, hoje considerado por este seu instrumento principal. As lembranças acerca do início destes processos de aprendizagem são mais detalhadas se comparada à aprendizagem do tambor. O músico relatou que enfrentou desafios no início desta caminhada musical.

[...] como eu aprendi foi difícil porque eu aprendi só vendo, olhando assim os outros tocando, ninguém nunca me ensinou como era fazer o acorde na sanfona, eu pegava... meu pai tocava e tinha outros sanfoneiros lá também, Antônio Leocádio, toquei mais com o Antônio Leocádio do que meu pai, sabe. Aí eu ficava sempre, eu pegava a sanfona e ficava caçando mesmo aqui, procurando, aí enganchava o baixo aqui e quando eu achava o toque eu procurava lá no baixo, aí dava certo e eu começava tocando (ABREU, A., 2021b, p. 2).

Como o músico aprendeu a tocar sanfona na adolescência, isso possivelmente ajudou na preservação de suas memórias sobre esse processo de aprendizagem. Outro ponto a ser ressaltado, e que pode ter contribuído para a conservação destas memórias, é o fato do Mestre considerar este o seu instrumento principal, aquele que mais gosta de tocar, que se sente mais confiante para tanto e que utiliza mais na sua vida artística.

É possível considerar que as memórias de Mestre Agenor sobre suas práticas musicais foram construídas dentre de um grupo: os músicos de sua comunidade. Segundo Halbwachs (1990), para que estas memórias sejam mantidas faz-se necessário que os indivíduos estejam em contato com seus pares pois as lembranças das pessoas de uma comunidade estão ligadas umas com as outras. Quando um indivíduo se afasta, pode perder o contato com essa rede de recordações e acabar esquecendo momentos ou elementos de seu passado. Mestre Agenor (2021b) relatou que mesmo morando em Teresina, visitava frequentemente a região das Cruzes, localidade em que cresceu. É plausível acreditar que esses encontros com o ambiente físico e social em que Agenor deu os primeiros passos na música e a contínua prática de tocar a sanfona possam ter contribuído significativamente para a manutenção de suas recordações.

Destaco que, conforme Reis (2010), a memória é a busca pela verdade do passado, todavia, este anseio é vulnerável haja vista que se recorda no presente, ou seja, na ausência do passado. Para Ricoeur (2007), a memória é uma representação do passado, construída com o apoio da lembrança de imagens e sons. Desta forma, amparada em Reis (2010) e Ricoeur (2007), compreendo que as narrativas de Agenor acerca de seus processos de aprendizagem em Currealinhos consistem na representação que este, hoje, faz dos momentos que viveu acompanhado de familiares, amigos, músicos e demais conterrâneos.

O Mestre ressaltou que a forma como aprendeu não foi um caso isolado. Percebe-se, segundo as narrativas do músico, que muitos instrumentistas do interior do Piauí se desenvolviam musicalmente dessa mesma forma, inclusive seu pai, mestre Anjo. Como não havia um professor de música na região, os músicos aprendiam uns com os outros, por meio da observação, escuta e exploração dos instrumentos, como fica ressaltado nos relatos do Mestre.

Ele [mestre Anjo] disse que aprendeu assim, só vendo os outros sanfoneiros que tinham lá [no interior]. Que naquele tempo era assim, a pessoa pegava a sanfona assim, a pessoa ficava olhando, aí depois entregava pro outro, assim não tinha, eles não sabiam como ensinar. Entendeu?! Era só olhando pro outro mesmo [para] aprender. A pessoa ficava olhando e ali pegava e depois pegava a sanfona e ia procurando. Primeiro procurava a melodia aqui no [teclado]. [...] Depois que eles aprenderam a melodia eles iam procurar no baixo. Procurar, procurar até quando dava certo. Aí eles [conseguiram], entendeu?! Depois eles iam se desenvolvendo, mas ali era mais mesmo só a intuição deles mesmo, assim, sabe?! Papai disse que não tinha ninguém assim pra ensinar, dizendo “Óh, é aqui”, não. Ele mesmo me falou assim, que aprendeu foi olhando pros outros sanfoneiros, viu?! (ABREU, A., 2021d, p.1).

O músico piauiense contou que mestre Anjo dizia que seu pai, José de Abreu, também era músico e tocava viola pelo interior do estado. Contudo, Agenor comentou que não sabe como o avô aprendeu música e que não lembra de vê-lo tocando (ABREU, A., 2021d). Não houve relatos de mulheres, mãe, avós, irmã, que estivessem envolvidas com a música. A única presença musical feminina na família citada nos relatos é a filha de Mestre Agenor, Rejane Abreu, que aprendeu a tocar flauta doce, pífano e alguns instrumentos de percussão e que juntamente com seu pai montou o grupo Dandiê, dedicado às danças tradicionais piauienses.

Pelos relatos do Mestre, foi possível perceber que o sistema de ensino de música em Currálinhos era bem limitado, tanto em sua juventude como na de seu pai. Não havia, ao longo de toda a mocidade de mestre Anjo e de Mestre Agenor, um professor de música que lecionasse na região. Assim, aprendia-se música observando um modelo, no caso um músico mais experiente, e se tentava reproduzir os elementos observados na performance vista.

Essas características relatadas vão ao encontro das definições de aprendizagem informal trazidas por Libâneo (2010). Para o autor, este sistema resulta das relações sociais e culturais de um grupo e não possui uma organização (estrutural e curricular), objetivos pré-definidos e intencionalidade. Por estas narrativas fornecidas pelo Mestre Agenor, é possível observar que os músicos mais experientes não possuíam uma organização de conteúdos a serem ensinados, objetivos pedagógicos, nem intenção de ensinar. Eles tocavam para animar as celebrações, tais como festas juninas, batizados, casamentos, aniversários e reisados, promovidas pela população que vivia em sua localidade e nos arredores. Neste contexto cultural, os músicos com mais habilidades não exerciam um papel de tutores daqueles que

estavam iniciando sua relação com a música. Não havia essa cobrança pedagógica por parte daquela sociedade.

Os relatos de Mestre Agenor Abreu acerca dos processos de aprendizagem também correspondem aos encontrados por Green (2002). Segundo a autora, muitos cantores e instrumentistas iniciam suas trajetórias com a música ainda na juventude e com o apoio de pais e colegas, ensinam a si mesmos ou adquirem habilidades e conhecimento observando e imitando outros músicos. Pode-se perceber que elementos encontrados por Green (2002) também se fazem presentes nos processos de aprendizagem destes músicos no interior do Piauí.

Cabe ressaltar que não obtive fotos ou registros escritos dos eventos culturais ou dos processos de aprendizagem dos músicos da região das Cruzes no período em que Mestre Agenor viveu por lá, entre as décadas de 50 e 60 do século XX. Agenor comentou que durante os festejos e demais eventos culturais, não havia a presença da imprensa. Segundo o músico, vez ou outra surgia um “Lambe-lambe”⁶, mas somente as famílias mais abastadas tinham condições de adquirirem os registros daqueles momentos, algo distante da realidade do músico. A única foto que o pifaneiro tem dos “baiões”, como este chama as festas da cidade, foi tirada anos mais tarde, quando artista já vivia em Teresina. A foto da Figura 4, foi registrada em 1984 em um evento que o Mestre estava tocando. Ao centro da foto, de camisa branca e chapéu, encontra-se o seu Marcimino, tocador de pífano e, segundo Agenor, dançador de baião. É possível observar na foto que há um grupo de pessoas dançando e outro apenas observando, ou esperando a vez de entrar na pequena pista de dança. Estes estão trajando roupas aparentemente simples. Segundo o artista, uma parte significativa das pessoas que participavam destas festas eram pobres e estes momentos de festa eram de alegria para eles. O espaço onde o evento acontecia parece ser pequeno tendo em vista o número de pessoas ali presentes. Ao observar a imagem fica a dúvida se o baião ocorreu em um espaço fechado, como um salão de festas, ou em local aberto, como o terreiro de casas, sítios ou fazendas.

⁶ Fotógrafos ambulantes que forneciam o serviço de tirar fotos reveladas instantaneamente.

Figura 4 - Baião em Currálinhos



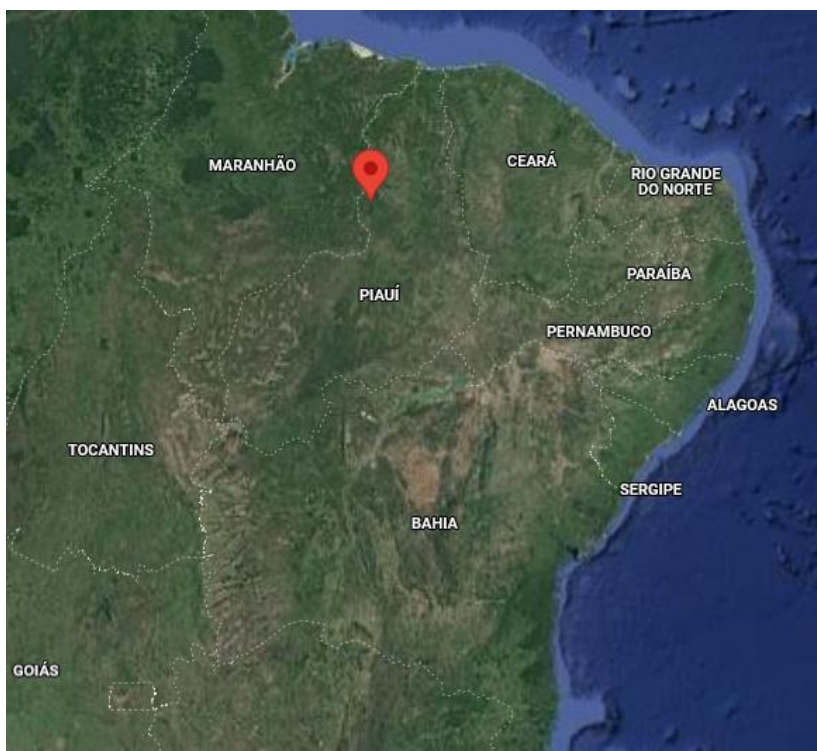
Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (1984)

A rara⁷ imagem permitiu ilustrar alguns detalhes relatados por Mestre Agenor acerca dos baiões de sua região. Conforme aponta Burke (2017), apenas com a utilização de textos a descrição de um processo, ou aqui de um festejo, levaria muito mais tempo, seria realizado de modo mais vago e com menos precisão. Desta forma, o retrato nos ajuda a compreender elementos descritos pelo Mestre.

A região das Cruzes pertence hoje ao município de Currálinhos, localizado na região meio norte do estado do Piauí (Figura 5). Este foi elevado à categoria de cidade e de distrito em 1989, desmembrada dos municípios de Monsenhor Gil, Teresina e Palmeiras. A regulamentação da emancipação se deu por meio da Lei Estadual n.º 4.810, de dezembro de 1995 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE, 2012).

⁷ Esta é a única imagem que Mestre Agenor possui dos baiões que ocorriam em Currálinhos. Conforme relatado pelo mesmo, os eventos não costumavam contar com a presença de fotógrafos ou da imprensa, elemento que dificultava a obtenção de um registro dos festejos.

Figura 5 - Mapa que situa o município de Currálinhos no estado do Piauí



Fonte: Google Maps (2022)

Busquei obter mais informações sobre os eventos culturais da cidade no site⁸ da prefeitura de Currálinhos, porém, não há menções às palavras “cultura”, “música” e “arte” entre as notícias disponíveis na página. Cabe aqui ressaltar que isso não significa que não há movimentos culturais na cidade, contudo, estes elementos parecem não ser tão relevantes para os governantes a ponto de serem incluídos neste meio de divulgação. Este fato pode indicar que os aspectos culturais não eram e ainda não são uma prioridade nas políticas públicas daquela região.

Tendo em vista a limitação acerca dos registros documentais, as narrativas das pessoas que viveram naquele contexto, como Mestre Agenor, são uma das poucas fontes de informações que encontrei sobre as formas como as pessoas começaram a se envolver com a música. A população de Currálinhos, assim como tantas outras pessoas oriundas das camadas mais pobres de nossa sociedade, frequentemente não são contempladas nos escritos da história. Conforme aponta Chartier (2009), ao longo das diferentes fases da historiografia foram organizadas hierarquias e convenções que traçaram os objetivos considerados legítimos de

⁸ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/currálinhos/historico> - Acesso em: 24 set. 2021

investigação, focados nos eruditos de cada tempo, e os objetivos excluídos ou censurados. Amparada em Chartier (2009), compreendo que os músicos e demais artistas de Currálinhos foram suprimidos dos textos históricos acerca da cultura piauiense pois suas trajetórias e seus saberes possivelmente não despertaram a atenção de historiadores e demais intelectuais.

Outro elemento que pode ter contribuído para a limitação de acesso a documentos acerca da educação musical na região de Currálinhos pode ser o fato de as pessoas mais antigas desta localidade não terem fluência com a linguagem escrita. Conforme aponta Ginzburg (2006), a fluência dos membros das comunidades com a escrita e a leitura propicia que os documentos existentes sejam quase sempre indiretos, ou seja, são os registros de hábitos, crenças e saberes sob a percepção de membros externos do grupo.

Tendo em vista a escassez de documentos acerca dos artistas tradicionais do estado, suas narrativas surgem como alternativa para a produção de conhecimento. Segundo aponta Alberti (2015), as pesquisas focadas na oralidade vêm permitido acessar saberes que não possuem um registro escrito. Desta forma, pode-se compreender a relevância das entrevistas de Mestre Agenor, pois seus relatos são um importante documento sobre a educação musical de sua região.

1.1.2 Renoir do Pife e seus primeiros contatos com a música

Em Teresina, Mestre Agenor casou e teve três filhos, todos estudaram música na infância. Seu filho mais velho, Renoir Abreu, conhecido como Renoir do Pife, foi aquele que mais se envolveu com esta arte. Os processos de aprendizagem musical do filho foram significativamente diferentes dos do pai. Renoir contou que começou a aprender música com o pai quando era pequeno, por volta dos sete anos de idade (ABREU, R., 2021). Começou com a flauta doce e logo passou para o pífano. O então menino teve uma iniciação musical mais estruturada, com a orientação de um professor, com sistematização, organização e intencionalidade. Contudo, em dois momentos de seus relatos é possível perceber a presença de vivências musicais mais espontâneas e sem a estruturação das aulas que vinha recebendo.

A primeira lembrança dos processos de aprendizagem proveniente do meio sociocultural é referente às suas brincadeiras de infância com os vizinhos do bairro.

Quando o questionei sobre quando começou a aprender música, o instrumentista trouxe o seguinte relato:

De infância mesmo eu lembro pouca coisa, era dos vizinhos daqui que a gente... porque as nossas brincadeiras foram [...] [a gente] fazia um maracá, que a gente enchia com as pedras, fazia a pandeiro com a lata de leite, com a lata de doce de goiaba, a gente fazia os instrumentos, mas só que ainda não era o pífano. Essa era a nossa brincadeira de, a gente pegava um gravador, fita cassete, aí a gente ficava gravando a gente tocando. Tem uma vizinha aqui que cantava e a gente acompanhava. Mas isso já foi, foi um episódio antes do pífano. Brincadeiras de criança que a gente tinha na época (ABREU, R., 2021, p. 2-3).

Segundo Ilari (2013), por trás das brincadeiras de criança há muitos elementos musicais que vêm sendo trabalhados, tais como melodia e ritmo. Pelas narrativas do músico, pode-se perceber a presença tanto de elementos rítmicos - com os improvisados instrumentos de percussão-, como da melodia -com o canto, saberes musicais que estavam sendo trabalhados pelo artista e seus colegas desde a primeira infância.

Renoir do Pife também relatou sobre os conhecimentos musicais adquirido nos encontros familiares, quando visitava seu avô, mestre Anjo, no interior do estado:

[...] quando aconteciam os encontros familiares, lá na terra dele lá, [...] aí sempre aparecia alguém para tocar. Aí tinha o sanfoneiro, o pandeiro, o triangulista, aí eu sempre estava pelo meio. Mas aí te dizer assim que alguém me ensinou a “faz isso assim, assim” não. Comecei acho que foi naturalmente, eu fui pegando e fui acompanhando eles [...] (ABREU, R., 2021, p.3).

Em ambos os relatos, fica perceptível que a música era um elemento presente na vida do músico e que esta habilidade foi desenvolvida também com atividades chamadas por Gohn (2010) e Libâneo (2010) de informais, fora das paredes das instituições de ensino e sem uma instrução sobre como devia, ou não, tocar. Por meio das narrativas de Renoir é possível perceber que mesmo seu pai, Mestre Agenor Abreu, estando presente nos momentos de performance em família, este parece não ter interferido no desenvolvimento de Renoir nessas práticas que ocorriam à parte das aulas que vinha ministrando ao filho.

Nas lembranças relatadas por Renoir do Pife o seu círculo social, amigos e familiares, está muito presente (ABREU, R., 2021). O contato com estes entes pode

servir como um dispositivo de memória pois segundo Halbwachs (1990), nossas lembranças são sempre coletivas, mesmo quando vivenciamos sozinhos um determinado evento. O grupo em que estamos inseridos é importante também para a manutenção destas memórias pois estes contatos constantes vão rememorando situações vividas com estes sujeitos. Para o autor, nossas impressões são fortalecidas por outras pessoas. Quando mais pessoas lembram de um acontecimento, maior nossa confiança nessas lembranças (HALBWACHS, 1990). Assim, é possível identificar que o contato com os colegas de bairro e os familiares, podem ter contribuído para a manutenção das memórias de infância do Renoir do Pife.

Um elemento perceptível nas entrevistas que realizei é a relação da família Abreu com a música, há ao menos quatro gerações que se envolvem com esta arte. Conforme aponta Dominicé (2014, p. 83) “O adulto constrói-se com base no material relacional familiar que herda”. Ainda conforme o autor, essas bases são elementos importantes nas escolhas feitas no que tange à escolarização e ao desenvolvimento profissional. É possível que esse ambiente social tenha estimulado o interesse dos membros mais jovens da família Abreu em participar destas práticas culturais nas quais foram se aproximando do pífano”.

1.2 Aprendendo a arte do pífano

A aprendizagem do pífano foi um elemento central nas primeiras entrevistas que fiz com Mestre Agenor e com Renoir do Pife. Ambos, pai e filho, possuem uma relação próxima com o instrumento e o utilizam para a promoção da cultura do estado. Mestre Agenor demonstrou um envolvimento de cunho mais pedagógico, centrando-se em seu ensino. Já Renoir do Pife considerou-o como um de seus principais instrumentos e o utiliza em suas performances. Apesar da proximidade dos músicos, as formas como estes aprenderam a tocar o pífano foram bem diferentes.

1.2.1 Aprendendo a tocar o instrumento

Mestre Agenor relatou que ainda na infância teve oportunidade de tocar acompanhando um dos mestres pifaneiros de sua região.

[...] esse moço, já moço, é mais velho que eu, eu conheci ele tocando pife quando eu era menino ainda, eu comecei a tocar em festa lá no interior com meu pai, o saudoso Anjo de Abreu, e também outros sanfoneiros que a gente tinha lá, Antônio Leocádio, e sempre quando a gente ia tocar naquela região esse rapaz estava por lá e levava um [pífano], e sempre só andava com pífano, chamava pife, lá era pife. Era seu, o nome dele é Chiquinho Princesa, [...] aí sempre que nós íamos tocar lá na Água Boa, Fazenda Nova, Gado Bravo, em todo lugar que a gente ia tocando ele sempre estava lá na festa com o pífano. [...] Aí ele tocava e a gente acompanhava, eu nessa época era menino e o meu instrumento que eu tocava com esse sanfoneiro lá era esse aqui óh [mostra seu tambor], [...] aí era meu instrumento. Então naquela época, nos anos de 1963 e 64, 65, quando eu conheci esse rapaz, sabe?! Aí ele sempre estava lá na festa e aí tocava um pouco com a gente. Mas o pessoal não valorizava muito e ele não tinha componentes para acompanhá-lo (ABREU, A., 2021a, p.1).

Um ponto que chama a atenção neste relato do Mestre são os nomes das localidades em que tocava na sua juventude - Água Boa, Fazenda Nova, Gado Bravo – estes ligados ao campo. Conforme aponta Mignot (1993), os nomes não são frutos do acaso, mas sim, definidos tendo em vista um contexto. Segundo apontam os dados do IBGE (IBGE, s.d.), a maior fonte de receitas no município de Currálinhos é a agricultura. Assim, é possível observar que a conexão de Agenor com o meio rural transcende a música e se faz presente em um aspecto mais amplo de sua vivência, bem como a de seus conterrâneos.

Mestre Agenor teve contato com pifaneiros em sua juventude, todavia, este comentou que na infância e na adolescência não se interessou em aprender a tocar o instrumento de sopro (ABREU, A., 2021a). A vontade veio surgir anos mais tarde, em 1987, já em sua fase adulta em decorrência de uma pesquisa que o Mestre e o Professor e folclorista Noé Mendes de Oliveira estavam desenvolvendo. Estes fizeram um estudo com a cultura folclórica que ainda estava viva na região de Currálinhos, onde Agenor cresceu. O músico relatou que lá nesta cidade o Professor conheceu o Chiquinho Princesa e sugeriu que este montasse um grupo de pífano. Em 1988 o grupo foi formado e o Professor Noé Mendes de Oliveira trouxe-o para Teresina, capital do estado, com o intuito de fazer algumas apresentações.

Neste momento passo a refletir sobre a formação dessa banda e a vinda dela para Teresina. Possivelmente o Professor Noé foi motivado pelo seu interesse pessoal na cultura piauiense. Mas aqui pondero também se a organização da viagem e das apresentações da banda de seu Chiquinho não foram favorecidas pelo interesse do

folclorista em divulgar seu trabalho de pesquisa no interior do estado. Assim, o evento, além de destacar a arte do estado serviria para difusão de seus estudos.

Seu Chiquinho Princesa e seu grupo de pífanos foram notícia no site GP1⁹:

Chiquinho Princesa, 67 anos, foi o pioneiro no Piauí na criação de uma banda de pífanos. Em 1986, ele começou a realizar apresentações com jovens na região, sempre usando instrumentos totalmente artesanais, feitos de taboca. No início da década de 90, o artista foi descoberto pelo folclorista piauiense Agenor Abreu, que o levou para apresentações na capital, com o apoio da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, contribuindo para a difusão do instrumento musical (EXPEDIÇÃO..., 2007).

É possível observar um desencontro de informações e de datas acerca destes eventos. A matéria da imprensa aponta que quem “descobriu” seu Chiquinho Princesa foi o Mestre Agenor na década de 90. Contudo o próprio músico afirmou que conhece seu Chiquinho desde criança e que em 1987 apresentou o pifaneiro ao Professor Noé. A notícia aponta também que o grupo foi formado em 1986, mas Mestre Agenor contou que foi em 1988 (ABREU, A., 2021a). Vemos então um descompasso entre os dados trazidos pelo músico e os informados pela matéria do site.

Conforme aponta Luca (2015), as notícias da imprensa nem sempre representam a exatidão dos fatos ocorridos. É possível que a pessoa que escreveu essa notícia não tenha tido acesso a todas as informações sobre estes eventos, ou ainda, que tenha recebido os relatos destes acontecimentos por outras fontes, outras pessoas. Isso pode ter propiciado o desencontro de dados sobre seu Chiquinho e sua banda.

Mestre Agenor relatou que a banda de pífanos era boa e que seu Chiquinho é um excelente músico. Apesar da alta qualidade descrita pelo Mestre, a banda chegou ao fim. O músico narrou que muitos membros da banda eram idosos e foram falecendo, o que fez com que a manutenção de suas atividades fosse prejudicada por falta de integrantes. Esclareceu também que o pífano é um instrumento difícil de tocar e que os mais jovens muitas vezes não têm interesse em aprendê-lo (ABREU, A., 2021b).

Acredito que essa percepção acerca dos desafios para tocar o pífano fazem-se por comparação aos outros instrumentos que o Mestre toca. Ressalto que seu

⁹ Portal de notícias piauiense que divulga informações predominantemente voltadas aos acontecimentos e eventos do estado.

primeiro instrumento foi o tambor e posteriormente se dedicou à sanfona. Nenhum destes demanda esforço no que tange à capacidade pulmonar dos músicos. O pífano, todavia, é um instrumento de sopro e necessita de uma quantidade significativa de ar de seu executante. Essa necessidade da utilização da respiração pode ter gerado a sensação de maior dificuldade relatada pelo Mestre.

Tendo em vista essa escassez de músicos, Mestre Agenor contou que em 1988 resolveu aprender a tocar o pífano para poder ensinar aos mais jovens e assim, incentivar a manutenção dessa cultura folclórica.

Eu não sou especialista em tocar pífano. Eu aprendi para ensinar a leitura do pífano, transmitir como tocar o pífano através da leitura musical, entendeu?! Isso foi importante porque despertou o interesse de outras pessoas aqui de Teresina. Agora em Teresina já tem várias pessoas tocando pífano (ABREU, A., 2021a, p. 5).

Percebe-se então que o Mestre aprendeu tendo em vista uma necessidade que sentiu, o número escasso de pifaneiros na região de Currálinhos e em Teresina. A aprendizagem foi motivada por um objetivo de sanar essa lacuna e servir à arte pifaneira formando novos músicos. Essa aprendizagem por demanda também foi identificada no estudo de Carvalho (2020) sobre o Maestro Aurélio Melo. A autora identificou que o músico piauiense aprendeu musicografia pois em Teresina na década de 1980 não havia profissionais formados para atender às necessidades da área. Assim, é possível inferir que na segunda metade do século passado a capital do estado não possuía muitos profissionais da música com formações específicas. Alguns músicos, como Mestre Agenor e o Maestro Aurélio Melo, identificando esses espaços de atuação e buscaram adquirir determinados conhecimentos do fazer musical. Com isso, estes se inseriram em um lugar vago no ramo das artes.

Mestre Agenor relatou que aprendeu a arte de tocar o pífano com o mestre Chiquinho Princesa (ABREU, A., 2021a). Esses processos de aprendizagem se deram sem uma orientação pedagógica muito específica, sendo baseados na observação, escuta, exploração ao instrumento, tirar sons e músicas de ouvido e algumas consultas ao músico mais experiente. As formas de aprender adotada por Mestre Agenor foram a mesma adotada por vários outros pifaneiros do Nordeste (MENEGATTI, 2012; PEDRASSE, 2002; SILVA, 2010; VELHA, 2008). No estado do Piauí é possível identificar que outros mestres de música, e também do cordel, se formaram fora dos muros das escolas (SANTOS, 2017; SILVA, 2016). Pelos relatos

trazidos por Mestre Agenor e pelos dados de outras pesquisas, é possível perceber que estas práticas vão ao encontro daquilo de Gohn (2010) e Libâneo denominam de aprendizagem informal. Os dados também ressoam as pesquisas de Green (2002) que aponta que na música a aprendizagem informal está bastante vinculada à música popular, tais como a arte pifaneira, as bandas de baião e forró, entre outras.

O entrevistado contou que, assim como na sanfona, para aprender a tocar o pífano foi descobrindo as notas e as escalas observando os músicos mais experientes tocando (ABREU, A., 2021a). Como Agenor já tinha conhecimento musical mais amplo, envolvendo elementos teóricos e práticos, utilizou dos saberes que já tinha para otimizar a aquisição de novas habilidades no pífano. Neste percurso formativo, o seu instrumento principal, a sanfona, parece ter sido um elemento importante, como fica ressaltado nesta fala sobre a descoberta de como tocar os acidentes com o pífano:

Agora o que eu acho interessante, pra fazer os acidentes... que aí só são seis furos, que aí tinham que fazer o Dó sustenido, o Ré sustenido. Aí eu descobri vendo seu Chiquinho tocar... ele fazia assim óh [mostra um movimento dos dedos abrindo um pouco um dos furos] [...] Só que ele só fazia abrir um pouquinho, óh [toca um pouco mostrando o som das notas com meio furo]. Ele tocava uns e eu via [mostra o movimento com a mão]. Aí eu dizia, “rapaz, por que você faz isso?”, [Chiquinho Princesa] respondia “não, é porque muda as notas da música”. Aí eu fui descobrindo na sanfona, e digo “ah, são os sustenidos e os bemóis” (ABREU, A., 2021a, p. 3-4).

As habilidades na sanfona também foram relevantes para descobrir que o pífano é um instrumento transpositor¹⁰. Mestre Agenor Abreu, contou que a afinação do instrumento que eles utilizam em suas práticas e que aprenderam a construir com seu Chiquinho Princesa é em Si bemol (ABREU, A., 2021a). Essa descoberta foi importante para a construção dos arranjos feitos para seus alunos e para os grupos de música popular que formou.

Seu Chiquinho por sua vez não tinha conhecimentos de teoria musical. Suas habilidades estavam focadas na prática musical, como fica ressaltado nesta fala de

¹⁰ Alguns instrumentos de sopros podem ser construídos em tamanhos diferentes, estes, por consequência, produzirão sons mais graves ou agudos. Devido a essa questão acústica, a posição da nota dó em um instrumento de cano curto, poderá não produzir essa nota em uma modelo mais longo. Por questões de praticidade, nestes casos, conveniou-se a denominar as notas pela digitação, isto é, pela posição da mão no instrumento, não pela sonoridade produzida. Para ajustar a sonoridade com a digitação das notas faz-se necessário ajustes na partitura, com as notas podendo ser escritas de forma mais aguda ou grave. Um exemplo é o clarinete em Sib, para que sejam reproduzidas as notas dó, ré e mi, na partitura devem constar as notas ré, mi e fá (MED, 2017).

Mestre Agenor, “O seu Chiquinho tocava muito bem, mas não sabia nota nenhuma. Não sabia dizer que tom era [quando questionado, seu Chiquinho Princesa respondia] “não, isso aí não sei não”” (ABREU, A., 2021a, p. 3). Vale destacar que quando o Mestre aponta que seu Chiquinho “não sabia nota nenhuma”, este se refere a nota escrita, não ao ato de tocar a nota.

Seu Chiquinho Princesa também tinha limitações em relação a questões pedagógicas. Pelas falas de mestre Agenor, seu Chiquinho é um grande músico prático, mas não tinha conhecimento sobre formas de ensinar o ofício:

Agora, essas notas agudas são interessantes. O seu Chiquinho fazia lá, mas ele não sabia nem me explicar, aí eu disse “seu Chico, como você faz essas notas finas assim?”, porque chamava nota fina. Aí ele, “não, eu, eu...” Aí eu percebi que quando você quer fazer as notas agudas, basta você fechar mais os lábios e soprar com mais força, entendeu?! Aí faz a oitava nota, entendeu?! Por exemplo, se eu faço dó, óh [toca o dó no instrumento], é a mesma nota óh [toca novamente]. Aí se eu quero ele oitavado eu fecho um pouco os lábios e sopro com mais força um pouco, entendeu?! (ABREU, A., 2021a, p. 6).

Neste trecho, Mestre Agenor Abreu faz menção a forma como os lábios estão colocados e se movimentam no instrumento, chamada de embocadura. A produção de som em instrumentos de bocal livre, como o pífano e a flauta transversal, dependem fortemente do posicionamento e do movimento dos lábios e da pressão do ar. Moyse (1934), em seu método para flauta transversal, orienta que para tocarmos as notas graves do instrumento devemos diminuir a pressão nos lábios, já para tocarmos as notas agudas, essa pressão precisa aumentar. A coluna de ar emanada segue a mesma lógica: menos pressão para tocar as notas graves e mais pressão para atingir as oitavas (TAFFANEL; GAUBERT, 1923), ou “as notas finas” como apontou Mestre Agenor.

Com base nestes dois livros, Moyse (1934) e Taffanel e Gaubert (1923), compreendo que as percepções de Mestre Agenor sobre “fechar os lábios” e “soprar com mais força” vão ao encontro das técnicas desenvolvidas e utilizadas no ensino de flauta transversal, instrumento que possui similaridades com o pífano em relação ao seu mecanismo de produção sonora. Assim, pude identificar que as demandas das práticas musicais oriundas desta cultura popular impulsionam os músicos a buscarem recursos e habilidades para suas performances, da mesma forma como fazem os músicos da academia. Algumas dessas habilidades, ou técnicas, podem se

assemelhar àquelas que vêm sendo utilizadas e difundidas dentro dos conservatórios e escolas de música.

Ao longo das entrevistas foi evidenciado um contraste entre a aprendizagem do Mestre Agenor e de seu filho. Renoir relatou que aprendeu a tocar ainda na infância e logo no início já foi introduzido à elementos teóricos do fazer musical. Este, contudo, aponta que na fase adulta teve vontade de tocar algumas músicas que ouviu sendo executadas pelo Chiquinho Princesa (ABREU, R., 2021). Como não havia partitura, Renoir aprendeu somente de ouvido, escutando e tentando reproduzir as melodias. O músico esclareceu que teve a ajuda do pai nesse processo de aprendizagem “Aí o papai deu umas dicas de como era a questão de [tocar de] ouvido, aí eu reproduzi também” (ABREU, R., 2021, p. 6).

É possível perceber que Renoir do Pife recebeu uma formação com elementos oriundo das práticas formais de ensino, ligadas as instituições, e das práticas informais, ligadas ao contexto da música popular. Green (2002) orienta que as escolas e conservatórios incorporem em suas práticas pedagógicas elementos oriundos das aprendizagens que ocorrem no contexto da música popular. Conforme a autora, ao ignorar as experiências dos músicos populares, os educadores poderão privar seus alunos deste fazer artístico que atrai tantos músicos e cantores para a música popular (GREEN, 2002).

Após a análise das narrativas de Mestre Agenor e Renoir do Pife, é possível perceber diferenças nas aprendizagens que estão ligadas com o contexto de criação dos dois músicos. Agenor cresceu em uma cidade onde não havia escolas nem professores especializados e só muitos anos depois teve contato com elementos do ensino formal de música, como veremos mais à frente. Já Renoir teve proximidade com um professor de música formado desde o início de sua vida e suas experiências tirando música de ouvido ocorreram anos mais tarde, quando este já possuía um leque de conhecimentos teóricos e práticos.

Uma exceção no que tange às diferenças nas aprendizagens de Mestre Agenor e Renoir do Pife consiste na aquisição das habilidades de construir os pífanos, como mencionado a seguir. Ambos aprenderam juntos com seu Chiquinho Princesa, todavia, Renoir praticou mais este ofício e posteriormente passou a ensinar esta arte para outros interessados. Mestre Agenor, contou que sabe fabricar os instrumentos, mas devido à idade não possui muita firmeza na mão para fazer os furos e assim estes saem com uma afinação imprecisa (ABREU, A., 2021a).

1.2.2 Aprendendo a construir o instrumento

A construção do pífano é uma questão relevante para os instrumentistas. Pesquisas vêm apontando que normalmente são os pifaneiros que constroem seus instrumentos e esse é um elemento importante dentro da cultura do pífano (MENEGATTI, 2012; PEDRASSE, 2002; SILVA, 2010; VELHA, 2008). Por meio das narrativas de Mestre Agenor e Renoir do Pife, também foi possível perceber essa relação próxima entre aprender a tocar e aprender a construir.

Cabe destacar que outros instrumentos ligados ao meio rural podem ser construídos pelos próprios músicos. Além do pífano, Mestre Agenor relatou que construiu o tambor (Figura 3). Agenor (ABREU, A., 2021a) apontou também para sanfona Pé de Boda, fabricada por mestre Zuca e que será abordada mais profundamente no terceiro capítulo desta tese. A rabeca, muito citada por Agenor e por Renoir do Pife, comumente é feita pelo seu instrumentista (ARAUJO NETO, 2016). O oboé e o fagote, ligados às orquestras, são fabricados por luthiers, todavia, suas palhetas são feitas pelos oboístas e fagotistas. Assim é possível identificar que a construção de instrumentos não é um elemento exclusivo da cultura pifaneira. Esta é uma habilidade presente em outros contextos artísticos.

Segundo contou Renoir do Pife, o interesse em aprender a construir o pífano se deu devido à necessidade de ter mais instrumentos para as aulas que o pai vinha ministrando no projeto chamado “Escolinha do Professor Agenor”, destinado às crianças do bairro Água Mineral, na zona norte de Teresina. No início do projeto quem fazia os pifanos era o seu Chiquinho Princesa. Os instrumentos eram então transportados de Currealinhos, onde o músico vive, até a capital. Com o manuseio pelos alunos, acontecia de alguns caírem no chão e racharem. Com isso, Mestre Agenor tinha uma demanda de instrumentos maior que a disponível. Nesta época o Renoir do Pife já era adulto e o Mestre e seu filho resolveram então aprender a fabricar os pifanos.

Mestre Agenor Abreu, relatou que assim como a arte de tocar o pífano, aprendeu a construí-lo com seu Chiquinho Princesa. A aprendizagem da construção se deu também por meio da observação.

[...] ele mesmo ia na mata e tirava esse aqui, a taboca, e chamava, é conhecido de Taboca. Aí ele mesmo fazia o instrumento, são sete

furos, esse daqui [o primeiro furo] é o de soprar. Agora aqui, a medida, ele media assim com dedo, ele dizia que aqui [início do instrumento até o primeiro furo] era um dedo. Que aqui [na parte de cima] é tapado, dos dois lados óh! Aí um lado a gente serra para tirar o [tampo], fica só o [tampo da parte de cima]. Agora, tinha umas pessoas que fazia e eles botavam cera [no lugar do tampo natural], mas ele não, ele fazia, deixava... na madeira tem esse pedaço aqui [que dá o tamanho do pífano] que a gente chama de gume. Aí ele fazia o pífano e a gente ficava assistindo, ele fazia pra gente ver. Ele fazia e tocava ali pra gente ver. A hora que terminava de fazer ele pegava as folhas de sambaíba, pegava no mato, era tipo lixa. Lixava ele todo [o pífano], lixava assim por dentro. [A taboca] tem que ser furado com ferro quente, entendeu?! (ABREU, A., 2021a, p. 2).

O músico relatou que seu Chiquinho Princesa não teve formação para fabricar o pífano, “ele [Chiquinho Princesa] fazia esse instrumento só na cabeça mesmo, sem instrumento sem nada e ficava tudo afinadinho” (ABREU, A., 2021a, p.3). Pelos relatos de Mestre Agenor Abreu percebe-se que mesmo na ausência de formação técnica, seu Chiquinho Princesa é um conhecedor da fabricação do instrumento, além de possuir um ouvido musical apurado que lhe permite construir pífanos afinados.

Renoir complementou a informação e relatou que seu avô também lhe deu lições sobre como construir os instrumentos (ABREU, R., 2021). Mestre Anjo de Abreu, além da sanfona, tocava pífano e tinha conhecimentos sobre como fabricá-los e possuía as ferramentas necessárias para tanto.

[...] eu fui vendo no tempo do seu Chiquinho também, meu avô também fazia, ele tinha um fogareiro [inaudível], ele trazia as tabocas e as varas, aí depois a gente cortava os gomos e botava a ponteira do fogareiro lá na brasa e aí ia marcando com um já afinado, já pré-determinado e aí marcava com caneta e depois ia furando (ABREU, R., 2021, p.8).

Assim como o pai, Renoir explicou que seu Chiquinho Princesa e mestre Anjo não tinham conhecimentos técnicos mais desenvolvidos para a construção dos pífanos. A fabricação dos instrumentos tinha como parâmetro e guia a audição:

[...] eles não tinham técnica musical pra falar o que eles falavam, então eles falavam “é assim, é assado, tem que ficar no mesmo som”. Não tinha uma linguagem técnica musical. No caso “Óh, esse assopro aqui tem que dar o mesmo do outro [...]” (ABREU, R., 2021, p.8).

Conforme relato dos músicos, o material que os instrumentos são feitos é a taboca (Figura 6). Esta é uma espécie de bambu nativo do Brasil e amplamente

utilizado pelos indígenas na construção de suas flautas verticais e transversais (CAMÊU, 1977).

Figura 6 - Taboca dentro da mata



Fonte: Pedrasse (2002)

Destaco que há na academia um debate acerca de sua origem. Camêu (1977) aponta para uma origem ameríndia tendo em vista a forte proximidade deste instrumento com os produzidos pelos povos nativos brasileiros. Pedrasse (2002) ressalta, todavia, que a tese mais consolidada entre etnomusicólogos e historiadores é a de que o instrumento surgiu em Portugal e foi trazido para o Brasil pelos colonizadores. Velha (2008) também salienta a origem portuguesa do instrumento e indica que há muitas similaridades entre os pífanos nordestinos e aqueles de origem portuguesa, tais como a afinação, a utilização em festas tradicionais, religiosas e demais celebrações populares, bem como a ligação ao meio rural.

Cabe destacar que com os processos de colonização, muitos saberes, crenças e elementos culturais dos povos originários foram erradicados (VISVANATHAN, 2009). Desta forma, é possível que a influência ameríndia tenha uma relevância maior para a cultura do pífano, todavia, seus traços podem ter sido apagados, distorcidos ou adaptados em detrimento da cultura dos colonizadores.

Ainda sobre a taboca, Renoir do Pife relatou que cada uma possui suas próprias características, podendo ser mais grossas ou mais finas (ABREU, R., 2021). Esses elementos afetam o som que o instrumento produz. Isso faz com que uma confecção mais padronizada, como acontece nas grandes fábricas de instrumento, seja inviável.

Segundo relato dos músicos, outro elemento importante na construção do pífano é o grau de amadurecimento da taboca. Conforme Mestre Agenor Abreu, “Ela não presta pra fazer ele [pífano] seco não, e nem verde, entendeu?! Ele tem que estar assim, quase maduro” (ABREU, A., 2021a, p.8). Renoir explicou na narrativa que caso a taboca seja colhida um pouco verde, é preciso deixá-la no sol para amadurecer e só então é que os instrumentos poderão ser feitos (ABREU, R., 2021).

Renoir do Pife esclareceu que seu Chiquinho Princesa e o mestre Anjo de Abreu o ensinaram a fazer as marcações e a furação do pífano. Para marcar, Renoir contou que utiliza um outro pífano já afinado como guia. A furação necessita ser feita com ferro quente. O músico ressaltou que essa é uma parte importante pois a fibra da taboca precisa ser queimada para produzirem um bom som. Caso o instrumento seja furado à frio, muitas fibras ficarão na parte interna e isso prejudica a sonoridade (ABREU, R., 2021).

Em uma reportagem realizada pela TV Assembleia do Piauí¹¹, Renoir explicou como fazer a furação do pífano e mostrou o procedimento. Nesta matéria o músico repete as mesmas informações que já tinha compartilhado comigo. Nas imagens divulgadas pela rede de comunicação em seu canal do Youtube, visualiza-se a taboca sendo furada com ferro quente nos locais onde havia uma marcação prévia (Figura 7).

¹¹ Ver <https://www.youtube.com/channel/UCcVeBJf9jm5xgZbs7rrLUPQ>.

Figura 7 - Renoir furando a taboca com ferro quente para fazer o pífano



Fonte: TV Assembleia¹² (2013)

Na Figura 8 vê-se o pífano que o Renoir do Pife costuma utilizar em suas atividades artísticas. O instrumento foi fabricado pelo mestre Chiquinho e cedido ao instrumentista. Na foto é possível ver as seis furações para os dedos da mão direita e esquerda e o furo do bocal, onde o músico sopra para produzir som.

Figura 8 - Pífano utilizado por Renoir do Pife



Fonte: Foto registrada pela pesquisadora (2021)

Além da taboca, os instrumentos também podem ser construídos de cano de PVC¹³ (Figura 9). A opção por este material geralmente se dá quando há escassez do bambu. Essa facilidade de acesso faz com que o material seja amplamente utilizado em projetos de ensino de pífano (BRAGA; SANTANA; LEITE, 2004; MENEGATTI, 2012; SILVA, 2010).

¹² Ver <https://www.youtube.com/watch?v=TiPRiYb5cCw>

¹³ Sigla para Polyvinyl Chloride, material amplamente utilizado na construção civil.

Figura 9 - Pífano construído com cano de PVC



Fonte: Serodio (2012)

A falta de matéria prima já afetou os músicos aqui entrevistados. Mestre Agenor relatou que houve momentos em que tiveram trabalho para encontrar a taboca:

Teve uma época que estava difícil porque as pessoas faziam roça e as vezes o fogo saía, né... que eles não tinham cuidado, e ela é muito boa para pegar fogo. Então queimava muita taboca e aí ficava escasso pra a gente achar [...] (ABREU, A., 2021a, p. 8).

Apesar dos desafios para encontrar a matéria prima para construção desse instrumento de sopro, os músicos aparentemente não se interessaram pela troca do material de confecção dos instrumentos. Cabe ressaltar que cada matéria prima possui suas propriedades e características acústicas. Assim, um pífano fabricado com PVC não terá a mesma sonoridade daquele fabricado com taboca. É possível que a diferença sonora faça com que Renoir de Pife prefira continuar utilizando a taboca apesar dos desafios que por vezes aparecem para localizá-la na mata.

Pelas narrativas fornecidas por Mestre Agenor e Renoir do Pife, pude perceber que os pifaneiros desenvolvem suas habilidades para a fabricação dos instrumentos sem um estudo específico, sem uma capacitação profissional. Estes saberes são construídos dentro de uma comunidade e são transmitidos de geração em geração, sem manterem contato com instituições de ensino, como evidenciaram os relatos de Mestre Agenor e Renoir do Pife (ABREU A., 2021a; ABREU, R., 2021).

Mestre Agenor, com o desenvolvimento de sua carreira, teve outras oportunidades para ampliar seus conhecimentos frequentando aulas em instituições de ensino - como será abordado a seguir - todavia os saberes aprendidos no interior do estado se mantiveram presentes em suas práticas culturais.

1.3 Aprendizagem musical em projetos sociais, escolas de músicas e Instituição Federais de Ensino

Na região onde o Mestre cresceu, além das limitações acerca da educação musical, a educação escolar também era restritiva. Agenor iniciou sua trajetória escolar aos 9 anos de idade quando ingressou na Escola Municipal Gado Bravo, possivelmente entre os anos de 1962 e 1963. Conforme relatou o Mestre, esta oferecia os quatro primeiros anos do então ensino primário. Destaco que este período de escolarização é hoje considerado insuficiente haja visto as normativas vigentes, todavia, à época, atendia a legislação. Conforme a Lei 4.024 de 1961, apenas o ensino primário era obrigatório. O documento traz ainda orientações acerca da manutenção de escolas rurais que poderiam funcionar em prédios públicos ou dentro de propriedades privadas.

Segundo Brito (1996), o estado do Piauí implementou as mudanças legislativas decorrentes da Lei 4. 024/61 antes mesmo da criação de uma normativa estadual. Mendes (2012) aponta que os primeiros anos da década de 60 do século passado foram prósperos para a educação piauiense. Conforme o autor, entre os anos de 1962 e 1963, Afrânio Nunes, então responsável pela pasta da educação no estado, implementou as mudanças previstas nos documentos normativos e obteve recursos junto ao governo federal para a reforma e ampliação de escolas e para a promoção de cursos de férias destinados à professores da rede (MENDES, 2012). Paulo da Silva Ferraz, secretário da educação no governo de Petrônio Portela, também seguiu na busca por melhorias. Este obteve aporte financeiro para a construção de prédios escolares, salas de aulas, reformas, cursos de capacitação à docentes, entre outras melhorias. Após 1965, todavia, o projeto educativo do estado sofreu abalos com a gestão do Ministro da Educação nomeado pelo governo militar (MENDES, 2012).

Conforme Araújo (2021), na década de 60 do século passado houve uma rápida expansão das escolas de ensino secundário no estado. A ampliação visava atender ao aumento da demanda da sociedade que buscava uma educação melhor

para seus filhos. Apesar do crescimento do número de vagas, à época, a maior parte da população entre os 7 e 14 anos ainda não frequentava as instituições de ensino (ARAÚJO, R. DE C., 2021), indicando assim que a crescente oferta de vagas na rede secundária não foi suficiente para alcançar todos que se encontravam em idade escolar.

Agenor relatou que sua mãe, dona Miana, mesmo com as dificuldades financeiras que a família enfrentava, queria que os filhos seguissem estudando. Como não havia ensino secundário em Currálinhos, esta fez com que eles mudassem para Teresina na busca da escolarização e de um futuro melhor. O músico contou que a migração ocorreu entre seus 14 e 15 anos. Num primeiro momento foi acolhido na casa de dona Socorro e seu Chicá, conhecidos da família. Num segundo momento, o músico relatou que o pai, com muito sacrifício, conseguiu comprar uma casa para Agenor e dois de seus irmãos mais novos, Maria de Jesus e Edimilson, viverem e estudarem (ABREU, A., 2021a).

Esses relatos de sacrifícios para estudar foram identificados por Monti, Conduru e Oliveira (2021) que investigaram a vida do barítono Raimundo Pereiro, cantor piauiense oriundo da cidade de José de Freitas, interior do Piauí. Mesmo com as adversidades impostas pela vida o músico conseguiu migrar para estudar, inicialmente para Teresina e depois para o Rio de Janeiro. Este, assim como Mestre Agenor, necessitou de auxílio de amigos e familiares para sua estadia nestas novas cidades.

Cabe destacar que nas últimas décadas do século passado o interior do Piauí não oferecia muitas opções para aqueles que buscavam ampliar seus conhecimentos musicais. Sendo assim, a migração era necessária para obter maiores estudos. Este fato esteve presente também na vida de outros músicos piauienses, como constatado por Carvalho (2020) e Dantas (2021). Carvalho (2020) investigou a trajetória de vida do Maestro Aurélio Melo, regente da Orquestra Sinfônica de Teresina. Este precisou mudar de Oeiras para a capital na busca para ampliar seus conhecimentos e se estabelecer no ramo. Dantas (2021), aponta que no movimento do jazzístico teresinense, os deslocamentos também se fizeram presentes. Conforme destaca o pesquisador, os músicos Luizão Paiva e Geraldo Brito se transferiram para outras cidades na busca por melhores espaços no cenário musical e também, aumentar seus saberes acerca desta arte. Tal como ocorreu com Mestre Agenor, o apoio e incentivo familiar foram elementos decisivos para essas viagens de formação (CARVALHO,

2020; DANTAS, 2021). Os sujeitos presentes na pesquisa de Dantas (2021), todavia, possuíam melhores condições financeiras e tiveram a oportunidade de se afastar mais de seus lugares de origem e ir para outro país, como no caso de Luizão Paiva, ou para outro estado, no caso de Geraldo Brito. Situação que não se fez presente na vida de Mestre Agenor. Para este, que se mudou ainda no início da adolescência, o deslocamento para uma cidade vizinha já demandou muito esforço dele e de sua família.

É possível observar na Figura 10 que Curalinhos e Teresina são cidades próximas, elemento que possivelmente contribuiu na ida dos jovens irmãos à capital e em seus frequentes retornos para a casa dos pais.

Figura 10 - Mapa com a distância entre Teresina e Curalinhos



Fonte: Google Maps (2022)

Na capital, Agenor conseguiu seguir com sua trajetória de ensino, terminou a educação básica e entrou no ensino superior. Essa caminhada no rumo de sua formação será relatada nas próximas subseções deste capítulo.

1.3.1 Relatos da vida escolar do jovem Agenor

O artista contou que para iniciar seus estudos na capital, precisou fazer um

teste. O resultado desta prova indicou que este estava apto a ingressar no terceiro ano do então ensino primário (ABREU, A., 2021b). É deste momento, do início de sua trajetória escolar, que Mestre Agenor possui seu primeiro registro fotográfico (Figura 11). Esta foto fica exposta na parede da sala de visitas da casa do Mestre, junto com outros registros importantes da família. Isso indica que há por parte do músico bastante apreço pela imagem que marca uma fase singular de sua vida, a mudança de cidade e o início de sua escolarização em Teresina.

Figura 11 - Primeiro registro fotográfico de Mestre Agenor



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (1969)

Esse processo de adaptação dos jovens recém-saídos do interior do estado à capital contou com a ajuda de várias pessoas diferentes: o primeiro casal que acolheu Mestre Agenor em sua casa, seu tio Antonino de Abreu, seu Joaquim, dono de uma quitanda que lhes vendia fiado e as prostitutas que frequentavam o Forró do Anjo, estabelecimento vizinho à casa dos jovens. O músico relatou o papel importante que estas mulheres tiveram na sua vida e na dos irmãos:

[...] as raparigas eram pessoas boas, até ajudava nós, a Maria [irmã de Mestre Agenor] foi até babá de uma filha da rapariga Dona Izabel. Ela pagava minha irmã pra ficar com a filha, pra poder ir pra luta ganhar seu dinheiro. Tinha outra rapariga que era a Dona Maria Buchim, essa é que era a pessoa responsável por nós, porque éramos todos menores [de idade]. O papai quando vinha a Teresina, encomendada pra ela prestar atenção em nós. [...] Tinha também a rapariga Vitória, essa tinha um bom coração. Quando a noite era boa, no outro dia ela fazia a festa, comprava carne e dava pros vizinhos, nós ganhávamos também. Eu quis até ter um namoro com ela, naquele tempo, nos anos 70, as raparigas não queriam nada com menor não. Mas ela me ajudou em alguma coisa, chegou a comprar meus materiais escolares, cadernos e livros. Também sou grato por isso (ABREU, A., 2021b, p.1).

Foi possível perceber que o auxílio destas mulheres em situação de prostituição foi fundamental para a permanência dos irmãos na capital e conseqüentemente, para o desenvolvimento de seus estudos. Estas os ajudavam tanto em relação ao cuidado diário, “ficando de olho” nos novos vizinhos, como com recursos materiais, comprando alimentos e materiais escolares com recursos oriundos da prestação de serviços sexuais. A formação profissional de mestre Agenor foi dependente de sua rede de sociabilidade na capital, e esta incluía a presença das prostitutas, mulheres comumente estigmatizadas e segregadas em nossa sociedade. Em seus relatos, o músico demonstra o respeito e o reconhecimento que tem por todos aqueles e aquelas que o auxiliaram neste momento de sua vida.

Outro agente importante para o desenvolvimento pessoal e profissional do Mestre na capital foi sua primeira professora de música. Este encontro ocorreu quando o jovem tinha 18 anos de idade e passou a frequentar um projeto social financiado pelo estado que ocorria no Centro Social da Tabuleta.

[...] quando morava lá no bairro São Pedro tinha um Centro Social lá na... lá no outro bairro vizinho, lá na Tabuleta, e naquele tempo eles colocavam assim, naqueles centros sociais eles botavam cursos, aí tinha uma professora que dava aula de violão, mas ela só dava aula por cifras, sabe?! Ela fazia os acordes e botava as cifras, aí eu aprendi lá com ela, foi meu início de música com essa professora, professora Mercedes. Só os acordes (ABREU, A., 2021b, p. 5-6).

Comumente, quando uma pessoa relata que aprendeu por cifra, significa que ela aprendeu harmonias e levadas rítmicas para acompanhar canções, sem ter contato com as demais técnicas do violão (SARAIVA, 2018). Isso também pode significar que mestre Agenor quis dizer que não aprendeu com partitura, pois como

será mencionado mais à frente, esta foi uma habilidade desenvolvida alguns anos depois. Aqui um ponto que me chamou a atenção é que a professora Mercedes “só dava aula por cifra”. Reflito sobre as razões que levaram esta docente a trabalhar apenas com as cifras: será que a professora só sabia lecionar desta maneira? Será que eram estes os conhecimentos trabalhados que iam ao encontro das necessidades musicais de seus alunos? Será que foi uma solicitação dos responsáveis pelo projeto?

O músico falou que demorou muito tempo até ingressar na faculdade. Isso se deu pelo fato de sua escolarização no interior ser considerada por ele como insuficiente. Quando retornou à escola em 1968 já na cidade de Teresina, Agenor, então com 15 anos, foi matriculado na terceira série do então ensino primário (ABREU, A., 2021a). O Mestre explicou como foi esse momento de seu processo formativo:

Aí com quinze anos foi que eu comecei o terceiro ano primário, aí tinha cinco ano, era até o quinto ano, depois do quinto ano [...] naquele tempo pra fazer o ginásio tinha que fazer tipo um vestibular tinha um exame de admissão, a gente foi fazer prova, exame de admissão, quando a gente passava era festa. Aí eu fiz, aí passei no exame de admissão. Aí foram quatro ano de ginásio, depois três anos de científico, naquele tempo era científico [...] (ABREU, A., 2021a, p. 6).

Cabe aqui destacar que o Mestre havia cursado até o quarto ano do ensino primário em Gado Bravo. O fato deste, em Teresina ter retornado ao terceiro ano nos traz indagações acerca da qualidade no ensino nesta localidade. É possível inferir que mesmo com os esforços dos gestores estaduais para a melhoria do cenário da educação do estado, apontados por Brito (1996) e Mendes (2012), estas ações podem não ter ressoado nas cidades rurais.

Em 1970, após o término no primário, Mestre Agenor pode fazer o teste para ingressar no ensino secundário. Segundo Sousa (2019), Silva (2020) e Cerqueira (2021) os exames de admissão eram uma prática comum para o ingresso no ensino ginásial piauiense. Essa prática perdurou até o ano de 1971, quando foi aprovada a Lei 5.692/71 que extinguiu as provas e transformou todas as escolas públicas do Piauí em Unidades Escolares (SOUSA, 2019). Com isso, é possível constatar que o Mestre passou pelos momentos finais desta forma de selecionar os alunos, que conforme o músico, mereciam uma festa quando o candidato era aprovado. Só depois de findada esta etapa de formação escolarizada que o Mestre pode enfim cursar a graduação.

1.3.2 A chegada da formação em nível superior

Em 1978 Mestre Agenor pode enfim iniciar essa etapa tão desejada em sua formação, o curso foi a Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música. Segundo Ferreira Filho (2009), a turma de 1978 foi a primeira a ingressar no curso já com a grade curricular de Licenciatura Plena em Educação Artística. As turmas anteriores, de 1976 e 1977 ingressaram com a grade curricular do curso de Licenciatura Curta em Música. Desta forma, pode perceber que apesar dos relatos do Mestre sobre a demora para entrar na graduação, ficou configurado que mesmo se sua educação básica tivesse sido administrada no período regular, este não teria muita opção para fazer um curso superior em música em Teresina, podendo ter entrado na graduação no máximo dois anos antes, na primeira turma de Licenciatura Curta em Música.

O músico relatou que levou muito tempo para conseguir terminar o curso pois estudava e trabalhava ao mesmo tempo. Isso o impedia de cursar todas as disciplinas que eram oferecidas no semestre. Segundo o Mestre essa não era uma realidade exclusiva sua, seus colegas também tiveram que conviver com essas limitações de horário.

[...] a universidade demorou muito porque eu trabalhava [...] naquele tempo era assim, não oferecia por bloco, ofertava as vezes duas, três disciplinas, sabe?! Era assim. Aí a pessoa passava o semestre todinho às vezes com uma disciplina, uma ou duas, porque [...] às pessoas trabalhavam e não podia ficar o horário todo, sabe?! [...] Pra eu terminar foi mais de cinco anos. Porque era o curso de Artes e depois tinha a Habilitação em Música. A Arte chamava de tronco comum, mas depois tinha que fazer o de Música que era para finalizar o curso (ABREU, A., 2021a, p. 6).

O músico explicou que passou por poucas disciplinas específicas ao longo de sua graduação “só teve umas disciplinas de música, foi pouca coisa de música” (ABREU, A., 2021c, p. 1). Cabe aqui ressaltar que os cursos de Licenciatura em Educação Artística tinham como foco a uma formação polivalente, que permitisse que o professor trabalhasse com três discursos artísticos: artes plásticas, teatro e música. Com isso, as disciplinas específicas de música tinham menos espaço nos currículos (HENTSCHKE; OLIVEIRA, 2000).

Ferreira Filho (2009) aponta que os alunos ingressantes no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Música da UFPI enfrentavam muitas dificuldades devido às disciplinas que Mestre Agenor chamou de “tronco comum”. Segundo Monti e Paixão (2022), as disciplinas de artes cênicas e artes plásticas traziam um desafio adicional pois eram conteúdos para o qual os docentes não tinham uma formação prévia e não sabiam o que iriam fazer. Ainda conforme os autores, o caráter polivalente do curso não agradou os professores e os alunos. Conforme aponta Ferreira Filho (2009), apesar da insatisfação de alguns alunos quanto ao caráter polivalente do curso, essa grade curricular era tida como uma grande inovação por parte da Universidade.

Entre as disciplinas de música que frequentou, Mestre Agenor relatou que os conteúdos vistos foram introdutórios “[...] só foi a primeira parte de teoria, de violão um, violão dois, piano, um, só mesmo que coisa... noções” (ABREU, A., 2021c, p.2). É possível observar no Quadro 1, que as disciplinas de música que constavam no currículo do curso de Educação Artística eram poucas, somando 750 horas no total. Também não havia disciplinas com conteúdos mais avançados no que tange à linguagem ou à prática musical.

Quadro 1 - Disciplinas de música do currículo da turma de 1978 do curso de Licenciatura em Educação Artística

DISCIPLINA	CARGA HORÁRIA
Estética e História da Música	60 horas
Linguagem e estruturação musical I	45 horas
Linguagem e estruturação musical II	45 horas
Linguagem e estruturação musical III	45 horas
Técnicas de expressão vocal I	30 horas
Técnicas de expressão vocal II	30 horas
Prosódia	15 horas
Improvisação musical I	30 horas
Evolução da Música	30 horas
Regência I	45 horas
Regência II	45 horas
Metodologia da Educação Musical	30 horas
Teoria do som	30 horas
Etnomusicologia I	30 horas
Etnomusicologia II	30 horas

Violão I	30 horas
Violão II	30 horas
Percussão I	30 horas
Percussão II	30 horas
Piano suplementar I	30 horas
Piano suplementar II	30 horas
Técnicas de gravação	30 horas

Fonte: Ferreira Filho (2009)

Se compararmos a carga horária e as disciplinas de música da grade curricular de 1978 e de 2020 poderemos perceber uma diferença significativa. O currículo novo possui mais disciplinas, muitas se estendem por mais semestres e com uma carga horária mais elevada (Quadro 2). Somadas, todas as matérias obrigatórias correspondem a 2115 horas, três vezes maior que a carga horária do curso de 1978, que Mestre Agenor frequentou.

Quadro 2 - Disciplinas de música do currículo do curso de Licenciatura em música implementado em 2020

Período	Disciplina	Carga Horária
1º	Teoria Musical e Treinamento Auditivo I	60
	Técnica vocal I	30
	Flauta doce I	30
	Teclado Funcional I	30
	História da música I	60
2º	Teoria Musical e Treinamento Auditivo II	60
	Técnica Vocal II	30
	Flauta doce II	30
	Teclado Funcional II	30
	História da música II	60
3º	Treinamento Auditivo I	60
	Linguagem e Estruturação Musical I	60
	Canto Coral I	30
	Flauta doce III	30
	Teclado Funcional III	30
	História da Música Brasileira	60
4º	Treinamento Auditivo II	60
	Linguagem e Estruturação Musical II	60
	Canto Coral II	30
	Violão I	30
	Fundamentos da Educação Musical I	60
5º	Treinamento Auditivo III	60
	Linguagem e Estruturação Musical III	60

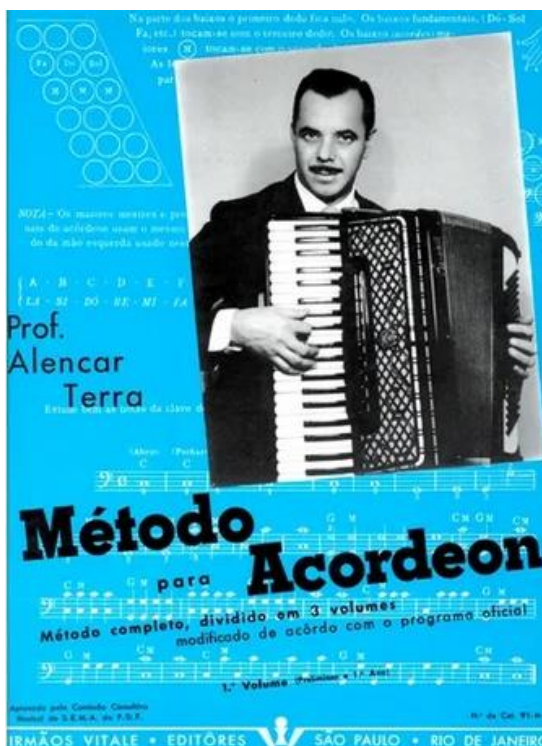
	Canto Coral III	30
	Violão II	30
	Fundamentos da Educação Musical II	60
	Seminário de Pesquisa em Música	60
6º	Arranjo I	60
	Violão III	30
	Oficina de Música I	30
	Metodologia do Ensino de Música	60
	Projeto de Pesquisa	60
	Estágio Supervisionado I	135
7º	Fundamentos da Regência I	30
	Oficina de Música II	30
	Trabalho de Conclusão de Curso I	60
	Estágio Supervisionado II	135
8º	Fundamentos da Regência II	30
	Oficina de Música III	30
	TCC II	60
	Estágio Supervisionado III	135

Fonte: Acervo do Curso de Música (2020)

Devido às limitações do curso de Educação Artística que Mestre Agenor frequentou, este, mesmo inserido no ensino superior e tendo o apoio de professores com boa formação, precisou seguir sozinho com seu aprendizado em alguns momentos para continuar desenvolvendo suas habilidades em seu instrumento principal, a sanfona. O músico deu o seguinte relato sobre esse processo: “Aí eu fui comprar método de acordeom, porque lá na Universidade não ensina acordeom [...] Eu comprei primeiro aquele Alencar Terra e depois passei para o Mascarenhas” (ABREU, A., 2021b, p.2).

O livro citado por Agenor, de Alencar Terra (Figura 12), é composto de 3 volumes. Estes tiveram sua primeira publicação em 1945 pela Irmãos Vitale, editora que ainda hoje detém os direitos das obras. Em sua introdução há uma explanação acerca de elementos teóricos musicais, todavia, o livro é composto majoritariamente por pequenos exercícios práticos e melodias a serem executadas ao instrumento. Cada volume possui um aprofundamento em questões técnicas e traz ao aluno obras mais complexas.

Figura 12 - Capa do método para Acordeom do Professor Alencar Terra



Fonte: Terra (1945)

Conforme aponta Zanatta (2004), até a década de 20 do século passado, o acordeom estava muito associado a festejos populares em áreas rurais. Entre as décadas de 30 e 60 do século passado, o acordeom passou por uma fase de maior reconhecimento em âmbito nacional, inclusive em áreas urbanas. É provável que o método de Alencar Terra seja um fruto deste interesse do público, haja vista que foi publicado em 1945. Na capa se vê a imagem de um homem com terno, traje que remete à formalidade urbana. Este elemento pode indicar que a editora tinha como público-alvo a população que residia nas cidades brasileiras de médio e grande porte, tal como Teresina, capital do estado do Piauí e local onde Mestre Agenor adquiriu o material.

A obra de Mário Mascarenhas (Figura 13) é composta de apenas um volume e teve sua primeira edição publicada em 1940. Esta aborda questões práticas do instrumento, teoria musical e história da música. Em 1978 o livro passou a fazer parte do catálogo da Ricordi, editora brasileira especializada em materiais musicais. Em seu interior há uma sequência de esclarecimentos sobre leitura e escrita musical seguidos por exercícios práticos e pequenos fragmentos melódicos focados nas explicações anteriores. O repertório e os exercícios ganham complexidade de forma gradual à

medida que o aluno segue em suas páginas. O livro inicia abordando a pentatônica maior - dó, ré, mi, fá e sol - e encerra com a Rapsódia Húngara nº9 de Franz Liszt, obra original para piano e adaptada ao acordeom por Mário Mascarenhas.

Figura 13 - Capa do Método de Acordeão Mascarenhas



Fonte: Mascarenhas (1989)

Da mesma forma como o livro de Alencar Terra, a obra de Mário Mascarenhas teve sua primeira publicação no período de apogeu do acordeom no Brasil. Na foto presente na capa (Figura 13) está o próprio Mario Mascarenhas trajando terno e gravata com um largo anel no dedo anelar da mão esquerda. A construção desta imagem também parece ter como foco o público urbano com um certo poder aquisitivo e que poderia se deslocar até as lojas especializadas para comprar um exemplar da obra.

Os métodos de Alencar Terra e Mário Mascarenhas orientaram Mestre Agenor em sua prática instrumental tendo em vista a limitação de acesso deste a um professor especializado. Observando o Quadro 1 nota-se que no curso de Educação Artística-Habilitação em Música não havia disciplinas que trabalhassem diretamente com a

sanfona/acordeom. Este instrumento também não está presente na grade curricular de 2020 (ver Quadro 2).

Mesmo com as dificuldades relatadas por Mestre Agenor, este conseguiu o então sonhado diploma de ensino superior. Em 1986, seis anos depois de seu ingresso no curso, o músico se formou como Licenciado em Educação Artística - Habilitação em Música. Vê-se na Figura 14 que a cerimônia de formatura teve alguns dos elementos que ainda hoje estão presentes nestes eventos. Percebe-se a presença do fotógrafo que registrou o momento, a utilização da beca, que confere um ar solene ao evento, e do juramento, possivelmente específico do curso de Licenciatura em Educação Artística. Não consegui identificar o local do evento, mas pelas carteiras dispostas do lado de Mestre Agenor, é provável que não tenha ocorrido no Espaço Noé Mendes, local em que tradicionalmente são realizadas as formaturas da Universidade Federal do Piauí.

Figura 14 - Cerimônia de formatura de Mestre Agenor no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música



Fonte: Acervo pessoal de Mestre Agenor (1986)

Apesar dos anos dedicados à música em sua terra natal, Mestre Agenor considera que não tinha conhecimento musical antes de entrar na Universidade, “eu não sabia nada de música era zero, só conhecia as tonalidades, as cifras [...]” (ABREU, A., 2021a, p. 5). É possível notar que nesta frase, quando Mestre Agenor relatou que não “sabia nada de música” está se referindo à ausência de conhecimentos teóricos do fazer musical, tal como a leitura de partitura. Essa concepção sobre o saber música também aparece quando o Mestre comentou sobre as práticas de Chiquinho Princesa “[...] ele não sabia música, ele toca de ouvido” (ABREU, A., 2021a, p.2), se referindo aos conhecimentos apenas práticos do pifaneiro.

É ressaltado ao longo das narrativas do músico que este valoriza o conhecimento sobre as danças, os ritmos, as sonoridades, os festejos, as vestimentas e demais elementos culturais das pessoas da localidade onde cresceu. Percebe-se também que o artista reconhece a importância destes saberes como elementos da identidade do estado nordestino. Quando o Mestre aponta para o “não saber música” este não está menosprezando seus conhecimentos sobre a música regional e os conhecimentos de outros mestres do interior do Piauí. Acredito que haja aqui uma supervalorização das habilidades de escrita e de leitura musical, tidos como “saber música”, e dos conhecimentos técnicos transmitidos em instituições de ensino, elementos estes vinculados ao ensino formal (GREEN, 2002b).

Essa supervalorização dos conhecimentos formais pode ser um reflexo do pensamento colonial presente em diversos ramos da nossa sociedade brasileira, inclusive nos cursos superiores em música (QUEIROZ, 2017). Em muitas universidades brasileiras, este pensamento colonial está presente já na seleção dos ingressantes dos cursos, com uma maior valorização das práticas musicais europeias (SOUSA; MONTI, 2018).

Segundo Queiroz (2017), há hoje um movimento de alguns docentes em pró de uma reflexão e um debate acerca da decolonialidade nos cursos de música. Um dos pontos principais dessas discussões é a ampliação do conceito de músico e a inclusão de repertórios e práticas musicais não europeias no ensino superior.

Um ponto importante que deve ser levado em consideração quando refletimos sobre os apontamentos de Mestre Agenor acerca do ‘saber música’ é o fato destes relatos terem sido feitos a uma instrumentista que leciona no curso superior em música da universidade onde Mestre Agenor se formou, a UFPI. Conforme aponta Alberti

(2015, p.178) “Em uma relação de entrevista, o que se diz depende sempre de a quem se diz”. É possível que meu perfil como docente tenha propiciado que Mestre Agenor fizesse mais associações entre o saber música e o ensino em instituições especializadas.

Assim como nos estudos de Green (2002b), os dados obtidos nesta tese apontam para um relação estreita entre as práticas informais de aprendizagem musical e a música popular, aqui a música folclórica piauiense. Conforme relato dos entrevistados, os mestres de cultura popular e demais músicos que se dedicam a esta arte se desenvolveram musicalmente sem o planejamento e a sistematização de conteúdos presentes em instituições de ensino, ou seja, são formados por esse sistema “paralelo”.

Também ficou ressaltado nas narrativas destes músicos o contraste entre o ensino formal e a aprendizagem informal. Um fato interessante é que quando ouvi os relatos de Mestre Agenor sobre sua aprendizagem e a aprendizagem de músicos mais velhos, à saber mestre Anjo de Abreu e Seu Chiquinho Princesa, foi possível notar que estes processos ocorreram majoritariamente de modo informal. Já com o entrevistado mais jovem, Renoir do Pife, sua iniciação já se deu via um sistema formal de ensino.

Aqui passo a refletir sobre esse aspecto geracional e sobre a situação da educação musical no cenário nacional. Tivemos um forte crescimento dos cursos de licenciatura em música nas décadas recentes em nosso país. Isso propiciou um maior número de profissionais formados (SOARES; SCHAMBECK; FIGUEIREDO, 2014). É possível que esse movimento possa ter contribuído para que cidades que antes eram desprovidas de professores de música passassem a contar com estes profissionais. Renoir nasceu em um município que já tinha profissionais da área e teve a oportunidade de iniciar sua trajetória com auxílio destes. Questiono-me então se os contemporâneos de Renoir nascidos em Curralinhos também puderam ter um acompanhamento com professores formados. Como já mencionado anteriormente, a página que a prefeitura de Curralinhos possui na web não possui maiores esclarecimentos sobre seu cenário educacional/musical/cultural.

Mestre Agenor relatou a mim que por um breve momento de sua vida lecionou em Curralinhos em um projeto de banda escolar. É possível que outros profissionais também tenham passado pela cidade o que pode ter propiciado que os mais jovens tivessem acesso a um fazer musical orientado.

1.4 Aprendendo com as pesquisas: das experiências com Noé Mendes à um trabalho de pesquisa autônomo

Mestre Agenor Abreu, ao longo das últimas décadas vem desenvolvendo pesquisas sobre a cultura folclórica piauiense. Estes estudos se dirigem ao repertório tocado e cantado pelos mestres do interior e as danças tradicionais do estado. Estas atividades de pesquisa foram instigadas pelo Professor Noé Mendes de Oliveira, folclorista piauiense.

1.4.1 Pesquisas sob a tutela do Professor Noé

Mestre Agenor comentou que era aluno do Professor Noé na disciplina de Folclore. Ao conversarem sobre o folclore do estado, Mestre Agenor falou que essa cultura ainda estava presente na localidade onde cresceu, na região das Cruzes. O Professor então expressou interesse em ir até a localidade do aluno para conhecer melhor esta cultura. Os dois continuaram se descolando para o interior aos sábados para desenvolver suas pesquisas (ABREU, A., 2021b).

O Professor Noé Mendes foi uma figura significativa para despertar o interesse de Mestre Agenor pela pesquisa:

Só vim mesmo me interessar pra essas coisas [folclore piauiense] depois que eu fiz, não, eu estava fazendo o curso de música ainda, parece que era através do Professor Noé. A gente começou a viajar lá pro interior, eu via lá, mas eu não dava importância, não sei por que não tinha tanta importância [para mim]. Aí professor Noé foi que [disse] "rapaz, faça um trabalho com essas coisas assim porque isso aqui é muito importante, se não isso vai acabar". Ele me despertou, sabe, o Professor Noé. [...] Em 87, 88 por essa fase 88, 87 que fui tomar interesse pra pesquisar isso mesmo, sabe?! Mas antes não, eu não me interessava, não (ABREU, A., 2021b, p.12).

O folclorista Noé Mendes de Oliveira escreveu artigos e livros e ocupou cargos de gestão tanto na Universidade Federal do Piauí quanto em órgãos governamentais (NEGREIROS, 2016). Um de seus trabalhos mais conhecidos é o livro 'Folclore Brasileiro: Piauí' (NEGREIROS, 2016), onde aborda elementos culturais piauienses, tais como as festas que ocorrem no estado ao longo do ano – reisado, carnaval, festa de São Gonçalo, festa de Santo Antônio, entre outros - as danças –

dança de São Gonçalo, de São Benedito, quadrilhas juninas -, e músicas tradicionais do estado – Pagode de Amarante, cantigas de roda, brincadeiras (OLIVEIRA, 2016)

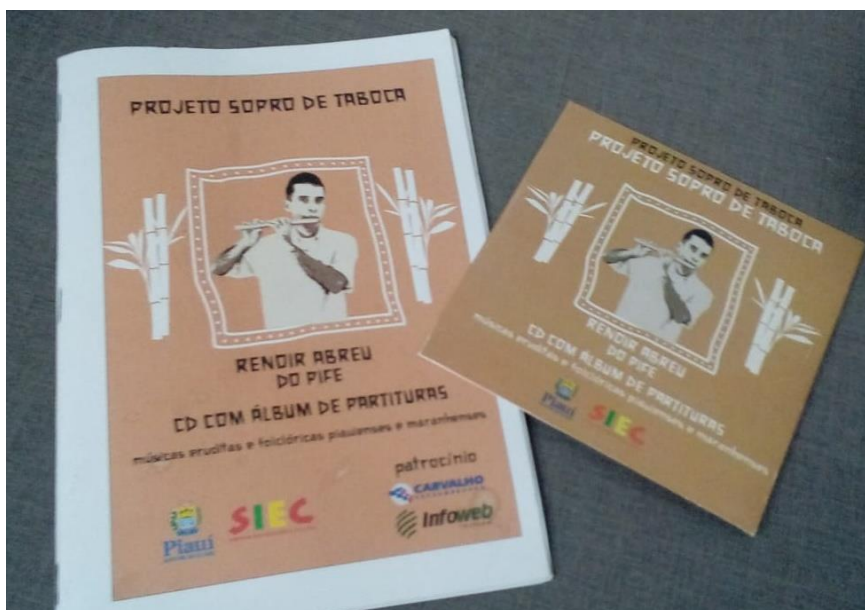
Mestre Agenor discorre um pouco sobre as razões que levaram Noé Mendes de Oliveira a iniciar essas pesquisas com seu então aluno: “O foco dele é porque acho que ele estava fazendo um livro, e eu não sei se ele concluiu esse livro porque ele faleceu, né?!” (ABREU, A., 2021b, p. 18). Até o momento não encontrei registros da publicação desse livro, então é possível que o falecimento do folclorista tenha impedido que esta obra chegasse ao público.

Como relatado anteriormente, Mestre Agenor explicou que em uma dessas viagens ao interior, apresentou o seu Chiquinho Princesa para seu então professor que passou a ser um incentivador da divulgação do pífano e de seus instrumentistas. Mestre Agenor aponta que este trabalho com o instrumento foi decisivo para seu envolvimento com a pesquisa da cultura folclórica piauiense:

[...] tudo começou com o pífano. Através do pífano eu fui vendo outras manifestações que também estavam se acabando, aí eu me preocupei em, já que era nascido lá, e via aquela manifestação, Baião, Lili, Roda de São Benedito, Pisa na Fulô, estava tudo se acabando. Aí eu me interessei a fazer um trabalho [de pesquisa] [...] (ABREU, A., 2021a, p.9).

Para registrar as músicas tocadas e cantadas no interior, os dois pesquisadores piauienses gravavam a performance dos mestres em uma fita cassete. Este material era depois analisado por Mestre Agenor. Posteriormente, algumas peças, tais como Baião sapateado, Cajueiro abalou, Meu pai foi ser Vaqueiro, Jaraguá, entre outras, foram transcritas por Renoir do Pife. Estas integraram um trabalho desenvolvido por Renoir que é composto por um CD e um livro com as partituras das músicas tradicionais piauienses transcritas pelo músico (Figura 15). Este material será melhor analisado no capítulo 3 desta tese.

Figura 15 - Livro e CD desenvolvidos por Renoir do Pife



Fonte: Acervo da pesquisadora (2021)


O trabalho investigativo realizado pelo Professor Noé Mendes de Oliveira e Mestre Agenor resultou, entre outras coisas, no Salão Pisa da Fulô, um espaço cultural para realização de festas, eventos culturais e cursos de artesanatos. Segundo aponta Mestre Agenor, o Salão foi desenvolvido pela Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves (FMC) de Teresina. Sua inauguração ocorreu em junho de 1988 e contou com a apresentação de várias músicas folclóricas do estado. Agenor relatou que foi um evento com certa notoriedade e até o então prefeito Wall Ferraz esteve presente. Apesar do esforço despendido e dos recursos públicos investidos, o entrevistado comentou que nunca recebeu registros de imagem do evento:

Rapaz, eu não sei por que a prefeitura não documentou nada. Ela levou uma pessoa pra fazer, mas eu nunca vi esse material, foi até aquele Alcides Filho, [que] tem até um programa na Meio-Norte [rede de comunicação] aí. Foi ele que fez, não tinha luz, tinha gerador, levaram tudo, iluminação, foi uma festa bonita no dia da inauguração [do Salão Pisa na Fulô]. O Prefeito foi, mas esse material na Fundação nunca vi esse material lá. Não sei desse material. Aí não ficamos com nada. Documento de nada (ABREU, A., 2021b, p. 13).

Após a realização desta entrevista entrei em contato com a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves e me foi informado que infelizmente não há registro do Salão Pisa na Fulô na sede do órgão. O único documento encontrado até

o momento sobre esse espaço é uma matéria na revista Cadernos de Teresina publicado em agosto de 1987 (Figura 16).

Figura 16 - Matéria da revista Cadernos de Teresina sobre a inauguração do Salão Pisa na Fulô

CADERNOS  TERESINA
DE

Atualmente, utilizam o espaço do CIARTE, os Corais do Amparo, da FUFPI e do Colégio Meta, a Banda de Música 16 de Agosto da Prefeitura de Teresina, os Grupos de Teatro Raízes, Universitário e Verbo Torto, um Grupo de Biodança e outro de Capoeira. O CIARTE serve, também, para reuniões, festas comemorativas, cursos, palestras e exposições temporárias.

Atualmente, a criação do Centro e, para presenciar o esforço do órgão no seu intuito de levar a cultura à zona rural, estiveram presentes, além do Prefeito Prof^o Wall Ferraz, pesquisadores, musicólogos, fotógrafos, repórteres e cinegrafistas, que fizeram uma completa documentação da festividade, cuja organização esteve a cargo dos professores Agenor Vieira de Abreu e Luzimar Silva Santos; pessoas das mais queridas do povoado.

CORAL INFANTIL RAIO DE SOL


A Fundação Cultural Monsenhor Chaves, realizando sua meta de difundir nos bairros carentes a arte e a cultura dentro de um processo de interação com a comunidade, formou o Coral Infantil "Raio do Sol", sob a direção da Prof^a Maria Cláudia Anjos.

Este coral compõe-se de crianças na faixa etária de 6 a 10 anos, todos estudantes da Unidade Escolar José Nelson de Carvalho, situada no Bairro Parque Alvorada. 65 crianças fazem parte do "Raio do Sol" e tem sido grande a procura de pais interessados em que os filhos participem do coral. Isso demonstra o entusiasmo da comunidade por esta experiência pioneira em Teresina.

INAUGURADO O CENTRO CULTURAL "PISA NA FULÔ"

No dia 17 de junho próximo passado foi inaugurado o I CENTRO CULTURAL DA ZONA RURAL DE TERESINA, no povoado Cruzes. Denominado "Pisa na Fulô", que é uma dança característica do povoado. O centro cultural, na sua inauguração, contou com uma das maiores festividades já acontecidas naquele lugar, tendo ainda a participação das comunidades de Aroeiras, Gado Bravo, Olho D'Água de Dentro, Água Boa, Curralinho, Patos, Fazenda Nova, Contendas, Allamira, Lagoa de Dentro, Canto do Martinho, São Francisco, Paol Queimado e Camaúba.

A Fundação Cultural Monsenhor Chaves em sua política de ação cultural para o município de Teresina, apolou efetivamente, a criação do Centro e, para presenciar o esforço do órgão no seu intuito de levar a cultura à zona rural, estiveram presentes, além do Prefeito Prof^o Wall Ferraz, pesquisadores, musicólogos, fotógrafos, repórteres e cinegrafistas, que fizeram uma completa documentação da festividade, cuja organização esteve a cargo dos professores Agenor Vieira de Abreu e Luzimar Silva Santos; pessoas das mais queridas do povoado.



Centro Cultural Pisa na Fulô – dança popular

A Programação de inauguração do Centro Cultural "Pisa na Fulô" constou do seguinte: 20:00 h. – lançamento do romance "A Morte do Vaqueiro Pedro Isabel", do agricultor Ângelo de Abreu; 20:30 hs. – Entrega dos Santos com Cantos Tradicionais; 21:00 h. – Número de arte pelos alunos da Escola Municipal de Gado Bravo; 21:30 h. – Apresentação de Cantores e Violeiros e 22:00 h. – Apresentação de Danças – Lili, Baião e Dandier.

Com a inauguração deste primeiro Centro Cultural na Zona Rural de Teresina, a Fundação Cultural Monsenhor Chaves abre mais uma frente no seu esforço de democratização da Cultura.

AÇÃO CULTURAL JUNTO AOS MENORES CARENTES

A Fundação Cultural Monsenhor Chaves, em convênio com a FUNABEM, desenvolveu o Projeto "Menores Carentes e seus Familiares, uma Ação Cultural". A atividade reuniu 120 menores dos bairros São João e Parque Alvorada, de

Na matéria publicada pela revista Cadernos de Teresina fica evidenciado que a inauguração contou com a presença de membros da imprensa, de fotógrafos e cinegrafistas. Mesmo com vasta possibilidade de obtenção de registros do espaço, o órgão responsável pela organização do mesmo, aparentemente não se preocupou em manter os acervos de vídeo, imagens e demais documentos gerados pelo Salão.

Conforme aponta Le Goff (2013), os materiais que temos hoje como registros históricos não se configuram como totalidade daquilo que havia no passado. Estes documentos e monumentos guardados até os dias atuais foram selecionados pelos historiadores ou por aqueles que trabalhavam no desenvolvimento temporal da sociedade, tais como os governantes. Anheim (2018) complementa e informa que os documentos que compõem os arquivos são coletados por diversas pessoas e com inúmeros interesses envolvidos nesta seleção de materiais, ou aqui, a não seleção de materiais.

Desta forma, amparada pelos pensamentos de Le Goff (2013) e Anheim (2018) passo a refletir sobre as razões que levaram a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves a não manter registros do Salão Pisa na Fulô. Será que houve interesses políticos de “apagar” alguns dados envolvendo o Professor Noé Mendes de Oliveira e o Mestre Agenor? Será que houve um desinteresse de manter esses registros por não serem considerados muito relevantes? Será que a Fundação não tinha o hábito de registrar e organizar seus documentos naquela época?

Outro ponto interessante presente na matéria da revista Cadernos de Teresina é o nome dos organizadores do Salão Pisa na Fulô. Mestre Agenor relatou que o evento foi organizado por ele e pelo Professor Noé Mendes de Oliveira. Contudo, na revista aparecem os nomes do Mestre Agenor e do professor Luzimar Silva Santos nesta função. O Professor Noé não é citado ao longo da reportagem. Mais uma vez algumas perguntas surge em minha mente. Será que houve uma tentativa deliberada de apagar o nome do Professor Noé dos registros do Salão? Ressalto que o folclorista já havia ocupado alguns cargos políticos e em 1987 se candidatou a vereador na cidade de Teresina sendo eleito para assumir a vaga no ano seguinte (NEGREIROS, 2016). Talvez a eminência de disputas políticas possa ter contribuído para um eventual apagamento de seu nome dos registros.

Com todas estas dúvidas em mente, procurei novamente Mestre Agenor para conversarmos mais sobre algumas questões envolvendo o Salão Pisa na Fulô. Em uma nova conversa, o músico relatou que o terreno onde a sede do salão foi erguida

pertencia a uma mulher de uma família de políticos muito importante e influentes da região. Segundo seus relatos, esta senhora apoiava outro candidato e ficou bastante irritada quando o Professor Noé se elegeu vereador, passando então a ameaçar derrubar o Salão, alegando que tinha este direito pois o espaço estava sediando em seu terreno. A população que frequentava o local ficou com medo de suas ameaças e de sua “zanga” e foi parando de frequentar o espaço, culminando no seu desativamento logo após o falecimento do Professor Noé Mendes, em 1990 (ABREU, A., 2021c). Pelos relatos do Mestre, observa-se que as disputas políticas na região das Cruzes atrapalharam a manutenção de um espaço voltado à capacitação de artesãos e das artes piauiense.

Segundo Ginzburg (2006), as disputas de poder entre grupos sociais têm um impacto direto na preservação das culturas dominadas, uma vez que as elites dominantes tendem a impor suas visões e valores, muitas vezes apagando ou subjugando as tradições e saberes das classes subalternas. Desta forma, a disputa pelo poder e a rivalidade política podem ter contribuído para o encerramento das atividades do Salão Pisa na Fulô e na desmobilização de ações culturais que ocorriam em Curralinhos.

1.4.2 O voo solo de Mestre Agenor no campo da pesquisa

Professor Noé Mendes faleceu em 1990 devido a complicações de uma leucemia (NEGREIROS, 2016). Apesar da ausência do professor e colega, Mestre Agenor continuou desenvolvendo pesquisas sobre a cultura folclórica de sua região, contudo, com mais limitações. Seu deslocamento para o interior ficou bastante prejudicado, pois sem a presença do folclorista, a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves suspendeu o auxílio fornecido para o transporte, como fica evidenciado no relato do músico: “[...] no tempo que ele [Professor Noé] estava lá [na Fundação] a gente pegava o carro da Fundação e ia, sabe?! Mas depois que ele morreu ficou difícil de eu continuar (ABREU, A., 2021b, p. 19).

Pelos relatos de Mestre Agenor percebe-se que o Professor Noé Mendes tinha o apoio da prefeitura de Teresina para desenvolver as pesquisas pois utilizava o carro do órgão. Com seu falecimento, esse benefício não foi estendido ao Mestre Agenor, que trabalhava com o folclorista e que, na época, também era funcionário da

Fundação. Essa falta de apoio limitou seu deslocamento e assim, reduziu o contato do pesquisador com seus sujeitos de pesquisa.

Nos momentos que viajava para a região de Currálinhos, Mestre Agenor continuou gravando outros mestres e fazendo o registro das músicas que estes tocavam e cantavam. O artista e pesquisador apontou que a pessoa com quem mais aprendeu música foi seu Ozéas, mestre rabequeiro¹⁴. Agenor relatou que algumas eram bem fáceis e que aprendia só ouvindo ao vivo mesmo, sem precisar do apoio da gravação. O entrevistado contou que o mais desafiador era compreender algumas letras:

[...] o ruim era pra entender a letra. Que aí fica ouvindo a fita pra entender o que era que ele dizia, que, que tem uma que diz:

"ói o céu, ói o céu, ói o céu, ô sindandeiá..." [canta]

e eu não entendia o que era "ói o céu" o que é que essa palavra...? Aí foi que eu entendi: Olha... Olha o céu, quer dizer olha o céu, olha o céu, eu só entendia "ói o céu, ói o céu..." Olhe ele chama é "ói", foi aí que eu entendi o que ele queria dizer, sabe?! Aí tinha umas frases que eram interessantes, tinha umas coisas interessante:

"Tu quer que eu faça contigo, como que eu fiz com a mãe do cão, subi numa serra de fogo com pracata de algodão" [canta]

Pracata, ele dizia Pracata. Prataca, Pracata, quer dizer chinelo, como é que a pessoa subia numa serra de fogo com chinelo de algodão... [risos] essas... sabe?! Aí as músicas que ele cantava, essas coisas interessantes, não sabe?! (ABREU, A., 2021b, p. 11-12).

Estes mesmos desafios apontados por Mestre Agenor foram sentidos nesta pesquisa. No momento de transcrever a entrevista, ouvi as músicas cantadas pelo Mestre várias vezes e em alguns momentos não consegui identificar as palavras. Mestre Agenor gentilmente corrigiu todas as palavras erradas que estavam na transcrição quando fez sua avaliação do material.

Ao longo de várias décadas de pesquisa, Mestre Agenor acumulou conhecimentos. Para trazer ao público os saberes que tinha adquirido com os músicos do interior, Agenor formou um grupo dedicado à música folclórica piauiense, o Candieiro do Folclore. Em 2006 o Candieiro de Folclore gravou um CD com as

¹⁴ Conforme Andrade (1989) a rabeça é uma espécie de violino muito utilizado em festejos populares, rituais religiosos e demais manifestações culturais das classes menos privilegiadas. Segundo Bergamann Filho (2013), são os próprios mestres rabequeiro os responsáveis pela construção de seus instrumentos.

músicas coletadas por Mestre Agenor. No ano de 2009, em parceria com o Grupo Dandiê, o Candieiro gravou um DVD chamado Piauiensidades, no qual as músicas e suas danças foram registradas. Dez anos depois, em 2019, Renoir do Pife também reuniu algumas músicas coletadas pelo pai e lançou um CD com músicas tocadas no pífano, o Sopro da Taboca.

Mestre Agenor contou que depois que o Candieiro do Folclore gravou o CD, passou a pesquisar mais sobre as danças típicas do estado para a elaboração do DVD. Para o registro deste material, contudo, o músico não utilizou equipamentos de gravação, Agenor memorizou os passos e os ensinou para sua filha Rejane, que é professora de dança.

A dança foi só eu contando pra minha filha, mostrando como era, aí ela ia fazendo e eu dizia "ah, tá certo". Eu não sei de dança, mas eu ia dizendo pra ela, mostrava como era assim, assim... aí ela ia fazendo e eu digo "é bem isso aí!". Ela montava a coreografia e eu digo "tá certo" tá parecido desse jeito aí. Foi fazendo (ABREU, A., 2021b, p. 21).

Não vou me ater a detalhes de análise destes CDs e do DVD aqui pois estes serão o foco do capítulo 3. Cabe ressaltar, contudo, que os trabalhos de pesquisa realizados pelo Professor Noé Mendes de Oliveira e por Mestre Agenor retornaram para a sociedade tanto com apresentações artísticas promovidas pelo grupo, como pelo material gravado nos CDs e no DVD.

Além de aprender o repertório com os mestres do interior, suas pesquisas também influenciaram a forma como o músico toca as canções em seu instrumento principal, a sanfona. Agenor relatou que o acompanhamento das músicas tradicionais do estado é bem diferente da execução das músicas atuais. Segundo suas narrativas, nas canções atuais o instrumento acompanhador, no caso aqui tocado pelo sanfoneiro, as notas do acorde são arpejadas, isso é, uma nota depois da outra. Já na música folclórica o instrumentista faz acordes fechados, com todas as notas sendo acionadas simultaneamente. O mestre contou ainda que muitas pessoas quando ouvem as músicas piauienses ficam impressionada com seus aspectos sonoros pois estas possuem uma levada rítmica bem diferente (ABREU, A., 2021b).

Os trabalhos de pesquisas de Mestre Agenor e suas apresentações são destaque na imprensa da cidade de Teresina e do estado do Piauí:

O resgate de músicas folclóricas e de suas coreografias originais acontece através do grupo Dandiê, que surgiu em abril de 2003. Esse trabalho só foi possível a partir de uma pesquisa realizada em Teresina e no município de Curalinhos, sob o comando do músico Agenor Abreu, o mestre Agenor. O grupo realiza apresentações que mesclam a alegria de ritmos como o Pisa na Fulô, Baião Sapateado, Reisado e Roda de São Benedito, sons e danças que relembram as nossas raízes (A HISTÓRIA..., [s.d.]).

A matéria destaca a atuação de Mestre Agenor tanto como músico e como pesquisador e enfatiza o trabalho de coleta de músicas realizado por ele em Curalinhos. Um ponto a ser ressaltado é a menção ao grupo Dandiê, criado por Agenor e por sua filha Rejane. O Mestre relatou em suas entrevistas, que o grupo de dança é responsável somente pela parte da dança. As músicas folclóricas, como diz a reportagem, ficam a cargo de outro grupo formado pelo músico, o Candieiro Cultural. Veremos também mais sobre estes grupos nos capítulos 2 e 3 deste trabalho.

Há quase dez anos ele [Mestre Agenor Abreu] começou, junto com o professor Noé Mendes (in memorian), a visitar comunidades do interior onde as tradições ainda eram mantidas, por obra e graça dos mais velhos. Procurou, conversou, ouviu histórias, aprendeu músicas, aprendeu danças e sentiu que tinha a missão de passar isso pra frente, revelar ao mundo o que restava de algumas das manifestações folclóricas e culturais mais bonitas do Brasil (MARANHÃO, 2007, p. 1).

A trecho acima, escrito por Maranhão e publicado no site Overmundo¹⁵, também ressalta as pesquisas realizadas pelo músico e menciona o nome de Professor Noé Mendes de Oliveira, muitas vezes chamado somente por Noé Mendes. Maranhão (2007) destaca as belezas da cultura folclórica do estado e a relevância dos estudos e das coletas realizadas pelos dois pesquisadores.

A música, as cores, o sapateado, a dança e as letras simples refletem muitas das manifestações folclóricas do Piauí e foram as peças chaves estudadas pelo professor de música e pesquisador de folclore Agenor Abreu (IDENTIDADE..., 2008, p. 1).

Além do aspecto musical, as reportagens apontam para as danças típicas que Mestre Agenor estudou. Como já apontado, o músico não tem formação específica em dança, seus conhecimentos e habilidades nesta arte foram aprendidos por meio

¹⁵ Revista eletrônica focada na publicação de artigos, entrevistas e críticas sobre cultura do Brasil

das vivências e troca de experiências com aqueles que detinham estes saberes. O artista não recebeu orientações técnicas de aspectos performáticos do universo da dança.

Os saberes gerados pelos trabalhos realizados pelo sanfoneiro e o Professor Noé Mendes de Oliveira conseguiram sair da esfera acadêmica e foram disponibilizados para a população. Seus grupos participaram de vários eventos culturais tradicionais do estado, tais como os Encontros Nacionais de Folgedos, que se dedica à cultura folclórica piauiense e que atrai milhares de pessoas todos os anos. Também gravou um CD e um DVD com as obras que o Mestre conheceu em suas andanças pelo interior do estado. Mestre Agenor apontou que seguiu fazendo pesquisas até o ano de 2009, ano em que seu DVD foi gravado.

Segundo Mueller (2008), a maior parte das pesquisas produzidas no Brasil são oriundas dos Programas de Pós-Graduação das universidades públicas. Goerge (2012) ressalta que os conhecimentos gerados por meio destas pesquisas, em muitos casos, tem uma limitação em relação à sua divulgação e estes saberes podem encontrar barreiras para chegarem ao público.

Pelos relatos de Mestre Agenor e pelas matérias de imprensa, pude perceber que o músico parece não ter encontrado muitas dificuldades para divulgar os conhecimentos que adquiriu por meio da pesquisa. Estes saberes são transmitidos em apresentações culturais e por meio dos materiais fonográficos e tem conseguido acessar um público mais amplo, atingindo mais camadas da população.

Tendo vista o exposto até o momento e apoiada nos conceitos de Gomes e Hansen (2016), compreendo que o Mestre Agenor Abreu pode ser considerado um intelectual mediador de seu tempo. Este produz conhecimento e busca colocar bens culturais em contato com um público amplo, formado por diferentes atores sociais. Agenor comunica ideias da área de cultura e tem formado o público que lhe prestigia. Estas atividades desenvolvidas pelo artista estão ligadas à intervenção político-social, tendo em vista que, além do músico ser funcionário público, a maior parte de seus projetos foram financiados pela ação do estado.

Ainda conforme Gomes e Hansen (2016, p.12):

Os intelectuais têm um processo de formação e aprendizado, sempre atuando em conexão com outros atores sociais e organizações, intelectuais ou não, e tendo intenções e projetos no entrelaçamento entre o cultural e o político.

Juntamente com Sirinelli (2003), entendo que o meio intelectual se configura em um mundo estreito, no qual laços são formados em vários ambientes, tais como academias, revistas, conselhos editoriais, e como se vê nesta pesquisa, nos encontros dos sujeitos que participam das culturas tradicionais. Estes contatos entre as pessoas são chamados por Sirinelli de “redes” (SIRINELLI, 2003, p. 248).

Buscacio (2010), em uma pesquisa realizada sobre a relação entre Curt Lange e Camargo Guarnieri na primeira metade do século XX, apontou que para firmar sua identidade, bem como para se estabelecer no mercado cultural, um artista precisava ter o apoio de seus pares, daquelas pessoas que compõem sua rede de sociabilidade. Esta necessidade de uma rede para se firmar enquanto músico/musicista e desenvolver projetos artísticos também esteve presente no movimento jazzístico que ocorreu em Teresina entre os anos de 1992 e 2002. Dantas (2021) ressalta que grandes projetos culturais que ocorreram na capital do Piauí, tais como o Theresina Jazz Festival e inúmeras produções de materiais áudio visuais só foram viabilizados por meio da comunhão e do apoio que muitos instrumentistas tinham uns com os outros.

É possível perceber que Mestre Agenor percorreu um caminho parecido pelos relatados por Buscacio (2010) e Dantas (2021), para se formar um intelectual mediador e desenvolver seus projetos artísticos, o músico contou com uma rede de contatos, com sua rede de sociabilidade. Esta formada pelos demais mestres da cultura popular do estado, por membros de sua família que lhe deram apoio e participaram de seus projetos, pelo poder público que financiou seus trabalhos e pelo Professor Noé Mendes de Oliveira que foi uma espécie de orientador de pesquisa. Essa rede deu suporte para que Mestre Agenor desenvolvesse sua arte, sua pesquisa, e sua trajetória enquanto docente.

2 EU CRIEI MINHA PRÓPRIA METODOLOGIA

[...] ninguém me ensinou não, aprendi e depois fui dar aula [...]
(ABREU, A., 2021b, p. 2).

Mestre Agenor começou sua atuação como músico ainda na infância, contudo, seu envolvimento com a docência iniciou anos mais tarde, quando este já estava frequentando o curso Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música da Universidade Federal do Piauí. Suas experiências foram muito diversas, abarcando crianças com deficiências na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro, meninos em situação de rua no Quartel do Bairro Promorar e na Casa do Menor, crianças da periferia no Bairro Água Mineral e a Escola de Música Possidônio Queiroz.

O Mestre é um músico que atingiu um certo reconhecimento com a população teresinense e com um extrato da classe artística da cidade, contudo, a vertente que mais ganhou destaque na imprensa e nas suas narrativas é a atuação como professor e coordenador dos grupos musicais que desenvolveu com seus alunos. Como o próprio Agenor aponta, o objetivo em aprender música era ter condições de ensinar, de tal modo que esse envolvimento com a docência trouxe uma significativa contribuição para o cenário musical de Teresina e de Curralinhos.

Pelas narrativas do Mestre foi possível identificar que ao longo de seu percurso como docente este buscou desenvolver um repertório variado com seus alunos, levando em consideração as preferências dos discentes e valorizando o repertório local. Esse repertório popular não compõem o currículo de muitas escolas e conservatórios que se focam em um modelo europeu, tido como o produto musical “oficial” (PEREIRA, 2014, p. 96). Conforme aponta Burke (2008), o movimento culturalista na década de 60 do século passado surge de uma demanda por uma crítica aos conteúdos ministrados em escolas e universidades que estavam focados nesta “alta cultura tradicional” (p. 31), em detrimento de outros saberes menos valorizados pela academia e acrescento aqui, por algumas instituições que atuam com o ensino de música. Desta forma, é possível perceber que Agenor, mesmo sem se aprofundar neste conhecimento teórico, se alinha a alguns princípios da história cultural, tais como a valorização da cultura popular, da arte que vem de baixo.

Tendo em vista o exposto, busco neste capítulo discorrer e refletir sobre a vida docente de Mestre Agenor. Conforme ressaltam Nóvoa e Finger (2014), os métodos

biográficos e as narrativas permitem que os pesquisadores conheçam os elementos formadores que cada docente julga relevantes em sua trajetória de construção pedagógica, algo inacessível com a adoção de outras abordagens. Além de possibilitar que a comunidade acadêmica conheça de forma adensada os processos de formação dos educadores, a abordagem também permite que as pessoas se conheçam melhor por meio do ato de narrar (DELORY-MOMBERGER, 2011). As narrativas no contexto educativo são uma importante fonte de saber, pois conforme aponta Delory-Momberger (2011, p. 341):

Pela narrativa transformamos os acontecimentos, as ações e as pessoas de nossa vida em episódios, intrigas e personagens; pela narrativa organizamos os acontecimentos no tempo, construímos relações entre eles, damos um lugar e um significado às situações e experiências que vivemos. É a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida e que dá uma história a nossa vida.

Em consonância com Delory-Momberger, Chené (2014) ressalta que é pelas experiências das narrativas que os educadores podem reapropriar-se das suas vivências de formação. Segundo a autora, os relatos reforçam as práticas formativas.

Desta forma, amparada em Nóvoa e Finger (2014), Delory-Momberger (2011), e Chené (2014), compreendo que o estudo das narrativas de Mestre Agenor Abreu possibilita a identificação das estratégias que este adotou em sua formação. Essas informações, além da relevância em si, tendo em vista o papel de Agenor no cenário da educação musical teresinense, também podem auxiliar na reflexão acerca dos saberes necessários para a formação dos novos professores.

Para tanto, organizo este capítulo em três partes. No primeiro subcapítulo apresento o início de sua trajetória docente, com a atuação na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro e com as crianças em situação de rua abrigadas no quartel do Bairro Promorar e na Casa do Menor. O segundo subcapítulo é dedicado à Banda de Pífano de Teresina e o ensino deste instrumento musical. Na terceira parte discorro sobre os demais grupos formados por Mestre Agenor e sobre os outros instrumentos que o músico lecionou.

2.1 Primeiros passos na trajetória como docente

Pelas narrativas de Mestre Agenor, pude perceber que o início de seu

envolvimento com a docência se deu quase ao acaso, atendendo aos chamamentos da vida e aceitando os desafios que lhes eram apresentados. Essa característica de iniciação à vida de professor está em consonância com os dados reportados por Brasil, Caetano e Paz (2021). Os autores desenvolveram um estudo com educadores musicais do Brasil e de Portugal e identificaram que seus participantes iniciaram sua caminhada docente de modo despropositado, sem planejar ter este ofício como profissão (BRASIL; CAETANO; PAZ, 2021). Muitos, assim como Mestre Agenor, começaram a dar aulas sem formação pedagógica.

As primeiras experiências docentes de Mestre Agenor foram lecionando para crianças com necessidades especiais e logo na sequência, com meninos em situação de rua. Estas atuações são o foco de análise deste subcapítulo e serão abordadas na sequência.

2.1.1 De auxiliar de marcenaria a professor de música

[...] os meninos especiais, eles eram muito bons de ritmo, aí ensinei ritmo pra eles, triângulo, ganzá, zabumba. Formou um grupozinho, já tocava algumas coisas, aí no São João nós começamos a tocar a festa junina na escola (ABREU, A., 2021b, p.2).

A docência não foi a primeira colocação do Mestre Agenor no mercado de trabalho. Segundo seus relatos, em 1975 já era funcionário do estado do Piauí, contudo, atuava como marceneiro na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro¹⁶. Conforme aponta Rosado (2010) a instituição foi inaugurada em 1968 e é a primeira escola pública do estado focada no atendimento as pessoas com deficiências. Agenor, enquanto trabalhava nesta instituição, teve acesso à um violão, a instrumentos de percussão e à sanfona, seu instrumento principal e que nos anos anteriores não pode praticar regularmente pois não tinha um em casa. O professor narrou que ainda enquanto exercia a função de marceneiro começou a tocar o acordeom na escola e foi ensinando os alunos a tocar a percussão. Ressalto que essas atividades musicais com os alunos partiram do interesse pessoal do músico, sem uma solicitação da instituição. Conforme contou o Mestre, e destacado no início

¹⁶Segundo informações contidas em suas redes sociais, a instituição hoje se chama Centro de Habilitação Ana Cordeiro, está localizada no bairro Tabuleta, zona sul de Teresina e atende pessoas com necessidades especiais, buscando capacitá-las para inserção no mercado de trabalho.

deste subcapítulo, alguns dos alunos da Escola Ana Cordeiro eram excelentes ritmistas e outros aprenderam a tocar violão e a cantar. Tendo em vista a desenvoltura dos discentes, o Mestre então formou um grupo, o primeiro de muitos. Este se chamou Excepcionais da Integração (ABREU, A., 2021b). Conforme o músico, o nome do grupo queria ressaltar que a instituição estava “integrando os excepcionais” (ABREU, A., 2021b, p. 3) nas atividades musicais. O professor explicou que na época, as pessoas com deficiências eram chamadas de “excepcionais” (ABREU, A., 2021b).

Conforme aponta Sasaki (2002), a terminologia excepcionais foi amplamente utilizada entre as décadas de 50 e 70 do século XX e era adotada para se referir às pessoas com deficiência intelectual, como no caso de alguns alunos da Escola Ana Cordeiro. Cabe ressaltar que a sigla APAE, instituição fundada em 1954 e nacionalmente reconhecida pelo seu apoio às pessoas com deficiência, significa Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (CONHEÇA...,[S.d.]). Essa informação vai ao encontro dos apontamentos de Sasaki (2002) e de Mestre Agenor sobre o emprego desta terminologia na segunda metade do século vinte. Na atualidade a palavra Excepcional não vem mais sendo empregada, passando-se a utilizar o termo pessoa com deficiência (SASSAKI, 2002).

Conforme relato de Mestre Agenor, à época, a Escola Ana Cordeiro era dirigida pelo fisioterapeuta Miguel Ramos, o Dr Miguel. Este já tinha o hábito de levar pessoas da comunidade para se apresentarem aos alunos, contudo, os meninos e meninas apenas assistiam às atividades artísticas, sem participar das performances. O músico, e então marceneiro, também tocava para os discentes, contudo, logo começou a tocar **com** os alunos familiarizando-os com alguns instrumentos.

Conforme aponta Rosado (2010), logo no início das atividades da Escola Ana Cordeiro, suas professoras buscavam trabalhar música com seus alunos, estas, todavia, consideravam a atividade como “recreação” (p. 181). Portanto, é possível inferir que antes do início dos trabalhos de Mestre Agenor, os alunos da instituição não recebiam aulas de música, mas sim, atividades com música que buscavam entreter e diverti-los, mas sem um cunho pedagógico.

Mestre Agenor considera que as atividades musicais que desenvolvia com as crianças eram de certa forma terapêuticas para elas, como fica destacado em seus relatos: “Eu não sabia nem o que era musicoterapia. Eu só ouvia falar, mas o trabalho que eu fazia lá era de musicoterapia” (ABREU, A., 2021b, p.10).

Segundo Bruscia (2016, p.20):

A Musicoterapia é um processo sistemático de intervenção onde o terapeuta ajuda o cliente a alcançar a saúde, usando de experiências musicais e das relações desenvolvidas através destas como forças dinâmicas de transformação.

Este campo de estudo e de pesquisa vem ao longo das últimas décadas se consolidando e se tornando mais conhecido no país. Atualmente no Brasil, existem diversos cursos de formação em musicoterapia, tanto como graduação, como em pós-graduação. Conforme ressalta a União Brasileira de Associações de Musicoterapia (UBAM), para atuar na área faz-se necessário que o profissional tenha uma formação específica (CUNHA; BEGGIATO, [s.d.]), ou seja, apenas com a graduação em música não é permitido o exercício deste trabalho. Saliento, todavia, que à época que Mestre Agenor atuou na Escola Ana Cordeiro não havia no estado do Piauí cursos para formar musicoterapeutas. Desta forma, o músico não teria como se habilitar nesta área específica sem migrar para outro estado.

Pelos relatos de Mestre Agenor, pude perceber que as crianças atendidas pela escola possuíam deficiências físicas e cognitivas. O músico esclarece que alguns dos alunos tinham limitações intelectuais mais acentuadas “Teve menino lá que não ... você mostra um dedo e ele não sabe quanto é, não sabe nem a rua que mora, o número da casa, não sabe o dia da semana, não sabe” (ABREU, A., 2021b, p.10). Apesar da existência de algumas barreiras, muitos destes eram, segundo o professor, excelentes músicos.

Por exemplo o Agnelo, o João de Deus, o Bonifácio, a pessoa, eu não sei mesmo parece uma coisa divina mesma. Você podia tocar qualquer ritmo aí eu comecei a tocar e eles, foi poucas coisas, eu dava só a ideia e eles já entravam certinho, bom de ritmo, aí ligeiro a gente fez um grupo (ABREU, A., 2021b, p. 10-11).

Vê-se na Figura 17 um registro de grupo Excepcionais da Integração, formado por Mestre Agenor com alunos da Escola de Educação Especial Ana Cordeiro. É possível ver na imagem o professor tocando a sanfona e cantando, ou falando algo ao microfone, um dos alunos toca zabumba e outro triângulo. Há ainda outros três meninos, todavia, o ângulo em que a foto foi registrada não permite que sejam visualizados quais instrumentos estes estão tocando. Agenor se refere aos alunos da

escola como “crianças”, contudo, nota-se que alguns dos percussionistas que aparecem na foto já haviam deixado a infância e estavam na adolescência.

Figura 17 - Foto do grupo Excepcionais da Integração



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (início da década de 1980)

Conforme relatado por Mestre Agenor, em uma das festas de São João da Escola Ana Cordeiro, a música, que era até então reproduzida com discos de vinil, foi executada pelos alunos. Assim que o então diretor da instituição, Dr. Miguel, viu o grupo formado pelo músico, informou que este não iria mais trabalhar na marcenaria, passando a exercer somente a função de professor de música. Foi então montada uma sala específica para as atividades musicais onde os alunos e o professor teriam melhores condições para a realização das aulas.

O Mestre relatou que tocava com o grupo Excepcionais da Integração nos festivais da região e seus alunos eram sempre uma atração atraente devido à formação incomum da banda, crianças e adolescentes com deficiências. O músico contou que o público ficava impressionado com as habilidades musicais que aqueles instrumentistas possuíam (ABREU, A., 2021b). Sobre um deste eventos o professor traz o seguinte relato:

Aí teve um festival na Universidade Federal e eu levei eles lá aí o pessoal dizia "lá vem o Agenor com seus doidinhos", diziam era assim. Aí nós demos um show lá, um show mesmo, eles tocavam muito bem. Aí eu fiz um instrumento, improvisei um instrumento, botei o agogô e um reco-reco, tudo junto, misturei aí o menino tocava e raspava, e o outro menino no triângulo e outro no tambor, outro no ganzá, mas era bom mesmo, e eu na sanfona (ABREU, A., 2021b, p. 2).

Neste festival o grupo de Agenor ficou em terceiro lugar, demonstrando assim a qualidade musical que o professor conseguiu obter com seus discentes e a relevância de seu projeto educativo. Ficou ressaltado na fala do músico que além de ensinar a tocar, este também construía e adaptava alguns instrumentos para seus alunos tocarem.

Por meio das falas do Mestre acerca de seus alunos e a relação destes com o público durante a performance, é possível perceber que, tal como aponta Moraes (2004), diferentes atores sociais possuem a capacidade de se relacionar e se conectar com um discurso, neste caso um discurso musical. Desta forma, as relações que os diferentes sujeitos terão com um produto musical não deve ser ignorado por aqueles que produzem cultura.

Segundo Mestre Agenor, o grupo Excepcionais da Integração foi escolhido para viajar ao Rio de Janeiro e representar o Piauí no Festival Artes sem Barreiras¹⁷. O fato demonstra a relevância que o grupo teve no cenário local. Este cativou tanto o público como algumas pessoas ligadas ao governo do estado.

Ainda na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro o professor montou também um coral. Uma das cantoras, a Maria de Lurdes, teve certo destaque e passou a ser solista do grupo. O professor contou que a menina, chamada de “aleijadinha” pelos colegas, após começar a cantar e a ser solista ganhou respeito entre seus amigos (ABREU, A., 2021b). O grupo viajou para Brasília em 1980 onde fez algumas apresentações. O registro de imagem contido na Figura 18 foi feito em uma destas apresentações na capital federal. Vê-se Mestre Agenor na esquerda, a Maria de Lurdes ao seu lado de camisa azul e as demais crianças, todas meninas, cantando. Este evento em questão deve ter sido bastante significativo para o grupo pois é possível perceber que as meninas estavam vestidas de uma forma padrão, todas arrumadas de saia azul e camisa branca, com meias também brancas e sapatos pretos.

¹⁷ Cabe aqui ressaltar que não obtive registros deste evento que aconteceu em Brasília. Busquei reportagens da imprensa na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, contudo, não encontrei maiores informações ou fotos sobre o Festival. Ressalto que a hemeroteca da Casa de Cultura de Teresina, local onde eu poderia obter informações da imprensa local sobre a ida do grupo ao Rio de Janeiro, encontrasse indisponível para consulta pois seu acervo foi transferido para a biblioteca municipal Abdias Neves e ainda não foi aberto ao público.

Figura 18 - Coral da Escola Ana Cordeiro



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (1982)

O Mestre relatou que em 1981, já aluno do curso de Licenciatura em Educação Artística de Universidade Federal do Piauí, se inscreveu para concorrer a Bolsa Artes da instituição e foi selecionado para a vaga. Seu orientador era o Professor Leocádio de Assis Gouveia. Juntos, professor e aluno, desenvolveram um projeto para disponibilizar apresentações musicais aos internos do Hospital Psiquiátrico Areolino de Abreu. Para essas atividades Agenor levava seus alunos da Escola Ana Cordeiro para tocar. O músico narrou que o diretor da instituição, o senhor Moita, falou-lhe que nos dias que teriam as apresentações, os pacientes ficavam animados e tomavam banho para receber os músicos, algo que nos demais dias não era fácil de conseguir, pois estes geralmente demonstravam indisposição para realizar essa higiene pessoal (ABREU, A., 2021a).

Em uma de nossas entrevistas, Mestre Agenor relatou, para minha surpresa, que seus alunos da Escola Ana Cordeiro chegaram a tocar com o Luiz Gonzaga. Segundo Agenor, o Professor Leocádio ficou sabendo da vinda do músico à Teresina e lhe fez uma visita em seu hotel. Nesta ocasião, convidou Luiz Gonzaga para conhecer o projeto que ele e seu então aluno vinham desenvolvendo no Hospital Psiquiátrico Areolino de Abreu. Convite este que foi aceito pelo Rei do Baião. O Mestre trouxe em suas narrativas detalhes inusitados deste encontro de seus discentes com o grande músico:

[...] o diretor [do hospital] arrumou a mesa toda bem bonitona tudo e... pra esperar o Luiz Gonzaga, aí eu fiquei com os meninos tocando lá

de baixo do pé de manga. Aí o Luiz Gonzaga passou direto nem foi na mesa, passou direto lá para onde nós estávamos tocando. Aí chegou lá e falou com a gente ali, aí conversou. Aí o zabumbeiro era o Agnelo, o Agnelo, olha, ele não sabia nem se botasse assim, "Quantos dedos têm aqui Agnelo?" [mostra um e dois dedos], ele não sabia, não. Não sabia de nada, não sabia nem o nome da rua onde morava, mas ele era ritmista, podia tocar o que quisesse [e] ele acompanhava. Ele era na zambumba, o João de Deus no instrumento que eu fiz, [junção de reco-reco com agogô] [...] e o outro menino no ganzá, no triangulo. Aí o Luiz Gonzaga passou pra lá, nós estávamos tocando, aí eu estava tocando a música dele lá. Aí o Luiz Gonzaga chegou, o rapaz que estava com a sanfona saiu, o Luiz Gonzaga sentou já. O pessoal que estava na mesa virou tudo pra lá, onde a gente estava lá de baixo do pé de manga. Aí o Luiz Gonzaga pegou a sanfona lá, aí falou para o zabumbeiro Agnelo: "olha, olha, eu vou tocar um xotezinho aqui, você começa meio [faz sinal de cautela], vai entrando devagarzinho até você entrar no ritmo" [...]. Aí o Agnelo disse: "cê tá por fora, véio! Cê tá por fora, véio!" [risos] o Luiz Gonzaga "rapaz, eu tô por fora?". [Agnelo] "Tá... cê, tá por fora, tá por fora. Olha o professor aqui, nós toca forró aí, nós toca suas música tudim, óh". Ele sabia quem era o Luiz Gonzaga. Mas esse Luiz Gonzaga, rapaz, quase morre de sorrir, quer dizer; "cê tá por fora, véio! Tá por fora!". Ai o outro, o João de Deus que estava tocando no reco-reco, aí o João de Deus disse pro o Luiz Gonzaga "não, não ligue para ele não, óh, óh..."[faz gesto indicando que o menino é doido] aí fez assim para o Luiz Gonzaga. [...] Aí o Luiz Gonzaga tocou o xote "vem boiadero que a noite já vem" (canta), aí cantou com ele, ele [Agnelo] entrou certinho. [O Luiz Gonzaga disse] "Rapaz, você é bom mesmo?", [e o Agnelo responde] "Não, pode tocar. Eu mais meu professor nós toca é forró, toco forró é a noite toda óh', aí o Luiz Gonzaga sorriu, rapaz. (ABREU, A., 2021b, p.3).

Pelos relatos do professor, pude perceber que apesar da significativa e consolidada fama de Luiz Gonzaga os músicos não se intimidaram ao tocar para ele e nem com ele. Aparentemente, os meninos também não os tietaram, tratando-o como mais um músico de seu grupo e seguiram executando o repertório da mesma forma como estavam fazendo antes de sua chegada. Não temos aqui como saber o que pensou e sentiu Luiz Gonzaga neste momento, mas é possível que esta tenha sido uma experiência enriquecedora para todos os presentes: alunos, professores, plateia e o grande sanfoneiro.

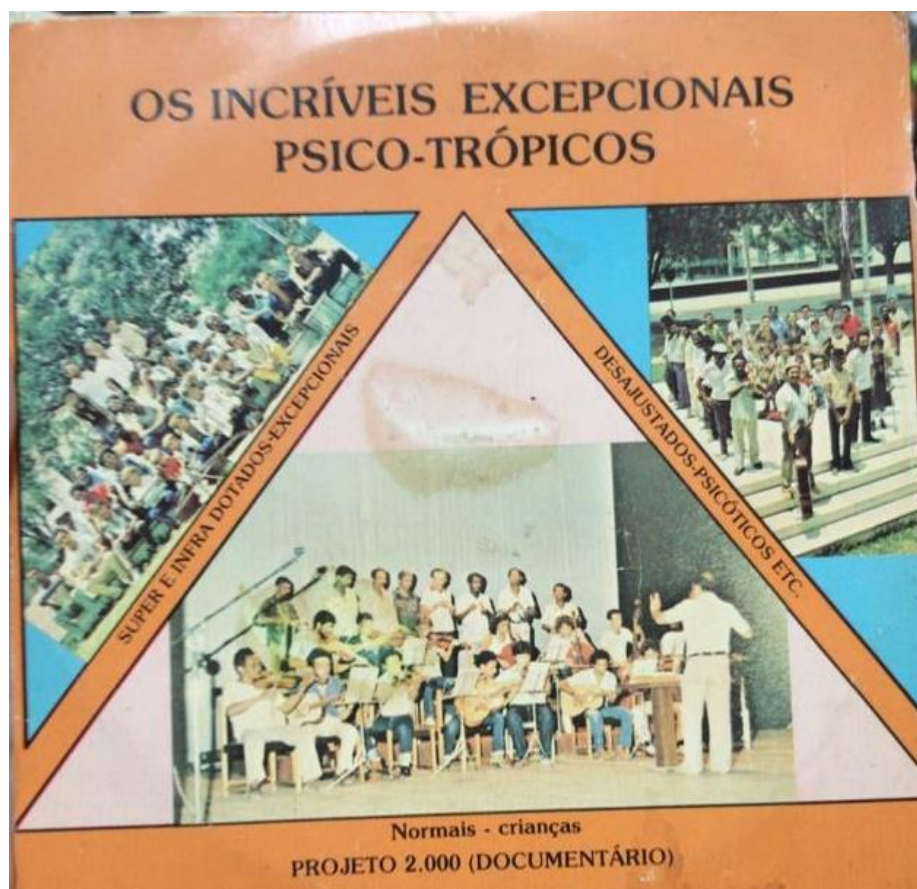
Infelizmente, não houve registros deste encontro. O Mestre relatou que o Professor Leocádio solicitou que uma mulher presente fizesse fotografias da reunião. Contudo, o filme utilizado na máquina teve algum problema e as fotos não puderam ser aproveitadas, para grande lástima do músico (e minha como pesquisadora).

Com a trajetória bem-sucedida dos grupos que mestre Agenor formou com seus alunos da Escola Ana Cordeiro, o professor Leocádio teve uma ideia de formar

uma orquestra. Segundo o Mestre, o professor já vinha tentando montar esse grupo musical com seus alunos do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música da Universidade Federal do Piauí, contudo, não conseguiu obter um número satisfatório de instrumentistas. O professor da UFPI então sugeriu à Agenor que estes juntassem seus grupos, dos discentes universitários e da escola de educação especial. Reuniram-se aos alunos dos dois professores dois internos do Hospital Areolino de Abreu, um no violino e outro no canto, e mestre Zozinha Popular que tocava violão com palheta. O grupo ficou então bastante diversificado, com alunos universitários do curso de música, crianças com deficiências, internos do hospital psiquiátrico e um músico de origem popular. Uma formação incomum e muito distante das formações de orquestras do período clássico ou romântico, na qual havia apenas instrumentos tradicionais de orquestra, tais como violino, viola, flauta, clarinetes, trompetes, entre outros (GROUT; PALISCA, 2007).

Esta orquestra formada pelos dois professores chegou a gravar um disco compacto (Figura 19) com quatro músicas, das quais duas foram compostas por Mestre Agenor. Uma destas, o músico escreveu para a Maria de Lurdes, cantora do coral da Escola Ana Cordeiro. Em entrevista, o instrumentista cantou uma parte desta canção: ““Êh, não me chame de maluca, eu tenho boa cuca. Não me chame de maluca, a nossa sociedade é que anda meia biruta” (ABREU, A., 2021b, p. 11). É possível perceber que, apesar desta música ter sido escrita e gravada no início dos anos oitenta do século vinte, ela se mantém bastante atual se pensarmos nos desafios que nossa sociedade contemporânea vem enfrentando com os danos físicos, emocionais e financeiros provocados pela pandemia de Covid 19.

Figura 19 - Capa do disco gravado pela orquestra formada pelos alunos do Professor Leocádio e de Mestre Agenor



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (1983)

Observa-se na imagem central da Figura 19 que a orquestra era formada por instrumentos de corda, violino, violoncelo e contrabaixo, dois vilões, e alguns instrumentos de percussão. Identificamos que na foto não havia crianças participando do grupo, ou seja, somente os alunos adolescentes e adultos de Mestre Agenor participaram da gravação do disco, ou ao menos da sessão fotográfica para elaboração da capa. Na regência, ao que parece, está o Professor Leocádio. Não há na capa, menção aos integrantes dos grupos, se eram alunos da UFPI e da Escola Ana Cordeiro. A única informação contida na imagem é que os integrantes, ou ao menos alguns integrantes, eram “excepcionais”, ou seja, que possuíam deficiências físicas e/ou cognitivas. Não tive acesso ao disco. Mestre Agenor me informou que perdeu o exemplar que possuía. A foto que utilizei neste trabalho foi enviada ao músico por um conhecido que tem este disco guardado.

O músico relatou que ficou trabalhando com crianças com deficiência ao longo de 20 anos e só parou suas funções em 1996 quando o então governador Mão Santa

ofereceu um incentivo financeiro, uma indenização, para que alguns servidores deixassem o estado. O Mestre aderiu ao programa do estado pois precisava de dinheiro para finalizar a construção de sua casa. Segundo ele, apenas com seu salário de professor estava bem difícil para seguir com a obra. Este ficou então atuando somente na Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. O salário do município, todavia, era insuficiente. Assim, o músico fez um curso de eletrônica e montou uma oficina em sua casa, onde passou a oferecer serviços de reparos em eletrodomésticos, que segundo o músico, eram bem remunerados. Ao longo destes anos, sua esposa passou a insistir que Agenor retornasse para suas funções de instrutor no estado. Em 2001 o estado lhe convidou para lecionar teclado na Escola de Música Possidônio Queiros. Este vínculo empregatício, contudo, não foi forjado via concurso público. O Mestre ressalta que de início era somente prestador de serviço. Um novo concurso para o estado surgiu apenas em 2006, quando o músico foi incorporado efetivamente no corpo docente da Escola de Música (ABREU, A., 2021b).

Conforme aponta Silva (2020), a Escola de Música de Teresina iniciou suas atividades em 1981. Nos primeiros anos de seu funcionamento a contratação de professores sem concurso consistia em uma prática corriqueira. A seleção dos docentes era feita por meio de entrevista e de averiguação da competência musical dos candidatos (SILVA, 2020). Todavia, a realização de concurso para ingresso no magistério passa a ser uma exigência após a aprovação e implementação da Constituição do Estado do Piauí em 1989 (PIAÚÍ, 1989). Com isso, é possível observar que essa contratação em 2001 via convite não tinha suporte legal. A situação só passou a se adequar com seu ingresso por concurso público em 2006.

2.1.2 A docência para meninos em situação de rua: o trabalho que ninguém queria

“[Aqui no Piauí] Tudo já teve, mas não tem [mais]” (ABREU, A., 2021a, p. 180).

Na primeira entrevista no âmbito desta pesquisa, Mestre Agenor falou essa frase que acabou me marcando e me fazendo refletir sobre o cenário cultural e da educação musical em Teresina. O músico estava se referindo aos projetos artísticos e educativos desenvolvidos na cidade, ou no estado, e que não tiveram continuidade, seja pela mudança de gestão ou outros desinteresses dos governantes. O caso que

abordamos a seguir se enquadra nesta fala do professor, o projeto de ensino de música para crianças em situação de rua que ocorreu durante o mandato de Alberto Silva, que foi governador do estado do Piauí por dois momentos, de 1970 a 1975 e entre 1987 e 1991 (ALBERTO..., [s.d.]).

O projeto em questão foi desenvolvido no segundo período de Alberto Silva à frente do estado e não teve continuidade com a troca de gestão. Procurei informações atuais sobre projetos similares que porventura possam estar acontecendo, mas não há informações sobre atividades assim nos sites da Secretaria da Assistência Social e Cidadania do Estado do Piauí e da Secretaria Municipal de Cidadania, Assistência Social e Políticas Integradas de Teresina. Essa ausência de informações pode apontar que a frase de Mestre Agenor tem conexão com a realidade, pois no estado do Piauí já houve um projeto de ensino de música para crianças em situação de rua, mas não há mais.

Como já mencionado no capítulo anterior, compreendo Mestre Agenor como um intelectual de seu tempo, nosso tempo. Conforme aponta Sirinelli (2003), o mundo intelectual é forjado pelas relações entre as pessoas que compõem os grupos. Assim, compreendemos que para que o professor desenvolvesse suas práticas e sua musicalidade, fez-se necessário o contato e o apoio de outros intelectuais e de demais pessoas que compunham sua rede de sociabilidade. Tal rede foi desenvolvida e ampliada aos poucos, cada ação realizada deixava o músico mais conhecido e aumentava sua rede de sociabilidade que chegou a incluir a Primeira Dama do Estado, Dona Florisa Silva, e o próprio Governador, Alberto Silva.

Apresento essa parte da história do começo. Mestre Agenor relatou que o Dr. Marcelino, fisioterapeuta que era diretor da Escola Ana Cordeiro, tinha a Primeira Dama do Estado, Dona Florisa, como paciente. Esta conversou com seu fisioterapeuta sobre o projeto que estava querendo implementar que visava a realização de atividades musicais com crianças em situação de rua, chamados à época de trombadinhas, que moravam na Casa do Menor, localizada no bairro Pirajá, e com os internos, também crianças, do quartel do bairro Promorar, ambos em Teresina.

Cabe destacar que Alberto Silva era filiado ao ARENA e seu governo esteve alinhado com os ideias político-partidário dos militares que valorizava o fazer musical que estivesse em consonância com suas pautas e enaltecessem suas ações (ALONSO, 2013). A gestão de Alberto Silva, apesar de priorizar o desenvolvimento da infraestrutura do estado, principalmente da capital, também buscou dar ênfase à

música. Este procurou utilizar-se desta arte como ferramenta para auxiliar na inserção do Piauí no cenário nacional (RODRIGUES, 2018). Em sua gestão, o Coral do Amparo, regido pelo Maestro Reginaldo Carvalho ganhou prestígio e destaque, participando de apresentações em festivais em diversos estados brasileiros (FERREIRA FILHO, 2009).

A população em situação de rua foi um elemento ao qual o governo de Alberto Silva enfrentou para implementar seus projetos para urbanização da capital. Muitos dos moradores se incomodavam com a presença destas pessoas pois acreditavam que estas tornavam a cidade menos atraente aos olhos dos turistas. À época, um jornalista da capital chegou a sugerir uma solução para erradicar este problema: prender os moradores de rua (MONTE, 2010). É possível que o projeto idealizado pela então primeira Dama fosse uma tentativa de dar uma resposta aos anseios da população que solicitava uma solução para a questão dos moradores de rua da capital. Oferecendo uma ocupação aos meninos, estes poderiam ser retirados das ruas, capacitados e reinseridos na sociedade.

Para viabilizar seu projeto com os meninos de rua, Dona Florisa precisava de um professor. Conforme relatado por Agenor, os músicos convidados pela Primeira Dama não aceitaram a oferta de trabalho pois não queriam atuar com esse público. Foi então que o Dr Marcelino indicou Mestre Agenor para o trabalho. O músico relatou que o fisioterapeuta fez o seguinte comentário com a sua paciente, “[...] olha, lá na escola tem um professor que ele, eu acho que ele vai porque ele trabalha lá com os doidim, acho que sim, ele vai” (ABREU, A., 2021b, p.4). Dona Florisa incumbiu-o de fazer o convite ao músico e solicitar que este a encontrasse na sede do Serviço Social do Estado (SERSE) para conversarem melhor acerca da proposta. O Mestre encontrou-a no local combinado e prontamente aceitou a oferta.

O professor contou que iniciou atuando no quartel do bairro Promorar. Lá já havia alguns instrumentos, tais como saxofone, guitarra, bateria, contudo, Dona Florisa queria formar um grupo de flauta doce e um coral (ABREU, A., 2021b). A flauta doce é um instrumento muito utilizado na iniciação musical por ser mais acessível financeiramente, de fácil manutenção e por propiciar o ensino coletivo (WEILAND; SASSE; WEICHSELBAUM, 2010), e acrescento aqui, por não demandar muita capacidade pulmonar dos aspirantes a flautistas. Segundo Amato (2007), a prática coral é de fácil acesso, cada um possui seu próprio instrumento, e tem potencial para promover a integração de pessoas com realidades socioeconômicas e culturais

distintas. É possível que a então Primeira Dama deva ter acreditado, à época, que essas modalidades do fazer musical eram mais exequíveis aos futuros alunos de Agenor.

Agenor seguiu as solicitações da Primeira Dama, o que levou a não utilização dos instrumentos que a instituição já possuía. O Mestre contou que se deu muito bem com os meninos e que logo conseguiu montar um grupo de flauta. Segundo seu relato, as crianças aprenderam rápido a tocar e logo estavam se apresentando para Dona Florisa (ABREU, A., 2021b).

Na Figura 20 vemos o registro de um destes momentos em que o professor e seus alunos estavam tocando. Apenas cinco meninos aparecem na foto, mas já é possível observar um elemento que estes têm em comum, são todos negros. Esta imagem me fez refletir sobre situação dos afrodescendentes na sociedade teresinense daquele período em que o projeto vigorou e como se encontra essa população atualmente.

Figura 20 - Mestre Agenor com seus alunos de flauta do projeto voltado às crianças em situação de rua



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (1982 ou 1983)

Segundo Gonçalves (2000), as parcas políticas de apoio e amparo à população de mulheres e homens escravizados e recém libertos no país nunca foi efetivamente implementada e a educação destas pessoas não teve a atenção necessária ao longo dos períodos do Brasil colônia, império e da república. Essas ações, ou inações, do estado trouxeram consequências que são visíveis nos tempos atuais. Rizzin e Couto (2021) realizaram um estudo com crianças e adolescentes que

viviam em situação de rua em 12 cidades brasileiras com mais de 1 milhão de habitantes. Os dados trazidos pelos pesquisadores apontaram que 89% destes eram pardos ou negros. Teresina não esteve entre as cidades pesquisadas, contudo, é possível inferir que a realidade na cidade não é diferente daquelas contempladas no estudo citado. Olhando a foto de Mestre Agenor com seus alunos, deduzo que a situação da população negra em Teresina entre as décadas de 80 e 90 do século passado possivelmente não era melhor do que a que vivemos nos dias atuais.

O músico relatou que iniciou o seu trabalho no Quartel do Promorar, contudo, com o passar de algum tempo, a filha do Governador e de Dona Florisa, Carolina Silva, chamada por Agenor de “Doutora Carolina” (ABREU, A., 2021b, p. 15), orientou sua mãe a transferir o local do projeto para a Casa do Menor, localizada do bairro Pirajá, próximo à Universidade Estadual do Piauí. Na nova instituição o professor continuou o trabalho que já vinha realizando com o ensino de flauta doce. Nesta mudança, entretanto, nem todos os meninos acompanharam o Mestre para a Casa do Menor. Ao que transpareceu em seus relatos, esta decisão de permanecer no quartel foi tomada pelos meninos e não foi imposta pelos agentes governamentais. Passo aqui a refletir sobre as razões que levaram estes jovens a permanecer no quartel: Era apego aos adultos responsáveis por eles? Será que a localização do quartel era melhor, mas próxima de parques, escolas e demais estabelecimentos que os meninos gostavam de frequentar? Será que os professores e demais responsáveis que atuavam na Casa do Menor não agradavam estas crianças? Será que eles se sentiam mais protegidos no quartel?

Ao narrar sobre essa troca de sede, o Mestre contou o caso de um destes meninos que não quis trocar de abrigo:

Aí um dia nós estávamos dando a aula ali na área da frente [da Casa do Menor], aí ele chegou cheio da droga, ele mais bem uns três aí. [Ele falou] "ô Professor, me dê mais uma chance, aí não sei o quê". Aí o capitão Bosco [que] era o Diretor [disse] "não, não, vão simhora. Não quero vocês aqui não". Que esses meninos eram ruins, os meninos eram ruins. [O capitão Bosco falou] "não quero mais vocês aqui não. Já dei chance demais pra vocês, não sei o quê...". Eu digo, "Capitão rapaz, eu queria aquele menino, [...] ele toca muito bem", Ai ele [disse], "ele sabe tocar?". "Toca, toca muito bem" e o capitão doido pra aparecer para a Dona Florisa, pra mostrar serviço, [disse] "pois tu vai ficar", aí ele ficou. Aí ele já tocava, aí ligeiro logo os outros foram vendo ele tocando flauta, aí ligeiro se empolgaram, a gente fez um grupo de flauta (ABREU, A., 2021b, p. 14-15).

O Mestre e o aluno se tornaram próximos. O professor chegou a auxiliar o jovem no encaminhamento de sua vida. Arrumou um lugar onde este pudesse morar e o ensinou a trabalhar no conserto de eletroeletrônicos. Com o tempo, deixou os equipamentos de sua oficina para o jovem que pode ter uma profissão e uma forma de sustento. O então menino chamava o Agenor de pai, e as filhas que teve chamavam-no de avô. Pelos relatos do Mestre pude perceber que com o apoio e o carinho de um adulto responsável, o jovem, que na época era usuário de drogas e que poderia ter se envolvido com o crime, teve uma outra possibilidade de vida. As drogas, aparentemente, foram abandonadas, contudo, este passou a abusar do consumo de álcool. Em uma das idas de moto do rapaz ao interior do estado, este, que estava pilotando sob o efeito do álcool, acabou colidindo com uma vaca e não resistiu aos ferimentos.

Conforme aponta Adad (2001), o consumo de drogas é um elemento comum na história de vida dos jovens que moram nas ruas de Teresina. Segundo a autora, a utilização de substâncias entorpecentes é uma forma que estes meninos e meninas encontram para suprir algumas carências, tais como: de comida, de abrigo, de família, de abraços. É também um modo de pertencer a um grupo pois este é um consumo que se compartilha com os colegas, que se faz na coletividade.

O relato desta história narrada por Mestre Agenor envolve cuidados, afetos, superação e tragédia, e foi o momento mais tocante de nossos encontros. Um jovem teve a oportunidade de ter outra vida graças à atenção que recebeu de um professor. Sua vida foi interrompida por uma fatalidade evitável, todavia, o jovem pode viver seus anos com mais dignidade e cercado pelo carinho da família, sanguínea e afetiva, que construiu. Histórias como esta nos mostram que o país precisou e precisa de políticas públicas de amparo às famílias carentes e que crianças e jovens não podem ser deixados à própria sorte.

O projeto idealizado por Dona Florisa era focado na flauta doce e no canto coral. Na nova sede, todavia, Mestre Agenor foi questionado pelo Capitão Bosco se era possível formar um grupo com instrumentos variados. O professor respondeu que era viável sim e o então diretor se responsabilizou pela compra dos instrumentos. O novo grupo passou a contar com contrabaixo, guitarra, sax e bateria. O menino que sob a atenção do mestre já tocava flauta doce muito bem, começou a tocar saxofone e o professor ensinou os demais meninos a tocarem a bateria, o contrabaixo e a guitarra. Outro interno que já cantava com desenvoltura assumiu o vocal e o professor

ficou tocando o teclado. Agenor contou que os alunos aprenderam rápido a tocar seus respectivos instrumentos e logo já estavam executando músicas em conjunto. O músico comentou rindo que os alunos escolheram um nome para a banda, esta foi então batizada de 'Os trombadas', em associação ao termo trombadinha, como eram chamadas as crianças em situação de rua na época (ABREU, A., 2021b).

O professor relatou que em um dos ensaios do grupo, o diretor passou, os viu tocando e disse "rapaz, vocês já tão bom de fazer apresentação pro governador" (ABREU, A., 2021b, p. 14). Neste momento da entrevista, o professor olhou para mim rindo e exclamou "ói doido" (ABREU, A., 2021b, p. 14). Apesar do aparente espanto, aceitou o desafio e foi com seus alunos tocar na casa do então governador em uma de suas festas de aniversário. A Primeira Dama demonstrou gostar da apresentação e os meninos foram convidados para tocar novamente em outro dia. Nesta outra apresentação, porém, o professor, que era o coordenador do grupo, não pode ir e foi substituído pelo Capitão Bosco, que não sabia dar as entradas dos meninos. Segundo contou o Mestre, a apresentação foi bem ruim pois os alunos ficaram perdidos com as orientações do regente substituto. Dona Florisa ficou desapontada com a performance e informou que iria agendar outra apresentação, agora com a presença do professor. Esta nova performance ocorreu com mais qualidade técnica e os concertos seguintes só foram realizados com a presença de Mestre Agenor (ABREU, A., 2021b). O acontecimento descrito pelo Mestre destaca a importância do papel do professor de música, um profissional formado para atuar com esta arte e que não pode ser substituído por outras pessoas. O professor de música é o docente com conhecimentos técnicos e pedagógicos para lecionar e conduzir atividades musicais com seus alunos.

Aqui um elemento que fica bastante destacado nas falas de Agenor consiste no fato de que este projeto social para o ensino da música transcendia as questões meramente educativas. Dona Florisa possivelmente buscou mostrar a sua rede de sociabilidade o bom trabalho que sua gestão vinha desenvolvendo com estes meninos pois os mesmos já estavam alcançando bons desempenhos nas performances. Acredito que o grupo formado por Mestre Agenor servia como uma espécie de vitrine para expor aos seus pares e à sociedade teresinense, o bom trabalho que o governo de seu marido estava desenvolvendo com os meninos em situação de rua.

Na Figura 21 é possível ver um registro de uma das apresentações que a banda 'Os trombadas' fizeram para Primeira Dama. A foto, aparentemente, foi tirada

em uma sala de aula pois conseguimos observar um quadro negro, mesas e cadeiras escolares. Percebe-se um ar de solenidade do evento com Dona Florisa - senhora segurando um maço de folhas – e outras pessoas, possivelmente demais autoridades, sentadas atrás da mesa coberta com toalha e flores. Aqui o professor aparece tocando violão enquanto os outros músicos se dividem entre canto, bateria e pandeiro.

Figura 21 - Foto da banda Os trombadas



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor

O músico comentou que teve um relacionamento agradável com as crianças desde o início de suas atividades. Tendo em vista seu bom desempenho, em dado momento o capitão Bosco precisou se ausentar de suas funções e Mestre Agenor foi promovido a diretor da Casa do Menor. Essa atuação no novo cargo, entretanto, não durou muito pois logo houve uma troca de governo e o projeto de Dona Florisa foi descontinuado. Com isso o professor voltou a atuar somente na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro. Aqui lembro novamente a frase de Mestre Agenor que abre este subcapítulo, no Piauí “tudo teve, mas não tem [mais]” (ABREU, A., 2021a, p. 180). O Projeto de Dona Florisa, foi encerrado com a troca do governador. Segundo aponta Nogueira (2006), a descontinuidade de políticas públicas é considerada indesejável, mas é um elemento constantemente presente na alternância de poder.

O sucessor de Alberto Silva foi Dirceu Arcoverde. Estes pertenciam ao mesmo partido político, o ARENA e foram indicados pelos militares (RODRIGUES, 2018). É possível que mesmo com similaridades no que tange à visão política, o novo governo

não teve interesse em seguir com as aulas de música pois estas atividades estavam muito associadas à gestão anterior, tinham uma espécie de “carimbo” de Dona Florisa e de seu marido. Cabe destacar também que o governo de Dirceu Arcoverde, cogitou construir um abrigo para a população de rua de Teresina, este seria construído a sete quilômetros da capital. A proposta não se concretizou mas aponta para os ideias higienistas da gestão do governador ligado ao ARENA (MONTE, 2010). Assim, é possível inferir que a nova gestão tinha propostas diferentes no que se refere às políticas públicas voltadas para a população em situação de rua e seus ideais não estavam alinhados com os do governo anterior. Esses fatores, “carimbo” da gestão anterior e desalinhamento de propostas, podem ser os motivos, ou dois dos motivos, que levaram à interrupção das ações de Dona Florisa.

2.2 O Mestre, suas bandas e seus instrumentos

No primeiro capítulo desta Tese afirmo que os relatos de Mestre Agenor sobre o aprendizado do pífano estão muito ligados ao ensino. O músico narrou diversas vezes ao longo de nossos encontros que aprendeu com o objetivo de ensinar a arte do pífano e a cultura piauiense para os demais “Eu aprendi para ensinar (...)” (ABREU, A., 2021a, p. 5). Essa relação com o ensino vai além da necessidade de sustento. Percebe-se como se Mestre Agenor compreendesse sua profissão quase como uma missão de vida, uma forma de dar para a sociedade um retorno daquilo que recebeu ao longo de décadas de estudos. Este senso de devolução fica evidenciado na seguinte fala:

[...] eu quero, deixar assim, alguma coisa né, [...] já que eu tive a oportunidade de aprender com aqueles mestres lá [...]. Porque se não for assim, acaba, né?! Que essas coisas não têm em livro não. Essas coisas que eu aprendi foi tudo na vivência (ABREU, A., 2021a, p. 13).

Pelo relato do músico é possível perceber uma significativa consciência do papel da educação como um processo que possibilita salvaguarda de saberes. É ensinando para as próximas gerações que saberes serão perpetuados. Os pensamentos de Mestre Agenor convergem com os trazidos por Libâneo (2010, p. 73) que esclarece que a educação é “(...) um prática ligada à produção e reprodução da vida social, condição para que os indivíduos se formem para a continuidade da vida

social”. O autor segue apontando que é imprescindível que os adultos transmitam os seus conhecimentos para as próximas gerações pois estes foram adquiridos ao longo de décadas, séculos, milênios, e são, em maior parte, fruto do acúmulo das vivências de diversas gerações (LIBÂNEO, 2010).

O ensino parece ser um elemento presente quando há referências a mestres da cultura popular, folclórica ou tradicional de uma localidade. Bâ (2010) e Vansina (2010) apontam que em algumas comunidades tradicionais africanas, os sabedores dos ritos e culturas de suas comunidades, chamados Griôs, são os responsáveis por transmitir seus conhecimentos às crianças e jovens, para que assim, se mantenham vivas estas informações e tradições. Santos (2017), em um estudo realizado no litoral do Piauí, ressalta a figura do mestre Zé Santana como educador e sua preocupação com a manutenção da cultura local por meio do ensino aos mais jovens. É possível perceber então que as percepções e concepções de Mestre Agenor sobre o ensino de seus saberes vai ao encontro dos pensamentos de Libâneo (2010) e de pesquisas focadas em Mestres das culturas tradicionais.

Nesta subseção abordarei o projeto educativo/cultural mais conhecido da carreira de Mestre Agenor, a Banda de Pífano de Teresina e os processos de ensino deste instrumento. O pífano é bastante simbólico na cultura nordestina e, segundo relatos do músico, era restrito às cidades do interior do Piauí, sendo pouco executado na capital.

2.2.1 Primeiros passos, ou compassos, da Banda de Pífano

O ensino do pífano em Teresina não começou diretamente com este instrumento, teve uma espécie de ponte com aulas de flauta doce que havia sido introduzida no ano de 1987. O Mestre iniciou estas atividades lecionando o instrumento para seus filhos e para as crianças da vizinhança onde mora, no Bairro Água Mineira, zona norte de Teresina. Nestas aulas os alunos aprendiam a tocar a flauta e a reconhecer a grafia musical. O músico contou que a ideia de iniciar as aulas de flauta foi do Professor Noé Mendes de Oliveira que se preocupava com a falta de ocupação e de oportunidades que os jovens daquela região carente tinham (ABREU, A., 2021a).

Cabe aqui ressaltar que à época a Escola de Música de Teresina (EMT) já estava em funcionamento. Esta, todavia, possuía uma mensalidade a ser paga e sua

localização não era de fácil acesso para pessoas que moravam na periferia, como os meninos e meninas atendidos por Mestre Agenor. Esses fatores levaram a EMT a atender as classes um pouco mais abastadas da sociedade teresinense (SILVA, 2020). Com isso, é possível identificar que preocupações como a do Professor Noé Mendes de levar atividades culturais para bairros carentes, como o Água Mineral, fez-se necessário naquele período devido às limitações ao fazer artístico que os moradores destas localidades enfrentavam.

Com o decorrer das atividades, o Professor Noé sugeriu que Agenor inserisse o ensino do pífano na formação musical dos alunos. Segundo o Mestre, o folclorista queria que ele montasse logo um grupo com este instrumento na cidade de Teresina. O músico então respondeu informando que o pífano era mais difícil de tocar do que a flauta doce e que seria mais complicado formar o novo grupo. O Mestre decidiu então fazer uma transição mais suave dos instrumentos (ABREU, A., 2021a).

Aí eu fiz o seguinte, os meninos já liam a partitura com a flauta aí eu adaptei, eu fiz um método, eu fiz um método pro pífano aí peguei a escala tudo aí comecei a ensinar o pífano. Aí tinham uns meninos muito bons, pegaram logo os pífanos, aí eu fui juntando, fui botando junto com as flautas aí tocava lá ficava assim meio [estranho], mas aí eu fazia a segunda voz, tipo segunda voz, aí foi indo, foi indo até quando acabou a flauta mesmo e ficou só o pífano (ABREU, A., 2021b, p. 3).

A flauta doce possui uma sistemática de ensino bem consolidada e que vem sendo construída por séculos. Há no mercado muitos livros com orientações sobre sua prática e que contribuem para as ações dos professores de música. O pífano por sua vez, por estar mais vinculado aos movimentos de cultura popular, ainda não possui uma proposta pedagógica mais consolidada. Quem se propõe a trabalhar com o ensino deste instrumento possivelmente vai precisar construir uma metodologia sem o apoio da literatura. Outro ponto que pode ter contribuído para essa percepção de maior dificuldade que o Mestre identificou no pífano é a demanda de ar que é maior neste instrumento. Isso pode deixar o jovem instrumentista com um pouco de tontura em suas primeiras tentativas de produzir som.

É possível identificar que a forma como Mestre Agenor trabalhou com o ensino do pífano foi diferente da forma como aprendeu. Seu aprendizado se deu por meio da audição, da observação e da tentativa de reprodução dos sons ouvidos. Sua metodologia de ensino, todavia, era inspirado no ensino mais convencional, que

valorizava a leitura, a teoria musical e que utiliza um material de apoio, no caso aqui, o método de pífano desenvolvido por Agenor e Renoir e que analisarei no próximo capítulo.

Destaco que escrita musical está vinculada à saberes eurocêntricos que foram legitimados como forma ideal do fazer musical (QUEIROZ, 2017). Conforme aponta Chartier (2009), a absorção de uma cultura pelos povos “dominados” (p. 47) ocorre perante uma negociação com os saberes tradicionais de uma comunidade, com isso novos elementos vão sendo incorporados àqueles já existentes. Para o autor, não há uma substituição direta de conhecimentos, práticas, hábitos e crenças, mas sim fusões (CHARTIER, 2009). Este elemento fica evidenciado na docência de Mestre Agenor, que buscou associar a musicalidade folclórica nordestina, vinda das classes menos favorecidas da população, com os saberes acerca da grafia musical. Compreendo aqui que o Mestre incorporou estes saberes de origem erudita europeia na busca pela dinamização de suas práticas educativas. Segundo Agenor (2021a, p.3), a leitura o auxilia em suas ações docentes, aja vista que, conforme seu relato, por meio desta “(...) ficava melhor para passar para os meninos, sabe?!”. Por meio de suas narrativas evidenciou-se que o músico adotou estes saberes europeus na busca por uma ampliação de suas atividades. Em nenhum momento ao longo das entrevistas o Mestre indicou considerar que a escrita musical ou que o repertório europeu são mais relevantes que os saberes tradicionais piauienses. Agenor construiu sua carreira como músico, professor e pesquisador focado na valorização dos saberes do estado. Pelos seus relatos, compreendi que o folclore do Piauí foi uma das ‘molas’ que o impulsionou a seguir desenvolvendo seu trabalho artístico. Talvez a grafia musical tenha servido como um amortecedor que auxilia a mola em seu vai e vem.

Apoiada em Tardif (2014), compreendo também que o saber dos professores é construído socialmente. A aquisição e utilização destes conhecimentos está ancorada numa legitimação de conteúdos construídas por uma dada área. O sistema de ensino da música ocidental vem sendo construído ao longo de séculos com uma valorização das práticas atreladas à escrita e à leitura de partituras (FONTERRADA, 2008). Desde o final do século XIX os pedagogos buscam valorizar também outros aspectos do fazer artístico, todavia, a grafia segue sendo um elemento presente dentro de um modelo pedagógico ligado às matrizes europeias (FIGUEIREDO, 2020; FONTERRADA, 2008; ILARI, 2000; PENNA, 2011). Desta forma, embasada nos autores supracitados, saliento que as práticas pedagógicas de Mestre Agenor se

apoiam em seus saberes que foram obtidos num contexto formal de ensino, quando o músico ingressou no curso de Educação Artística com Habilitação em Música da Universidade Federal do Piauí.

No tocante do ensino instrumental, Mestre Agenor relatou que a mudança de instrumento trouxe desafios aos alunos como a mudança de uma embocadura fechada, da flauta doce, para uma embocadura aberta, do pífano. Alguns alunos, tais como seu filho Renoir e o vizinho Pércio aprenderam mais rápido e esse exemplo incentivou os demais a seguirem tentando.

Segundo o professor, a transição da flauta para o pífano ocorreu ainda nos anos de 1990. Observa-se na Figura 22, um registro do grupo feito em 1992, quando as flautas e os pífanos dividiam espaço no grupo, demonstrando assim, que transição instrumental foi longa, levando ao menos dois anos para se concretizar. Os resultados desta mudança foram bem apreciados pelo público e pelos governantes. Conforme o músico, o prefeito da época, Wall Ferraz era um admirador da Banda de Pífano de Teresina e levava o grupo para tocar em eventos de inauguração de sua gestão.

Figura 22 - Grupo de flautas doce e de pífano formado pelos alunos de Mestre Agenor



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (1992)

No início, as atividades de ensino do pífano e os ensaios da banda eram realizadas em uma sala que Mestre Agenor tinha na frente de casa. É possível que o local de realização das aulas tenha mudado no período de transição para o pífano,

pois Renoir narrou que as aulas deste instrumento ocorriam na frente de sua casa, a céu aberto e que isso despertava a curiosidade de alguns meninos que passavam na rua para ir jogar futebol em um campo que ficava próximo. Segundo o filho, algumas crianças cruzavam e perguntavam o que era aquilo que eles estavam fazendo, ou no caso tocando, e queria saber como fazer para também participar das aulas (ABREU, R., 2021).

O professor esclarece que no início da transição as meninas que participavam do grupo preferiam ficar apenas com a flauta doce, todavia, esse posicionamento foi mudando com o reconhecimento que a mídia passou a dar ao grupo que foi formado. Na Figura 22, registrada em 1992, é possível perceber três meninas tocando as flautas doce enquanto os meninos do lado direito estão com os pífanos na mão, confirmando o relato do professor sobre as preferências de instrumento tendo em vista o sexo dos alunos.

No ano de 2000, com a banda mais consolidada e com maior divulgação nos meios de comunicação já é possível observar a presença de meninas tocando pífano (Figura 23). As garotas pifaneiras ainda são minoria, contudo, é nítida a diferença da adesão feminina ao instrumento ao longo destes oito anos que se passaram desde o registro feito em 1992 (Figura 22).

Figura 23 - Foto da Banda de Pífano de Teresina



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (2000)

Conforme Green (2002a), as escolas reproduzem a pré-existente divisão da música por gêneros, reforçando-a. Segundo dados de levantamento de pesquisa feita pela autora, meninas tendem a preferir canções românticas, suaves e lentas, comumente associadas com a música clássica¹⁸. Harrison e O'Neill (2003) reafirmam os achados de Green e afirmam que mesmo as crianças pequenas já fazem distinção entre instrumentos considerados de meninos e de meninas. Partindo dos apontamentos trazidos por Green (2002a), por Harrison e O'Neill (2003) e das falas de Mestre Agenor, passei a refletir se as meninas no início deste processo de transição não consideravam a flauta doce um instrumento mais “feminino” do que o pífano.

Um elemento que contribuiu nesta ponderação são as citações que o músico faz dos mestres pifaneiros do interior do estado. Todos os nomes eram de homens, nenhuma pifaneira foi mencionada quando este se referia às práticas musicais de sua região. Os nomes de garotas pifaneiras só apareceram nos relatos quando o professor menciona suas alunas (ABREU, A., 2021a; 2021b). Outros estudos realizados com pifaneiros do nordeste brasileiro, tais como Pedrasse (2002), Velha (2008), Silva (2010) e Menegatti (2012), também trazem somente instrumentistas homens no que tange à prática do pífano. Se analisarmos o cenário música atual de Teresina, ainda é possível observar uma predominância forte do sexo masculino tocando este instrumento.

Pelas falas de Mestre Agenor é possível identificar que este não trabalhava com seus alunos de forma a acentuar essa divisão de gênero, muito pelo contrário (ABREU, A., 2021a). O professor incentivava as meninas a se aventurarem com o pífano, contudo, respeitando a autonomia de escolha delas. Com essa combinação de elementos, incentivo e respeito à autonomia, o músico conseguiu engajar mais garotas com uma nova prática musical. Apenas quatro aparecem na foto registrada em 2000 (Figura 23), mas o nome de outras surgiram em suas falas, inclusive sua filha Rejane Abreu que aprendeu a tocar o instrumento ensinado pelo pai. Sendo assim, é possível também refletir sobre outras contribuições que a Banda de Pífano de Teresina trouxe ao contexto de educação musical na cidade. Essas meninas que se apresentavam com o grupo podem ter auxiliado a desfazer, ao menos em um

¹⁸ Cabe aqui reforçar que Clássico é um período da história da música, não um gênero. Essa terminologia, contudo, é comumente empregada para se referir a música de concerto de origem europeia. Aqui, me atenho a terminologia utilizada por Green em seu artigo.

fragmento pequeno, uma concepção de gênero e música na sociedade local. É possível que estas garotas, e seu professor, tenham incentivado outras meninas a praticarem um instrumento que até então tinha um caráter mais masculino.

2.2.2 Casa de mestre Zozinha Popular: lugar de cultura, confraternização e educação musical

Com a banda de pífano já formada, o local de realização das aulas e dos ensaios mudou para a casa ao lado, na propriedade do José Rodrigues da Costa, mais conhecido como Zozinha Popular. Segundo informações contidas em uma reportagem do jornal Meio Norte e publicadas em junho de 1997, Zozinha era músico e se dedicava à cultura piauiense. Este se sentia desprestigiado por outros artistas da capital então buscou desenvolver iniciativas que visassem a difusão da arte do estado. Criou em 1991 o Encontro dos Artistas, eventos realizados aos domingos e que reunia músicos da cidade (1997).

Mestre Agenor lembrou que o Encontro dos Artistas eram reuniões animadas e contava com a presença de diversos sanfoneiros. Lá eram servidas panelada - uma comida típica piauiense que tem como base o estômago do boi - e caipirinha, tudo distribuído gratuitamente para os presentes. A comida e a bebida eram preparadas pela esposa de Zozinha. O vizinho não apenas cedeu o espaço, como também encomendou bancos de pinho para trazer mais conforto aos alunos do projeto. Zozinha manteve as atividades realizadas em sua casa até seu falecimento em maio de 1997 (ABREU, A., 2021a). Sua partida mobilizou algumas homenagens, entre elas de Mestre Agenor e seus alunos, agora integrantes da Banda de Pífano de Teresina. Vê-se na Figura 24, o registro do tributo prestado pela Banda ao apoiador. Na ocasião, segundo informa a matéria do jornal Meio Norte (ESCOLINHA..., 1997), o grupo tocou a música Asa Branca, de Luiz Gonzaga, a preferida de Zozinha.

Figura 24 - Reportagem do jornal Meio Norte sobre o falecimento de Zozinha Popular



Fonte: Escolinha... (1997)

Na foto é identificar que alguns alunos estão utilizando um uniforme. Vê-se os meninos de camiseta branca, calça preta e suspensório xadrez. Algumas meninas estão de camiseta branca e saia xadrez plissada. É possível que as demais meninas que estão com roupas diferentes tenham entrado no grupo num momento posterior à confecção dos uniformes e por isso não possuísem um modelo. Conforme Beck (2014), as vestimentas estudantis tinham como objetivo padronizar os estudantes e destacar as questões de gênero. Estes elementos parecem estar presentes na opção dos trajés utilizados pelos alunos e alunas de Mestre Agenor, haja vista a masculinidade presente no suspensório e a feminilidade da saia plissada.

Após o falecimento de mestre Zozinha, sua família vendeu a casa e se desfez de seus pertences. Segundo Agenor, os bancos utilizados para as aulas de pífano foram doados para a associação de moradores do bairro Risoleta Neves onde puderam ser empregados nas aulas de reforço escolar que a instituição oferecia (ABREU, A., 2021a).

Segundo Mestre Agenor, com a partida de mestre Zozinha as atividades de ensino de música e os ensaios da Banda de Pífano voltaram a acontecer na sua residência. Neste momento de transição o projeto então ganhou o nome de Musarte, uma alusão as palavras música e arte. O nome, todavia, parece não ter ganhado adesão da comunidade. Nas matérias que circularam e circulam na imprensa o projeto é chamado de escola de pífano ou simplesmente banda de pífano. O próprio Mestre

Agenor parece não utilizar esta denominação pois nas entrevistas realizadas para a presente tese a palavra Musarte não foi mencionada. Quando este fazia menção aos seus alunos, utilizava os termos escola de pífano, projeto de ensino de pífano, aulas de pífano e banda de pífano. Desta forma, neste trabalho o projeto será chamado pelas formas como o Mestre o intitulou em suas narrativas.

Para desenvolver o projeto de ensino de pífano Mestre Agenor relatou que ele e Zozinha tiveram um auxílio financeiro da prefeitura, uma verba mensal para ajudar com os custos. O músico narrou que após esse processo de transição, o pífano passou a ser sua prioridade pois era contratado da prefeitura para realizar este trabalho. Seu Chiquinho Princesa, em um dado momento, chegou a contribuir com o projeto fornecendo os pífanos que Agenor utilizava com seus alunos. Este também recebia uma quantia em dinheiro vindo da prefeitura (ABREU, A., 2021a). Pelas falas do Mestre, foi possível identificar que estes serviços culturais prestados não foram contratados via concurso público, mas sim por um acordo firmado entre os músicos e a prefeitura. Este acordo parece ter tido algum tipo de amparo legal, pois segundo Agenor, seu Chiquinho conseguiu se aposentar por meio deste vínculo empregatício (ABREU, A., 2021a).

A instabilidade profissional é uma questão presente na vida de muitos músicos eruditos (BARTZ; OLIVEN, 2019) e populares (ALVES, 2017). Segundo Bartz e Oliven (2019) e Alves (2017), estes profissionais precisam enfrentar a sazonalidade do mercado da música, com meses com poucas oportunidades de trabalho e a sobrecarga de shows e concertos em períodos de temporada para garantir uma renda melhor. Muitos destes optam pela docência para terem uma previsibilidade de remuneração mensal. Seu Chiquinho Princesa vive uma realidade diferente, conseguiu garantir uma renda mesmo sem atuar no ensino e teve a oportunidade de se aposentar por meio dos serviços culturais prestados à prefeitura de Teresina.

Mestre Agenor, por diversos momentos, relatou que seu projeto de ensino de pífano e a Banda de pífanos recebeu muito apoio da então gestão municipal comandada por Francisco Geraldo que tinha o Professor José Reis como secretário da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. Depois deste apoio seu grupo ficou mais estruturado e passou a ser chamado para tocar em vários eventos da administração municipal e de outras instituições, tais como as igrejas e as duas universidades da cidade, à saber: Universidade Federal do Piauí e Universidade Estadual do Piauí (ABREU, A., 2021a; 2021b).

Ao longo das entrevistas com o Mestre Agenor, tentei compreender o projeto de ensino de pífano e a Banda de Pífanos de modo separados. Acreditava inicialmente que primeiro os alunos passavam pelas aulas e em outro momento participavam dos ensaios do grupo. Essa minha compreensão inicial não estava correta e dificultou o entendimento que ambas eram interligadas, que caminhavam juntas. O professor contou que os encontros com as crianças e adolescentes ocorriam duas vezes na semana. Nessas ocasiões era lecionado o pífano e os ensaios ocorriam no mesmo momento. “O grupo de pífano a gente fazia meio de semana, duas aulas, às vezes tirava um dia daquela aula, ou então no final da aula a gente dava o ensaio da banda” (ABREU, A., 2021b, p. 7).

Renoir do Pife, filho de Agenor, aprendeu pífano com o pai e participou da primeira formação da Banda de pífanos. Sobre o início de sua aprendizagem com o pai, Renoir trouxe o seguinte relato:

[Eu] não lembro de detalhe não. Eu só lembro quando ele chegou com essa sacola cheia de pífano, e aí a pessoa escolhendo e aí ele ensinava como soprar. Aí as escalas ele até desenhou, um tempo, à mão, o desenhinho do pífano, desenhava a notinha de acordo com o furo. Meio furo dava um bemol. E aí era treino. Aí, como as notas da partitura [a gente] já sabia um pouco, porque a gente começou primeiro na flauta, aí foi só foi a questão mesmo, o desafio foi a questão da embocadura (ABREU, R., 2021, p.2).

Pela narrativa de Renoir, é possível perceber que Mestre Agenor buscava mobilizar recursos didáticos, tais como o desenho da mão e do instrumento, para que seus alunos tivessem mais facilidade na hora de tocar. Conforme aponta Penna (2011), os conteúdos ensinados nas aulas de música podem não sofrer tanta variação em contextos educativos diferentes, todavia, a forma como se ensina deve estar alinhada com as demandas educativas dos alunos. Ainda segundo a autora, “(...) a reflexão sobre a prática deve nortear a busca de respostas pedagógicas para as necessidades do cotidiano da sala de aula” (PENNA, 2011 p. 19). Assim, é possível perceber que a metodologia de ensino de Mestre Agenor ia ao encontro das lacunas apresentadas pelos alunos nos momentos das aulas e eram adaptadas às precisões dos discentes.

Renoir do Pife esclarece que nunca chegou a ajudar o pai de forma mais concreta nos anos que participou do grupo, contudo, à medida que foi ficando mais experiente acabou servindo de modelo aos mais jovens que o procuravam para tirar

algumas dúvidas mais específicas sobre o repertório que este já sabia tocar. O filho contou que ao longo dos anos o pai manteve um grupo em desenvolvimento que assumia o lugar dos veteranos que precisavam se afastar das atividades.

Já chegou uma época que o grupo era bem grande. Tanto, com veteranos como novatos. Porque era esse trabalho que era feito aqui em casa. Ele fazia, que a questão do tempo, daqueles que saiam, não tinham mesmo como ficar por muito tempo, já tinha um pessoal reserva já, que já estava indo pelo meio, que já estava começando a interagir também (ABREU, R., 2021, p. 7).

Pelas falas de Renoir, é possível perceber que o grupo tinha sua própria dinâmica de manutenção. Os mais novos eram preparados para entrar no lugar daqueles mais experientes, que por razões diversas, precisaram interromper suas atividades junto à Banda de Pífanos. Pelas narrativas do músico, percebi que havia um caminho de crescimento dos alunos/músicos dentro da banda. Os mais iniciantes ficaram responsáveis pela parte percussiva, tocando triângulo, zabumba, ganzá e pandeirola. Com o tempo, alguns destes iam se desenvolvendo com o pífano e então trocavam de instrumento, deixando a percussão sob a responsabilidade de um novo ciclo de aspirantes a pifaneiros. Renoir ressalta que o pai nunca quis segurar os alunos no grupo, eles tinham muita liberdade para escolher se queriam ou não participar das aulas e das demais atividades musicais.

Aqui cabe mais uma vez ressaltar os aspectos pedagógicos presentes nas atividades coordenadas pelo Mestre Agenor, valorizando as escolhas, os limites e os interesses de seus alunos, percebendo que cada indivíduo é diferente e sentirá e entenderá questões, tais como a música, de modos diversos. Essa característica docente vai ao encontro dos pensamentos trazidos por Freire (2011) e por educadores musicais contemporâneos, tais como Swanwick (2003), Sousa (2004) e Green (2012), que enfatizam o respeito às vontades dos alunos que são agentes participantes do processo educativo. Segundo os autores, os professores precisam levar em consideração os gostos musicais de seus alunos e propiciar o encontro destes com o repertório e os instrumentos almejados pelos discentes, tal como fez Mestre Agenor com os grupos que formou com seus alunos.

Essa característica docente presente na abordagem metodológica de Agenor também se faz presente na vida de outros professores de música. Teixeira (2016), em seu estudo sobre as narrativas de professores de piano e flauta transversal, destacou

os apontamentos de seus sujeitos acerca da necessidade de uma valorização da bagagem e das características pessoais dos alunos para a construção de um ambiente educacional e para o desenvolvimento da relação professor-aluno. Alfonso (2017), em sua tese sobre a vida do professor de violão Jodacil Damaceno, destaca a preocupação deste em abrir espaço para que os alunos exerçam suas autonomias na escolha dos repertórios a serem tocados, valorizando assim as vivências dos discentes.

Conforme destacou Mestre Agenor, os alunos que participavam da Banda de Pífano tinham um certo reconhecimento no cenário musical. O acesso destes à Escola de Música Adalgisa Paiva [EMAP], por exemplo, era facilitado como contou o Mestre:

Porque era assim, quando o menino fazia parte da banda de pífano aqui bastava dizer, por que lá tinha teste tinha tudo, mas se fosse pra lá [na EMAP] a Prefeitura dava um documento que era da banda de pífano aí entrava automaticamente (ABREU, A., 2021b, p.10).

A Escola de Música Adalgisa Paiva foi idealizada por Luizão Paiva, sobrinho de Adalgisa (DANTAS, 2021), e implementada por Luizão Paiva, Vladimir Silva e João Berchamns como curso livre de música que funcionava dentro do espaço da Universidade Federal do Piauí (FERREIRA FILHO, 2009). A proposta desta escola era trabalhar com música popular contemporânea, ligadas à MPB, *jazz* e *rock* (FERREIRA FILHO, 2009), portanto, concepções musicais diferentes daquelas empregadas por Mestre Agenor em suas aulas. Não temos os relatos destes alunos que ingressaram na EMAP, mas acredito que houve, ao menos no início, um processo de adaptação quanto à didática, instrumentação e estilos musicais empregados nas atividades musicais.

2.2.3 Acordes finais da Banda de Pífano de Teresina

Mestre Agenor e Renoir apontaram que a Banda de Pífano teve entre quatro e cinco formações, sob coordenação e regência do Agenor. Com o passar do tempo, os alunos/músicos da Banda cresceram e novos desafios foram enfrentados pelo professor. Alguns dos discentes, agora já adolescentes, passaram a não ver significado em seguir tocando o pífano, pois este não era, e infelizmente ainda não é, um instrumento com muitas possibilidades de obter retorno financeiro.

(...) aí os meninos ficavam me perguntando, “vou aprender isso pra quê?”. Aí estava difícil pra mim, pra gente continuar o nosso trabalho, sabe?! Pois isso, que os meninos queriam era tocar um sax, um clarinete, era um trompete, uma coisa assim, um trombone. Porque eles queriam tocar em banda. Em banda de Forró e Grupos de Pagode. Meus alunos todos eram aqui da Risoleta Neves, Buenos Aires, pessoas todas carentes, pessoas todas pobres. E no meu ensino, aquela música não era pra ganhar dinheiro, sabe?! (ABREU, A., 2021a, p.5).

Os alunos aos poucos foram deixando de participar da Banda de Pífano e ao longo dos anos 2000 o grupo foi diminuindo em número de integrantes. Mestre Agenor não soube precisar quando a Banda encerrou suas atividades, lembrou que ao longo desta primeira década do século XXI o grupo já se encontrava bastante reduzido. Tendo esta informação em mente, procurei os programas do Encontro Nacional de Folguedos, evento de cultura popular bastante tradicional em Teresina e que no ano de 2019, último de atividades presenciais, já estava em sua 43ª edição (SECULT, 2019). Nos documentos encontrados, pude perceber que a Banda de Pífanos de Teresina se fez presente em várias edições do evento, marcando presença ainda na edição que ocorreu em 2011 (CARDOSO, 2011) (Figura 25). Em 2012, contudo, a Banda de Pífano não consta mais como atração do Festival, o que pode indicar que não estivesse mais em atividade nesta data.

Figura 25 - Programação da XXXV Encontro Nacional de Folguedos ocorrido em 2011

Grupos Piauienses	
1.	Ilê Axé de Iansã e Grupo Cultural Magia das Três Raças - Teresina
2.	Associação da Juventude do Piauí - Coordenação Estadual de Capoeira - Teresina
3.	Grupo de Capoeira Cordão de Ouro - Teresina
4.	Cantor Lázaro do Piauí - Teresina
5.	Cantora Maria da Inglaterra - Teresina
6.	Grupo Cultural Beleza Afro Indígena - BAI - Teresina
<hr/>	
www.piaui2008.pi.gov.br/impressao.php?id=42869	
<hr/>	
04/03/2021	Governo do Estado do Piauí
7.	Capoeira Escravos Brancos - Teresina
8.	Grupo Cultural Mariana - Teresina
9.	Grupo Afrocultural Ijexá - Teresina
10.	Capoeira Raízes do Brasil - Teresina
11.	Zé Maxixe e Banda - Teresina
12.	Banda de Pífano de Teresina
13.	Congos da APAE - Teresina
14.	Grupo de Cultura Afro Afoxá - Teresina
15.	Zé Benedito - Teresina

Fonte: Cardoso (2011)

Pelos relatos do Mestre é possível perceber que um dos desafios enfrentados pelos artistas que utilizam recursos da cultura local é o baixo retorno financeiro de suas obras, haja vista a pergunta de seu aluno “vou aprender isso pra quê?” (ABREU, A., 2021a). Segundo Chartier (2002), os artistas que se inspiram na cultura local podem enfrentar dificuldades para encontrar um público amplo e diversificado, que reconheça e valorize suas expressões artísticas, elementos estes presentes nas práticas do Mestre. Estes músicos, tais como Agenor e seus alunos, podem sofrer com a falta de apoio institucional e de políticas públicas que incentivem e protejam a diversidade cultural.

Agenor aponta que a Banda de Pífano de Teresina começou a entrar em declínio depois da saída do Professor José Reis da Fundação Municipal de Cultura. Este esteve na presidência da FMC de 2001 (JOSÉ..., 2007) até 2009 quando passaria a comandar a Fundação Wall Ferraz (BRITO, N., 2008). O antigo cargo seria então assumido pelo Professor Cineas Santos¹⁹ (BRITO, 2008). O Mestre relatou que as gestões que sucederam a José Reis na FMC se voltaram para os grandes eventos, tais como o curso, e se afastaram das atividades nos bairros. O músico pontuou que se tivesse recebido mais apoio dos órgãos governamentais, talvez até com um sistema de bolsas para os músicos que participavam da Banda, este cenário poderia ter sido outro (ABREU, A., 2021a).

É possível identificar aqui uma dependência desta arte, e de seu projeto de ensino, dos governos federal, estadual e municipal. Cabe ressaltar que os patrimônios imateriais - saberes, ofícios, culturas - foram contemplados pelo estado na Constituição de 1988, que equiparou a importância dos cuidados em relação ao patrimônio material e ao imaterial (FONSECA, 2003). O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) define patrimônio imaterial como aquele:

[...] transmitido de geração à geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (IPHAN, 2014).

¹⁹ O Professor Cineas Santos recebeu o título de Professor Honoris Causa da UFPI em março de 2019. Segundo consta na divulgação da cerimônia de entrega do título, o Professor nasceu em 20 de setembro de 1948 no município de Caracol, interior do Piauí. É poeta, cronista, intelectual, professor, agente cultural, advogado, editor e livreiro brasileiro. Vive em Teresina desde 1965 onde vem atuando como agente cultural. É o autor do Hino de Teresina em parceria com o músico Erisvaldo Borges (CINEAS..., 2019).

Segundo Gonçalves (2003), a noção de patrimônio é algo socialmente construído e varia de acordo com cada período histórico. Conforme o autor, os bens imateriais são uma concepção moderna fundamentada em uma nova compreensão antropológica acerca do que é a cultura. Estes abarcam festas, religiões, saberes acerca da medicina popular, culinária, danças, músicas e diversas outras manifestações (GONÇALVES, 2003).

Com base nos apontamentos do IPHAN (2014) e de Gonçalves (2003), compreendo que a cultura pifaneira no Brasil pode ser considerada um patrimônio imaterial, todavia, esta ainda não foi registrada no órgão. Há apenas um processo aberto datado de 2016 que solicita o registro das Bandas de Pífano de Pernambuco no Instituto (BENS..., [s.d.]). Apesar da distância temporal da abertura do processo até o presente momento, não há ainda um parecer técnico aprovando essa solicitação. Cabe destacar que desde 2016 o órgão sofre com cortes de verba, elemento que pode ter favorecido a morosidade nas definições sobre os projetos contemplados em seus editais (ANGIOLILLO; FIORATTI, 2019; PERASSOLO; MORAES, 2022; REIS, 2016).

Tendo em vista o exposto, compreendo que mesmo a cultura pifaneira indo ao encontro das definições de patrimônio imaterial do IPHAN, esta não recebeu ainda um reconhecimento legal que lhe assegurou um comprometimento do poder público com sua preservação. Assim, o apoio inicial recebido por Mestre Agenor em seu projeto de ensino do pífano e da Banda de Pífano de Teresina, pode ter sido favorecido por meio de sua Rede de Sociabilidade que incluía o Professor Noé Mendes de Oliveira e posteriormente o Professor José Reis, ambos políticos que tinham laços com Agenor e que admiravam e incentivavam seus projetos artísticos e educacionais. Pelas narrativas de Mestre Agenor, entendo que houve uma redução no apoio recebido quando os membros de sua Rede de Sociabilidades saíram da Fundação Municipal de Cultura, fato que pode ter culminado no encerramento das atividades da Banda de Pífano de Teresina.

Ao longo das entrevistas o músico manifestou afeto por seus alunos. Por várias vezes me relatou algumas trajetórias profissionais dos discentes, demonstrou o orgulho e felicidade por estes, mesmo com as dificuldades impostas pela sociedade, terem conseguido cursar o ensino superior e formar suas próprias famílias (ABREU, A., 2021a; 2021b; 2021d). Apesar de poucos, determinados alunos seguiram uma carreira na música, como fica evidenciado nesta fala:

(...) tem menino que foi pro quartel, teve um que foi até pra marinha, ficou na banda da marinha tocando e teve outros que foram tocar nas bandas profissionais, ainda hoje [têm] deles que vivem da música profissionalmente. Na Orquestra Sinfônica de Teresina tem menino que era daqui (ABREU, A., 2021b, p.8).

Tocar em Bandas Militares é o desejo de muitos músicos pois esta instituição propicia uma renda fixa mensal e estabilidade profissional, nos casos daqueles que ingressaram via concurso público para o cargo de músico efetivo. Além do aspecto financeiro, há também um reconhecimento e uma admiração de parte da população acerca da figura do músico militar e de seu papel como agente cultural (SANTOS; CONCEIÇÃO NETO, 2021). Os músicos que tocam na Orquestra Sinfônica de Teresina também recebem uma remuneração mensal e desfrutam da admiração de seu público. Acredito que esses fatores podem ter levado os alunos de Mestre Agenor a buscarem estes agrupamentos para exercerem suas profissões.

O professor ainda mantém contato com alguns de seus ex-alunos, sendo bastante próximo de alguns deles. No dia que realizamos a primeira entrevista, em 15 de abril de 2021, o professor contou que, um pouco antes de iniciar nossa conversa, um rapaz que participou da Banda de Pífano passou em frente de sua casa para conversar. Devido ao compromisso já agendado, o Mestre informou que eles precisariam se encontrar em outro dia (ABREU, A., 2021a). Esse relato logo me chamou a atenção pois já indicava os laços estreitos que foram construídos com os alunos e sinaliza que estes vínculos afetivos ainda são mantidos.

Ao longo dos encontros, o professor não demonstrou descontentamento com seus alunos por terem saído da Banda, muito pelo contrário, tendo ressaltado os motivos que levaram os meninos e meninas a se afastarem das atividades. Seu aborrecimento, quando surgia, sempre era direcionado aos governantes e à falta de apoio que recebeu de algumas gestões municipais (ABREU, A., 2021a; 2021b; 2021d).

Mestre Agenor também lecionou pífano e montou uma Banda entre os anos de 2010 e 2011 com os alunos da Escola Municipal Moacir Madeira Campos, localizada no bairro Mocambinho, na zona norte de Teresina. Renoir do Pife chegou a ministrar oficinas sobre construção do instrumento nesta instituição. O professor relatou que o grupo não teve o mesmo rendimento da Banda de Pífano de Teresina,

pois os alunos não demonstraram muito interesse no aprendizado do instrumento. Os docentes acharam o pífano difícil e sua prática provocava tonturas. Apesar dos desafios, o músico comenta que alguns meninos da escola conseguiram aprender a tocar (ABREU, A., 2021b). Este projeto, entretanto, teve que ser interrompido quando o vínculo de Mestre Agenor com o município de Teresina foi rompido em 2018 após a implementação da reforma trabalhista aprovada em 2017, Lei nº 13.467, que alterou alguns pontos da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) (BRASIL, 2017).

Mestre Agenor até 2018 possuía dois vínculos: o primeiro de 40 horas semanais com o estado; e o segundo de 20 horas com a prefeitura de Teresina. Após a implementação desta alteração na legislação, não foi mais possível permanecer com 60 horas de trabalho semanais. Assim, o músico precisou optar por diminuir sua carga horária no estado ou sair do município, escolhendo a última opção. Cabe ressaltar que a reforma trabalhista de 2017 não alterou o limite máximo de 44 horas semanais da jornada de trabalho (BRASIL, 2017). Esta regulamentação continuou sendo definida pelo inciso XIII do artigo 7 da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988). Ao que parece, após a implementação da Lei nº 13.467 houve uma adequação no cumprimento do que já determinava a legislação vigente e alguns funcionários, tais como o Mestre Agenor, tiveram que renunciar às horas de trabalho que excediam o limite antes fixado.

2.3 Tinham os meus filhos e os vizinhos do bairro, sempre a gente estava com conjunto

Mestre Agenor é conhecido no meio cultural piauiense por seu projeto com o pífano e pelas pesquisas que fez sobre a música folclórica da região. Todavia, sua atuação como músico/educador vai além destes elementos e inclui a formação de grupos com propostas variadas e o ensino de outros instrumentos musicais. Alguns já foram abordados aqui quando discorri sobre o início de sua carreira docente, todavia, esse subcapítulo se dedica a expor e refletir sobre experiências do músico em momentos mais subsequentes de sua carreira quando este formou grupos variados que tocavam tanto músicas do repertório folclórico piauiense, como aquelas que, à época, vinham fazendo sucesso nas rádios locais.

2.3.1 Os grupos formados por Mestre Agenor

Um ponto bastante abordado nas narrativas de Mestre Agenor são as bandas que formou com seus alunos. Nos lugares por onde passou, o professor buscou lecionar e formar um grupo para fazer música em conjunto e de modo prático. O primeiro destes foi formado pelos alunos que estudavam na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro, contudo, de lá para cá mais oito grupos musicais foram formados pelo professor. São eles: 1) grupo com as crianças em situação de rua; 2) grupo de flauta que depois virou a Banda de Pífano; 3) IntegraSamba; 4) Banda Qualker Coisa; 5) uma banda/fanfarrã na cidade de Curralinhos; 6) um grupo de Pífano na escola Moacir Madeira Campos; 7) grupo “As Marianas” formada pelas meninas da mesma escola; 8) Forró de Candeeiro.

O Mestre indicou que além das bandas de pífano, buscou formar outros grupos com seus alunos. Segundo o professor, os discentes não queriam ficar só com o pífano. Este então ensinou vários outros instrumentos, tais como contrabaixo, guitarra, sanfona, teclado e percussão (ABREU, A., 2021b).

Aqui pondero que os alunos de Mestre Agenor provavelmente não se identificavam musicalmente de forma plena apenas com o pífano. Após ouvir as narrativas do professor, acredito que seus alunos tinham uma necessidade de maior abrangência tanto de instrumentos para tocar, como de gêneros musicais, necessidade que foi identificada e atendida pelo docente.

Os grupos IntegraSamba e Banda Qualker Coisa foram formados pelo Mestre majoritariamente com os alunos que participavam da Banda de Pífano de Teresina. O professor contou que formou os grupos para diversificar as práticas musicais dos alunos, mas seguiu incentivando-os a permanecer com o estudo do pífano. Essas bandas foram formadas para atender os interesses dos alunos, a primeira tinha em vista o gênero musical em voga à época e que os alunos se identificavam. A segunda tinha um caráter mais profissional e tocava repertório de baile (ABREU, A., 2021b).

O IntegraSamba (Figura 26) foi o primeiro a ser montado e se dedicou ao repertório de pagode, samba e swingueira²⁰. É possível ver na foto abaixo que os instrumentos que compunham a banda eram variados, tendo um contrabaixo, uma guitarra, uma bateria e demais instrumentos de percussão, todos lecionados por Mestre Agenor. Os músicos da imagem eram jovens, já na adolescência. O Professor

²⁰ Samba é um ritmo popular brasileiro derivado do semba, umbigada africana. O pagode e a swingueira são gêneros musicais derivados do samba.

contou que na década de noventa do século passado, teve uma “moda” (ABREU, A., 2021a. p. 4) forte de pagode na cidade de Teresina.

Figura 26 - Foto da Banda IntegraSamba



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (final da década de 1990)

No registro fotográfico é possível perceber que os integrantes do grupo estão posando para a foto. Vê-se os músicos segurando seus instrumentos e quatro adolescentes e uma criança com a mão na cabeça, ao que parece, simulando um movimento de dança. Segundo Burke (2017), esse tipo de registro pode revelar aspectos da cultura e da identidade dos indivíduos e dos grupos sociais, tais como suas ligações com um determinado estilo musical.

É possível perceber que o Mestre buscou incorporar na prática musical dos alunos, um repertório que fosse significativo a eles e que representasse o contexto social no qual estes viviam. O posicionamento de Agenor foi ao encontro dos trazidos por Queiroz (2005) que aponta que para uma prática musical educativa faz-se necessário assimilar aspectos da vida pessoal dos alunos e consequentemente, de seu meio cultural. Dessa forma, essa ação terá mais relevância e será mais significativa ao discente. Dionísio e Hoffnagem (2007), apontam ainda que acolher os interesses dos alunos em suas práticas de letramento, aqui musicais, é uma estratégia relevante para os contextos educativos pois aproxima o educador do contexto social no qual seus alunos estão inseridos.

O músico relatou que no auge do período do Pagode, havia duas bandas mais conhecidas deste gênero na região, a Sambalelê e a Companhia Dukará. Seu grupo, IntegraSamba, juntamente com várias outras bandas, chegou a abrir o show desta última. Agenor narrou um imprevisto que surgiu neste evento:

(...) aí teve um bocado de banda pra abrir o show, os meninos [das outras bandas] não sabiam, não tinham repertório, aí tocava ali poucos minutos saía e entrava outro, entrava outro, a nossa ficou pra última [apresentação]. Aí quando a gente entrou, aí começamos tocar, a nossa banda estava bem segura mesmo. Então a Companhia Dukará demorou [para] chegar, aí o cara preocupado, o dono da festa ligou [e disse para o responsável pela banda], "rapaz, vem logo porque as bandas já estão se apresentando, só tem a última aqui que está se apresentando". Aí o, era até o Téo que era o cantor da banda, ele era da Bahia, perguntou "e como é que tá aí?" [então o dono da festa respondeu] "Não, eles tão agradando, [o Téo então responde] "tá bem, rapaz, fala pra eles segurarem aí que nós não podemos ir agora não", aí ele [o dono da festa] veio lá [e disse] "e aí moço, os meninos dá pra segurar mais aí?" Nós tínhamos muito repertório, [respondi] "dá!", e os meninos achavam bom, sabe?! Aí eu fui lá e disse, "Oh, o homem disse que pode tocar mesmo". A gente tocava e não ganhava nada, não! Era só pra [praticar]. A última festa que [tocamos], aí ele deu lanche pros meninos. Aí [nessa] ele deu, aí deu trinta reais, parece que foi trinta ou quarenta reais, já era reais. Foi o dinheiro que a gente ganhou nessa swingueira toda foi esses trinta reais e, mas os meninos ficaram muito feliz porque aí quando a Companhia Dukará chegou já era tarde, bem tarde, eles chegaram e ficaram sentado lá e o cantor era muito bom, aí ficou ouvindo, rapaz! Ficou ouvindo... Os meninos paravam lá e ele só fazia assim mandando tocar mais, e o pessoal assim gostando mesmo, lotado mesmo o salão. O nome do clube era Grafite, era lá no [bairro] Poty Velho. Aí quando a gente terminou ele subiu lá no palco, o que era [cantor] da Companhia Dukará, ele agradeceu e os meninos tocavam as músicas deles. Tinha um tal de uma música "olha o pitbull, pitbull" isso eles tocavam muito bem essa música e era deles, aí eles gostavam. Aí ele dizia "rapaz, o grupo de vocês está muito bom, gostei. Quando eu for tocar agora vou pedir esse grupo pra abrir meu show". Os meninos ficaram todos felizes (ABREU, A., 2021b, p. 7).

Nas falas do Mestre não ficou especificado por quanto tempo os meninos do IntegraSamba permaneceram tocando no evento, todavia, o músico ressaltou que seu grupo tinha muitas músicas preparadas e foram executando-as uma após a outra. A construção de um repertório é algo que demanda muita energia e estudo por parte dos alunos e do professor. Assim, é possível perceber que houve bastante trabalho, do Mestre e de seus discentes, para a lapidação das músicas selecionadas. Outro ponto exposto na fala do Mestre é que sua banda não recebia cachê artístico para

tocar nas apresentações. Os convites eram aceitos com o objetivo de adquirir maior prática em suas performances, elemento bastante comum dos grupos iniciantes e que são formados por alunos de música.

O professor relatou que os alunos ficaram felizes em participar do evento, pois puderam ver o nome do grupo em que tocavam na programação. Abrir o show e receber os elogios do cantor da Banda Dukará intensificou a alegria e contribuiu para aumentar a autoestima dos jovens músicos. O Mestre explicou que os integrantes do IntegraSamba eram de origem humilde e não tinham muitas opções de atividades extraescolares para fazer. Apresentações como estas proporcionava a eles um momento de sair de suas casas, de seus bairros e se apresentarem para outras pessoas.

O mencionado convite para abrir outro show da banda Dukará foi de fato feito e os meninos do IntegraSamba tocaram novamente na extinta casa de shows Diplomata, localizada no Bairro Matadouro de Teresina. Diferentemente das demais apresentações, nesta o grupo recebeu um cachê, contudo, segundo apontou o Mestre, o valor foi irrisório pois só as bandas mais conhecidas recebiam boas remunerações.

Com o passar do tempo a pagode foi saindo de “moda”, como disse seu Agenor, e o grupo não teve mais continuidade. O professor formou então um outro grupo com seus alunos, a Banda Quaker Coisa. Como já mencionado, esta tinha o formato de banda de baile, e tocava diversos estilos musicais, como ressalta o professor “tocávamos tudo, reggae, baião, tudo, forró, música baiana, tocava tudo” (ABREU, A., 2021a, p. 4).

É possível ver na Figura 27 um registro da Banda Quaker Coisa. Na foto observamos que havia contrabaixo, guitarra, bateria, teclado, sanfona, sax e vocal, sendo esta uma das possibilidades de instrumentação para bandas que tocam o repertório para bailes ou de outras festas. O professor relatou que a banda era boa, contudo, durou pouco, pois os músicos foram saindo do grupo. Segundo o Mestre esse afastamento ocorreu por diversas razões, alguns alunos eram bons e foram convidados para ingressar em bandas profissionais de Teresina. Outros se tornaram músicos das forças armadas brasileiras. Houve também uma parcela dos discentes que saiu da banda pois atingiram a maioridade e passaram a buscar uma profissionalização em outras áreas.

Figura 27 - Banda Qualker Coisa



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (final da década de 1990)

Com o fim da Banda Qualker Coisa, o professor logo montou outro grupo, o Forró de Candeeiro, dedicado ao forró pé de serra²¹. Este composto pelo Mestre, seus três filhos, Rejane, Randel e Renoir, e seus alunos. É possível ver na Figura 28 que o grupo foi formado com a instrumentação básica deste estilo musical, que é sanfona, triângulo e zabumba. Identificamos também que outros dois instrumentos foram acrescentados, o pandeiro e o contrabaixo elétrico. Na foto registrada na casa de Mestre Agenor, vê-se que Maria da Inglaterra chegou a cantar com o grupo. A cantora que faleceu em 2020 é um dos nomes de destaque da música piauiense, gravou dois CDs com músicas autorais e seu segundo álbum contou com a participação de diversos músicos locais, tais como Roraima, Soraia Castelo Branco, Gonzaga Lu, entre outros (MARIA..., 2016). Mesmo sem ter aprendido a ler e a escrever, Maria da Inglaterra compôs muitas músicas que refletem a população piauiense.

²¹ Tipo de festa/dança/música inspirado na vida da população rural nordestina. Os maiores nomes do forró pé de serra são Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos (QUADROS JUNIOR; VOLP, 2005).

Figura 28 - Forró de Candeeiro com a Maria da Inglaterra



Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Agenor (s.d.)

O repertório do grupo é composto pelas canções que Mestre Agenor coletou com os mestres do interior ao longo dos anos que se dedicou à pesquisa da cultura folclórica. Este material foi incorporado no CD que o Forró de Candeeiro gravou em 2006. O grupo também toca algumas músicas que foram compostas pelo seu coordenador e que se inspiram nas canções folclóricas do estado. Me aprofundarei mais na análise deste grupo e de seu repertório no capítulo 3.

Concomitantemente enquanto trabalhava com a Banda de Pífano, Mestre Agenor lecionou música na Escola Municipal Moacir Madeira Campos. Nesta instituição o professor formou dois grupos, um de pífano e outro vocal chamado “As Marianas” composto por suas alunas. Segundo o Mestre, este último se dedicava às canções folclóricas do Piauí. É possível perceber que a preocupação em transmitir às novas gerações o repertório folclórico do estado era, e é, uma constante na vida do músico, transpassando as atividades da Banda de Pífanos de Teresina e do Forró de Candeeiro. Aqui ressalto os apontamentos de Leontiev (1978) que afirma que os conhecimentos adquiridos pela humanidade são transmitidos - no caso de Mestre Agenor intencionalmente - aos membros mais jovens de um grupo na busca de perpetuar e aperfeiçoar seus saberes. Essa busca em manter os saberes vivos foi evidenciada pelo Mestre ao longo de nossas conversas. O músico tem preocupação em transmitir seus conhecimentos musicais aos mais jovens e evitar que mais perdas da cultura piauiense aconteçam.

2.3.2 Para além do pífano: o ensino de outros instrumentos musicais

Mestre Agenor comentou diversas vezes ao longo das entrevistas que seu instrumento principal é a sanfona. É com ela que este se apresenta com o grupo Forró de Candeeiro. O músico é também conhecido por seu trabalho com o pífano, tanto à frente da Banda de Pífano de Teresina quanto com seus projetos de ensino da arte de tocar e construir esse instrumento. Contudo, ao longo de suas narrativas, outros instrumentos foram surgindo em seus relatos e logo percebi que o músico é multi-instrumentista. Quando eu o questionei sobre quantos instrumentos toca, este respondeu que eram a sanfona, o pífano, o teclado e o violão. Entretanto, ao longo de nossos encontros também pude perceber que o professor lecionou, e, portanto, sabia tocar, diversos outros instrumentos. Surgiram de suas falas e em fotos que registravam as atividades dos alunos a bateria, o pandeiro, o triângulo e várias outras da família da percussão, a flauta doce, o contrabaixo, a guitarra e o saxofone (ABREU, A., 2021a; 2021b).

O professor relatou que a forma de ensinar cada instrumento é diferente e que o único elemento que se repete na sua didática é a leitura de partituras quando esta está escrita em clave de sol. Segundo o músico, cada instrumento tem suas características. A sanfona, o teclado e a guitarra são instrumentos harmônicos²², com isso os alunos precisam entender de formação de acordes. Já o pífano é um instrumento melódico, então saber a leitura na clave de sol já é suficiente.

Uma de suas falas me chamou a atenção:

Eu crie a minha própria metodologia. [...] eu via os métodos, eram muito complicados. Aí eu fui criando, porque era de acordo com a turma. Eu criava a minha metodologia, não sabe?! Que tinha aqueles meninos que tinham mais facilidade, eu não ia ficar muito tempo, perdendo tempo com eles, eu botava logo pra tocar. Que tinha uns que precisava muito exercício rítmico, que a maior dificuldade deles ali era a divisão da colcheia, semicolcheia, mínima, semínima, que era as divisões. As notas eles aprendiam rápido, mas na hora de dividir que era difícil" (ABREU, A., 2021b, p. 2).

Pelos relatos, percebi que o professor adaptava os conteúdos trabalhados às necessidades, interesses e níveis de habilidades dos alunos. Em sua prática, o Mestre

²² Instrumentos harmônicos são aqueles que tocam mais notas ao mesmo tempo e geram acordes.

renunciou aos métodos de ensino de música por considerar que estes não funcionariam a contento com seus alunos, trazendo dificuldades para o entendimento das práticas musicais.

Compreendi ao longo das falas do Mestre que este faz uma distinção entre metodologia e método. Para Agenor o termo metodologia representa um complexo de abordagens e concepções pedagógicas. Já quando se refere ao método, indica um livro com propostas de atividades a serem desenvolvidas pelos alunos. Penna (2011) afirma que na área da música, é comum alguns livros contendo uma série de exercícios serem chamados de método. A autora afirma, contudo, que para ser considerado um método, o material didático precisa explicitar seus princípios pedagógicos que orientam professores e alunos na compreensão de seus conteúdos. Um livro com uma sequência de exercícios, pode vir a padronizar as práticas pedagógicas, contudo desconsidera os contextos sociais, culturais e a individualidades dos educandos (PENNA, 2011). É possível que o professor em suas aulas tenha percebido as mesmas limitações e lacunas apontadas por Penna (2011) acerca destes materiais.

Brito (2016) citando Koellreutter²³ afirma que o trabalho realizado com os discentes de música devem ser baseados nos próprios alunos, ou grupos de alunos, respeitando as singularidades, os interesses e o contexto social dos educandos. Observando novamente o currículo do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música implementado em 1978 (Quadro 1), o qual cursou Mestre Agenor, é possível identificar uma disciplina chamada “Metodologia da Educação Musical”. É possível que os debates acerca de temas focados na educação musical tenham se feito presentes de forma direta ou indireta em sua formação acadêmica.

O Mestre também relatou que buscava trabalhar com elementos da teoria musical, tal como o solfejo e a leitura rítmica. A preocupação em ensinar os elementos teóricos da música se mostrou bastante presente em suas falas, como fica evidenciado pelo seguinte trecho “(...) o sonho desse pessoal aí, desse pessoal que toca popularmente, é ler uma partitura. Pega uma partiturazinha, bota para ele ler, um Boi do Piauí, bota Marcha Soldado, Asa Branca, bota pra ele [para] aprender a ler (...)” (ABREU, A., 2021b, p. 21). Aqui, o professor cita músicas tradicionais do cancioneiro

²³ Hans Joachim Koellreutter foi um compositor e educador musical alemão que se radicou no Brasil ao final da década de trinta do século passado. É hoje considerado um dos grandes nomes da pedagogia da música no Brasil (BRITO, 2016).

brasileiro e que são mais fáceis para aqueles alunos que estão iniciando sua trajetória com a música. O ensino destes elementos teóricos ia ao encontro das necessidades demonstradas pelos alunos, pois é possível perceber que o professor relatou que o desenvolvimento da leitura era uma demanda que vinha de seus discentes. O músico mostra bastante cuidado quanto aos conteúdos teóricos trabalhados em aula e a forma como estes conteúdos eram expostos aos educandos.

Segundo Swanwick (2014), com as propostas instaladas na educação musical ainda no final do século XIX, o professor deixa de ser um “diretor musical” (p. 31) e passa a ser um facilitador para o aluno. Isto é, o professor sai do centro da aula, escolhendo os conteúdos e as propostas pedagógicas, e passa a auxiliar os alunos nas práticas musicais, levando em conta as preferências, a realidade social e as necessidades dos alunos. Essas práticas pedagógicas aplicadas por Mestre Agenor, também se fazem presentes nas orientações de outros educadores musicais brasileiros, tais como Brito (2003), Souza (2009), Penna e Marinho (2012), Ilari (2013), Figueiredo (2020), Brito e Beineke (2020), Makino (2020), Madalozzo (2021), entre outros.

Agenor buscou, e busca, desenvolver as habilidades rítmicas associadas à leitura das partituras, em suas palavras:

Aí eu fazia muito exercício, tá, tátátátá, tá, tátá [utilizando semínimas, semicolcheias, semínimas e colcheias], aí eles gostavam de fazer os exercícios. [...] aí fazia aquele exercício só numa nota, às vezes, quando ele pegava a divisão tudo aí eu dizia, “agora vamos botando as outras notas (ABREU, A., 2021b, p. 21).

Conforme aponta Figueiredo (2020), os exercícios de aprimoramento de leitura e de técnica despertam o engajamento dos alunos caso eles compreendam os benefícios destas atividades para o desenvolvimento de suas habilidades musicais. Este elemento parece ter sido atingido pelo professor propiciando maior envolvimento dos discentes com as propostas trazidas pelo Mestre.

Para Agenor, a teoria e a prática devem estar alinhadas, para assim facilitar o entendimento dos alunos. Nesse ponto, o músico tece críticas ao modo como a instituição em que trabalha atualmente, Escola de Música Possidônio Queiroz, direciona o ensino dos elementos teóricos. A escola trabalha com aulas de teoria e de prática de modo separado. As turmas de teoria, segundo o Mestre, iniciam o período letivo com cerca de 30 alunos, mas quando terminam restam apenas cinco ou seis na

disciplina. Agenor afirma que esta forma de ensinar “afasta os meninos [e meninas]” (ABREU, A., 2021b, p. 22). As aulas de teoria são administradas na instituição desde o início de suas atividades na década de 80 do século XX, tendo passado por elas diversos professores e alunos (SILVA, 2020). Fica evidenciado pelas narrativas do músico que esta abordagem dissociativa entre teoria e prática é ainda um elemento que se faz presente no currículo da Instituição.

Nos momentos finais da terceira entrevista, Mestre Agenor relatou o caso de uma de suas alunas de teclado que demonstrou bastante desânimo com as aulas de teoria, pois não conseguia compreender os conteúdos abordados em sala, no caso as escalas maiores do modo jônico. O músico então mostrou as divisões de tons e semitons no teclado utilizando a escala de Dó Maior como exemplo. Após terem tocado essa sequência de notas, passaram então a identificar como ficariam outras escalas Maiores com essa mesma sequência de tons e semitons. Agenor relatou que ao final da aula a aluna conseguiu compreender as divisões das escalas e os acidentes de cada tonalidade (ABREU, A., 2021c).

As ações e pensamentos do Mestre se assemelham aos apontamentos de Shulman (1986) que salienta que o professor deve transcender a função de ensinar os conhecimentos previamente definidos dentro de uma área. Para o autor, o docente precisa ser capaz de explicar porque uma determinada proposição é considerada válida e como ela se relaciona com outros elementos da disciplina, tanto na teoria quanto na prática. Estas habilidades docentes de tornar determinados elementos do conhecimento da área mais acessíveis aos alunos e de convergir elementos teóricos e práticos parecem estar presentes nas ações de Agenor, tal como aponta Shulman (1986).

Mestre Agenor é um docente que toca muitos instrumentos musicais. Quando questionado sobre suas práticas pedagógicas Mestre Agenor afirma que criou sua própria metodologia, pois não se identificou com os materiais e as abordagens que conhecia. Essa sua afirmação me lembrou uma frase de Koellreutter “Meu método é não ter método” (apud BRITO, 2016, p. 149), indicando que não seguia uma estrutura rígida em suas aulas, mas sim, deixava-as flexíveis para atender as necessidades que surgiam durante o fazer musical. Em relação à Mestre Agenor, compreende-se que muitos de seus pensamentos sobre o ensino dos instrumentos musicais encontram ressonância nas concepções pedagógicas de outros educadores musicais, tais como o próprio Koellreutter (BRITO, 2016), Swanwick (2003) e Green (2002b).

Não tenho como afirmar se o professor teve contato direto com as propostas educacionais destes músicos ou se essa aproximação de deu de modo indireto, por meio de conversas com outros educadores ou pela observação de outros modelos de aulas. Por intermédio das narrativas de Agenor foi possível perceber que suas vivências musicais no interior influenciaram os conteúdos que trabalha em suas aulas, valorizando o repertório folclórico piauiense. Todavia, a forma como o professor aprendeu música, reportada no capítulo anterior, não se fez e faz tão presentes em sua prática pedagógica. Apoiada em Tardif (2014), acredito que a legitimação social dos saberes docentes que o Mestre adquiriu em sua formação acadêmica e o contato que teve na capital do Piauí com outras formas de ensinar e aprender música tenham inspirado suas aulas. Estas eram focadas mais na leitura de partitura e na prática musical do que nas habilidades aurais.

Conforme aponta Nóvoa (2013b), os modos como cada um de nós ensinamos - e acrescento aqui “o que” ensinamos - está diretamente ligado àquilo que somos como pessoas e com nossas crenças sobre a educação. Tardif (2014) vai ao encontro dos pensamentos de Nóvoa (2013b) e afirma que o saber do professor é um elemento que está relacionado com a sua identidade, com suas experiências de vida e sua história profissional. Por meio das narrativas de Mestre Agenor foi possível conhecer mais sobre seus processos de formação enquanto pessoa, músico e professor. Juntamente com Nóvoa (2013b) e Tardif (2014) compreendo que estes elementos sociais/culturais/pedagógicos estão enraizados no seu fazer artístico e em sua vida de docente.

Tendo em vista o exposto, é possível identificar que a análise das narrativas do Mestre possibilitou acessar suas memórias e, assim, saber mais sobre o valor da arte folclórica para o músico, a ligação afetiva que este tem com a música piauiense e as formas que este encontrou para facilitar o ensino dos conteúdos que lecionava. Os recursos didáticos que Agenor utiliza em aula incluem um método de ensino de pífano, um DVD e CDs focados na cultura do estado e que serão analisados no próximo capítulo.

3. ME ACHEI NA OBRIGAÇÃO DE PASSAR ISSO PARA OUTRA GERAÇÃO

[...] minha intenção não é ganhar dinheiro não, [...]. [Me] achei na obrigação de passar isso pra outra geração (ABREU, A., 2021a, p. 6).

Durante as entrevistas que fiz com Mestre Agenor, ficou evidenciada a necessidade, talvez até um anseio, de passar seus conhecimentos para outras pessoas, como evidenciado na epígrafe acima. Segundo Agenor, muitos dos mestres do interior que conheceu ao longo de sua vida já faleceram e não deixaram registros de seus saberes. Com suas pesquisas e experiências, o Mestre aprendeu algumas dessas tradições, todavia, muitas se foram junto com seus artistas. Suas narrativas permitem compreender melhor os motivos que o levaram a não apenas fazer suas pesquisas e ensinar esses conhecimentos aos seus alunos – relatados respectivamente no primeiro e no segundo capítulo – como buscar meios de deixar um registro físico destes saberes. Nesse ponto, reafirmo meu entendimento de que Mestre Agenor pode ser considerado um intelectual de seu tempo, tendo em vista que Sirinelli (2003) aponta que essa busca pela transmissão de uma herança cultura é uma das características deste grupo.

Sendo assim, sigo agora neste terceiro capítulo com as análises dos materiais que o intelectual Agenor Abreu produziu em resposta aos seus anseios de deixar registros e transmitir seus saberes para as próximas gerações. No primeiro subcapítulo me dedico ao método para o ensino do pífano desenvolvido por Mestre Agenor e Renoir do Pife. Na segunda parte foco na análise dos CDs²⁴ que foram produzidos ou que tiveram a participação do Mestre e de seus grupos musicais. No terceiro subcapítulo volto-me para a obra mais recente, um DVD²⁵ que contou com a presença do Forró de Candeeiro e do Grupo de Dança Dandiê.

3.1 Método do Pífano

Ao longo da história da música ocidental pode-se identificar que muitos músicos e educadores musicais produziram materiais didáticos que os auxiliassem em seus ofícios (FONTERRADA, 2008). Os mais conhecidos e mais adotados em

²⁴Abreviatura de *Compact Disc* – Disco Compacto

²⁵Abreviatura de *Digital Versatile Disc* – Disco Digital Versátil

nossas propostas pedagógicas contemporâneas no ocidente são aqueles produzidos por Dalcroze, Kodály, Willems, Orff, Martenot, Suzuki, Wuytack, Paynter, Schafer, Swanwick (FONTERRADA, 2008; PENNA, 2011) e no Brasil, Villa-Lobos (FERRAZ, 2016; MONTE, 2015), Koellreutter (BRITO, 2016; PAZ, 2013), Sá Pereira (FERNANDES, 2016; PAZ, 2013), Liddy Mignone (PAZ, 2013; ROCHA, 2016), Gazzi de Sá (PAZ, 2013; TORRES, 2016), Gramani (GRAMANI; CUNHA, 2016; PAZ, 2013), Ciavatta (CIAVATTA; FERREIRA; SANTOS, 2016; PAZ, 2013) e Barbosa (PAZ, 2013). Algumas dessas abordagens são mais prescritivas, com orientações diretas quanto à execução das ações em sala de aula. Outras trazem elementos mais abertos e focam na criação musical, na escuta e nas diversas possibilidades interpretativas de uma obra. Cada uma dessas concepções reflete as respostas que seus criadores encontraram para os desafios de ensinar música dentro dos contextos em que viviam (FONTERRADA, 2008; PENNA, 2011).

Há disponível no mercado materiais didáticos desenvolvidos para os mais variados instrumentos musicais. Estes, em muitos casos, são chamados de métodos (PENNA, 2011). Conforme abordado no capítulo anterior, Penna (2012) aponta que para ser considerado um método, faz-se necessário que o compilado de exercícios e canções tenha pressupostos pedagógicos claros que deem suporte à obra, elemento este muitas vezes inexistente em alguns destes materiais.

Segundo Nóvoa (2002), em nossa sociedade contemporânea vê-se, cada vez com maior clareza, que os professores não são apenas consumidores de materiais de ensino, mas também são seus produtores. As novas ferramentas digitais tornam o compartilhamento destes recursos didáticos mais dinâmico e com uma busca rápida na *web* é possível encontrar diversos métodos de ensino de música que foram editados e produzidos por gráficas, como também, aqueles desenvolvidos e disponibilizados por seus próprios autores.

Mestre Agenor e Renoir do Pife, se aproximam das percepções apontadas por Nóvoa acerca da docência e elaboraram eles mesmos seu próprio material de apoio para as aulas de pífano. O livro didático é intitulado “Método do Pífano” (Figura 29) e foi finalizado em 2013.

Figura 29 - Capa do método desenvolvido por Mestre Agenor e Renoir do Pife



Fonte: Abreu e Abreu (2013, p.1)

O material desenvolvido é bastante simples no que tange aos aspectos gráficos, contudo, bem organizado, como é possível identificar por meio do índice (Figura 30). Observando a capa (Figura 29) e o índice (Figura 30) é possível perceber que o método foi impresso em um equipamento não profissional e encadernado possivelmente em algum estabelecimento que trabalha com fotocópias ou xérox, como são mais conhecidas. Acredito que seus autores não tinham a pretensão de lançar uma obra que fosse comercializada em lojas especializadas, mas sim, que o auxiliasse nas atividades que vinham ministrando.

Figura 30 - Índice do método desenvolvido por Mestre Agenor e Renoir do Pife

ÍNDICE	
PIFE, PÍFANO OU PÍFARO	03
PRINCÍPIOS BÁSICOS DA MÚSICA	04
INTRODUÇÃO	04
DEFINIÇÕES	04
NOTAÇÃO MUSICAL	04
POSIÇÃO DO INSTRUMENTO: USO CORRETO DAS MÃOS	04
POSTURA E OS SEIS DEDOS	05
DIGITAÇÃO MÃO DIREITA	05
DIGITAÇÃO MÃO ESQUERDA	05
DA EMBOCADURA	06
O SOPRO	06
COMO FAZER AS NOTAS MUSICAIS	06
QUADRO DE NOTAS	06
OUTRAS POSIÇÕES	07
ESCALA CROMÁTICA DE DÓ	08
ASCENDENTE	08
DESCENDENTE	08
ALGUMAS FIGURAS MUSICAIS	08
VALORES	09
PRIMEIROS ESTUDOS	09
ESTUDOS MELÓDICOS	12
VAMOS TOCAR NOSSA PRIMEIRA MÚSICA	14
SEGUNDA MÚSICA	15
NOSSA TERCEIRA MÚSICA	16
QUARTA MÚSICA	16
QUINTA MÚSICA	17
OUTRAS ESCALAS	18
BIOGRAFIAS	19
O IMT	20

Fonte: Abreu e Abreu (2013, p.2)

Por meio da análise do índice é possível perceber a estrutura organizacional da obra. As primeiras páginas são dedicadas a informações elementares acerca do pífano, tais como a forma de segurar e soprar o instrumento. Na sequência são expostos elementos da grafia e de teoria musical, como as notas no pentagrama e as

escalas diatônica²⁶ e cromática²⁷. Após estas abordagens preliminares, o livro apresenta exercícios técnicos e traz algumas músicas para que a aluna ou o aluno treinem os conteúdos apresentados anteriormente.

Esta obra é um objeto que deu suporte e viabilizou as práticas pedagógicas dos músicos. Conforme aponta Abreu Junior (2005), os materiais escolares, tais como o livro didático aqui analisado, em muitos casos são considerados tão corriqueiros que não recebem a devida atenção daqueles envolvidos com a educação. Estes objetos, todavia, estão imersos em informações acerca das dinâmicas das salas de aula e suas análises trazem informações sobre as práticas empreendidas no ambiente escolar (ABREU JUNIOR, 2005). Kazumi (2016) vai ao encontro destes apontamentos e salienta que o livro escolar é o portador dos saberes escolares. Este é a transcrição do que foi ensinado nas instituições de ensino. Monti (2015), em consonância com Abreu Junior (2005) e Kazumi (2016) ressalta que materiais como as partituras e os livros de música deixam vestígios do contexto artístico-pedagógico de um projeto de ensino. Desta forma, amparada em Abreu Junior (2005), Kazumi (2016) e Monti (2015) compreendo que o estudo do método de pífano auxilia na ampliação do entendimento acerca da concepção que o Mestre possui sobre a didática do ensino da música e dos conteúdos a serem lecionados.

Segundo Mestre Agenor, o método de pífano foi disponibilizado para aqueles que lhe solicitavam, seja para auxiliá-los com a aprendizagem, ou com o ensino do instrumento. O músico gentilmente me cedeu uma cópia do livro e é esta que será analisada neste subcapítulo.

Conforme aponta Chartier (2009), a apropriação de uma obra pelo público depende de alguns fatores: dos sentidos apontados na obra em si, pela forma como o material foi publicado e distribuído; e pela relação que a comunidade na qual a obra circula possui com a cultura escrita. Desta forma, compreendo que a significância, o apoderamento e a valorização do método de pífano escrito por Mestre Agenor e Renoir do Pife estão atrelados aos conteúdos que a obra aborda, ao acesso do público ao material distribuído diretamente próprios músicos, e da relevância que a comunidade artística de Teresina confere à sintetização destes saberes. Aqui também pondero que a escassez de obras didáticas acerca do ensino do instrumento também

²⁶ Uma escala diatônica é uma escala musical formada por sete notas diferentes, separadas por tons e semitons.

²⁷ Uma escala cromática é uma escala musical com 12 notas separadas por intervalos de semitons.

pode contribuir para a apropriação que o público, aqui formado por músicos da região, tem da obra.

A elaboração do material foi desenvolvida de forma artesanal e não contou com o apoio de uma editora para os processos de edição, divulgação e distribuição da obra. Esta constatação me trouxe uma reflexão. Mestre Agenor teve o apoio da Prefeitura para o desenvolvimento das aulas. A análise do método de pífano, todavia, indica que Agenor não recebeu suporte para o desenvolvimento ou aquisição do material didático utilizado no projeto, sendo o próprio professor e seu filho os responsáveis pelo desenvolvimento, impressão e encadernação da obra. Isso pode indicar que a verba destinada pela prefeitura viabilizava o desenvolvimento das atividades musicais, contudo, era insuficiente para a obtenção do material didático de apoio.

Estudando este material pude perceber que seus conteúdos respondem às necessidades que os dois músicos sentiam no ensino do pífano, bem como suas concepções musicais e pedagógicas. É possível identificar que há no material uma atenção ao ensino de elementos básicos do pífano, tais como as posições das notas, respiração e a embocadura, bem como com questões da teoria musical. Estes serão analisados mais detalhadamente nas próximas subseções.

3.1.1 Elementos básicos do pífano

O método começa com um texto curto contendo informações sobre a origem do pífano. Os primeiros parágrafos abordam as influências indígenas, europeias e africanas na cultura pifaneira do Nordeste brasileiro. Segue um trecho do material em que o tema é abordado:

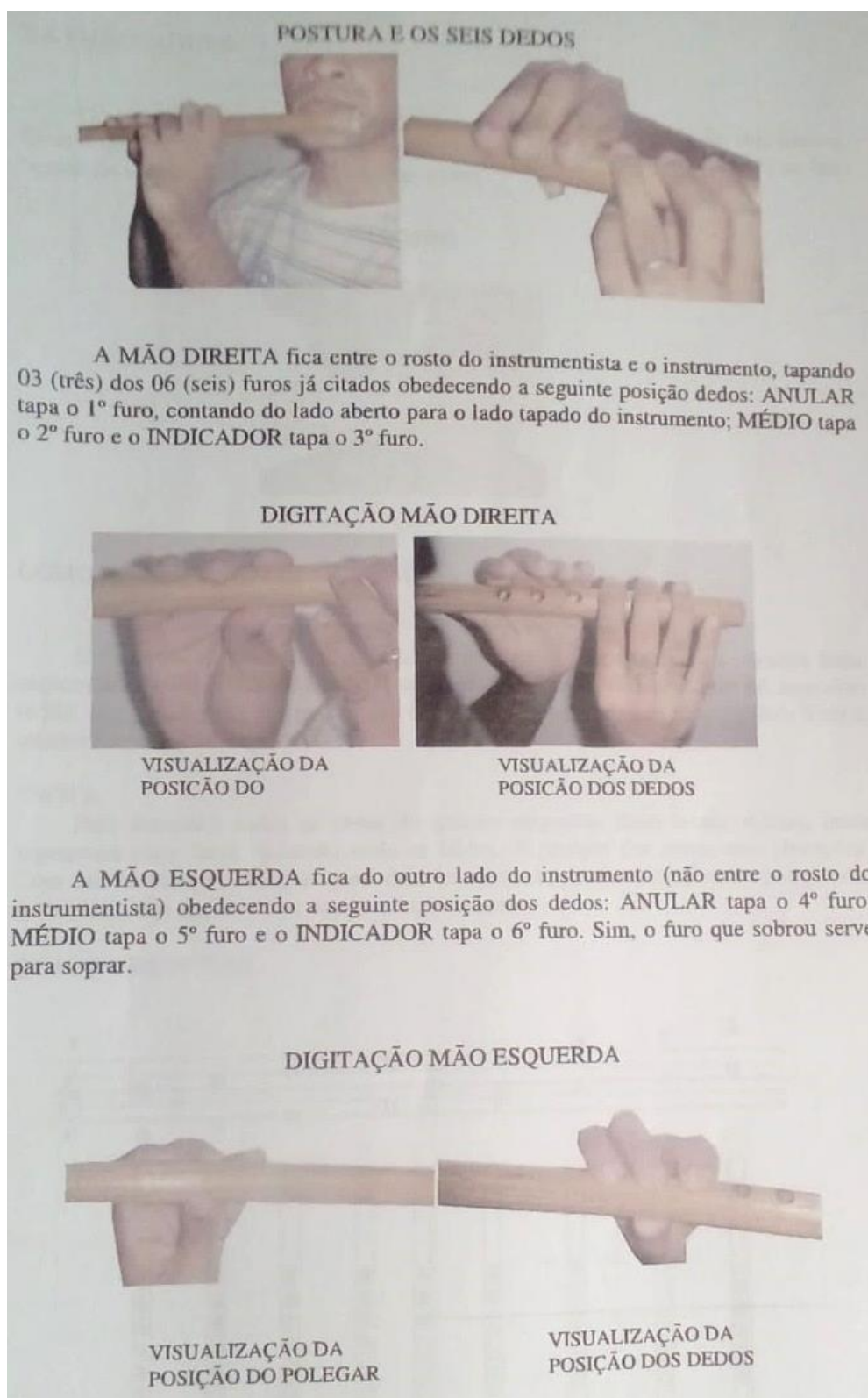
Mais conhecida como Pife, o pífano nordestino é de influência indígena, na melodia e no modo de fazer. Vários grupos de índios faziam e fazem flautas com o mesmo bambu taboca desde tempos imemoriais. Adaptado pelos primeiros caboclos nordestinos, ele tornou-se mais parecido com as flautas européias. Assim como em toda manifestação cultural no país, houve grande influência de vários povos na cultura do pife. Os negros, que foram trazidos ao Brasil, tornaram-na ainda mais percussiva (ABREU; ABREU, 2013, p. 3).

As informações contidas neste incerto não foram referenciadas, contudo, é possível que tenham sido retiradas de um blog²⁸ dedicado ao pífano brasileiro. Na sequência aparecem algumas informações sobre a Banda de Pífano de Teresina, tais como ano de fundação, local onde ocorriam as aulas/ensaios e que esta possuía, à época, o apoio da Fundação Municipal de Cultura “Monsenhor Chaves”. O texto é finalizado com a exposição do objetivo do método que é contribuir na ampliação da prática do pífano.

O material segue trazendo orientações sobre o posicionamento das mãos no instrumento. Informa que são seis furos para os dedos e um furo, mais ao lado direito do pífano, destinado ao encaixe dos lábios para emissão de ar. Em muitos métodos, livros, cadernos didáticos destinados ao ensino de instrumentos de sopro, tais como a flauta doce e a transversal, estas orientações podem não ser claras aos alunos. Para amenizar esse possível problema, os autores inserem fotos ou demais imagens que ilustram as orientações fornecidas por escrito. No caso do método de Mestre Agenor e Renoir do Pife ocorreu o mesmo. Algumas orientações me pareceram um pouco complexas quando li, mas estas estavam acompanhadas de fotos ilustrativas (Figura 31) para exemplificar os pontos abordados, o que me ajudou a compreender melhor as informações que estavam escritas no material.

²⁸ Ver <https://pifebrasileiro.wordpress.com/about/>

Figura 31 - Orientações sobre a posição das mãos no instrumento com imagens ilustrativas



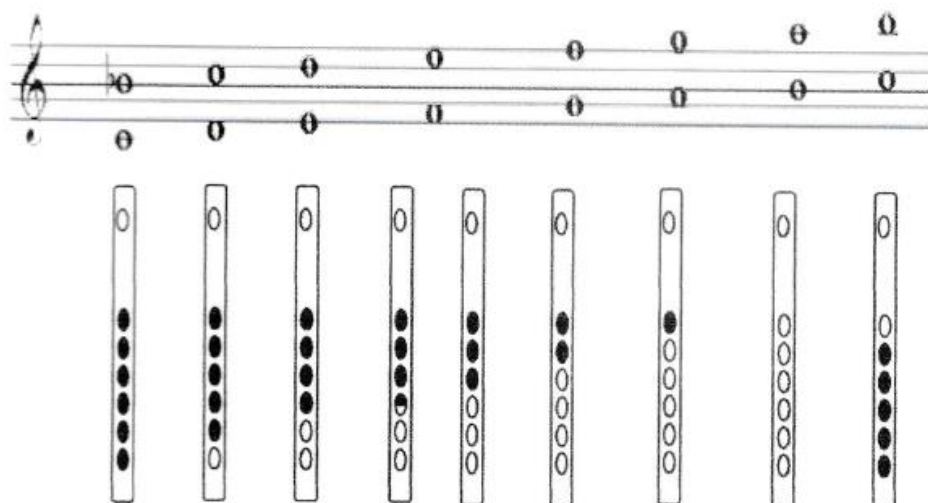
Fonte: Abreu e Abreu (2013, p.5)

É possível perceber que os registros de imagem foram feitos tendo como modelo o próprio Renoir do Pife. Nelas é possível ver as suas mãos demonstrando

como segurar o pífano, a posição correta dos lábios no furo que fica mais ao lado esquerdo e dos dedos nos demais orifícios. Um ponto interessante nesta abordagem inicial é que o pífano, apesar de pertencer à família das flautas, não se utiliza do dedo mínimo da mão direita e nem do polegar da mão esquerda para tampar orifícios, como a flauta doce e a flauta transversal. Para aqueles, que assim como eu, tocam outras flautas, a ausência destes dois furos causa uma certa confusão na hora de tocar. Meu primeiro pensamento quando vi um pífano foi: “Como vou fazer o dó grave e o dó agudo?”.

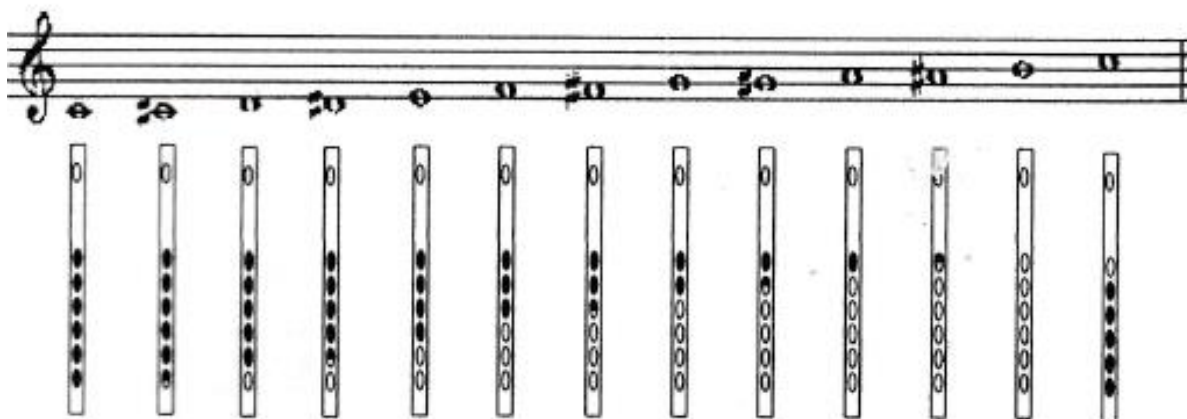
Para auxiliar as pessoas que não sabem qual a posição de cada nota, os autores inseriram desenhos de pifanos com combinações diferentes de fechamento dos orifícios e a indicação, no pentagrama, de qual nota será gerada com esta posição. Há ilustrações tanto para a escala diatônica (Figura 32), isto é, sem nenhuma alteração provocada por sustenidos ou bemóis, como para a escala cromática (Figura 33), que inclui todas as notas que o instrumento pode tocar tendo em vista nosso sistema temperado.

Figura 32 - Posição das notas em uma escala diatônica



Fonte: Abreu e Abreu (2013, p. 6)

Figura 33 - Posição das notas em uma escala cromática



Fonte: Abreu e Abreu (2013, p. 8)

Ao analisar o material desenvolvido por Mestre Agenor e Renoir do Pife passei a refletir sobre a relação da digitação do pífano, as notas que cada uma das posições produz e a afinação deste instrumento em sib. O Mestre aprendeu a tocar observando seu Chiquinho Princesa e esse processo se deu por meio da observação, da audição e da exploração, como fica evidenciado no trecho abaixo:

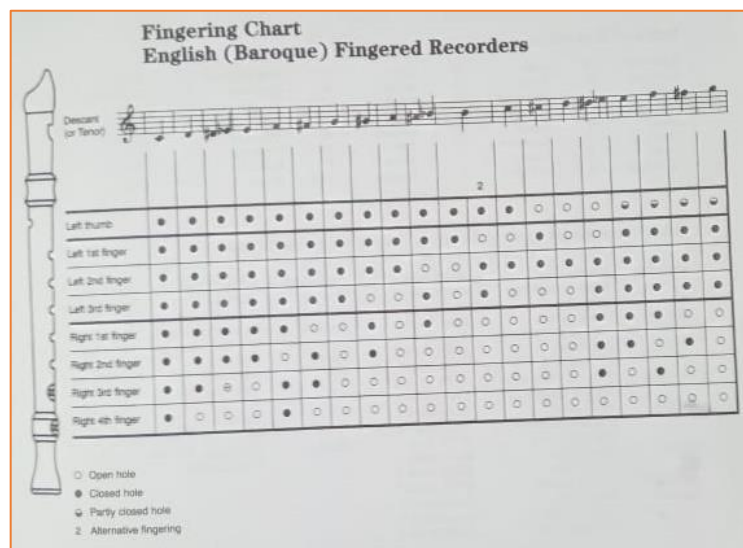
[...] eu fui descobrindo as notas, sabe?! Então eu vi que seu eu tapasse todos os furos assim [mostra o pífano com os furos tampados], dava a nota dó. Só que esse dó do pífano aqui, não dava certo com o dó da sanfona. Porque era igual ao clarinete, a afinação dele era em si bemol (ABREU, A., 2021a, p. 3).

Seu Chiquinho não sabia quais eram as notas que estava tocando, o músico não tinha esses conhecimentos dos aspectos da teoria musical. Sendo assim, Mestre Agenor não aprendeu com Chiquinho que era preciso fechar todos os orifícios do instrumento para fazer a nota dó. Como Agenor esclarece que o pífano é transpositor, isto é, tocar com todos os orifícios fechados produz sonoramente a nota sib e não dó, como o próprio músico aponta, passei a indagar quais foram as razões que levaram o Mestre a ter essa compreensão de que tudo fechado é dó e não sib.

Conforme relatado no segundo capítulo, antes de aprender a tocar o pífano, Mestre Agenor lecionava flauta doce para um grupo de crianças do bairro Água Mineral, na zona norte de Teresina. Observando a Figura 34 é possível perceber que na flauta doce soprano, quando se sopra no instrumento com todos os furos fechados é produzida a nota dó. Acredito que Mestre Agenor tenha feito associações com a

digitação da flauta doce para desenvolver a do pífano. Essas associações devem ter sido especialmente importantes quando este começou a ensinar o pífano pois seus primeiros alunos iniciaram com a flauta doce e essa transposição de digitação possivelmente facilitou no processo de transição dos discentes.

Figura 34 - Digitação das notas na flauta doce soprano



Fonte: Pitts (2000, p. 47)

Ao ler o método produzido por Mestre Agenor e Renoir do Pife, senti muita necessidade de colocar as orientações deles em prática para compreender melhor sua aplicabilidade. Adquiri um pífano fabricado por Renoir e consegui tocar as lições propostas pelos músicos. Um ponto que logo me chamou a atenção foi a afinação do instrumento que sonoramente está em dó mixolídio²⁹. Contudo, para tocar essa escala no modo mixolídio faz-se necessário começar com a nota que é sonoramente o dó, que na organização de Mestre Agenor seria a nota ré escrita na partitura. Esse ponto é importante para compreendermos melhor a função que cada nota possui dentro da escala modal. Para tocar uma música com este instrumento é necessário levar essa organização das notas em consideração para que sejam mantidas as estruturas harmônicas e melódicas das peças.

²⁹Na nossa música ocidental temos sete notas, Dó, Dó sustenido (ou Ré Bemol), Ré, Ré sustenido (ou Mi bemol), Mi, Fá, Fá Sustenido (ou Sol Bemol), Sol, Sol sustenido (ou Lá bemol), Lá, Lá sustenido (ou Si bemol) e Si. Grande parte das músicas ocidentais, que tem como base a cultura europeia, é organizada em torno de uma escala de sete notas, como por exemplo a escala de Dó Maior (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si). Temos diversas formas de organizar as notas nas escalas, chamamos isso de Modos e o mixolídio é um desses Modos.

Tiné (2008) analisou diversas músicas do repertório folclórico do Nordeste brasileiro. Seu estudo apontou que o modo mixolídio foi predominante entre as peças do gênero diatônico maior. Meneggatti (2012), em sua pesquisa sobre o repertório das bandas de pífano no sertão da Bahia, obteve resultados semelhantes aos de Tiné (2008) e verificou que grande parte das músicas destes grupos estavam em modo mixolídio. Desta forma, tendo em vista a predominância deste modo tanto no repertório nordestino de forma geral, como naquele tocado pelo pífano, acredito que faz sentido que o instrumento seja construído já com a afinação em modo mixolídio.

Ao final do método de pífano, Mestre Agenor e Renoir do Pife propõem algumas músicas para que o jovem pifaneiro treine os conteúdos expostos nas páginas anteriores. Estas são: Meu limão, meu limoeiro e Marcha soldado, ambas do folclore nacional; Hino à alegria, trecho do último movimento da nona sinfonia de Beethoven; Parabéns a você, canção tradicional em ritmo de valsa; e Asa branca, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, única em modo mixolídio.

3.1.2 Elementos teóricos

No material desenvolvido por Mestre Agenor e Renoir do Pife há uma série de esclarecimentos sobre aspectos relacionados à teoria musical. Essas orientações são iniciadas na página quatro, que contém informações sobre os princípios básicos da música e definições sobre o que é música, ritmo, melodia, duração, intensidade, altura e timbre. Depois de algumas páginas dedicadas especificamente aos aspectos relacionados com o pífano, as informações sobre teoria retornam na metade da página oito e seguem até o fim da página treze, quando iniciam as sugestões de repertório a serem estudadas pelos discentes.

Ao longo das páginas, é possível observar que os elementos teóricos presentes se fazem necessário tendo em vista a metodologia de Mestre Agenor que é ensinar a tocar o instrumento com o apoio de partituras. Os conhecimentos sobre teoria musical trazidos no material produzido pelos músicos são aprendizados importantes para facilitar as práticas dos exercícios e do repertório proposto pois estes se fazem presentes na obra de forma escrita, isto é, utilizando a grafia musical. Embora o método não tenha referências acerca da origem das informações, é possível constatar que estas vão ao encontro dos apontamentos contidos nos livros de teoria

musical elaborados por Bohumil Med (2017) e Belmira Cardoso e Mário Mascarenhas (1973), amplamente conhecidos e utilizados em cursos de teoria musical.

Estes conhecimentos não são imprescindíveis para a prática musical, haja visto que não fazem parte das vivências dos pifaneiros nordestinos (CAJAZEIRA, 2007; MENEGATTI, 2012; PEDRASSE, 2002; SILVA, 2010; VELHA, 2008). Todavia, conforme destacado no capítulo anterior, o ensino da prática atrelada à leitura musical é um saber docente legitimado dentro de um contexto formal de ensino. Estes também compõem os conteúdos necessários para o ingresso em bandas militares e em orquestras sinfônicas. Cabe destacar aqui que o Mestre relatou em nossas entrevistas que alguns de seus alunos seguiram a profissionalização na área e entraram em conjuntos como estes. Assim, reflito que os conteúdos teóricos se aproximam daquilo que Agenor considera pertinente no ensino de música, mas também respondem às demandas do mercado profissional no qual seus jovens alunos podem optar em seguir.

Conforme aponta Foucault (1996) a seleção dos conteúdos dentro de um sistema educativo é uma forma política de manter ou modificar as apropriações do discurso e aos saberes e poderes a que este está ligado. Desta forma, apoiada em Foucault (1996), compreendo que Mestre Agenor incorporou elementos da linguagem musical associados com a educação formal, pois este buscou que seus alunos tivessem familiaridade com o discurso musical predominante nas instituições formais de ensino e nos grupos profissionais.

Na Figura 35 do método se vê um exemplo da necessidade dos saberes acerca da notação musical presentes no método para o ensino de pífano. Nela está a partitura da música Asa Branca, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Para tocar a peça o aluno precisa identificar a clave utilizada - de sol -, a fórmula de compasso – 2/4 –, reconhecer as notas no pentagrama e identificar os sinais de alteração – no caso sib, pois a música está em modo mixolídio. Na partitura são apresentados dois elementos que não constam nas páginas iniciais do método: o salto de coda e a ligadura de tempo. Como estas informações não estavam presentes anteriormente, os autores fazem uma explanação sobre os sinais logo abaixo da partitura. É possível ver também que Renoir e Agenor Abreu orientam aqueles que buscam maiores conhecimentos em música a fazerem um curso de teoria musical. Indicando assim que os autores acreditam nas necessidades destes saberes para o fazer musical.

Figura 35 - Partitura da música Asa Branca

QUINTA MÚSICA

ASA BRANCA

Loia Goung / Humberto Teixeira

Obs: pode repetir a música toda ou termina na introdução (a introdução inicia-se no si b e termina na nota dó que tem a ligadura , e tem escrito 2ª vez).
 Sim, aonde tem 1ª vez, você volta para os dois pontos do início (2º compasso), quando repetir os compassos: 2º, 3º e 4º, você continuado do dó ligado que está escrito 2ª vez aí segue normalmente.
 Se você quer realmente estudar música procure fazer um curso de teoria musical pois este pequeno método é para iniciante de pife.

Fonte: Abreu e Abreu (2013, p. 17)

A orientação para aqueles que querem “[...] realmente estudar música” buscarem um curso de teoria musical, reforça o posicionamento do Mestre acerca dos conteúdos necessários para o fazer artístico, bem como, reconhecem as limitações do método. A obra, como a própria nota ressalta, é destinada a iniciantes do pífano. Os conhecimentos teóricos expostos se focam na introdução da leitura em clave de sol que é a utilizada pelo instrumento, sem expandir para outros saberes.

Uma das marcantes características da música ocidental, e um elemento que revolucionou sua prática, foi a capacidade de seus executantes de escreverem e lerem músicas. Esse elemento ajudou a padronizar a performance dos cânticos e diversos outros tipos de música tocadas e cantadas na Europa. Seu início ocorreu ainda no século IX, contudo, foi melhor desenvolvida no século XI com o monge Guido de Arezzo, que introduziu a pauta de quatro linhas, elemento que tornou a identificação das alturas das notas mais precisa (GROUT; PALISCA, 2007).

Há hoje no cenário da educação musical um debate acerca do ensino da notação musical. Segundo apontam Abreu e Duarte (2020), ao longo do século XX a capacidade de ler e escrever música passou a ser questionada, chegando a ser considerada um contraponto para “uma prática musical rica” (p. 66). Aqui compreendo que os autores consideram como prática relevante aquela vinculada ao modo ocidental de se fazer música, com suas sonoridades, padronizações de notação e instrumentação. Segundo os autores, as críticas ao ensino das habilidades de ler e escrever música criaram certas dificuldades no seu ensino (ABREU; DUARTE, 2020). Todavia, conforme aponta Morila (2016), no Brasil do século XX o ensino da leitura e da escrita musical ganhou papel de destaque sendo considerado um divisor de águas entre um indivíduo culto, isto é, aquele que sabia os pressupostos da música erudita, e o inculto, ligado à música popular.

Essa concepção acerca do ensino da notação musical, e conseqüentemente sobre o ensino da música, exposta por Abreu e Duarte (2020) pode ter sido influenciado pelas concepções do deixar fazer, *laissez-faire*, corrente de pensamentos que influenciou a educação artística em nosso país na década de 70. Em suma, o pilar que embasava essa corrente de pensamentos era a livre expressão, que buscava transformar as aulas de educação artística em uma válvula de escape da rigidez das normas impostas pelo governo da época (FONTERRADA, 2008). Essas ideias pedagógicas, contudo, foram implementadas em um momento em que vigorava a polivalência do ensino de artes e eram ministradas por profissionais com uma frágil formação musical, elementos estes que levaram a um esvaziamento dos conteúdos artísticos na educação brasileira (PENNA, 2012). Isso pode ter favorecido a uma incompreensão da grafia musical e da relevância de seu ensino.

Cabe aqui ressaltar que reconhecidos pedagogos da educação musical não se opunham ao ensino da notação musical como prioridade, mas sim buscavam dar preferência pelo alinhamento entre a leitura e a prática, tais como Willems

(FONTEERRADA, 2008; PAREJO, 2011), Kodály (FONTEERRADA, 2008; SILVA, 2011), Orff (BONA, 2011; FONTEERRADA, 2008) e Martenot (FIALHO; ARALDI, 2011). Mesmo os educadores musicais do final do século XX, tais como Payter (FONTEERRADA, 2008; MATEIRO, 2011), Schafer (FONTEERRADA, 2011) e Koellreutter (BRITO, 2016) trabalhavam com o ensino da grafia musical, esta contudo, consistia em uma grafia alternativa que atendesse a produção musical de vanguarda que produziam e ensinavam. Desta forma, é possível identificar que os anseios de Mestre Agenor em ensinar a notação musical para seus alunos não se encontram isolados do movimento de educação musical, mas estão em ressonância com concepções de outros educadores.

Os demais conteúdos teóricos abordados no Método do Pífano são as figuras de duração das notas musicais (semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa) e de suas respectivas pausas, fórmulas de compasso (binários, ternários e quaternários), pentagrama, claves (sol, fá e dó), notação no pentagrama, linhas suplementares, organização de tons e semitons dentro de escalas maiores, sinais de alteração de notas (sustenidos e bemóis) e barras de divisão de compasso e de finalização de música. Os assuntos trabalhados consistem em elementos básicos da notação musical e que são abordados logo nas primeiras páginas dos livros de teoria (ver CARDOSO; MASCARENHAS, 1973; MED, 2017) pois são informações fundamentais para ler e escrever música. O pentagrama, a clave e as linhas suplementares indicam qual nota deve ser tocada, a figura de duração define se o som será curto ou longo, a fórmula de compasso sinaliza quantos tempos terão cada compasso, que por sua vez será dividido por uma barra de compasso. A organização de tons e semitons, bem como os sinais de alteração, definirão se a música será em tonalidade maior, menor ou modal. Estes saberes são os alicerces que possibilitam identificar os símbolos gráficos utilizados para reconhecer os sons de uma música.

Mestre Agenor e Renoir do Pife não trazem referências para os assuntos que expõem ao longo das páginas do livro. Os autores parecem ter se baseado nos conhecimentos musicais que possuíam e que foram adquiridos em seus estudos e em suas práticas enquanto músicos e educadores. Apesar da ausência de referência, os conteúdos estão de acordo com livros de notação musical, tais como os de Cardoso e Mascarenhas (1973) e de Med (2017).

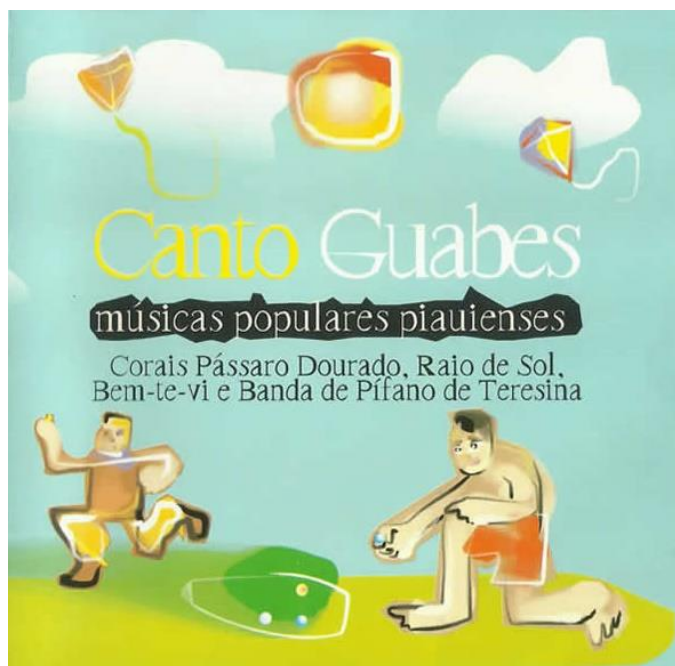
3.2 CDs: os registros sonoros da cultura piauiense

Na primeira década do século XXI, Mestre Agenor e Renoir do Pife participaram como convidados em um CD e produziram e gravaram outros dois. O primeiro deles, chamado Canto Guabes, foi uma coletânea com quatro conjuntos diferentes: a Banda de Pífano de Teresina e os corais Pássaro Dourado, Raio de Sol e Bem-te-vi. O segundo, intitulado Candeeiro do Folclore, foi produzido por Mestre Agenor e gravado pelo grupo Forró de Candeeiro, da qual Renoir faz parte. A produção mais recente, Projeto Sopro de Taboca, foi idealizado por Renoir do Pife, que também foi solista com o pífano, e contou com a direção artística de seu pai. A análise destas obras serão o foco deste subcapítulo pois estas são a materialização das vivências de Mestre Agenor como músico, professor e pesquisador.

3.2.1 Canto Guabes

Conforme relatou Renoir do Pife, o primeiro CD piauiense no qual há gravações com o Pífano foi o Canto Guabes (Figura 36) (ABREU, R., 2021). Este é um álbum dedicado à música folclórica do estado e foi produzido e gravado no Piauí com artistas da região. O projeto foi financiado pela Lei municipal de número 2.194 criada em 1993, mais conhecida como Lei A. Tito Filho, dedicada ao incentivo de projetos culturais em Teresina. Esta foi batizada em homenagem ao Professor e escritor Arimatéa Tito Filho, incentivador da cultura do estado.

Figura 36 - Capa do CD Canto Guabes



Fonte: PiauíCult (2021)

Pode-se observar na Figura 36 que a capa traz temas que remetem à infância. Acredito que as características infantis estejam associadas aos grupos que participaram da gravação do CD que eram formados por crianças e adolescentes. Na imagem vemos pipas voando em um céu azul, uma criança brincando de peteca e outra correndo. Olhando a capa compreendo que o profissional que fez a arte buscou passar a ideia de uma infância livre, com espaço e segurança para o desenvolvimento físico e social das crianças.

Por meio dos relatos de Mestre Agenor foi possível identificar que a Banda de Pífano de Teresina recebia o apoio financeiro da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves (ABREU, A., 2021a), assim como o coral Raio de Sol (CORAL..., 2008). As atividades do Projeto Beija-flor são mantidas pela prefeitura de Timon, no Maranhão, cidade vizinha à Teresina (AULAS..., 2022). É possível perceber que este álbum, que foi financiado pelo estado, contemplou ao menos três grupos que recebiam à época o apoio financeiro de órgãos governamentais.

Com base nessas informações, passo a refletir novamente sobre a relação entre cultura e estado. Cabe ressaltar que segundo a Constituição Federal a proteção aos bens culturais é um dever dos órgãos públicos, uma competência comum e compartilhada entre União, Estados e Municípios (BRASIL, 1988). Assim, o

financiamento de CDs que divulguem a cultura folclórica de uma localidade e seus artistas não é uma benesse de um determinado gestor, mas sim uma forma de cumprir as políticas públicas, a legislação nacional em vigor por mais de três décadas.

A Banda de Pífano de Teresina gravou quatro músicas no álbum Canto Guabes, são elas: Cavalinho Pião, Avoa, avoa azulão/A rolinha pede sol, O choro do Pífano e Mulher Rendeira, esta última tradicional do folclore brasileiro. Os arranjos foram feitos pelo próprio Mestre Agenor e as músicas executadas com pífanos, zabumba, sanfona, triângulo, agogô e ganzá. O músico relatou que utiliza esta instrumentação desde que iniciou sua trajetória docente. A opção se fez pelo fato destes produzirem uma sonoridade mais nordestina, desejada por Agenor em suas performances. Na música Avoa, avoa azulão, que foi gravada juntamente com A Rolinha pede sol, houve a participação de Mestre Agenor no vocal e do coral Raio de Sol.

Precisei ouvir as músicas várias vezes para identificar todos os instrumentos, principalmente o agogô. O agogô tradicional, que eu conhecia até então, possui duas campanas de metal (Figura 37) e assim, produz um som mais estridente se comparado com outros confeccionados com materiais mais macios. Ao ouvir o CD eu percebia uma espécie de agogô mas com uma sonoridade mais amadeirada. Por meio da escuta de registros audiovisuais de músicas tocadas com agogô vi que existem muitos destes instrumentos confeccionados com casca de castanha (Figura 38) ou casca de coco. Acredito que na gravação foi utilizado um instrumento produzido possivelmente de modo artesanal, com algum destes materiais.

Figura 37 - Agogô de metal



Fonte: Agogô (s.d.)

Figura 38 - Agogô de casca de castanha



Fonte: Agogô (s.d.)

Apesar do CD ser dedicado às músicas piauienses, ao menos uma delas, A Mulher Rendeira, não é uma canção tradicional do estado. Esta possui muitas gravações com diferentes versões e muitos pesquisadores apontam sua autoria à Lampião (MARCELO; RODRIGUES, 2012). Acredito que a peça foi incluída no álbum pois já fazia parte do repertório que a Banda de Pífano vinha trabalhando e os jovens pifaneiros se sentiam seguros tocando-a. Como esta faz parte do repertório nordestina, a meu ver não destoou das demais presentes na coletânea.

3.2.2 Candeeiro do Folclore

O primeiro trabalho gravado dedicado exclusivamente a um grupo de Mestre Agenor foi o CD Candeeiro do Folclore (Figura 39). Aqui é interessante notar que o nome do CD e do grupo que o gravou geraram uma certa confusão. Conforme informações contidas na capa, o álbum foi gravado pelo grupo Forró de Candeeiro. Mestre Agenor, contudo, relatou que este foi um trabalho gravado pelo Candeeiro do Folclore, como fica ressaltado nesta frase “[...] o seu José Reis patrocinou um CD do Candeeiro do Folclore, só com músicas da nossa cultura popular. Um grupo com sanfona, zabumba, triângulo, contrabaixo, um grupo bem elaborado”. (ABREU, A., 2021a, p. 13). Conforme reportado no segundo capítulo desta tese, o grupo Forró de Candeeiro é formado por Agenor, seus filhos e alguns de seus alunos e se dedica ao forró pé de serra. Em alguns momentos das entrevistas os nomes do grupo e do CD foram trocados pelo Mestre, elemento este que me deixou em dúvida nos momentos que o músico falou da banda e do projeto. Para esclarecer esta questão, entrei em

contato novamente com Agenor que me informou que o grupo se chama Forró de Candeeiro e o álbum foi intitulado Candeeiro do Folclore.

Figura 39 - Capa do CD Candeeiro do Folclore



Fonte: Arquivo da pesquisadora (2006)

A capa do CD do grupo Candeeiro do Folclore (Figura 39) nos remete a elementos da cultura popular do estado. Nela estão presentes o altar para São Benedito, o chapéu do homem e da mulher do campo, o pilão utilizado para fazer farinha. Na imagem também estão presentes os instrumentos utilizados pelos músicos na performance das canções: violão, violino, agogô, ganzá, pífano, flauta transversal, pandeiro, tambor e viola caipira.

O CD lançado em 2006 foi feito logo depois da gravação do álbum Canto Guabes e contou com o patrocínio do então diretor da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, o Professor José Reis, por meio da Lei A. Tito Filho. Cabe aqui ressaltar que conforme esta mesma Lei, ainda em vigor, o presidente da Fundação Municipal de Cultura deve ser o presidente da Comissão Normativa que por sua vez definirá a valor mínimo e máximo a serem pagos a cada projeto cultural selecionado (PMT, 1993). A Lei, todavia, não aponta que cabe ao presidente escolher os projetos contemplados.

Ao longo de nossas entrevistas, Mestre Agenor se referiu ao Professor José Reis de uma forma que sinalizava seu respeito e sua gratidão ao gestor. Quando o Mestre afirma que foi o diretor da FMC quem financiou o CD, compreendo que seja um reflexo desta admiração pelo suporte à cultura que Agenor afirma ter conquistado na gestão do Professor José Reis.

Busquei obter uma cópia do edital que propiciou a gravação do CD do grupo Forró de Candeeiro na Fundação Municipal de Cultura. Todavia, um representante do órgão me informou que infelizmente este documento parece ter sido extraviado pois não foi possível localizá-lo na sede da instituição. Aqui novamente volto a Le Goff (2013) na reflexão acerca dos documentos preservados e daqueles que são eliminados. Conforme o autor, os documentos são testemunhos históricos que refletem os interesses e as ideologias de quem os produz ou de quem os conserva. Portanto, a preservação de documentos públicos não é neutra nem imparcial, mas sim uma forma de construir e legitimar uma memória coletiva (LE GOFF, 2013). É possível que esse edital de cultura não tenha despertado o interesse dos gestores municipais anteriores e tenham sido descartados acidentalmente ou não.

Conforme relato de Mestre Agenor, as músicas que compõem o álbum são oriundas do repertório folclórico piauiense e foram identificadas por meio de suas pesquisas realizadas com os músicos de cultura popular do interior do Piauí (ABREU, A., 2021b). Há também a presença de duas músicas autorais, uma composta por Mestre Agenor, chamada de Morena dos Olhos Verdes, e outra de mestre Anjo de Abreu, pai de Agenor, chamada Matando o Velho. Ambas se assemelham sonoramente com músicas tradicionais escolhidas para integrar o CD.

Aqui um ponto interessante no trabalho do Mestre é que a sonoridade das músicas do interior do estado serviu como base para o desenvolvimento do projeto, contudo, o Mestre fez algumas alterações nos arranjos das peças e incluiu outros instrumentos, que não são tradicionais da cultura do estado. Agenor contou que percebeu certa resistência de algumas pessoas quando optou por fazer essas mudanças no repertório trabalhado, como ressaltado neste trecho de nossas entrevistas:

[...] o pessoal queria que eu gravasse só uma coisinha assim, eu disse "não, rapaz, isso aqui é folclore, mas a gente pode botar [outros instrumentos]". "Não, mas fazer isso vai perder a essência do trabalho", eu digo "não, agora só porque a coisa é folclórica eu [vou]

gravar só... não, deixa eu fazer do jeito que eu quero" (ABREU, A., 2021b, p. 14).

Os instrumentos selecionados pelo Mestre para compor o CD foram: flauta transversal, contrabaixo, violino, sanfona, cavaquinho, triângulo, ganzá, a zabumba e um outro tambor uma sonoridade mais aguda. Quase todas as faixas contam com Mestre Agenor no vocal e com um *backing vocal*³⁰ formado por homens e mulheres. A exceção é na música O pife no forró que é toda instrumental contando com solo de Renoir com o pífano e o acompanhamento da sanfona, do contrabaixo, do triângulo e de um tambor com sonoridade mais aguda.

Segundo relatos de Mestre Agenor, na região onde cresceu, hoje município de Currealinhos, era comum que as festas fossem animadas apenas com a presença da sanfona, do pandeiro e do tambor (ABREU, A., 2021a). Conforme apontam Schmid, Bergmann Filho e Pereira (2017, p. 279) em um levantamento realizado por meio da Literatura de Cordel, os instrumentos mais comuns encontrados no sertão nordestino são a “violão caipira, o violão, o piano, o violino, o pífano, a rabeca, a gaita e a zabumba”. Conforme ressaltado no capítulo anterior, Quadros Junior e Volp (2005) apontam que os grupos de Forró Pé de Serra, manifestação artística ligada ao meio rural nordestino, são formados por um sanfoneiro, um triangulista e um

zabumbeiro. Assim, é possível identificar que entre os instrumentos utilizados no CD Candeeiro do Folclore, a flauta transversal, o contrabaixo e o cavaquinho, a princípio, não integram o universo musical folclórico do interior nordestino.

Para Cascudo (2005) o folclore é algo dinâmico e pode sofrer alterações com o passar do tempo. De acordo com o escritor o folclore:

Não apenas conserva, depende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e ações, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas seqüências (sic) ou presença grupal (CASCUDO, 2005, p. 400).

Desta forma, tendo como amparo os pensamentos de Cascudo (2005), é possível compreender que fazer alterações nos instrumentos e nos arranjos das peças tradicionais não as deixam, por si só, “menos” folclóricas. Essas alterações podem ser consideradas uma remodelação tendo em vista os padrões estéticos musicais

³⁰ Normalmente um pequeno grupo vocal que dá apoio ao cantor.

contemporâneos. Ainda conforme o autor, “qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico” (CASCUDO, 2005, p. 401). Desta forma, embasada em Cascudo, compreendo que mesmo as obras autorais que integram o CD, compostas por Mestre Agenor e mestre Anjo, podem ser consideradas folclóricas pois têm um objetivo artístico que se estende às questões momentâneas.

Mestre Agenor relatou que no álbum há diversos gêneros musicais piauienses, tais como Baião, Lili e músicas de Reisado, contemplando seus diferentes personagens, como os Caretas (Figura 40), o Jaraguá (Figura 41), a Burrinha (Figura 42) e a Ema (Figura 43) (ABREU, A., 2021b). Segundo aponta Oliveira (2016), o Reisado é um festejo oriundo das crenças cristãs. Sua celebração inicia-se próximo à época do Natal e se encerra no dia de Reis, em seis de janeiro. Conforme o autor, o Reisado é dançado, tocado e cantado, em todo o estado do Piauí (OLIVEIRA, 2016).

Os Caretas (Figura 40) são os personagens que conduzem as brincadeiras do Reisado. Estes utilizam roupas feitas de palha e máscaras que podem cobrir todo ou apenas parcialmente o rosto do brincante – como são chamados aqueles que se vestem de caretas - (LIMA, 2017). Na imagem retirada do livro ‘Folclore Brasileiro: Piauí’, escrito pelo Professor Noé Mendes de Oliveira, é possível observar que os caretas utilizam uma roupa que cobre todo o corpo e uma máscara bem fechada que impossibilita a identificação do brincante.

Figura 40 - Os Caretas



Fonte: Oliveira (2016, p. 96)

O Jaraguá (Figura 41) consiste em um burro preto que possui a cabeça de caveira de jumento ou cavalo. A mandíbula do bicho é construída de modo a permitir seu abre e fecha, o movimento da boca do animal é sonorizado com a queixada, instrumento percussivo que emite um som similar ao de dentes batendo (LIMA, 2017). Como é possível observar na imagem, a construção do personagem se dá de modo a deixá-lo com um aspecto assustador.

Figura 41 - O Jaraguá



Fonte: Oliveira (2016, p. 97)

Ainda segundo Lima (2017), a Burrinha (Figura 42) é uma personagem que busca imitar de forma caricata a fêmea do burro. A pessoa que veste o artefato fica toda coberta. Na cabeça vemos um chapéu de palha com um véu branco ornamentado por fitas coloridas e que cobre a parte dos membros superiores. Na parte inferior há uma saia branca sustentada por um tipo de anágua que traz volume à peça. Na cultura do Reisado, a Burrinha é um animal arrisco e os caretas buscam domá-la (JOTHA, 2021).

Figura 42 - A Burrinha



Fonte: Lima (2017, p. 40)

A Ema é uma ave que no reisado corre atrás dos caretas para bicá-los. Segundo Jotha (2021), seu corpo é ornamentado por penas coloridas e outros materiais que vão adorná-lo. Na Figura 43 é possível ver uma Ema do Reisado do mestre João Erundino, da zona rural da cidade de Beneditinos no Piauí. Por meio da imagem observa-se que as penas coloridas não estão presentes, sendo o artefato ornamentado por brilhantes fitas douradas.

Figura 43 - A Ema



Fonte: Acervo pessoal do etnomusicólogo Antonio Vagner Ribeiro Lima (2021)

No Reisado piauiense há ainda outros personagens que não foram contemplados no CD *Candeeiro no Folclore*, tais como: o Boi, a Cigana, a Arara, o Caipora, o Cabeça de Fogo, entre outros (OLIVEIRA, 2016). Há no repertório do grupo músicas de mais personagens deste folguedo folclórico, ou seja, estas canções foram coletadas pelo Mestre Agenor. É possível que a inclusão de mais músicas tornasse a obra demasiadamente longa, o que acarretaria num aumento dos custos de produção. Desta forma, o Mestre precisou fazer uma seleção do repertório mais relevante para o álbum.

Conforme relatou o músico, foram produzidas mil cópias deste CD, cem delas ficaram com a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. Agenor contou que quando viajou para Brasília para receber o título de mestre de cultura, levou vários CDs junto e distribuiu todos. Seu objetivo era, e é ainda, divulgar a arte piauiense. Durante sua estada no Distrito Federal ouviu comentários acerca da falta de divulgação da música piauiense no Brasil. Segundo Agenor, muitas pessoas lhe falaram que desconheciam a cultura do estado. O Mestre, por diversas vezes ao longo de nossas entrevistas, lamentou que nem mesmo dentro do Piauí há um trabalho consistente de divulgação dessa musicalidade (ABREU, A., 2021a). O músico atribui

esse fato à atual falta de interesse político, conforme fica ressaltado no seguinte relato: “[...] aqui não sei por que os governantes não valorizam. Que um estado como é o nosso, que não é um estado rico, então era uma maneira até de divulgar o estado através de sua cultura, né?!” (ABREU, A., 2021a, p. 17).

Mestre Agenor contou que há muitas músicas que coletou e que ainda não conseguiu gravar. Está em seus planos a elaboração de mais um CD para deixá-las registradas. Este trabalho contaria também com um livro contendo as partituras das obras gravadas e seria distribuído por meio das plataformas digitais, para ampliar o acesso das pessoas ao material. Conforme narrou o músico, os CDs são bons, mas podem ser esquecidos de forma mais rápida. Já as partituras são um meio mais permanente para divulgação das obras (ABREU, A., 2021b).

Como reportado anteriormente, Agenor valoriza os conhecimentos sobre a leitura e a escrita musical, pois além de seu papel na educação musical, estas são uma forma de registrar e preservar os saberes dos mestres da cultura popular. Ele iniciou os estudos destes elementos na graduação e desenvolve seu trabalho como educador amparado pelo desenvolvimento tanto da técnica instrumental como da leitura musical. Cabe ressaltar que embora haja um movimento na educação para uma maior valorização de outros aspectos do fazer musical, tais como a performance, a composição e a apreciação (ver Swanwick e França (2002) e Ilari (2011)), há docentes que preferem trabalhar com o ensino de aspectos teóricos logo no início das aulas de modo concomitante com os trabalhos práticos (ver MOURA; BOSCARDIN; ZAGONEL, 2011; PITTS, 2000; TAFFANEL; GAUBERT, 1923; WEICHSELBAUM, 2013), como é o caso de Mestre Agenor. Existem também alguns professores de música que preferem ainda iniciar as aulas com o ensino da leitura e da escrita antes de abordarem questões práticas, para que a performance seja facilitada com o domínio da notação (HENTSCHKE, 1995). Conforme aponta Nóvoa (2013a, p 17), “a maneira como cada um de nós ensina está diretamente dependente daquilo que somos como pessoa quando exercemos o ensino”. Assim, é possível observar que a docência em música não é algo padronizado, cada professor escolhe um dos caminhos e segue aquilo que funciona melhor tendo em vista seu perfil pessoal e profissional, como fez Mestre Agenor.

3.2.3 Projeto Sopro de Taboca

O CD analisado aqui não é especificamente de Mestre Agenor, mas tem como idealizador e solista o Renoir do Pife. Todavia, o Mestre teve um papel importante no desenvolvimento deste projeto, como fica evidenciado quando observamos a Figura 44. Este participou como músico, tocou acordeom, foi diretor artístico e boa parte do repertório é oriundo das músicas tradicionais do Piauí e do Maranhão coletadas por Agenor ao longo de décadas dedicadas à pesquisa, além de uma música de sua autoria.

Aqui cabe ressaltar que Teresina está localizada na divisa com o Maranhão e com isso há uma espécie de intercâmbio cultural entre as cidades destes estados que são próximas umas das outras. A imagem também dá destaque ao pífano, instrumento solista das faixas e que o nome do álbum faz referência, haja vista que a taboca é utilizada em sua construção.

Figura 44 - Contracapa do CD Projeto sopro de taboca

MÚSICAS

- 01- pife no arrastapé (autor desconhecido)
- 02- jacaré na lagoa (baião do folclore maranhense)
- 03-baião mangueira (folclore maranhense)
- 04-gogô da ema (folclore maranhense)
- 05-chiqueiro bode (baião sapateado do folclore piauiense)
- 06-pout pourri pisa na fulô (folclore piauiense)
- 07-forró no pife (autor desconhecido)
- 08-boi bumbá (Agenor Abreu)
- 09-pife no forró (autor desconhecido)
- 10-chegada de reis (reisado piauiense)
- 11- musica dos caretas (reisado piauiense)
- 12- jaragua (reisado piauiense)
- 13-casal de velhos (reisado piauiense)
- 14-cameio (reisado piauiense)
- 15-marcha turca (Mozart)
- 16-sinf.no 09 (Beethoven)
- 17-o lago dos cisnes (Tchaikovsky)
- 18-sinf.no 40 (Mozart)

patrocínio

CARVALHO
EXPERIMENTAÇÃO

Infoweb
TECNOLOGIA

FICHA TÉCNICA

Manoel Rios - triângulo
Edimilson Abreu - violão
Cledomilton Costa - ganzá
Fábio Tavares - baixo
Gravação, mixagem e
masterização: Fábio Magalhães
Arte gráfica, fotos e
layout do cd: Fábio Tavares
Escrita das partituras: Heliton Andrad
Arte final: Nilton Magalhães

apoio

B2nuclear

Instituto Margart de Teresina

M **Cajuína**

Direção executiva: Gilson Caland
Direção artística: Agenor Abreu
Músicas:
Renoir Abreu - pífano
Randel Abreu - acordeon
Relane Abreu - zabumba
Agenor Abreu - acordeon

Teresina, PI março de 2018
contato: 86 99972 1028 (whatsapp)
renosabreu@gmail.com

Na Imagem (Figura 44) constam os nomes dos patrocinadores do projeto, o supermercado Carvalho e a Infoweb, grandes empresas da cidade que optaram por aderir a Lei de Incentivo à Cultura com o abatimento do valor investido no imposto de renda. O trabalho também contou com o apoio de uma empresa que presta serviços de saúde e duas instituições de ensino de música, a Escola de Música Possidônio Queiroz e o Musart, projeto de ensino de pífano coordenado por Mestre Agenor. A logomarca dos estudos onde o CD foi gravado e editado aparecem na parte de baixo, estas são: AudioestúdioM e Cajuína. Cabe destacar que cajuína é uma bebida típica piauiense feita de caju. Este nome deve ter sido escolhido para fazer menção à cultura do estado.

É possível observar a forte presença da família Abreu entre os músicos que acompanham Renoir. Vemos Mestre Agenor, seu pai, Randel e Rejane, seus irmãos e Edimilson, seu tio. Apenas três músicos não eram integrantes da família, são eles: Manoel Rios no triângulo, Cledomilton Costa no ganzá e Fábio Tavares no baixo. Este trabalho foi finalizado em março de 2018, um momento em que a família participava do grupo Forró de Candeeiro. Como veremos na próxima sessão, algumas das músicas gravadas já faziam parte do repertório deste grupo. Desta forma, acredito que como os músicos da família Abreu eram próximos e já estavam habituados àquele repertório, chamá-los para participar do CD tenha sido algo natural para Renoir. Outro ponto que pode ter contribuído na decisão de privilegiar os músicos da família foi a verba recebida para o projeto, que segundo Renoir do Pife, foi apenas a metade da prevista.

Mestre Agenor Abreu, em dado momento da entrevista relatou que nos anos recentes passou a dar preferência por tocar com a família e amigos próximos. Segundo ele, os demais músicos aceitavam tocar, mas queriam receber cachê, isto é, um pagamento pelo trabalho. Todavia, os eventos em que seu grupo tocava eram pequenos, organizados por pessoas da comunidade e não ofereciam muita remuneração. Ao tocar com a família e com amigos próximos a questão do pagamento era amenizada pois as pessoas participavam dos eventos porque gostavam dessas celebrações (ABREU, A., 2021b). Assim, acredito que esse mesmo pensamento possa ter influenciado Renoir na escolha dos músicos que o acompanharam, tendo então convidado seus familiares, pois, além do entrosamento que estes tinham para tocar juntos, também aceitariam tocar por um cachê menor, ou até mesmo sem ele.

A diminuição do orçamento também impactou na escolha de algumas músicas do projeto. Conforme relato de Renoir, as músicas selecionadas como parte do repertório que Mestre Agenor coletou não eram suficientes para completar o álbum. Renoir buscou introduzir algumas músicas de Luiz Gonzaga, contudo, não recebeu verba suficiente para pagar os direitos autorais. Assim, o músico teve outra ideia, introduzir músicas eruditas, mas com uma nova roupagem, rearranjadas em ritmos tradicionais nordestinos. Desta forma, foram incorporados os trechos mais conhecidos da Marcha Turca e da Sinfonia nº 40 de Mozart, que foram executadas com os ritmos de Marcha Junina e Forró, da 9ª Sinfonia de Beethoven, também gravada como Forró³¹, e do Lago dos Cisnes de Tchaikovsky na versão em Xote e com o andamento mais acelerado que a música original. Renoir contou que inicialmente seu pai, Mestre Agenor, não gostou da nova roupagem da obra de Tchaikovsky, mas quando a ouviu sendo tocada pelo pífano juntamente com o acompanhamento passou a elogiá-la (ABREU, R., 2021).

Renoir também introduziu no repertório duas músicas que ele e seu pai aprenderam com os músicos de Currálinhos. A primeira é o Pife no Arrasta-pé, faixa 01 do CD. Em entrevista, Mestre Agenor relatou que ele e Renoir aprenderam essa música com o pifaneiro Marcimino. Esta logo lhes chamou a atenção porque exigia certa agilidade de seus executantes, pois possui notas rápidas tocadas na região aguda do instrumento. Agenor conta que Marcimino e Chiquinho Princesa, que também tocava a música, não tinham maiores informações sobre a origem da peça. Estes não sabiam o nome dela nem seu compositor. Assim Renoir a nominou de Pife no arrasta-pé. A outra música, chamada Forró no pife, foi aprendida por Renoir ouvindo seu Chiquinho Princesa tocar. Renoir conta que essa peça foi uma das primeiras com mais desenvoltura que ouviu sendo tocadas por seu Chiquinho. Da mesma forma como o Pife no arrasta-pé, o Forró no pife exige maior habilidade do músico pois a melodia é ornamentada com trinados e traz passagens rápidas na região aguda do pífano. Esta obra também foi nominada por Renoir pois seu Chiquinho não soube lhe informar o nome e o autor da obra (ABREU, R., 2021).

O trabalho de Renoir foi financiado por meio da Lei de Incentivo à Cultura do Estado do Piauí, de nº 4997/1997. O músico relatou que já buscava produzir este trabalho a algum tempo, contudo, precisou esperar ser contemplado por essa Lei para

³¹ Há um debate acerca do nome dado ao ritmo. Algumas pessoas o chamam de Forró enquanto outras de Baião. Aqui me atenho ao nome utilizado por Renoir do Pife.

conseguir financiar o álbum. O projeto idealizado por Renoir é composto por um disco com músicas tradicionais da região de Teresina e peças eruditas e um caderno com as partituras destas obras (Figura 45). Com a redução das verbas esperadas, Renoir contou que não conseguiu produzir o CD e o caderno de partituras da forma como havia idealizado. Tendo em vista a escassez de recursos financeiros, o músico optou por concentrar a maior parte do dinheiro na gravação das músicas e produzir o livro com as partituras de uma forma mais artesanal (ABREU, R., 2021).

Figura 45 - Caderno com as partituras das músicas gravadas por Renoir do Pife



Fonte: Acervo da pesquisadora (2019)

Na capa do caderno (Figura 45) é possível identificar as logos dos patrocinadores, do governo do estado e da secretaria de cultura estadual. Há também a imagem de próprio artista, Renoir do Pife tocando seu instrumento. Ao seu lado aparecem figuras de tabocas. Esta imagem faz menção ao título da obra 'Projeto

Sopro de Taboca' que por sua vez é uma referência ao material utilizado para construir os instrumentos.

Segundo informações do jornal Meio Norte, o CD e o caderno de partituras foram lançados oficialmente no dia 19 junho de 2019 na sede da Escola de Música Possidônio Queiroz e contou com a presença de dois grupos, o Forró de Candeeiro e o Vagão (PEDROSA, 2019). Deste então a comercialização do material vem sendo realizada pelo próprio músico que disponibilizou seu número de telefone e e-mail na contracapa do disco para facilitar o contato com os interessados.

3.3 DVD: a cultura piauiense em som e movimentos

O último material analisado neste capítulo é o DVD Piauiensidades (PIAUIENSIDADES, 2008), uma obra em formato audiovisual desenvolvida por dois grupos: Forró de Candeeiro, responsável para parte musical; e Dandiê, dedicado às danças tradicionais do estado do Piauí. Este último é coordenado por Agenor e sua filha Rejane Abreu. Segundo relato de Mestre Agenor, contido no próprio DVD, a obra tem como objetivo “[...] resgatar as manifestações folclóricas praticadas por nossos antepassados, mas também promover a inclusão das crianças e jovens nele envolvidos” (PIAUIENSIDADES, 2008). Agenor informou ainda que os alunos que participaram do projeto eram de baixa renda. Cabe aqui ressaltar que ao longo de sua carreira docente, o Mestre afirma que buscou atuar com pessoas de menor poder aquisitivo para que estes também tivessem acesso à educação musical, conforme já relatado no segundo capítulo desta tese.

Percebemos aqui, mais uma vez, o papel de Mestre Agenor como intelectual mediador. Este tomou para si a tarefa de difundir os saberes e as práticas culturais de suas comunidades e buscou contribuindo para a formação de uma identidade coletiva e para a inclusão de jovens da baixa renda em um fazer artístico. Segundo Gomes e Hansen (2016), os intelectuais mediadores são aqueles que comunicam ideias e produzem conhecimentos, direta ou indiretamente vinculados à ação política. Nesse sentido, os mestres de cultura, tais como Agenor, exercem um papel fundamental na divulgação e na valorização da cultura folclórica, especialmente entre os jovens que vivem em situação de vulnerabilidade social.

Segundo a imprensa local, o trabalho foi lançado na Casa de Cultura³², no dia 05 de novembro de 2008, às 19:30h (IDENTIDADE..., 2008; DANDIÊ..., 2008). As reportagens dos veículos de imprensa Cidade Verde (IDENTIDADE..., 2008) e Meio Norte (DANDIÊ..., 2008) abordaram a relação estreita do Mestre com a pesquisa para a elaboração deste material. O jornal Meio Norte deu destaque aos elementos da cultura piauiense presente no trabalho de Mestre Agenor, tais como o Reisado, o Pisa na Fulô e os mestres do interior do estado (Figuras 46). O jornal Cidade Verde, em sua versão eletrônica (Figura 47), salientou que os grupos que participaram do DVD são formados por jovens dos bairros Água Mineral, Risoleta Neves e Real Copagre.

Figura 46 - Reportagem do Jornal Meio Norte sobre o lançamento do DVD Piauiensidade



Fonte: Dandiê... (2008)

Na foto contida na Figura 46 vê-se Mestre Agenor com sua Sanfona, instrumento que utilizou para a gravação do CD Candeeiro no Folclore e do DVD Piauiensidade. O registro possivelmente foi feito em uma sala de aula de música pois ao fundo aparece um quadro verde retangular para escrever com giz.

Os bairros citados estão localizados na zona norte de Teresina e segundo apontou o Mestre, seus moradores são pessoas de baixo poder aquisitivo. Conforme

³² Espaço destinado a eventos culturais e a aulas de artes. O prédio é uma casa antiga, ainda do século XIX que pertenceu ao Barrão de Gurgueia (CASA..., 2020).

o músico, as crianças destas localidades não possuíam muitas opções de acesso à cultura e lazer, sendo assim o projeto de pífano era uma das poucas opções disponíveis para aqueles que buscavam o ensino de música.

Segundo Monte (2010), na década de 70 do século passado houve um processo de expansão das Avenidas Miguel Rosa e Gil Martins, localizadas na zona sul da cidade. Para viabilização da obra, a população que residia nas proximidades foi “expulsa” (p. 147) de suas residências e realocada nos bairros Buenos Aires e Água Mineral, na zona norte da capital, região considerada periférica à época. Conforme a autora, essa remoção foi realizada de modo autoritário e tinha como pano de fundo afastar a população pobre do centro da cidade, local frequentado pelas classes mais privilegiadas (MONTE, 2010). Essa migração deixou marcas que ainda hoje são percebidas pela população, que assim como Mestre Agenor, residem nestes bairros.

Figura 47 - Reportagem do Jornal Cidade Verde sobre o lançamento do DVD Piauiensidades



05/11/08, 09:10

Identidade piauiense é destaque em dvd



A música, as cores, o sapateado, a dança e as letras simples refletem muitas das manifestações folclóricas do Piauí e foram as peças-chaves estudadas pelo professor de música e pesquisador de folclore Agenor Abreu, que está lançando o DVD Piauiensidades, com os grupos Forró de Candeeiro e Dandiê Dança.

A obra, realizada através da Lei A.Tito Filho, com o patrocínio da Faculdade Santo Agostinho e Fininvest, será lançada em solenidade nesta quarta-feira, dia 05, às 19h30, na Casa da Cultura, com participação do Mestre Anjo de Abreu e Bejinha.

Fonte: Identidade... (2008)

Acerca do lançamento do DVD Piauiensidade, os jornais Meio Norte e Cidade Verde informaram, como consta nos registros mobilizados (ver Figuras 46 e 47), que a cerimônia de lançamento foi realizada na Casa de Cultura de Teresina e contou com a participação de mestre Anjo de Abreu, pai de Agenor, e mestre Beija. Da mesma forma como ocorreu na produção do CD Candeeiro do Folclore, o DVD foi financiado pela Lei A. Tito Filho, de incentivo à cultura (IDENTIDADE..., 2008; DANDIÊ..., 2008).

O DVD conta também com o depoimento de algumas pessoas que participaram do movimento cultural de Teresina. São elas: José Rodrigues, músico e compositor; Raimundo Araújo, coordenador do Boi Imperador da Ilha, um dos poucos grupos de Bumba Meu Boi remanescentes na capital do estado; Aurélio Melo, maestro da Orquestra Sinfônica de Teresina; Sonia Terra, presidente da Fundação de Cultura do Piauí (FUNDAC) à época da gravação do DVD; Chagas Vale, músico, compositor e diretor de ações da FUNDAC à época da gravação do DVD; e o Professor José Reis Pereira, presidente da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves à época da gravação do DVD e grande incentivador dos trabalhos desenvolvido por Mestre Agenor. Em suas falas, estes agentes culturais ressaltaram a importância das pesquisas do Mestre, do Projeto Candeeiro Cultural e da gravação do DVD que se configura como um registro de uma parte da cultura do Piauí. A presença destas pessoas ligadas à cultura do estado demonstram a relevância do trabalho de Mestre Agenor, não apenas do DVD em si, mas sua trajetória de mais de cinco décadas de dedicação à arte piauiense.

Na obra há uma seção que contém informações que são fornecidas por escrito. O texto ao subir na tela expõe detalhes sobre os gêneros musicais das canções gravadas, as danças que eram realizadas no interior e reproduzidas pelo grupo Dandiê, as vestimentas que as pessoas usavam para participar das festas e os ritos envolvidos nas celebrações. Estas informações foram coletadas por meio das vivências do Mestre, das conversas com outros agentes de cultura da região de Curalinhos e pelas publicações de outros pesquisadores nordestinos que também se dedicaram a esses elementos culturais. É nessa parte do trabalho que Mestre Agenor esclarece que o Projeto Candeeiro Cultural foi um trabalho realizado em conjunto pelos grupos Furró de Candeeiro e Grupo Dandiê.

A parte áudio visual do DVD é dividida em duas seções. A primeira é dedicada à performance do grupo Furró de Candeeiro e do grupo Dandiê. Esta, denominada no DVD como Show, foi gravada no Espaço Noé Mendes da

Universidade Federal do Piauí. A outra parte, chamada de Apresentações Especiais, consiste em vários vídeos gravados em dia e em ocasiões diferentes registrando grupos e mestres da região das Cruzes, município de Curralinhos. Essa segunda parte é nominada como Apresentações Especiais

3.3.1 O Show da cultura folclórica piauiense

O trabalho desenvolvido e apresentado no DVD pelos grupos Forró de Candeeiro e Dandiê foi fruto dos anos que Mestre Agenor dedicou à pesquisa da cultura piauiense. Tanto as músicas como as danças foram coletadas pelo Mestre nesses estudos, ou ainda, são fruto de suas memórias da infância e da juventude, quando este participava das festividades de sua localidade. O próprio nome, Candeeiro, é algo que surge com certa frequência quando Agenor narrou algumas das festas que participou na juventude.

Este é um objeto que tinha como função iluminar a latada, ambiente estruturado com paus e cobertos com palhas de coco onde ocorriam as festas. Pelos relatos de Mestre Agenor não havia energia elétrica nestes encontros, assim a iluminação ficava a cargo dos candeeiros (ABREU, A., 2021a). A construção destes tipos de lanternas era bastante simples, conforme esclareceu o músico “[...] eles pegavam aquelas latas de leite ninho, e enfiavam, faziam uns três bicos assim [mostra na mão] e botava querosene dentro e botava uns pavios naqueles bicos. Aí botava fogo e pendurava assim, na latada” (ABREU, A., 2021a, p. 10). É possível observar na Figura 48, obtida na contracapa do CD do grupo Forró de Candeeiro, que as descrições que Agenor faz da luminária estão de acordo com imagem inserida no material elaborado pelo músico; uma lata de metal com três bicos que pegam fogo devido a presença de um elemento inflamável.

Figura 48 - Foto de um candeeiro



Fonte: CD Piauiensidades (2006)

As festas ocorriam na noite e por vezes seguiam até o amanhecer. Nessas horas na qual não havia iluminação natural a luz do candeeiro viabilizava que as celebrações ocorressem, pois as pessoas poderiam ver umas às outras e o ambiente em que estavam. Agenor explicou que a claridade produzida por estes objetos era também um salvaguardo para a reputação das jovens moças que frequentavam as festas e eram tiradas para danças pelos rapazes. Sobre isso, o Mestre traz o seguinte relato de suas memórias sobre a juventude:

O cabra tinha que chamar ela [a moça] pra dança lá [perto da mãe dela]. E naquele tempo, não sei por que, mas a gente tinha, os rapazes tinham um medo danado de chamar a moça pra dançar. [...] Aí quando os candeeiros estavam começando a ficar apagados, ficando escuro, aí elas [as mães das moças] vinham “E, eeee, bote querosene aí nos candeeiros! Senão minhas filhas não dançam mais aqui não!” Porque os caras, os cabras quando estava começando a ficar escuro eles iam começando a dançar aí [no claro] e iam levando as mulheres lá pros cantos [escuros], óh. Entendeu?! Levando lá pros cantos [risos]. Eles ficavam dançando e a velha estava olhando, olhando todo o tempo. [...] Aí quando você terminava de dançar, você terminava bem pertinho de onde você tinha ido pegar a moça, ali. Aí, as vezes você chamava ela de novo e ela ia, mas as vezes ela já ia dançar com outro. Mas as vezes dava confusão, tinha um problema muito sério, que as vezes dava briga, era quando uma moça enjeitava um rapaz. O rapaz chamava ela pra dançar e ela não ia. Aí tinha cabra que dizia, “pois você não dança com ninguém aqui!”. Aí era confusão. Que aí o pai da moça zangava, aí era briga. E quando tinha briga assim, a primeira coisa que eles faziam [era] quebrar o candeeiro, eles puxavam a faca e [faz um gesto de cortar], aí ele derrubava, pá! Aí o candeeiro apagava tudo. Aí o pessoal corria, derrubava as paredes (ABREU, A., 2021a, p. 11).

Aqui passo a refletir sobre a relação de gênero e o histórico de uma cultura machista da sociedade brasileira. O relato do mestre evidencia um entendimento de posse das mulheres que alguns dos homens que participavam das festas em Currálinhos possuíam. A frase “[...] pois você não dança com ninguém aqui” (ABREU, A., 2021a, p. 11), demonstra que o sujeito acreditava que tinha o poder de definir se a moça em questão poderia ou não dançar com outros rapazes. Esse comportamento machista, muitas vezes naturalizado pela população, é um dos pilares que sustentam os inúmeros casos de violência contra a mulher que são registrados no Brasil ano após ano (BRASIL, 2021).

Outro ponto a ser refletido na fala do Mestre é a manutenção de uma boa reputação que as moças precisavam possuir. A partir das narrativas de Agenor é possível compreender que ficar no escuro com os rapazes poderia manchar a imagem de pureza das mulheres – e somente das mulheres – algo que, à época, segundo apontam Almeida, Vecchio e Lourenço (2015), atrapalharia na construção de relações matrimoniais futuras. Quando Agenor me fez esse relato, pensei nas questões temporais que separam a festa ocorrida possivelmente na década de 60 do século passado e os tempos atuais. A partir da revolução sexual ocorrida na década de 70 do século passado a sociedade brasileira passou a discutir mais sobre a sexualidade feminina e a castidade da mulher foi perdendo relevância (BRANDÃO, 2016).

Tento em vista a história sobre a iluminação das festas, pude perceber que Mestre Agenor escolheu um nome bastante simbólico para seus projetos artísticos. Por meio de sua luz, o candeeiro viabilizava que as festas ocorressem e que as pessoas confraternizassem, fortalecendo assim os vínculos sociais e afetivos dentro do grupo. Conforme apontam Elias e Scotson (2000), um agrupamento de pessoas formam laços e se constituem como comunidade por meio de seus contatos e compartilhamentos, estes podem ocorrer no trabalho, nos momentos de oração e nas festividades, quando os indivíduos se divertem juntos, tais como no evento narrado por Agenor que só pode ocorrer graças a iluminação do candeeiro.

O DVD do Projeto Candeeiro do Folclore teve seu início logo que foi finalizada a gravação do CD do Furró de Candeeiro. Assim como no CD, o DVD foi fruto das pesquisas desenvolvidas por Mestre Agenor. Este relatou que após findada a gravação do disco, intensificou os estudos que vinha desenvolvendo com as danças piauienses (ABREU, A., 2021b). Como relatado no primeiro capítulo, Agenor pode utilizar um gravador de voz para registrar as músicas que coletou junto aos mestres

do interior, e assim, tê-las disponíveis para consultas futuras. Quanto às danças, todavia, esse trabalho de registro se deu unicamente utilizando a memória do pesquisador. Este, via os movimentos sendo realizados pelos dançadores³³ e buscava memorizá-los. Cabe aqui ressaltar que as câmeras filmadoras foram bastante popularizadas nas décadas recentes. É possível que a falta de familiaridade de Mestre com estes equipamentos tenha-o afastado da utilização destes recursos.

Apesar de ser formado em Educação Artística, Mestre Agenor não recebeu formação para atuar com dança. Conforme este mesmo aponta, o músico “não sabe de dança” (ABREU, A., 2021b. p. 21). Para esta habilidade artística do trabalho, Mestre contou com o apoio de sua filha Rejane, que atua como professora na Escola de Dança de Teresina. Sobre esse processo de desenvolvimento das coreografias Agenor fez o seguinte relato “A dança foi só eu contando pra minha filha, mostrando como era, aí ela ia fazendo e eu dizia “ah, tá certo. [...] Ela montava a coreografia e eu digo ‘tá certo’ tá parecido desse jeito aí” (ABREU, A., 2021b, p. 21).

Foi possível observar que as relações familiares parecem ter sido decisivas para a instrução musical de seus componentes e para o desenvolvimento da carreira do Mestre. Este aprendeu elementos da música folclórica com seu pai, mestre Anjo. Ensinou os três filhos que por sua vez atuaram nos grupos do pai. O contato constante entre essas pessoas, propiciados pelos vínculos consanguíneos e afetivos, consolidou uma importante rede de sociabilidade. Acredito que sem essa rede que Agenor formou, a gravação destes materiais, CDs e DVD, bem como o desenvolvimento de alguns dos grupos que formou, enfrentariam maiores dificuldades.

Um elemento importante no trabalho registrado em formato de DVD é a presença das danças tradicionais do estado do Piauí. No trabalho estão presentes a música e a dança dos seguintes ritmos piauienses: Baião sapateado, Pisa na Fulô, Bumba meu boi e Roda de São Benedito. Destaco que o Bumba Meu Boi e a Roda de São Benedito são manifestações que englobam mais elementos, como dramatizações de histórias, no caso do Boi, e novenas e orações nas Rodas (OLIVEIRA, 2016). Todavia, nem todos esses elementos estiveram presentes nos vídeos pois estes transcendem os objetivos do trabalho desenvolvido pelo Mestre.

Nos relatos sobre suas memórias da infância e juventude, Mestre Agenor discorreu bastante acerca das festas que frequentava, as pessoas que participavam

³³ Mestre Agenor ao longo de nossas entrevistas utilizou o termo “dançador” para se referir às pessoas que dançam nas festas. Nesta tese busco empregar as terminologias adotadas pelos meus sujeitos.

destas celebrações, as comidas e bebidas disponíveis, as músicas e as danças que animavam as noites. Com o passar de nossos encontros foi possível notar que a música e a dança são elementos bastante conectados na cultura folclórica piauiense. Por diversas vezes o Mestre começou a narrar aspectos musicais presentes em festas e demais comemorações e relatou também a dança que as pessoas praticavam nestas confraternizações. O Baião Sapateado foi o ritmo mais citado por Agenor (ABREU, A., 2021a). Tanto no que se refere às músicas tocadas nas celebrações, como no repertório que seus grupos executam ao longo das décadas que atua como professor de música. No DVD Projeto Candeeiro do Folclore é possível notar também que o Baião é o ritmo que aparece com mais frequência entre o repertório selecionado para o trabalho. Aqui passo a refletir sobre a escolha desse gênero musical. Será que este foi escolhido por ser mais representativo da cultura piauiense ou por que o Mestre possui mais laços afetivos com estas músicas? Será que o Mestre se sentia mais confiante quanto as suas habilidades técnicas para tocar tal repertório?

Mestre Agenor relatou que aprendeu a tocar o Baião Sapateado com mestre Ozéas. Segundo ele, Ozéas tocava nas festas de baião acompanhado pelo músico Louro Preto, que fazia a segunda voz e tocava o tambor, e mais um percussionista que tocava um ganzá feito de lata de leite Ninho. Estes por vezes também contavam com a presença de um sanfoneiro. Sobre a performance dos colegas nas festas, Agenor compartilhou comigo a seguinte lembrança:

“[...] eles cantavam, faziam em duas vozes. O seu Oséias fazia uma voz e o outro [Louro Preto] a outra. Quando juntava assim, ficava aquela melodia tão bonita rapaz. Eles não sabiam nem como é que estavam fazendo, mas ficava uma coisa linda, sabe?! Impressionante!” (ABREU, A., 2021a, p. 22).

Agenor relatou também que os anfitriões das festas só levantavam uma latada quando havia alguma comemoração específica. Caso contrário, as confraternizações eram realizadas a céu aberto, no terreiro em frente às casas. Nesse ponto Agenor utiliza uma frase interessante e que me fez refletir sobre as celebrações: “Quando era festa mesmo, dançante, eles aterravam o barro batido. Mas quando era o baião, era mesmo no meio do tempo, em frente à casa no meio do tempo” (ABREU, A., 2021a, p.22). Por meio deste relato pude compreender que para o Mestre, o termo Baião, significa a música, a dança e também, um tipo específico de festa, com menos formalidades e que ocorriam de modo mais espontâneo.

Sobre os momentos de dança destas festas, o Mestre relata que havia uma diferenciação entre os dançantes. Segundo o músico, o melhor dançador era aquele que sapateava mais forte. Conforme Agenor, o Baião de sua região não é dançado em pares de modo circular, como costumamos ver em festas tradicionais nordestinas, mas é dançado tipo quadrilha, com homens e mulheres distribuídos em fileiras.

Cada pessoa tem seu par, aí eles vão fazendo aquelas, aquelas coreografias. Só que no baião [sapateado] o homem não toca na mulher. Não se encosta não. É a dança toda solta. É só o sapateado. O rapaz conquistava a mulher só no sapateado, vai lá e faz assim pra ela [demonstra como é a aproximação feita pelo homem]. Aí se ela quiser ser seu par, aí ela vem, se não quiser ele chama outra, e vão formando as fileiras, sabe?! (ABREU, A., 2021a, p. 22).

Pela fala do Mestre é possível identificar que eram as damas quem decidiam **se** iriam dançar e **com qual** rapaz iriam dançar. Esse fato demonstra que apesar de uma cultura machista e por vezes até violenta, como relatado anteriormente pelo músico, a mulher tinha esse poder da escolha.

Um elemento que me chamou a atenção no momento de seus relatos sobre as festas é quando o Mestre fala sobre a dimensão das celebrações que os fazendeiros das localidades promoviam. Para os eventos os anfitriões contratavam um grupo de dançadores para apresentações de Baião aos seus convidados. Nesse ponto, pude perceber que há uma mescla entre as memórias do próprio Agenor, dos eventos que presenciou, e das lembranças de seu pai, mestre Anjo, que foram transmitidas ao filho por meio de relatos. Agenor em dado momento inicia falando das festas, das danças e dos trajes utilizados pelos grupos contratados pelos fazendeiros, detalhando cores, tecidos e adereços utilizados pelos bailarinos.

[...] as mulheres enfeitadas de vestidão de chita, as vezes sandália de coro ou então pé no chão mesmo, e os homens com aquele chapéu de coro, a camisa quadriculada, parecida assim [mostra a própria camisa], mas quadriculada do que essa, e a calça de caqui. O caqui era aquele tecido assim, parece cinza, era como se fosse cor assim [mostra a própria calça], o caqui, e sandália de coro. Aí eles mandavam fazer, compravam um facão, mandavam fazer uma bainha bem amarelinha, aí o cara colocava assim na cintura que era pra fazer aquele balanço assim, óh [mostra como seria o balanço do facão, para frente e para traz] (ABREU, A., 2021a, p. 22-23).

Na sequência, todavia, aponta que era desta forma na época de juventude de seu Anjo e que quando passou a ir aos baiões as pessoas não utilizavam mais tantos adereços: “Eu cheguei a ver, mas eu não cheguei a ver assim com todos esses trajés. Quando eu comecei a ver eles não usavam mais o facão, não usavam mais o chapéu” (ABREU, A., 2021a, p. 22).

Conforme aponta Halbwachs (1990), nossa memória se apoia e se mescla com a memória de outras pessoas próximas a nós. Pelos relatos do Mestre, é possível identificar que suas lembranças foram ao encontro dos apontamentos de Halbwachs. Ao que parece, Agenor teve o apoio das narrativas do pai na construção de suas memórias. Estas estão tão conectadas com as suas, que por vezes não se consegue discernir quem de fato presenciou os momentos que foram relatados.

As memórias sobre as festas do interior, seja de eventos vividos por Agenor ou por aquelas que lhe foram relatados por seu pai, lhe deram suporte para desenvolver o trabalho presente do DVD do Projeto Candeeiro. Vários elementos das lembranças dos mestres se fazem presentes no vídeo gravado pelo Forró de Candeeiro e grupo Dandiê. Vê-se na Figura 49 uma performance do ritmo Baião Sapateado retirada de uma das faixas deste trabalho. Na imagem é possível ver um dos rapazes dançando e sapateando para a moça, convidando-a para ser seu par. A dama por sua vez, usa um vestido de chita e ambos, moça e rapaz, calçam sandálias de couro. Os dançadores, tal como relatado pelo mestre, não se tocam em momento algum.

Figura 49 - Primeiro figurino com as damas usando vestido de chita e meninos e meninas calçando sandálias de couro



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Em outra faixa do DVD, agora com música e dança do ritmo Pisa na Fulô, uma espécie de xote também em compasso binário, vemos os dançadores com o segundo traje (Figura 50). No Pisa na Fulô, assim como no Baião Sapateado, as coreografias são desenvolvidas com os pares organizados em fileiras, tal como em uma quadrilha junina. Nesse momento vemos os rapazes vestindo uma camisa xadrez e calça caqui e as meninas com um novo vestido de chita. Em nenhum dos figurinos há a presença do facão e do chapéu de couro, como o Mestre relata que era no tempo de seu pai.

Figura 50 - Segundo figurino com as moças vestindo um novo vestido de chita e os rapazes com camisa xadrez e calça caqui



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Ao assistir o DVD, pude identificar que os elementos das festas do interior se fizeram presentes na música e na dança dos artistas que participaram do projeto. Vemos as roupas da forma como o Mestre relatou que eram em sua infância, as coreografias com as fortes batidas do pé, o corteja às damas – presente na Figura 49 - e a formação das quadrilhas – presente na Figura 50 -, bem como, as músicas aprendidas na sua juventude com mestre Ozéas.

Outra tradição Piauiense presente no Projeto Candeeiro do Folclore é a Roda de São Benedito. Conforme aponta Oliveira (2016), a dança e a música fazem parte das novenas em homenagem ao santo. Após os ritos e orações, os fiéis organizam-se em rodas ou em fileiras e fazem coreografias simples ao som de músicas que enaltecem São Benedito. No trabalho desenvolvido pelos grupos Forró de Candeeiro e Dandiê, é possível identificar que há uma música em homenagem ao santo. Todavia, esta é diferente das demais faixas do DVD pois está em compasso ternário, similar a uma valsa. A coreografia inicia com os dançadores dispostos em círculo desenvolvendo passos simples e na sequência seguem dançando organizados em fileiras em frente ao altar montado no palco, como observa-se na Figura 51.

Figura 51 - Roda de São Benedito



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Na Figura 51 se vê o cortejo dos dançadores de baião indo em direção ao altar. Neste é possível identificar a presença de uma imagem de São Benedito ornamentada com flores. Ao fundo estão os músicos que tocam em homenagem ao santo.

O Show que ocorreu no Teatro Noé Mendes, e que serviu de material para a produção do DVD aqui analisado, contou com a presença do grupo de Bumba Meu Boi, Boi Imperador da Ilha, coordenado por Raimundo Araújo. Nas entrevistas Agenor demonstrou preocupação com a cultura do Boi em Teresina, que segundo o Mestre, ela era forte algumas décadas atrás, mas agora restam poucos grupos dedicados à esta cultura. Acredito que a participação deste grupo dedicado ao Boi, seja uma forma que o Mestre encontrou de valorizar e tentar manter essa manifestação representativa da cultura nordestina. Conforme aponta Oliveira (2016), devido à colonização do estado, com forte caráter de exploração das terras para criação de gado, o Boi se tornou o folguedo mais representativo do Piauí. Ainda segundo o autor, a manifestação do Bumba Meu Boi é uma representação dramática, com a encenação da morte e do renascimento do animal na qual a música e a dança fazem parte das celebrações e brincadeiras.

O grupo Boi Imperador da Ilha participa do DVD em três faixas; 2 – Boi do Piauí (Figura 52); 3 – Boi Bumbá; e 7- Boi Baião. Nesta última performance há uma mistura dos ritmos de Boi e de Baião. Nelas os dançadores desenvolvem suas

coreografias ao som da música tocada e com a presença da figura do Boi, todavia, sem a dramatização de toda a história deste personagem.

Figura 52 - Grupo Boi Imperador da Ilha executando sua coreografia da música Boi do Piauí



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Na Figura 52 estão presentes algumas crianças que integram o Boi Imperador da Ilha encenando a captura do animal. Estes vestem roupas coloridas e bem ornamentadas, bastante características deste tipo de folguedo (OLIVEIRA, 2016).

Uma das primeiras coisas que me chamou a atenção quando eu ouvi o ritmo do Boi pela primeira vez foi a fórmula de compasso em que estas músicas são desenvolvidas. Quase todos os instrumentos tocam um compasso binário - possivelmente $2/4$ -, contudo, há um tambor, ou outro instrumento de percussão, em compasso composto – possivelmente $6/8$, fazendo assim uma polirritmia. A polirritmia pode ser algo um tanto complexa de ser executada, contudo, soa de forma orgânica nas manifestações do Bumba Meu Boi. Acredito que essa sonoridade já esteja bastante executada pelos músicos do grupo, fazendo assim com que performance ocorra de modo fluido.

3.3.2 Apresentações Especiais: uma saudação aos mestres do interior

O DVD Piauiensidade abre com um vídeo de Dona Nora tocando uma levada rítmica num instrumento alternativo e artesanal. Este, como observa-se na Figura 53 é composto de três partes: uma esteira trançada, possivelmente com palha de

carnaúba, que cobre o chão, uma camada de algodão que cobre essa esteira e dois galhos de árvore que percutem o algodão e a esteira. A artista, que é fiadeira de profissão, se mantém precisa na levada rítmica que produz e consegue extrair muito volume sonoro deste instrumento.

Figura 53 - Dona Nora tocando seu instrumento



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Em nosso primeiro encontro, Mestre Agenor falou bastante dos mestres do interior e um dos nomes mais recorrentes foi o de Dona Dôdô (ABREU, A., 2021a). Esta possui um Divino (Figura 54), grupo responsável pela parte musical e que puxa o canto no cortejo das celebrações do Divino Espírito Santo. Segundo Cascudo (2005), estas celebrações têm origem portuguesa e foram introduzidas no Brasil ainda no século XVI. Estas festas foram populares desde sua chegada ao país, contudo, nas décadas recentes vem perdendo prestígio e deixando de ser celebrada em algumas regiões. Essa afirmação de Cascudo é confirmada por Mestre Agenor que aponta desconhecer a existência de outro grupo de Divino e acredita que o de Dona Dôdô é o último em atividade naquela região das Cruzes.

Figura 54 - O Divino de Dona Dôdô



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

De acordo com Oliveira (2016), as canções entoadas na procissão são acompanhadas com uma batida intensa de tambor. Observando o vídeo do Divino de Dona Dôdô, presente no DVD, pude perceber essa característica percussiva acentuada, com uma forte marcação da zabumba. Há ainda a presença de alguém que toca o violino. Segundo Mestre Agenor, o grupo de Dona Dôdô é formado por ela que canta a segunda voz, Manuel Socorro na caixa (ver Figura 54), Chico Militão na rabeca e Luiz Macumbeiro na primeira voz (ABREU, A., 2021a). No vídeo é possível perceber a presença desses músicos, contudo, o instrumento tocado por Chico Militão foi um violino, não uma rabeca como relatou mestre Agenor.

Como o festejo é uma celebração cristã, as músicas possuem uma letra que se refere a elementos desta religiosidade. As melodias são simples e algumas modais. Por vezes também foi possível perceber a presença de microtons nas canções. Aqui um ponto importante a esclarecer é que quando utilizo o termo microtom não estou buscando um floreio ou uma palavra “bonita” para mencionar que a música estava desafinada. As músicas foram desenvolvidas dentro de um sistema diferente do temperado, que utilizamos constantemente na música ocidental, todavia, são igualmente ricas em melodias e expressividades. Acredito que se fosse reproduzi-las numa vertente de adaptação ao sistema temperado elas perderiam muito de sua essência.

Conforme relatado no primeiro capítulo, Mestre Agenor aprendeu muitas músicas com mestre Ozéas. Segundo Agenor, este foi o mestre que mais inspirou sua trajetória com a música folclórica piauiense. Ozéas tocava rabeca e foi quem ensinou Agenor a tocar e a dançar o Baião Sapateado. O rabequeiro está presente no DVD Piauiensidade. No material é possível ver um vídeo dele tocando seu instrumento (Figura 55). Cabe aqui ressaltar que este vídeo foi gravado antes do início do planejamento do projeto desenvolvido por Agenor pois Ozéas faleceu em 2006. Acredito que Mestre Agenor achou importante incluir Ozéas neste DVD tendo em vista os conhecimentos que adquiriu com seu mestre. Infelizmente não foi possível gravar um vídeo novo, específico para o DVD, gravado em 2008, mas um material mais antigo permitiu deixar a arte deste músico registrada no trabalho desenvolvido por seu aprendiz, Agenor Abreu.

Figura 55 - Mestre Ozéas e sua rabeca



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Observando a Figura 55 é possível perceber que no momento que este registro de imagem foi realizado, mestre Ozéas já era idoso, elemento este, todavia, que não lhe impediu de continuar tocando. Ao fundo nota-se a presença de um altar com a imagem de vários santos. A presença destes símbolos no ambiente possivelmente indica que o mestre foi uma pessoa ligada ao catolicismo. Conforme aponta Oliveira (2016), muitos folguedos piauienses estão ligados com a fé cristã de

origem católica. Desta forma, ao analisar a Figura 55 juntamente com os apontamentos de Oliveira (2016) pode-se inferir que para muitos artistas ligados aos movimentos folclóricos, tais como mestre Ozéas, a música e a fé estavam fortemente vinculadas às festividades das comunidades.

Um tempo depois que cheguei em Teresina ouvi falar em Reisado. Essa não é uma tradição presente na região do Brasil onde cresci, então, essa cultura foi uma novidade para mim. Nas entrevistas, Mestre Agenor falou de Reisado por diversas vezes e pude me inteirar mais sobre as festividades e sobre a música tocada nessas ocasiões. Conforme aponta Cascudo (2005), assim como o Divino, o Reisado é uma celebração cristã de origem portuguesa e que foi introduzido no Brasil pelos colonizadores. Segundo define Lima (2017, p. 13) “o reisado é uma tradição popular do catolicismo rural, com rituais profanos e religiosos que envolvem cantos, danças, brincadeiras, versos, cortejos, arrecadação de donativos e reciprocidades”. Ainda conforme o autor, as peregrinações e os festejos ocorrem no período natalino, entre os dias 25 de dezembro e dia 6 de janeiro. As maiores celebrações, contudo, ocorrem no dia de Reis, 6 de janeiro. Os grupos de Reisado são compostos por músicos e por pessoas interpretando os personagens das festividades: os Caretas, a Burrinha, o Boi, o Jaraguá, a Cigana, a Ema, entre outros. Cada uma dessas figuras possui sua própria canção (OLIVEIRA, 2016).

Apesar de existir grupos de Reisado no interior, Mestre Agenor só foi conhecer melhor esse movimento quando já morava em Teresina. Este, relatou que tocou sanfona no grupo do mestre Zé de Deus e aprendeu muitas músicas antigas ao longo deste período. As músicas de Reisado são uma constante nos trabalhos desenvolvidos por Agenor pois estão presentes no CD do grupo Forró de Candeeiro, no CD Sopro de Taboca, gravado por Renoir e no DVD do Projeto Candeeiro do Folclore. Além das músicas gravadas pelo grupo do Mestre, o DVD também conta com um vídeo do Reisado Estrela da Mata, da localidade de Olho D'água, na zona rural de Teresina. No DVD, o grupo aparece tirando Reis, isso é, saindo às ruas, cantando, dançando, brincando, declamando e batendo de porta em porta angariando donativos (Figura 56). O grupo é formado por músicos tocando pandeiro, triângulo e uma espécie de clava. Na parte cênica aparecem alguns personagens do Reisado, são eles: os Caretas – presentes na imagem abaixo usando uma vestimenta de palha -, a Burrinha, o Boi, Cabeça de Fogo e o Cavalinho Velho.

Figura 56 - Reisado Estrela da Mata



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Conforme aponta Oliveira (2016), os personagens podem variar um pouco em cada Reisado. Assim, foi possível observar que o Estrela da Mata apresentou dois personagens que não são tão frequentemente citados nos textos sobre o Reisado, inclusive no livro do próprio Oliveira. Estes são o Cabeça de Fogo e o Cavalo Velho. Os Caretas são aqueles que estiveram presentes na maior parte dos vídeos, pois são eles os responsáveis por declamar os versos, conduzir as brincadeiras e danças com as outras figuras que surgem ao longo da brincadeira.

O DVD conta ainda com a presença de dois mestres que tocam a Sanfona Pé de Bode, mestre Anjo de Abreu e mestre Zuca. Agenor relatou que esse nome, Pé de Bode, surgiu quando começaram a aparecer as sanfonas modernas no interior, com teclas. As sanfonas mais tradicionais da região, com botões tanto para fazer a melodia como para tocar os baixos, que eram frequentemente feitas de forma artesanal, foram chamadas de Pé de Bode, numa tentativa de desprestigiá-las perante os novos modelos. O Mestre salientou que a Pé de Bode é mais difícil para tocar e fazer os acompanhamentos, com isso, passou a ser menos valorizada pelos músicos locais (ABREU, A., 2021a). Segundo aponta Rugero (2009) este tipo de acordeom possui bi sonoridade, isto é, o som produzido pelo botão acionado é diferente quando o fole está abrindo ou fechando. Diferente das sanfonas que Agenor chamou de modernas, com teclas para fazer as melodias, que produzem a mesma nota, tanto com o fole abrindo como fechando. Acredito que esse mecanismo diferente propicie essa maior dificuldade para tocar a sanfona do interior, que foi relatado pelo Mestre.

Segundo relatado por Mestre Agenor esse é um instrumento difícil de tocar e o próprio músico ainda não conseguiu dominar sua técnica. Conforme o músico, a Pé de Bode foi o primeiro instrumento que seu pai, Anjo de Abreu (Figura 57), aprendeu a tocar, contudo, ao longo de sua carreira optou por utilizar mais a sanfona tradicional com teclas.

Figura 57 - Mestre Anjo de Abreu tocando sua Sanfona Pé de Bode



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Mestre Zuca (Figura 58), além de ter habilidade para tocar a sanfona Pé de Bode é também um fabricante do instrumento. Agenor relatou que o músico chegou a vir para Teresina dar uma oficina sobre construção desta sanfona. Possivelmente foi nessa oficina que ocorreu o registro em vídeo para o DVD. Inicialmente vemos Zuca que aparece ensinando algumas crianças e jovens a construírem o instrumento. Na sequência, vemos o mestre tocando acompanhado de um ganzá, um triângulo e um pandeiro.

Figura 58 - Mestre Zuca e sua Sanfona Pé de Bode



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Infelizmente mestre Anjo de Abreu já partiu e só é possível vê-lo e ouvi-lo com o instrumento por meio dos registros feitos por seu filho. Mestre Zuca, todavia, apesar da idade avançada e de alguns problemas de saúde, segue tocando sua Pé de Bode. Mestre Agenor relatou sua insatisfação pois, segundo o mesmo, Zuca não recebeu o devido reconhecimento por sua arte, tanto por parte dos órgãos de cultura do estado quanto pela população local. O grande receio de Agenor é que quando mestre Zuca se for, a sociedade perca seus conhecimentos sobre a técnica para tocar e construir a Sanfona Pé de Bode (ABREU, A., 2021a).

Muito já foi escrito nessa tese sobre seu Chiquinho Princesa, pifaneiro com quem Mestre Agenor aprendeu a arte do tocar e construir o pífano. Segundo relatos do Mestre, seu Chiquinho nunca frequentou aulas de música e não possui conhecimento acerca de questões teóricas e didáticas da música, contudo, é um excelente instrumentista e luthier. Ainda conforme Agenor, a afinação é uma das características musicais de Chiquinho, seja tocando ou produzindo de seus instrumentos. No DVD do Projeto Candeeiro do Folclore é possível conferir um pouco das habilidades de Chiquinho princesa ao pífano. No vídeo incorporado ao material, o músico aparece tocando uma peça que foi gravada por Renoir e chamada por ele de Pife no Arrastapé. Mestre Agenor mencionou essa música quando lhe perguntei qual a música de seu repertório que mais gostava. Na ocasião, o Renoir do Pife gentilmente tocou a peça para eu conhecê-la. Agenor contou que aprendeu a peça ouvindo o

pifaneiro Marcimino, mas que seu Chiquinho também já a conhecia à época. Este fez o seguinte relato sobre como conheceu a obra:

[...] seu Marcemino [...] ele tocou a música e eu achei 'rapaz, que música bonita. Toca ela de novo aí', aí o seu Chiquinho 'eu também toco', aí os dois tocaram, sabe?! Aí eu disse, 'rapaz, de quem é essa música aí?', 'não, não sei de quem é não'. Aí [foi] a primeira música que a gente trouxe para o repertório, mas ela é um pouco difícil pra tocar, mas os meninos [alunos de Mestre Agenor] pegaram ligeiro. É muito linda, uma melodiazinha assim [bonita], mas ninguém sabe quem é o autor. Bem interessante (ABREU, A., 2021a, p. 24).

O arranjo da música gravado que Renoir do Pife, além do pífano fazendo a melodia principal, ainda contou com triângulo, violão, ganzá, contrabaixo, acordeom e zabumba. Na versão que vemos tocada por seu Chiquinho Princesa este é acompanhado apenas por mais três instrumentos, triângulo e pandeiro, como observa-se na Figura 59 e mais um tambor, similar ao que o Mestre Agenor possui e que foi registrado na Figura 3. A música gravada e inserida no DVD, não passou por edições. Com isso, é possível ouvir seu Chiquinho sem os refinamentos da pós-gravação. Seu som é limpo e afinado, com todas as articulações e ornamentações nítidas. Após ver e ouvir seu Chiquinho pude constatar que os elogios feitos por Mestre Agenor são bastante pertinentes.

Figura 59 - Seu Chiquinho Princesa tocando a música Pife no Arrastapé



Fonte: DVD Piauiensidade (2009)

Destaco que a única música que pude identificar até o momento foi a gravada por seu Chiquinho Princesa, pois esta se encontra presente no CD Projeto Sopro de Taboca, de Renoir do Pife. Como já conhecia o trabalho de Renoir, foi factível identificar a melodia tocada por seu Chiquinho. Não há identificação das músicas executadas nas apresentações especiais, só aparecem os nomes dos mestres e os dos grupos.

Ao observar os vídeos das performances do Divino de Dona Dôdô, do Reisado Estrela da Mata, de Mestre Anjo e de seu Chiquinho Princesa é possível identificar que as gravações foram registradas ‘ao vivo’ em eventos culturais, ou como aponta Burke (2017, p. 233) são uma “realidade capturada instantaneamente”. No material é possível ver a interação dos músicos com o público e a receptividade das plateias, que se mostraram bastante animadas. Na gravações de Mestre Ozéas, Mestre Zuca e Dona Dôdô, o vídeo se assimila a uma “performance encomendada” (BURKE, 2017, p. 232). Os artistas não estavam em uma apresentação para um público específico. Estes parecem que atenderam a uma solicitação, talvez do próprio Mestre Agenor, para filmá-los tocando. Estes materiais, são um importante registro dos saberes dos mestres do interior do Piauí.

Compreendo que este material produzido por Agenor pode ser considerado um salvaguardo da cultura do estado pois tem como função “registrar costumes sociais” (BURKE, 2017, p. 232) de membros idosos de uma comunidade.

Alguns destes sujeitos, tais como mestre Anjo e mestre Ozéas já faleceram, todavia, partes de suas artes ficarão preservadas para as próximas gerações.

Ao longo das análises que realizei neste capítulo, foi possível perceber os desdobramentos da bagagem cultural de Mestre Agenor na construção dos materiais que produziu. Identifica-se os elementos culturais do interior, memórias de vivências da infância, juventude e em partes de sua vida adulta quando viajava de Teresina para Currálinhos com o intuito de visitar a família e os amigos ou para desenvolver suas pesquisas sobre a música e a dança do Piauí. Também estão presentes os elementos de teoria musical e pedagogia da música aprendidos durante sua graduação em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música, que cursou na Universidade Federal do Piauí.

Assim, após conhecer mais a história de vida do músico e de estudar os materiais produzidos por ele, pude interpretar que o método de pífano, os CDs e o DVD são de certa forma, um reflexo de sua trajetória como músico, professor e

pesquisador conectado com a arte de seu estado. Estes materiais são uma das formas que o Mestre encontrou para tornar essa cultura mais conhecida do grande público, tanto do Piauí como de outros estados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo o estudo das narrativas de Mestre Agenor Abreu. Este iniciou suas práticas musicais com sete anos de idade tocando tambor para acompanhar os sanfoneiros Antônio Leocádio e Mestre Anjo, seu pai, nas festas que ocorriam na região das Cruzes, no município piauiense de Curalinhos. Seus relatos acerca dos eventos que frequentou e do contexto sociocultural de sua comunidade são bastante detalhados e nos fornecem informações relevantes acerca da vida e da cultura popular no interior do Piauí nas décadas de 60 e 70 do século passado. Em suas falas, Agenor abordou desafios que os músicos na época enfrentavam para exercer sua arte na localidade das Cruzes e arredores. Não havia energia elétrica e com isso a iluminação das festas ficava a cargo dos candeeiros, espécie de lanterna abastecida com querosene. Os instrumentos não eram amplificados, elemento que poderia interferir na projeção sonora caso a festa envolvesse muitos participantes. Além disso, a infraestrutura urbana era precária e para chegar a alguns lugares os músicos precisavam percorrer longos e perigosos caminhos para comparecer aos eventos e, posteriormente, voltar para casa.

Foi possível identificar nos relatos de Mestre Agenor que o ambiente social em que cresceu consistiu em um elemento importante em sua formação musical. Além da proximidade com seu pai, o então menino teve contato com diversos mestres de cultura popular, seja ao tocar junto ou ouvindo estes em suas apresentações. Foi em decorrência deste contato que o jovem Agenor aprendeu música. Ao observar, ouvir, e tentar reproduzir em seu instrumento os sons que lhe agradavam. Aqui, afirmo que seu percurso musical, e conseqüentemente o despertar para sua futura profissão, originou-se instigado pela rede de sociabilidade em que estava imerso, esta formada por familiares, amigos, músicos e demais membros de sua comunidade.

Em sua localidade, o então menino Agenor Abreu cursou os quatro primeiros anos do antigo ensino primário, ofertados pela cidade em que residia. Atendendo ao desejo de sua mãe, Dona Miana, Agenor, já contando a idade de quinze anos mudou-se para a capital do estado na busca de seguir com seus estudos. Em Teresina, Agenor teve contato com a educação musical formal. Inicialmente frequentou as aulas de música oferecidas pelo centro social do bairro Tabuleta e posteriormente se formou no curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música da Universidade Federal do Piauí.

Mesmo morando e trabalhando em Teresina, o músico manteve seus laços afetivos e culturais com sua comunidade. Quando possível, o músico retornava ao interior para tocar em eventos com outros mestres da região. Esse deslocamento propiciou que seus laços fossem mantidos, elemento que possivelmente contribuiu para a preservação da memória acerca dos eventos que vivenciou em sua juventude nesta localidade.

O vínculo de Mestre Agenor com a cultura folclórica piauiense também propiciou o seu envolvimento com as pesquisas focadas nesta arte. Inicialmente o músico trabalhou com o Folclorista Noé Mendes, que à época era seu professor na graduação. Com o falecimento do professor Noé, Agenor seguiu em seu voo solo enquanto pesquisador, sem o apoio e o amparo de órgãos de fomento à cultura ou à pesquisa.

A pesquisa desenvolvida por Mestre Agenor e Noé Mendes centrou-se nos mestres e no repertório do interior do estado do Piauí. Posteriormente, Agenor seguiu coletando informações sobre as danças tradicionais piauienses. Este levantamento deu suporte para a produção de três CDs e de um DVD. Material que, conforme apontou o Mestre, teve circulação local, nacional e chegou a ser enviado para interessados que viviam na Europa. Além dos materiais produzidos, Mestre Agenor e seus grupos, Forró de Candeeiro e Dandiê, fizeram diversas apresentações que divulgaram a musicalidade e as danças típicas do estado. Seus grupos e suas produções receberam atenção das mídias e foram contempladas com reportagens tanto de jornais impressos e digitais, como de reportagens de programas de televisão. Assim, os dados coletados nos estudos de Agenor tiveram ampla circulação e atingiram um público variado.

Uma das grandes questões que envolvem as ciências humanas é como fazer com que os conhecimentos produzidos em seus estudos possam dialogar com a sociedade e contribuir para o seu desenvolvimento. Neste sentido, a circulação de pesquisas focadas na cultura que conseguem sair do meio acadêmico e chegar na população de modo geral é um desafio para muitos. Vê-se que mesmo sem conhecimentos aprofundados sobre marketing pessoal ou de pesquisa, Agenor conseguiu devolver para a comunidade piauiense os saberes que adquiriu ao longo da vida, e assim, contribuiu para a circulação dos conhecimentos tradicionais da região.

O início do envolvimento de Mestre Agenor com a docência, ocorreu de forma despreziosa. Este atuava como marceneiro na Escola de Educação Especial Ana Cordeiro quando resolveu começar a tocar para os alunos da instituição. Suas ações foram proveitosas e o marceneiro passou a trabalhar como professor. Após essa estreia, o professor atuou em um projeto com meninos em situação de rua. Essa experiência trouxe oportunidades culturais para os jovens e contribuiu para que ao menos um dos jovens atendidos pudesse mudar de vida. O menino em questão foi acolhido pelo então professor de música e sua família.

O Mestre buscou formar grupos com seus alunos. Estes se dedicaram a um repertório variado, pagode, samba, swingueira, canções folclóricas, entre outros. Entre os grupos, aquele que mais obteve reconhecimento local foi a Banda de Pífanos de Teresina que conseguiu o apoio da prefeitura de Teresina que financiou seu projeto de ensino.

O envolvimento de Agenor com o pífano, e posteriormente com a Banda de Pífanos, teve seu início por meio dos estudos que realizou no interior do estado juntamente com o professor Noé Mendes. O contato com os pifaneiros mais antigos lhe trouxe o anseio de difundir esta arte entre os jovens da periferia de Teresina. Seu intuito consistiu em possibilitar que crianças e jovens de baixa renda tivessem acesso a uma atividade cultural. Com o projeto de ensino, o músico também procurou incentivar o contato com o pífano, instrumento vinculado à cultura nordestina, e que segundo o Mestre, estava se perdendo no interior do estado devido ao falecimento dos mestres mais idosos.

Para dar suporte as suas atividades com o pífano, Mestre Agenor e seu filho, Renoir do Pife, elaboraram um método de ensino do instrumento. Este contém informações sobre o instrumento, seu mecanismo de produção de som e de elementos introdutórios de teoria musical. É possível identificar que as orientações acerca da leitura e escrita musical estão alinhadas com as práticas propostas no livro. Apesar de abordar a grafia, que é um saber oriundo de conhecimentos eurocêntricos, Agenor e Renoir trazem ao jovem pifaneiro sugestões de repertório que são voltadas à cultura popular nordestina. Esse elemento demonstra que nas práticas de Mestre Agenor não há uma supervalorização da cultura erudita europeia, mas sim uma fusão de saberes que lhe deram suporte em suas práticas docentes.

Mestre Agenor é um multi-instrumentista. Além do pífano e da sanfona, seu instrumento principal, o músico toca teclado, violão, bateria, pandeiro, triangulo, flauta

doce, contrabaixo, guitarra e saxofone. Este adaptou seu método de ensino às necessidades e níveis de habilidades de seus alunos, abandonando os métodos convencionais por considerá-los inadequados. Agenor enfatizou a importância da teoria musical, como o solfejo e a leitura rítmica, e destacou que cada instrumento tem suas próprias características e devem ser lecionados levando esses elementos em consideração. Ao longo de sua jornada pedagógica, buscou ensinar os elementos teóricos da música de acordo com as demandas de seus alunos e forma alinhada com a prática instrumental.

Ao analisar as narrativas de Mestre Agenor, é possível identificar que suas práticas como docente são um resultado de suas vivências e atuações ao longo de sua formação pessoal e sua atuação profissional. Os elementos presentes em sua infância e juventude, bem como, os saberes adquiridos em um contexto formal de ensino fazem-se presentes na sua atuação enquanto professor. Isso significa que Agenor não é apenas um transmissor de conhecimentos, mas um sujeito que construiu sua identidade e seu saber a partir de suas experiências e interações com a sociedade, com seus alunos, seus colegas de profissão e os locais onde lecionou. O Mestre ao longo do desenvolvimento de sua profissão foi selecionando os recursos pedagógicos musicais que julgou serem mais pertinentes tendo em vista a realidade social em que atuou e seu perfil enquanto docente.

O presente trabalho teve como fonte principal de informações as narrativas de Mestre Agenor e seu arquivo pessoal, formados por fotos, certificados, recortes de jornal, o método de pífano que elaborou, os CDs e o DVD que participou e produziu. Destaco, todavia, que essa documentação que o Mestre coletou é referente a sua vida já na capital. Este não possui registros materiais do período em que viveu no interior. Assim, seus relatos são uma importante fonte de saberes acerca do ambiente sociocultural de Curalinhos entre as décadas de 60 e 70 do século passado.

Tendo em vista o exposto, é possível identificar que as narrativas são uma ferramenta importante para a compreensão da história, pois consistem em uma fonte relevante de informação sobre culturas, tradições e eventos históricos que não foram registrados. Esses relatos também permitem um entendimento mais amplo dos saberes e pensamentos de pessoas comuns, que muitas vezes não são retratados em documentos governamentais ou em pesquisas acadêmicas. É importante que essas narrativas sejam coletadas, analisadas e preservadas, a fim de garantir que as histórias não se findem juntamente com as pessoas que as viveram.

Destaco, todavia, que trago aqui uma análise das memórias de Mestre Agenor, estas por sua vez não consistem na ‘verdade’ acerca dos fatos ocorridos, mas sim, na percepção e interpretação do músico acerca dos momentos que vivenciou. Seguindo as ideias de Chartier, entendo que as memórias de Agenor são uma representação do passado feito no presente. Isto, entretanto, não diminui sua relevância enquanto saber, haja vista que a memória do Mestre é uma forma de expressar e preservar a sua identidade, os seus valores e as suas tradições. Suas lembranças são uma construção simbólica que expõem o seu papel e a sua importância em seu meio sociocultural.

Após a análise dos documentos que compõem esta tese, defendo que Mestre Agenor é um intelectual vindo das camadas de baixo, ligado à cultura folclórica piauiense. Agenor focou suas ações na criação e mediação da arte local, fazendo-a chegar a um público amplo e variado. Enquanto docente, este intelectual transformador buscou legitimar conteúdos focados na música local, ligada ao campo.

Destaco também que compreendo que o intelectual atingiu seus feitos amparado em sua rede de sociabilidade. Esta, formada por pessoas diversas, familiares, amigos, vizinhos, alunos, colegas de profissão, políticos e o público que lhe acompanhou. Os relatos de Mestre Agenor evidenciam que os seres humanos se constroem enquanto agentes sociais dentro de seus contextos socioambientais. Neste contexto, as redes em que estamos inseridos e amparados são fundamentais para dar suporte no processo de construção de nossas identidades pessoal e profissional.

Tendo o exposto até o momento, defendo neste trabalho a seguinte tese: Agenor Abreu é um Mestre da cultura popular, um intelectual que valoriza o capital cultural institucional da academia e o incorpora em suas práticas, fundamentando-as sobretudo, no capital cultural adquirido em sua infância. Para a efetividade de suas realizações profissionais o Mestre contou com o apoio de sua rede de sociabilidade formada por familiares, amigos e políticos da região. Esta lhe deu suporte cultural, afetivo, estrutural e financeiro para desenvolver suas ações.

Espero que as análises e reflexões focadas no envolvimento de Mestre Agenor com a música, com a docência e com a pesquisa, bem como, com os retornos que suas ações trouxeram para a comunidade em que viveu e vive possam inspirar outros jovens músicos, professores e pesquisadores a se voltarem à arte das localidades onde cresceram e viveram. Gostaria também que estes dados fomentassem debates nos cursos de formação de professores de música acerca de

uma inserção real da arte local no currículo, para que receba o mesmo reconhecimento e prestígio que o repertório vindo de outros estados e países.

Entendo que a descentralização de um conteúdo europeu nos cursos de formação de professores de música pode trazer muitos retornos às sociedades em que estes estão imersos. Acredito que professores que conhecem a cultura das gerações que os precederam podem difundi-las entre seus discentes. Desta forma, estes têm um papel importante na valorização do repertório folclórico, pois os docentes são um dos agentes responsáveis por transmitir aos alunos o conhecimento dessas manifestações culturais. A arte local é parte da identidade e da memória de um povo e reflete seus valores, sentimentos e histórias. Ao ensiná-la em sala de aula, os professores de música contribuem para preservar e divulgar esse patrimônio imaterial, além de estimular o desenvolvimento musical e afetivo dos alunos.

Desejo que a trajetória de Mestre Agenor mobilize os agentes educacionais estaduais e municipais na busca pela inclusão e aproximação da música folclórica piauiense e da arte dos mestres do interior do estado no cotidiano da escola. Acredito que os agentes escolares são peças fundamentais na circulação destes saberes e a presença de conteúdos culturais locais na escola é fundamental para sua perpetuação e valorização. Estes conhecimentos permitem que os alunos conheçam e respeitem as diferentes formas de pensar, sentir, viver e agir das pessoas que compõem a sociedade. Além disso, a escola tem a função social de garantir a aprendizagem de saberes, habilidades e valores necessários à cidadania, o que implica no domínio dos conteúdos culturais básicos, tais como as artes.

No processo de responder as perguntas iniciais propostas no estudo, diversas outras foram surgindo. Entre estas estão: Como seu Chiquinho Princesa aprendeu a arte do Pífano? Em qual rede de sociabilidade este estava imerso quando aprendeu música? Quais as propostas que os prefeitos de Currálinhos e os Governadores do Piauí apresentaram nas décadas de 60 e 70 do século passado para fomentar a cultura folclórica do estado? Como a arte folclórica piauiense circulou entre os estados nordestinos na segunda metade do século passado? Qual o papel da imprensa local da época na promoção da carreira dos mestres de cultura popular? Qual o impacto da chegada dos aparelhos de televisão nos eventos culturais e na arte folclórica do interior do Piauí? Este trabalho não pode abarcar todas as inquietações que borbulharam nas análises, todavia, espero que estas instiguem novas pesquisas que ampliem as informações aqui contidas.

REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA do Piauí através dos grupos culturais. *180 Graus*. Disponível em: <<https://180graus.com/geral/a-historia-do-piaui-atraves-dos-grupos-culturais-253678%0A>>. Acesso em: 4 mar. 2021.
- ABREU, A. Entrevista. Teresina, 15 de abril de 2021. Entrevista em modo remoto concedida à Camila Betina Röpke. 2021a.
- ABREU, A. Entrevista. Teresina, 01 de maio de 2021. Entrevista em modo remoto concedida à Camila Betina Röpke. 2021b.
- ABREU, A. Entrevista. Teresina, 16 de setembro de 2021. Entrevista presencial concedida à Camila Betina Röpke. 2021c.
- ABREU, A. Entrevista. Teresina, 27 de setembro de 2021. Entrevista por aplicativo de mensagens concedida à Camila Betina Röpke. 2021d.
- ABREU, A.; ABREU, R. *Método de pífano*. Teresina: Instituto Musart, 2013.
- ABREU, D. A história de vida aguçada pelos biografemas: um recorte da história de Jusamara Souza com o campo da educação musical. *Revista da Abem*, v. 27, n. 43, p. 150–167, 2019.
- ABREU, D. V. A construção da educação musical no Distrito Federal: histórias de vida na perspectiva epistêmico-metodológica. In: MIGNOT, A. C.; MORAES, D. Z.; MARTINS, R. (Org.). *Atos de Biografar: narrativas digitais, histórias, literatura e artes*. Curitiba: CRV, 2018. p. 265–285.
- ABREU, R. Entrevista. Teresina, 08 de maio de 2021. Entrevista em modo remoto concedida à Camila Betina Röpke. 2021.
- ABREU, T.; DUARTE, N. A notação musical e a relação consciente com a música: elementos para refletir sobre a importância da notação como conteúdo escolar. *Revista da Abem*, v. 28, p. 65–80, 2020.
- ABREU JUNIOR, L. M. Apontamentos para uma metodologia em cultura material escolar. *Pro-Posições*, v. 16, n. 1, p. 145–164, 2005.
- ADAD, S. J. H. C. Corpo juvenil: dissolvência e excessos pelas ruas da cidade. In: DAMASCENO, M. N.; MATOS, K. S. L. DE; VASCONCELOS, J. G. (Org.). *Trajetórias da juventude*. Fortaleza: LCR, 2001. p. 98–109.
- AGOGÔ. *Capoeira meu jeito de ser*. Disponível em: <<https://capoeirameujeitodeser.com.br/agogo/>>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- ALBERTI, V. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 155–202.

ALBERTO Tavares e Silva. *Fundação Getúlio Vargas*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/alberto-tavares-e-silva>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

ALENCAR, R. S. *História da educação musical (2015-2021): caminhos e espaços da produção intelectual*. 2022. 153 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2022.

ALFONSO, S. M. J. *Damaceno e seu legado para o violão brasileiro: a prática de um professor*. 2017. 328f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

ALMEIDA, T. DE; VECCHIO, T. C.; LOURENÇO, M. L. O desenvolvimento das relações amorosas: do início do século XX até os dias de hoje. In: ALMEIDA, T. (Org.). *Relacionamentos amorosos: o antes, o durante e o depois – Volume 3*. São Paulo: PoloBooks, 2015. p. 51–90.

ALONSO, G. Ame-o ou ame-o: música popular e ufanismo durante a ditadura nos anos 70. *Boletim do Tempo Presente*, n. 4, p. 1–17, 2013.

ALVES-MAZZOTIT, A. J.; GEWANDSZNAJDER, F. *O método das ciências naturais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998.

ALVES, A. B. A transição da carreira do músico profissional para o ensino do ofício. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, v. 9, n. 27, p. 156–177, 2017.

AMATO, R. F. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus*, v. 13, n. 1, p. 75–96, 2007.

ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Itatiaia, 1989.

ANGIOLILLO, F.; FIORATTI, G. Governo troca técnicos e prevê corte de 72% de verbas do Iphan. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 2019. País. Disponível em: <<https://www.jb.com.br/pais/2019/09/1017453-governo-troca-tecnicos-e-preve-corte-de-72--de-verbas-do-iphan.html>>. Acesso em: 10 out. 2022.

ANHEIM, É. Arquivos singulares - o estatuto dos arquivos na epistemologia histórica. Uma discussão sobre A memória, a história, o esquecimento, de Paul Ricoeur. In: HEYMANN, L.; NEDEL, L. (Org.). *Pensar os arquivos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2018. p. 121–154.

ARAÚJO, I. L. *Introdução à filosofia da ciência*. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

ARAUJO NETO, J. N. DE. *A construção da rabeca: idiosincrasias do mestre Antônio Merengue*. 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

ARAÚJO, R. C. A expansão do Ensino Secundário no Piauí: uma escola propedêutica ou para o trabalho? *Vozes, Pretérito & Devir*, v. 12, n. 8, p. 201–220, 2021.

AULAS das escolas de Artes Beija-Flor retomam nesta segunda. *Prefeitura Municipal de Timon*, Timon, 12 mar. 2022. Disponível em: <<http://timon.ma.gov.br/site/?p=319679>>. Acesso em: 9 ago. 2022.

BÂ, A. H. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.). *Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167–212.

BARROS, J. D. *O campo da História: Especialidades e Abordagens*. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BARROS, J. D. *História cultural e história das idéias*. *Cultura*, v. 21, n. vol. 21, p. 259–286, 2005.

BARTZ, G. F.; OLIVEN, R. G. Como o trabalho flexível afeta os músicos eruditos? O caso da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre. *Sociologia & Antropologia*, v. 9, n. 1, p. 135–158, 2019.

BECK, D. Q. Uniformes escolares: delineando identidades de gênero. *Revista HISTEDBR On-line*, nº 58, p. 136-150, 2014

BENS Imateriais em Processo de Instrução para Registro. *IPHAN*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/426>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

BERGAMANN FILHO, J. A Rabeca Brasileira: reflexões, conceitos e referências. In: 5º Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. Curitiba. Anais [...]. Curitiba. 2013.

BONA, M. Carl Orff: um compositor em cena. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 125–156.

BRAGA, E. M.; SANTANA, N. A.; LEITE, A. S. Cabaçal: os Pifaneiros do Sertão da Paraíba. In: 2º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária. Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte. 2004.

BRANDÃO, C. R. *O que é educação*. São Paulo: Editora brasiliense, 1981.

BRANDÃO, R. R. Revolução sexual e sexualidades “ex-cêntricas”: análises das práticas discursivas sobre “identidades sexuais” em revistas brasileiras (1969-1979). *Revista Esboço*, v. 23, n. 35, p. 118–144, 2016.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 1 dez. 2021.

BRASIL. Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, 1961. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4024-20-dezembro-1961-353722-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 26 fev. 2023.

BRASIL. *Lei no 13.467*, de 13 de julho de 2017. Altera a Consolidação das Leis do

Trabalho(CLT), aprovada pelo Decreto-Lei no 5.452, de 1o de maio de 1943, e as Leis nos 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 14 set. 2017. Edição 134, Seção 1, p. 1.

BRASIL. *Visíveis e invisíveis: a vitimização de mulheres no Brasil*. 2. ed. 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/02/relatorio-pesquisa-2019-v6.pdf>>.

BRASIL, A.; CAETANO, A. P.; PAZ, A. L. O músico que se torna professor: projeto de vida ou eventualidade? Um estudo Luso-brasileiro. *Revista Cocar*, v. 15, n. 31, p. 1–20, 2021.

BRITO, D. F. V.; BEINEKE, V. Ideias de música no coro infantil: por que e para quem as crianças cantam? *Revista da Abem*, v. 28, p. 328–343, 2020.

BRITO, T. A. *Música na educação infantil*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BRITO, T. A. DE. Hans-Joachim Koellreutter: a música e a educação em um novo mundo. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 139–160.

BRITO, I. S. *História da educação no Piauí: enfoques normativos, estrutura organizacional, processo de sistematização*. Teresina: Editora Gráfica da UFPI, 1996.

BRITO, N. Cineas Santos vai assumir a Fundação Monsenhor Chaves. *Cidade Verde*, Teresina, 16 dez. 2008. Política. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/29493/cineas-santos-vai-assumir-a-fundacao-monsenhor-chaves>>. Acesso em 19 set. 2022.

BRUSCIA, K. E. *Definindo Musicoterapia*. 3. ed. Dallas: Barcelona Publishers, 2016.

BUENO, B. O. *et al.* Histórias de vida e autobiografias na formação de professores e profissão docente (Brasil, 1985-2003). *Educação e Pesquisa*, v. 32, n. 2, p. 385–410, 2006.

BURKE, P. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, P. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, P. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 7–38.

BURKE, P. *O que é história cultural?* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUSCACIO, C. M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri 1934-1956*. Ouro Preto: Editora UFPO, 2010.

CAJAZEIRA, R. *Tradição e modernidade: o perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro - Alagoas*. Maceió: EDUFAL, 2007.

CAMÊU, H. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CARDOSO, B.; MASCARENHAS, M. *Curso completo de teoria musical e solfejo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1973.

CARDOSO, I. *XXXV Encontro Nacional de Folguedos será lançado nesta quarta*. Estado do Piauí, Teresina, 2011. Disponível em: <www.piaui2008.pi.gov.br/impresao.php?id=42869>. Acesso em: 4 mar. 2021.

CARVALHO, A. Uma ode à cultura nordestina com a Banda de Pífanos Caju Pinga Fogo. *Geleia Total*, Teresina, 11 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.geleiatotal.com.br/2022/03/11/uma-ode-a-cultura-nordestina-com-a-banda-de-pifanos-caju-pinga-fogo/>>. Acesso em: 19 set. 2022.

CARVALHO, G. D. DE. *Concertos pelo sertão: viagens, formação e mediação cultural do maestro Aurélio Melo*. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

CASA da Cultura de Teresina completa 26 anos com programação virtual ressaltando a memória afetiva. Prefeitura de Teresina, Teresina, 19 ago. 2020. Disponível em: <<https://pmt.pi.gov.br/2020/08/12/40481/>>. Acesso em 31 de maio de 2023.

CASCUDO, C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CERQUEIRA, M. D. F. *Disciplina, apuro e elegância: a cultura escolar no curso ginásial do Ginásio São Luiz Gonzaga (1939-1971)*. 2021. 283 f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2021.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Algés: DIFEL, 2002.

CHARTIER, R. A visão do historiador modernista. In: FERREIRO, M. DE; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 215–218.

CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHENÉ, A. A narrativa de formação e a formação de formadores. In: NÓVOA, A.; FINGER, M. (Org.). *O método (auto)biográfico e a formação*. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2014. p. 121–132.

CIAVATTA, L.; FERREIRA, D.; SANTOS, J. Lucas Ciavatta: O Passo - corpo e mente no mesmo andamento. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 207–230.

CINEAS Santos recebe título de Professor Honoris Causa da UFPI. Universidade Federal do Piauí. Teresina, 24 mar. 2019. Últimas notícias. Disponível em: <<https://ufpi.br/ultimas-noticias-ufpi-2/24839-cineas-santos-recebe-titulo-de-professor-honoris-causa-da-ufpi>>. Acesso em: 2 out. 2022.

CONHEÇA a APAE. *APAE Brasil*. Disponível em: <<https://www.apae.com.br/>>. Acesso em: 2 nov. 2021.

CORAL Raio de Sol completa 22 anos. *GP1*, Teresina, 1 abr. 2008. Entretenimento. Disponível em: <<https://www.gp1.com.br/entretenimento/noticia/2008/4/1/coral-raio-de-sol-completa-22-anos-29693.html>>.

COUTO, R. M. B.; RIZZINI, I. Acolhimento institucional para crianças e adolescentes em situação de rua: pesquisa e políticas públicas. *Textos & contextos*, v. 20, n. 1, p. 1–15.

CUNHA, R. R. S.; BEGGIATO, S. M. O. *Definição de Musicoterapia*. Disponível em: <<https://ubammusicoterapia.com.br/institucional/musicoterapia/definicao/>>. Acesso em: 2 nov. 2021.

DANDIÊ registra pesquisa folclórica em DVD. *Meio Norte*, Teresina, 31 out. 2008. Arte e Fest, p. C1.

DANTAS, P. H. S. *Circulação dos saberes jazzísticos em Teresina: viagens de formação, eventos culturais e produção fonográfica*. 2021. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2021.

DELORY-MOMBERGER, C. Fundamentos epistemológicos da pesquisa: biográfica em educação. *Educação em Revista*, v. 27, n. 1, p. 333–346, 2011.

DIONÍSIO, A. P.; HOFFNAGEL, J. Estratégias de textualização na fala e na escrita. In: MARCUSCHI, L. A.; DIONÍSIO, A. P. (Org.). *Fala e escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 105–122.

DOMINICÉ, P. O processo de formação e alguns dos seus componentes relacionais. In: NÓVOA, A.; FINGER, M. (Org.). *O método (auto)biográfico e a formação*. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2014. p. 77–90.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ESCOLINHA resgata a música nordestina. *Meio Norte*, Teresina, 1 jun. 1997. s.p.

EXPEDIÇÃO resgata mestres da cultura popular: Chiquinho Princesa, 67 anos, foi o pioneiro no Piauí na criação de uma banda de pífanos. *GP1*, Teresina, 8 out. 2007. Entretenimento. Disponível em: <<https://www.gp1.com.br/entretenimento/noticia/2007/10/8/expedicao-resgata-mestres-da-cultura-popular-11362.html>>. Acesso em: 4 mar. 2021.

FERNANDES, J. N. Antônio de Sá Pereira: o ensino racionalizado da música. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 61–96.

FERRAROTTI, F. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, A.; FINGER, M. (Org.). *O método (auto)biográfico e a formação*. 2. ed. Natal: EDUFRRN, 2014. p. 29–55.

FERRAZ, G. Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico: o nacionalismo na educação musical. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 27–60.

FERREIRA, B.; RAPOSO, R. Evolução do(s) Conceito(s) de Desenvolvimento. Um Roteiro Crítico. *Cadernos de Estudos Africanos*, n. 34, p. 113–144, 2017.

FERREIRA FILHO, J. V. *História e memória da educação musical no Piauí: das primeiras iniciativas à universidade*. 2009. 223 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

FIALHO, V. M.; ARALDI, J. Maurice Martenot: educando com e para a música. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 157–184.

FIGUEIREDO, E. A. F. *Motivação na aula de instrumento musical*. Curitiba: Appris, 2020.

FINGER, M. As implicações socioepistemológicas do método biográfico. In: NÓVOA, A.; FINGER, M. (Org.). *O método (auto)biográfico e a formação*. 2. ed. Natal: EDUFRRN. 2014. p. 111–119.

FONSECA, M. C. L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56–76.

FONTEERRADA, M. T. D. O. *De tramas e fios*. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2008.

FONTEERRADA, M. T. D. O. Raymond Murray Schafer: o educador musical em um mundo em mudança. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 275–303.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANÇA, C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em pauta*, v. 13, n. 2, p. 5–41, 2002.

FREIRE, P. *Educação como prática de liberdade*. 34. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GALVÃO, A. M. O.; LOPES, E. M. T. *Território plural: a pesquisa em história da educação*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2010.

- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GIROUX, H. A. *Os professores como intelectuais: Rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GOERGEN, P. A divulgação da pesquisa educacional. *Em aberto*, v. 25, n. 87, p. 113-127, 2012.
- GOHN, M. G. *Educação não formal e o educador social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- GOMES, A. DE C.; HANSEN, P. S. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, A. DE C.; HANSEN, P. S. (Org.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016. p. 7–37.
- GONÇALVES, L. A. O. Negros e educação no Brasil. In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 325–346.
- GRAMANI, D.; CUNHA, G. P. José Eduardo Gramani: rítmica do Gramani - a consciência musical do ritmo. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 183–206.
- GRAY, L. M. et al. Expanding qualitative research interviewing strategies: Zoom video communications. *Qualitative Report*, v. 25, n. 5, p. 1292–1301, 2020.
- GREEN, L. Exposing the gendered discourse of music education. *Feminism e Psychology*, v. 12, n. 2, p. 137–144, 2002a.
- GREEN, L. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Hampshire: Ashgate, 2002b.
- GREEN, L. Musical “learning styles” and “learning strategies” in the instrumental lesson: some emergent findings from a pilot study. *Psychology of Music*, v. 40, n. 1, p. 42–65, 2012.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- GROVE. *Dicionário Grove da Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- GULLESTAD, M. Infâncias imaginadas: construções do eu e da sociedade nas histórias de vida. *Educação e Sociedade*, v. 26, n. 91, p. 509–534, 2005.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990.
- HANNA, P.; MWALE, S. “Não estou com você, mas estou...”: entrevistas face a face virtuais. In: BRAUN, V.; CLARKE, V.; GRAY, D. (Org.). *Coleta de dados qualitativos: um guia prático para técnicas textuais, midiáticas e virtuais*. Petrópolis: Vozes, 2019.

p. 297–315.

HARRISON, A. C.; O'NEILL, S. A. Preferences and children's use of gender-stereotyped knowledge about musical instruments: making judgments about other children's preferences. *Sex Roles*, v. 49, n. 7–8, p. 389–400, 2003.

HENTSCHKE, LIANE; OLIVEIRA, A. A educação musical no Brasil. In: HENTSCHKE, L. (Org.). *Educação musical em países de língua neolatinas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000. p. 47–64.

HENTSCHKE, L. Educação Musical: um tom acima dos preconceitos. *Presença Pedagógica*, v. 3, p. 28–35, 1995.

IDENTIDADE piauiense é destaque em dvd. *Cidade Verde*, Teresina, 5 nov. 2008. Entretenimento. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/27114/identidade-piauiense-e-destaque-em-dvd>>. Acesso em: 4 mar. 2021.

ILARI, B. A música e o desenvolvimento da mente no início da vida: investigação, fatos e mitos. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 9, 2000.

ILARI, B. *Música na infância e na adolescência: um livro para pais, professores e aficionados*. Curitiba: Intersaberes, 2013.

ILARI, B. Shinichi Suzuki: a educação do talento. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 185–218.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Cidades e estados. Curralinhos. (s.d.). Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pi/curralinhos.html>. Acesso em: 20 fev. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Curralinhos. 2012. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/curralinhos/historico>. Acesso em: 24 set. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. Patrimônio imaterial. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em 03 mar. 2021.

JOSÉ Reis Pereira recebe o título de cidadão teresinense. *GP1*, Teresina, 2007. Disponível em: <<https://www.gp1.com.br/brasil/noticia/2007/9/13/jose-reis-pereira-recebe-titulo-de-cidadao-teresinense>>. Acesso em 4 mar. 2022.

JOTHA, A. Personagens do Reisado piauiense. *Geleia Total*. Disponível em: <<https://www.geleiatotal.com.br/2021/04/19/personagens-do-reisado-piauiense/>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

JOVCHELOVITCH, S.; BAUER, M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. *A construção do saber*. manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Artmed, 1999.

LE GOFF, J. *História e memória*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LE GOFF, J. *São Luís*: biografia. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

LEONTIEV, A. *O desenvolvimento do psiquismo*. Lisboa: Horizonte, 1978.

LIBÂNEO, J. C. *Pedagogia e pedagogos para quê?* 12. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

LIMA, A. V. R. *Santo Reis mandou dizer pra você me pagar: uma etnografia do pagamento no ritual do Reisado do Mutirão*. 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

LUCA, T. R. DE. A história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 111–154.

MADALOZZO, T. “Eu quero [ouvir] de novo!”: o envolvimento criativo de crianças de 5 anos na musicalização infantil. *Revista da Abem*, v. 29, p. 120–136, 2021.

MAKINO, J. Repertório musical na educação infantil: música para crianças? *Revista da Abem*, v. 28, p. 177–193, 2020.

MARANHÃO, N. Facho de luz no folclore do Piauí. *Overmundo*. Disponível em: <www.overmundo.com.br/overblog/facho-de-luz-no-folclore-do-piaui>. Acesso em: 4 mar. 2021.

MARCELO, C.; RODRIGUES, R. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARIA da Inglaterra lança DVD “Maria entre amigos” nesta quinta (21). *Revista Revestres*, Teresina, 20 jan. 2016. Novas. Disponível em: <<https://revistarevestres.com.br/novas/maria-da-inglaterra-prepara-dvd-entre-amigos-previa-acontece-nesta-quinta-21/>>. Acesso em: 25 abril. 2021.

MASCARENHAS, M. *Método de acordeão Mascarenhas*. 48. ed. São Paulo: Ricordi, 1989.

MATEIRO, T. John Paynter. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 243–273.

MED, B. *Teoria da Música*. 5. ed. Brasília: MusiMed, 2017.

MENDES, I. *História da educação piauiense*. Sobral: EGUS, 2012.

MENEGATTI, B. D. N. *Soprando a gaita*: bandas de pífanos no sertão baiano. 2012. 150 f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: O Lado Mais Escuro Da Modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 01, 2017.

MIGNOT, A. C. V. Decifrando o Recado do Nome: uma Escola em Busca de sua Identidade Pedagógica. *Revista brasileira de Estudos pedagógicos*, v. 74, n. 178, p. 619–638, 1993.

MIGNOT, A. C. V. *Baú de memórias, bastidores de histórias: o legado pioneiro de Armanda Álvaro Alberto*. Bragança Paulista: Editora da Universidade de São Francisco, 2002.

MONTE, R. L. *A cidade esquecida: (res)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970*. 2010. 237 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

MONTI, E. M. G. *Polifonias políticas, Identitárias e pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas*. 2015. 291 f. Tese (Doutorado em Educação) Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MONTI, E. M. G. DO; CONDURU, R. L. T.; OLIVEIRA, M. P. DE. De cantor a maestro: viagens e horizontes (auto) biográficos do barítono Raimundo Pereira. *Educar em Revista*, n. 37, p. 1–19, 2021.

MONTI, E. M. G. DO; PAIXÃO, É. O. Implementação do curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal do Piauí. In: SANTOS, A. L. S. M.; FERRONATO, C. (Org.). *Tecendo fios e entrelaçando ideias: história, memória e educação*. Aracaju: Criação Editora, 2022. p. 417–438.

MORAES, D. Z. “E foi proclamada a escravidão”: Stanislaw Ponte Preta e a representação satírica do golpe militar. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 61–102, 2004.

MORILA, A. P. Métodos pioneiros de ensino musical no Brasil: críticas, lutas e rivalidades. *Per Musi*, n. 34, p. 1–34, 2016.

MOURA, I. C. DE; BOSCARDIN, M. T. T.; ZAGONEL, B. *Musicalizando crianças: teoria e prática da educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011.

MOYSE, M. *Enseignement Complet de la Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1934.

MUELLER, S. P. M. Métricas para a ciência e tecnologia e o financiamento da pesquisa: algumas reflexões. *Encontros Bibli*, n. esp, p. 24–35, 2008.

MUNAKATA, K. Livro didático como indício da cultura escolas. *Hist. Educ. (online)*, v. 20, n. 50, p. 119–138, 2016.

NEGREIROS, V. R. DE. *Por uma cultura integrada: Noé Mendes de Oliveira e a piauiensidade nas décadas de 1970 e 1980*. 2016. 217 f. Dissertação (Mestrado em

História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

NOGUEIRA, F. DO A. *Continuidade e descontinuidade administrativa em governos locais: fatores que sustentam a ação pública ao longo dos anos*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Administração Pública e Governo) - Escola de Administração de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2006.

NÓVOA, A. *Formação de professores e trabalho pedagógico*. Lisboa: Educa, 2002.

NÓVOA, A. Os professores e as histórias da sua vida. In: NÓVOA, A. (Org.). *Vidas de professores*. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2013. p. 11–30.

NÓVOA, A. Os professores: Um “novo” objeto investigação educacional? In: NÓVOA, A. (Org.). *Vidas de professores*. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2013b. p. 14–17.

NÓVOA, A. Prefácio. In: ABRAHÃO, M. H. M. B. (Org.). *História e histórias de vida: destacados educadores fazem a história da educação rio-grandense*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 7–12.

NÓVOA, A.; FINGER, M. Introdução. In: NÓVOA, A.; FINGER, M. (Org.) *O método (auto)biográfico e a formação*. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2014. p. 19–28.

OLIVEIRA, N. M. *Folclore brasileiro - Piauí*. 2. ed. Teresina: Academia piauiense de letras, 2016.

PAREJO, E. Edgar Willwms: um pioneiro da educação musical. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 89–123.

PASSAGGI, M. DA C.; SOUZA, E. C. DE. O movimento (auto)biográfico no Brasil: esboço de suas configurações no campo educacional maria. *Investigacion Cualitativa*, v. 2, n. 1, p. 6–26, 2016.

PAZ, E. A. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. 2. ed. Brasília: MusiMed, 2013.

PEDRASSE, C. E. *Banda de pífanos de Caruaru: uma análise musical*. 2002. 289 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PEDROSA, L. Renoir Abreu reúne folclore e erudito em CD. *Meio Norte*, Teresina, 18 jun. 2019. Arte e Fest. Disponível em: <<https://www.meionorte.com/entretenimento/artefest/renoir-abreu-reune-folclore-e-erudito-em-cd-364976>>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

PENNA, M. *Música(s) e seu Ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 143–169.

PENNA, M. Introdução. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 13–24.

PENNA, M.; MARINHO, V. M. Resignificando e recriando músicas: a proposta do rearranjo. In: PENNA, M. (Org.). *Música(s) e seu Ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 173–207.

PERASSOLO, J.; MORAES, C. Iphan vira órgão-fantoches de bolsonaristas e sofre um desmonte inédito no país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jan. 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/iphan-vira-orgao-fantoches-de-bolsonaristas-e-sofre-um-desmonte-inedito-no-pais.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2022.

PEREIRA, G.; ORTIGÃO, M. I. R. Pesquisa quantitativa em educação: algumas considerações. *Periferia*, v. 8, n. 1, p. 66–79, 2016.

PEREIRA, M. V. M. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 32, p. 90–103, 2014.

PIAUI. *Constituição do Estado do Piauí*. Teresina: Assembleia Legislativa. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/70447/CE_PI_EC_054-2019.pdf?sequence=15&isAllowed=y>. Acesso em 10 nov. 2022.

PIAUI. Secretaria Estadual de Cultura. *Encontro Nacional de Folgedos*. Disponível em: <<http://www.cultura.pi.gov.br/categoria/encontro-nacional-de-folgedos/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

PIAUIENSIDADES. Realizador: Agenor Abreu. Teresina, 2008. 1 DVD (92 min), NTSC, son., color.

SERODIO, J. F. A. Pife de PVC. *Ecoflauta*. 29 jan. 2012. Disponível em: <<http://ecoflauta.blogspot.com/2012/01/pife-de-pvc.html>>. Acesso em: 4 out. 2021.

PITTS, J. *Recorder from the beginning: around the world*. Chester: Chester Music, 2000.

QUADROS JUNIOR, A. C. DE; VOLP, C. M. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. *Motriz*, v. 11, n. 2, p. 127–130, 2005.

QUEIROZ, LUIS RICARDO SILVA. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, v. 25, n. 39, p. 132–159, 2017.

QUEIROZ, LUIZ RICARDO SILVA. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: MARINHO, V. M.; QUEIROZ, L. R. S. (Org.). *Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2005, p. 49-64.

REIS, J. C. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

REIS, L. F. Verba do Ministério da Cultura é a menor em 9 anos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 fev. 2016. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/verba-do-ministerio-da-cultura-a-menor-em-9-anos-18766746>>. Acesso em: 10 out. 2022.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, I. A. *Canções de Amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*. 2010. 309 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010.

_____. Liddy Chiaffarelli Mignone: sensibilidade e renovação no estudo de música. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 97–120.

RODRIGUES, M. M. *Entre comemorações cívicas e lutas pela construção da memória: a política cultural do governo Alberto Silva*. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

ROSADO, R. M. B. Q. *Educação especial no Piauí - 1968 a 1998: reflexões sobre sua história e memória*. 2010. 226 f. Dissertação) Mestrado em Educação – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

RUGERO, L. *A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira*. Projeto Músicos do Brasil: uma enciclopédia. Petrópolis: Petrobrás., 2009.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. Introdução. In: SANTOS, B. DE S.; MENESES, M. P. (Org.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 9–19.

SANTOS, J. M. C. DOS. *Entre letras e cantos: educação, história e memória cultural de Ilha Grande do Piauí na literatura Griô de Zé Santana (1970-2015)*. 2017. 186 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

SANTOS, I. DO E.; CONCEIÇÃO NETO, V. L. DA. *O músico na polícia militar: uma questão social*. Disponível em <https://convibra.org/congresso/res/uploads/pdf/artigo_23510_2020205422.pdf>. Acesso em 10 set. 2022.

SARAIVA, C. *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

SASSAKI, R. K. Terminologia Acessível na Era da Inclusão. *Revista Nacional de Reabilitação*, n. 24, p. 6–9, 2002.

SCHMID, A. L.; BERGMANN FILHO, J.; PEREIRA, R. M. Em busca da identidade dos instrumentos musicais no Brasil: um estudo exploratório da literatura de cordel. *Anais do Museu Paulista*, v. 25, n. 1, p. 279–300, 2017.

SCOCUGLIA, A. C. Pesquisa histórica da educação do tempo presente. *Revista Lusófona de Educação*, v. 10, p. 27–40, 2007.

SHULMAN, L. S. Those who understand knowledge. *Educational Researcher*, v. 15, n. 2, p. 4–14, 1986.

SILVA, A. R. DA. *Entre versos e violas: história e memória do Projeto Cordel nas Escolas (1990-2007)*. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016.

SILVA, V. L. L. DA. “Seu Zé, qual é a sua didática?” *A aprendizagem musical na Oficina de Pífano da Universidade de Brasília*. 2010. 202 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SILVA, J. P. *Casa de sons - Escola de Música de Teresina (1981 – 1991): sujeitos e práticas educativas entre salas e palcos*. 2020. 115 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

SILVA, R. DE M. *O ensino secundário no Piauí em páginas de jornais (1942-1971)*. 2020. 140 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

SILVA, W. M. Zoltán Kodály: alfabetização e habilidades musicais. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011. p. 55–87.

SIRINELLI, J.-F. Os intelectuais. In: RÉMOND, R. (Org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231–269.

SOARES, J.; SCHAMBECK, R. F.; FIGUEIREDO, S. Caminhos metodológicos. In: SOARES, J.; SCHAMBECK, R. F.; FIGUEIREDO, S. (Org.). *A formação do professor de música no Brasil*. 1 ed. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p. 190.

SOUSA, H. C. M. DE. *Um ginásio para mocidade picoense: cultura escolar de uma instituição de ensino secundário (1950-1971)*. 2019. 397 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2019.

SOUSA, R. S. DE; MONTI, E. M. G. DO. Qual é o perfil de quem pode entrar? uma análise dos testes de habilidades específicas de cursos de licenciatura em música de universidades federais. *Educação, artes e inclusão*, v. 14, n. 4, p. 194–220, 2018.

SOUZA, J. Educação musical e práticas sociais. *Revista da Abem*, v. 10, p. 7–11, 2004.

SOUZA, J. Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões. In: SOUZA, J. (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 7–12.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, K. *Mente, música e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TAFFANEL, P.; GAUBERT, P. *Méthode Complète de Flute*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

TARDIF, M. *Saberes docentes e a formação profissional*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

TEIXEIRA, Z. L. O. *Narrativas de professores de flauta transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente (ou não) na aula de instrumento*. 2016. 159 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria 2016.

TERESINA. *Lei nº 2.194 de 24 de março de 1993*. Cria o Projeto Cultural Prof. A. Tito Filho, no Município de Teresina, e dá outras providências. Disponível em <<https://www.issdigitalthe.com.br/the/legislacao/lei2194.pdf>>. Acesso em 9 ago. 2022.

TERRA, A. *Método para acordeom: 1º volume*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1945.

TINÉ, P. J. DE S. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. 197 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TORRES, M. C. DE A. R. Gazzi Galvão de Sá: educador musical e inovador do movimento da musicalização na Paraíba. Em: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Eds.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 121–139.

VANSINA, J. Metodologia e pré-história da África. In: KI-ZERBO, J. (Org.). *Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 139–166.

VELHA, C. E. “*Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pifanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*”. 2008. 307 f. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VISVANATHAN, S. Encontros culturais e o oriente: um estudo das políticas de conhecimento. Em: SANTOS, B. DE S.; MENESES, M. P. (Eds.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

WEICHSELBAUM, A. S. *Flauta doce em um curso de licenciatura em música: entre as demandas da prática musical e das propostas pedagógicas do instrumento voltadas ao Ensino Básico*. 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

WEILAND, R.; SASSE, Â.; WEICHSELBAUM, A. S. *Sonoridades brasileiras*. Curitiba: DeArtes, 2010.

YIN, R. *Pesquisa qualitativa: do início ao fim*. Porto Alegre: Penso, 2016.

ZANATTA, M. A. F. O acordeão no cenário político, econômico e sócio-cultural brasileiro. *Emancipação*, n. 4, p. 201-217, 2004.