

Baiontropifando:

*Instauração de mundo e temporalidade da música nas bandas
Dois Irmãos e Pife Muderno*

Celso Ramos

Resumo

O presente trabalho, baseado em pesquisa ainda em processo, trata de questões referentes ao fazer musical das bandas de pífanos. As reflexões perpassam a instauração de um espaço-tempo nordestino no instante, mesmo, da performance musical.

A pesquisa observa o pifeiro e a constituição deste outro mundo, instaurado através da música, a partir de um diálogo entre a filosofia heideggeriana do *Dasein*, termo cuja tradução corrente na obra do filósofo em português é “presença” ou “ser-aí” do qual me aqui aproprio como “ação ou iniciativa do pifeiro”; e a visão antropológica acerca da relação entre música, magia e religião em autores como John Blacking, Joanna Overing e Guilherme Werlang. Buscando uma possível aproximação entre o ser-no-mundo do pifeiro e o ser-no-mundo do xamã — expressões do *Dasein*¹ destes agentes — este trabalho pretende supor uma outra via de investigação musical cuja base compreenda: a questão da autoria compartilhada, a existência de um fazer musical dialético, tanto sonoro quanto entre os compositores e instrumentistas em questão, e o desvelar de uma conjunção

¹ PRE-SENÇA= DASEIN A palavra dasein é comumente traduzida por existência. Em ser e tempo, traduz-se, em geral, para as línguas neolatinas pela expressão “ser-aí”. Evoca o processo de constituição ontológica do homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói o seu modo de ser a sua existência, sua história. (Cf. entrevista de Heidegger ao Der Spiegel, Rev. Tempo brasileiro, n 50, julho/set 1977 (HEIDEGGER: 1997, pág. 309).

temporal no íntimo do ser — a conjugar homem, música e mundo, desvelando-os à maneira da “natureza” de Heráclito: φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ *physis kryptestai philei*, “a autêntica natureza das coisas ama estar oculta” (KIRK, RAVEN, SCHOFIELD, pág.268).

Resumen

El presente tesina se basa en una investigación quizá aún en proceso, se trata de cuestiones referentes al hacer musical de las bandas de *pifanos*. Las reflexiones permean la instauración de un espacio-tiempo del nordeste brasileño en el instante, mismo, de la performance musical.

La investigación observa el *pifeiro* y la constitución de este otro mundo que se establece por medio de la música, a partir de un diálogo entre la filosofía de Heidegger, del Dasein, término cuya traducción común en la obra del filósofo es “presencia” o el “ser-ahí” del cual me apropio como “acción o iniciativa del *pifeiro*”; y la visión antropológica sobre la relación entre música, magia y religión en autores como John Blacking, Joanna Overing y Guilherme Werlang, buscando una posible aproximación entre el ser-en-el-mundo del *pifeiro* y el ser-en-el-mundo del xamã (el curandero)— expresiones del Dasein de estos agentes. Esta investigación pretende suponer un otro camino de investigación musical cuya base comprenda: la cuestión de la autoría conjunta, la existencia de un hacer musical dialéctico, tanto sonoro cuanto entre los compositores e instrumentistas en cuestión, y el desvelar de una conjunción temporal en el íntimo del ser, a conjugar hombre, música y mundo, desvelándolos, poniéndolos de manifiesto a la manera de la “naturaleza” de Heráclito:

φύσις κρύπτεσθαι φιλει “la auténtica naturaleza de las cosas ama estar oculta”

(KIRK, RAVEN, SCHOFIELD, pág. 268).

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1. Fazendo a arte acontecer.....	15
1.2. Ontem e hoje: o pifeiro e o xamã.....	27
2. PIFONTROPORALIDADE	44
2.1. O tempo e a ação musical.....	48
2.2. Experimentando o tempo no tempo.....	53
3. ANALONTOPIFANDO.....	62
3.1. A dialética musical no pife.....	63
3.2. Audisservação: ο Ο Λόγος Μουσική.....	72
4. CONCLUSÃO.....	86
5. BIBLIOGRAFIA.....	91
6. ANEXOS.....	95
6.1. Entrevista: banda de pífanos, música e vida.....	95
6.2. Glossopifanário.....	121
6.3. Fluxo do pensamento.....	125
6.4. Epifanias: inspirados pela Musa.....	126

Heráclito: o horizonte não é só fronteira. Não vemos apenas o que se torna visível o horizonte. Em tudo que vemos e não vemos, percebemos obliquamente o próprio horizonte. Apontamos e dizemos: lá longe, onde céu e mar se encontram numa sutura, lá está o horizonte. Mas o horizonte não é a linha da diferença. É a profundidade da identidade. Na visibilidade das diferenças a identidade se mostra com a diferenciação de céu e mar. Como ser o lugar de desaparecimento, o horizonte é também o lugar de aparecimento do visível. Não só desaparecendo, também aparecendo, o visível deixa ser o horizonte. É em seu lugar que, dando-se a visão, o navio estância no visível. O horizonte não é nem visível nem invisível, como céu, mar, navio. Para ser a estância de visibilidade e invisibilidade, o horizonte se mantém à distância de visível e invisível. É ob-stante e pre-stando visão que o horizonte di-sta de visível e invisível. E assim di-stando vem a estar, pro-stando-se como estância de aparecimento e desaparecimento (CARNEIRO LEÃO: 1977, pág.182).

Frag.54

ἄρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE

Baiontropifando:

*Instauração de mundo e temporalidade da música nas bandas
Dois Irmãos e Pife Muderno*

Celso Ramos

Dissertação de Mestrado apresentada a coordenação do curso de Pós-Graduação
em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Werlang

Niterói - 2009



Os aedos merecem honra e respeito entre todos os homens sobre a terra; quem lhes inspira os poemas é a Musa, que preza a tribo dos aedos.

(Odisséia canto VIII)

Agradeço ao Prof. Dr. Wallace de Deus por me aceitar, no programa, inicialmente, como ouvinte e ter me indicado o caminho do Pife Muderno; agradeço ao meu orixá (orientador-xamã), Prof. Dr. Guilherme Werlang pela sua generosa maiêutica e por acreditar neste trabalho; ao Prof. Dr. Antonio Jardim pela atenção e elucidação esclarecedora a respeito dos caminhos heideggerianos; a Ricardo (Câmera) Mann, sempre em busca do som inusitado e sua esposa pela ajuda no trabalho de campo; a Carlos Malta por dividir com todos sua alegria no “Bloco do Pife” e ao Pedro Odenyr (meu filho) que já vê som em tudo.

A realização deste trabalho não seria possível sem a força e a visão de Jacqueline Barros, minha esposa e eterna conselheira; se não fosse ela, as idéias e os delírios, aquilo que denominei de baiontropifia, permaneceriam dentro de mim. Por isso, esta dissertação é dedicada a ela.

Deus nos abençoe.

1. INTRODUÇÃO

Apresentamos, a seguir, a figura representativa do pifeiro, a partir da criação de um espaço-tempo nordestino. Este poeta ou aedo é o ente que no instante mesmo de sua atuação atrai, para si e para o instante de sua performance, uma temporalidade outra, ou seja, aciona “um real” como um xamã, cuja tarefa espiritual é a de conduzir um rito sagrado ou um culto a alguma divindade.

Baseando-nos em percepções heraclitianas, algumas vezes transcritas ou interpretadas por Heidegger, observamos, nesta investigação, alguns pontos a serem descritos, a saber, o *Dasein* como “ação ou iniciativa do pifeiro”, a perda de uma autoria possível vista sob a perspectiva atual de um fazer musical dialético e a conjunção homem, música e mundo considerando-se as relações histórico-culturais às quais aquele que “faz música” conduz o rito ou está submetido.

*Aqui certamente é importante ver que **πραγμα** não significa nem a coisa por si nem a atividade por si (**πραξις**). **Τα πράγματα** é aqui, antes, a palavra para dizer uma totalidade originariamente inseparável da relação entre coisas e homem. Traduzimos **πραγμα** por “ação” (*Handlung*). Essa palavra, no entanto, não significa a atividade humana (*actio*), mas o caminho unitário com o qual, cada vez, as coisas estão presentes e disponíveis à mão, isto é, estão relacionadas com a mão; e como aquele que age através da mão, numa relação com o disponível à mão (*Vorhandenen*) (HEIDEGGER: 2008, pág.124).*

Baiontropifando

Inicialmente, trataremos de definir o conceito heideggeriano de *Dasein* em relação ao tema estabelecido, ou seja, a relação do “ser-aí” do homem do pife com o “ser aí” do homem comum.

A concepção apresentada da performance do pifeiro é aquela assemelhada à dos cantores de feitos heróicos. Os aedos ou trovadores, para tornarem legítimas suas declamações em forma de versos, “chamavam” as musas para a instauração de um espaço onde o “falar” é o fazer musical, e o saber, o “ouvir” a música. O rito *baiontropifado*² do pifeiro produz uma voz cujos sujeitos ouvintes *audisservam*³ como participantes da performance e não como meros espectadores. Heráclito aponta a existência de determinado poder de cura em certos cultos ou rituais, contudo atesta que tais ritos são como remédios à mente do povo. No caso dos pifeiros, a hipótese é a de que o remédio (o som) flui não apenas para estabelecer a cura de uma doença, mas para determinar um espaço e um tempo. Os olhos e os ouvidos daqueles que observam e ouvem a performance do som somam-

²*BAIONTROIPIFADO* - Traduz a contração entre baião, ontologia, antropologia e pife, tal como contraímos o nosso objeto de estudo e os campos do conhecimento que escolhemos lançar mão para desenvolvermos a pesquisa. O baião, como gênero musical na produção da banda de pífanos, a ontologia como aspecto existencial na performance do pifeiro, instaurando, assim, um mundo no palco, a antropologia quando falamos do homem que é o pifeiro, e, finalmente, o instrumento: o pife, que no caso do Seu João do Pife é fabricado por ele mesmo.

³*AUDISSERTAR* - O termo foi cunhado para traduzir o ato de valorização da recepção sonora, não propriamente musical. Exemplos: o som do sino da igreja, o som do freio do ônibus, o som do apito do navio, o som do trovão... No nosso trabalho, o utilizamos para nos referirmos à recepção da sonoridade dos pifes.

se, abertos e atentos, à feitura de um canal de transcendência com a finalidade única do “ser aí”, individualizado e grupal.

O “ser-aí” do pifeiro pode ser considerado como uma conquista para o espectador da performance (e não ao pifeiro). Para o homem que toca o pife sua atividade, em movimento, representa sua existência ordinária em um mesmo tempo e em um mesmo espaço. Para o espectador, há a experimentação de um *kairós* original, primevo, o “tempo oportuno” dos gregos. Ademais, do fluir do som e da instauração da performance ritualística é que se constitui a temporalidade que converge o todo a um só momento, fazendo o nascer da história. Cada indivíduo ali representado, desde o que produziu um determinado instrumento até aquele que toca e aquele que assiste trazem, consigo, articulações de vida, saberes e convicções, sonhos de infância, palcos outros já compartilhados, perturbações de morte, enfim, temporalidades.

No momento ritualístico, o xamã pifeiro convoca a um mesmo espaço e momento as concepções antigas de todos os presentes e conjuga, em forma de som, o jogo e o deserto, a vida e a morte.

1.1. Fazendo a arte acontecer

Este trabalho aborda uma discussão a respeito do fazer artístico na produção musical das bandas de pífanos. O que é o fazer artístico ou sob que prisma o fazer artístico é observado neste trabalho? A questão a ser discutida atende à necessidade de se avaliar, dentro da categoria mencionada, a não existência de autoria, ou seja, de uma autoria, na verdade, compartilhada no espaço de execução ocupado pelas bandas de pífanos, sobretudo pela banda *Pife Muderno*, liderada por Carlos Malta e pela *Banda Dois Irmãos*, liderada por João do Pife. Estas bandas realizam peças musicais sem a preocupação de lhes apontar um autor específico.

No ato do fazer musical apontado, há uma relação dialética. Originalmente a Dialética compreende a arte de dialogar, ou seja, apresentam-se os conceitos através dos quais pretende-se uma suposta discussão.

Já Heráclito, filósofo que pensa a dialética em profundidade, nela apresenta, em seus fragmentos, a existência, sempre inequívoca e insubstituível, do conflito. *O fogo se transforma em todas as coisas e todas as coisas se transformam em fogo, assim como se trocam as mercadorias por ouro e ouro por mercadorias (frag.90)* (BORNHEIM: 1972, pág.41) .

A dialética ganha o sentido de movimento. O ser não está para a estabilidade, mas para uma constante transformação. Desta feita, em meio a tantos significados modernos para dialética, aquele no qual nos detemos e que aqui apresentamos coaduna com as reflexões heraclitianas baseadas na reflexão de que o ser deixa de ser o que era e torna-se outro por uma questão de constante instabilidade metafísica na sua própria natureza. *Descemos e não descemos nos mesmos rios; somos e não somos (frag.49a)*. Diremos, então, que a questão da existência de um “ser-pifeiro” em Carlos Malta produz-se de forma dialética, a partir de um movimento de tensão, ou seja, representa, conforme as reflexões que apresentamos, o *Dasein*.

O homem, e somente ele, vê para dentro do aberto, sem, porém, avistá-lo. Apenas a visão essencial do autêntico pensar avista o próprio ser. Mas também aqui o pensador pode avistar o ser somente porque ele, como homem, já o vislumbrou (HEIDEGGER: 2008, pág. 227).

Toda concepção heideggeriana coloca o homem como centro, coloca a vida acontecendo a partir dele. Ele representa a feitura das coisas e aquele que pode originar a propulsão para a dinâmica do mundo. Só o homem possui o atributo que lhe dá condições de ler o mundo e construí-lo. A nenhum outro animal é concedido o acesso ao entendimento ou a elaboração. A partir desta perspectiva, Heidegger faz uma crítica à história do pensamento ocidental, apontando o homem como aquele

Baiontropifando

que pode, também, encobrir o fenômeno originário da presença. Deste modo, nos lembramos de que o homem, possuidor deste atributo, no lugar de usá-lo em seu benefício, faz justo o contrário. Tendo sua visão toldada pelo edifício do conhecimento, esquece do ser. O atributo do qual falamos, traduz-se no pensamento de Heidegger pela expressão *Dasein*.

Longe do mundo contemplativo, o mundo que Heidegger focaliza, preliminarmente, o mundo circundante, intercambia, na práxis cotidiana, as dimensões da vida ativa, o prático da ação, o poético do produzir e do fabricar (NUNES: 2002, pág. 15).

Seu ser-no-mundo, ser-com-outro e o ser-para-morte fazem parte do *Dasein*. Heidegger, então, nos fala da própria existência do homem em um mundo onde já se encontra lançado. Um homem cuja existência é em conjunto, ou seja, as coisas não são através do homem, mas com o homem.

O ser do homem, o Dasein, tem a estrutura ontológica de um ser-no-mundo, cujos elementos fundamentais são três: identidade pessoal, mundo e habitar o mundo. Os modos mais primitivos de habitar o mundo são a ocupação com as coisas e a solicitude para com os outros. (LOPARIC: 2004, pág.48).

Sob uma analítica existencial, Heidegger investiga a maneira específica de ser-no-mundo do homem de um modo particular e do ser de um modo geral, de onde se originam todas as coisas. Desta forma “*natureza, história, espaço, vida,*

presença, linguagem podem transformar-se em temas e objetos de investigação científica”, pois o ser é sempre o ser de um ente. (HEIDEGGER:1977,pág.35).

O *Dasein* heideggeriano é justo o que mantém o homem na sua relação existente com o mundo, distinguindo-o de todos os outros entes. O princípio existencialista, em Heidegger, questiona a maneira pela qual o ser humano conduz seu destino e faz suas escolhas, lançando-se na produção em série de seus próprios pensamentos, explorando o próximo e perdendo de vez a memória de sua essência.

...pois, visto que o ser humano é a matéria-prima mais importante, pode-se contar com que um dia, com base em pesquisa química contemporânea, serão construídas fabricas para criação artificial do homem como matéria-prima. (HEIDEGGER apud LOPARIC:2004,pág.52).

Esse homem, em toda a sua incompletude, ao mesmo tempo alienado do seu próprio ser, nos apresenta uma certa nostalgia de sua origem. Nesta empreitada por descobrir as origens ou o ser do ente, Heidegger volta seu pensamento para a interpretação dos fragmentos do filósofo efésio, Heráclito. Suas reflexões seguem na tentativa de trazer à tona um relacionamento com a realidade sob uma perspectiva da ontologia fundamental. Apesar da complexidade que a abordagem filosófica heideggeriana sustenta, há, na verdade, um elo de aproximação com a ação cotidiana. Este elo se dá a partir das relações inter-pessoais chegando às

Baiontropifando

relações entre povos e nações. A questão, conseqüentemente, engloba o indivíduo e o coletivo nos mostrando que não há sentido no homem sem o mundo e não há sentido no mundo sem o homem.

O pifeiro, homem a respeito do qual falamos em nosso trabalho, possui características que nos chamam a atenção tanto em relação ao que tange o comportamento social quanto em relação aos aspectos voltados à constituição de si mesmo (o pifeiro como sujeito no mundo) e do mundo. Com sua presença e ação, instaura-se o mundo nordestino. É, então, a partir desta observação e experimentação de sua música que aproximamos o pensamento de um filósofo contemporâneo, Martin Heidegger, a esta manifestação da cultura popular. A proposta encontra elos, ainda, entre as concepções de verdade e realidade estudadas e estabelecidas entre os pré-socráticos, mais especificamente nas concepções do pensamento de Heráclito.

Fazemos uso de algumas expressões heideggerianas como Dasein e ser-no-mundo, entendendo que o Dasein mora na agência do pifeiro que, neste mundo, determina seu ser sob características específicas: um ser-pifeiro em sua maneira própria de exercer sua existência.

O estar-aí transcendente significa: ele é, na essência do seu ser, formador de mundo e, claro está, formador no sentido múltiplo de que deixa o mundo acontecer, de que com o mundo fornece a si uma visão originária

que não apreende expressamente, embora funcione justamente como prefiguração para todo ente revelado, sob o qual se encontra o próprio estar-aí (HEIDEGGER: 1949, pág.77).

A ação do pifeiro na sua presença como “formador de mundos e sentidos múltiplos”, nos parece causar transformações no espaço que ocupa. Este homem manipula, através da música, o tempo e, efetivamente, instaura um mundo. No caso da “Banda de Pífanos”, um mundo nordestino se desvela sob um intrincado mecanismo envolvendo música, homem e mundo. Ou seja, baiontropifando, o pifeiro toca o baião, gênero musical nordestino, sob uma fenomenologia ontológica, única perspectiva que nos parece mais próxima ao pensarmos a existência relacionada com a música, pois

...a obra de arte abre a sua maneira o ser do ente, na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o por-se em obra da verdade (HEIDEGGER: 1977, pág.30).

Considerando a música das bandas de pífanos como obra de arte, o desocultar, ao qual refere-se Heidegger, é prontamente observado e experimentado por quem tem contato com essa música. A ação dos pifeiros e percussionistas em suas presenças nos remetem, diretamente, à paisagem sonora nordestina. Podemos, assim, experimentá-la em qualquer outro ambiente que não seja o nordestino, propriamente dito. Essa possibilidade, como já dissemos, não acontece

Baiontropifando

única e exclusivamente porque a música do pife trabalha com tais e quais escalas, e nem só porque o instrumento é feito de taquara ou só porque o homem é quem toca e na sua performance desoculta-se o mundo. Todos esses aspectos formam uma unidade (*λόγος*) que surge justamente porque se dá a acontecer. A música é a produção deste brotar e só é enquanto acontece (*φύσις*).

Pois, quanto mais puramente a obra é arrebatada na abertura do ente por ele mesmo patenteada, tanto mais simplesmente nos empurra, e ao mesmo tempo, nos arranca ao habitual. Seguir essa remoção significa: alterar as nossas relações habituais com o mundo e a terra e, a partir de então, suspender o comum fazer e valorar, conhecer e observar, para permanecer na verdade que acontece na obra (HEIDEGGER: 1977, pág.53).

O ser-pifeiro que mora em João do Pife e Carlos Malta se mostra no acontecer da música em suas performances ou, melhor dizendo, na agência, cada um, de seu *Dasein*. Nas performances (sejam estas no palco do teatro, na praça da cidade ou na areia da praia) desoculta-se-nos não só o ser-pifeiro como, também, desoculta-se-nos a instauração de um mundo nordestino.

O ente como ente só pode ser enquanto assoma e advém no clareado desta clareira. Só esta clareira confere e garante a nós, homens um acesso em direção ao ente, que nós próprios somos graças a esta clareira, o ente é desocultação de certos e variados modos. O ente só pode ser oculto no espaço de jogo do clareado. Todo ente que vem ao nosso encontro e que nos acompanha mantém esta estranha oposição da presença na medida em que ao mesmo tempo se retém sempre numa ocultação. A clareira em que este ente assoma é em si simultaneamente ocultação. Mas a ocultação reina no seio do ente de modo duplo (HEIDEGGER: 1977, pág.42).

A partir da citação acima referida, entendemos clareira como aquilo que simboliza o acontecer da abertura ou a própria instauração do mundo que em um movimento de desocultação/ocultação está aí para todos. O “mundo” vem ao nosso encontro e não o controlamos. No entanto, é com a música e com o homem que acontece o surgimento desta instauração. Assim, fundamentamos a nossa proposição ao evocarmos o pensamento heideggeriano quando falamos desta experiência específica com a música de pife, visto que o pensamento de Martin Heidegger foca a ação e a inter-ação do homem com o mundo.

...os instantes em que esses sentimentos são experimentados juntamente imobilizam o tempo, porque são experimentados juntos, ligados pelo interesse fascinados da vida. Eles transportam o ser para fora da duração comum (BACHELARD: 1986,pág.188).

“O transporte do ser para fora da duração comum”, como afirma Gaston Bachelard, acontece justamente na modificação do ambiente. É um acontecimento que se faz no espaço ocupado pela ação do pifeiro em sua performance. Tal ação compreenderá o que denominaremos, mais adiante, como experiência do tempo no tempo.

Escolhemos o pifeiro por ser ele, via de regra, aquele homem desprovido de um conhecimento reconhecidamente oficial, construindo seus instrumentos a partir de um saber oral, passado de geração a geração — ainda que não formalizado em

Baiontropifando

métodos — e por, ao mesmo tempo, poder viver ele, **como no caso de Carlos Malta**, de um saber “construído” por outros, por aqueles que expressam tal conhecimento primevo como, de fato, um saber formal.

A comum inclinação para olhar com condescendência, ainda que aprovadora, a arte marginalizada, onde se inscreve a dos “primitivos”, deve ser pois reexaminada por nós. Eles não se inserem num mundo à parte, rústico, ou pitoresco, ou trágico e socialmente reivindicador, sobre o qual nos inclinemos com espectadores interessados. Apenas exprimem, com valores próprios e uma linguagem de igual importância à nossa, uma realidade interna comum a todos, aproximando-a pela utilização de outros elementos. A arte para eles faz parte do fluxo da vida (COELHO FROTA: 1978, pág.6).

Como um outro pifeiro notório, que denominamos “primitivo”, encontramos o Sr. João do Pife, um pernambucano que vende seus pifes e zabumbas na Feira de Caruaru, instrumentos fabricados por ele como meio de sustento social, e mesmo existencial. Sabe-se que a banda de pífanos exerce uma função determinante junto à comunidade da qual participa. Sua ação artística se confunde com a própria experiência da existência cultural, prática aliada ao fato de cada músico que a compõe ocupar outras funções sociais e profissionais dentro desta mesma comunidade.

Foi então por via de contraste que, com o fim de nos auxiliar nesta investigação, escolhemos também observar o músico-líder do *Pife Moderno*, Carlos Malta. Carlos Malta é flautista com formação erudita e conhecimento daquilo que

conhecemos como música ocidental, música baseada em um longo processo histórico, ensinada e reproduzida por orquestras e conservatórios. Seu conhecimento está inscrito em uma certa dimensão da cultura, mas apesar dessa vivência, Carlos Malta escolhe mergulhar no universo que consideramos como primevo, onde a flauta, feita a partir da taboca, aparece como um instrumento único com história própria, tal a sua capacidade expressiva e sua simplicidade no que diz respeito ao material usado para sua confecção.

O primitivo, neste caso, é o primal, o básico, estou falando do ser (MALTA: 2008, entrevista).

Tomados como ser-pifeiros, a saber, como agentes do *Dasein* dum ser-no-mundo específico, João do Pife e Carlos Malta compartilham da condição de pifeiros através da sonoridade do pife. Através do que apontamos como “relação dialética”, autores e intérpretes das melodias executadas tanto pelo *Pife Muderno*, comandado por Carlos Malta, quanto pela *Banda Dois Irmãos*, comandada por João do Pife, através de suas *performances*, materializam um conjunto de hábitos, instaurando, no espaço, um tempo nordestino de reminiscências ou o próprio mundo nordestino.

A dialética, no fazer musical de Carlos Malta, dá-se no músico-pifeiro do presente. Este busca, a partir do movimento de tensão entre instrumentista e o compositor, estabelece uma relação de identificação com o músico-pifeiro do

Baiontropifando

passado. Seu baião não deixa de ser seu, mas passa a ser do outro na medida em que, ao tocar o instrumento, congrega impressões de melodias já ouvidas e que remeterão o ouvinte ao ambiente nordestino.

Ao nos depararmos com a atitude de Carlos Malta ao tocar o seu pife, nos aparece somente o aspecto dialético “positivo” de sua ação, ou seja, o aspecto da instância da performance. Em relação ao aspecto dialético negativo, a uma identidade pretérita, oculta ou implícita, Carlos Malta é um autor do agora. Em outras palavras, Malta representa a figura do intérprete de tal e tal melodia e, naturalmente, é comum que nos fixemos neste aspecto, às expensas de sua criatividade autoral, pois é aquele o aspecto que mais de imediato se nos apresenta.

sempre surgir é o que se apresenta integralmente e apenas no puro surgir. (...) a sentença de Heráclito diz que o surgimento é tão compatível com o declínio que chega mesmo a favorecê-lo. O surgimento — e por ser um surgimento — é um declínio (HEIDEGGER: 1998, pág.122/127)

Assim há, também, aquele aspecto do qual não nos damos conta e que habita o interior do fenômeno ou do acontecimento no momento da ação do “tocar”: a condição de autor convive com a condição do intérprete criando, assim, o movimento que denominamos de dialética do aparente e do oculto, ou seja, autor e intérprete moram em Carlos Malta, de modo que uma instância de forma alguma anulará a outra, complementando-se ao invés numa terceira — uma totalidade

espaço-temporal. O que sucederá, a partir desta dialética, será o conflito entre estas duas instâncias, conflito que é “pai de todas as coisas” — Πόλεμος πάντων... πατήρ ἐστι (HEIDEGGER:2008,pág.36) — através do qual se dá o movimento do ser-pifeiro em Carlos Malta, nos aproximando definitivamente da dialética heraclitiana : *polemos* é πυρ⁴, as virações do fogo (HEIDEGGER:1998, pág.172). O autor, Carlos Malta, sendo tanto um criador como um intérprete, se aproxima do pifeiro do passado — cujo aspecto positivo ou aquele que está aparente, isto é, o que aparece como evidentemente performático no “surgimento” de sua interpretação, deixa de ser o mais importante. Carlos Malta, neste momento, se aproxima de João do Pife através da releitura da banda de pífanos *Pife Muderno*. O que de fato terá importância será o momento decisivo, criativo do *fazer (a performance)*.

A música tem uma coisa de... quanto mais você se interioriza mais você se mostra. Se interioriza tanto que fica evidente no seu ser. Você é uma coisa agindo artisticamente, é outra andando na rua, pagando conta... (MALTA: 2008, entrevista)

⁴ Πῦρ (fogo) significa fogo da brasa imoladora ,o fogo da fogueira, o fogo vigilante de acampamento, o fogo da lareira, mas também o fogo da tocha e da luz das estrelas.(...) No fogo são essenciais as remissões ao transluz, ao que arde e brilha, e também ao que destrói, abate, sucumbe, extingue e apaga. O fogo chameja e no chamuscar se dá a cisão entre o claro e o obscuro; o chamuscar junta e disjunta o claro e o obscuro. (HEIDEGGER:1998,pág. 172)

1.2. Ontem e hoje: o pifeiro e o xamã

Desta feita, podemos considerar a expressão dos sons dos pifes e das danças que acompanham a harmonia musical de seus integrantes (que são, ao mesmo tempo, os músicos e os moradores dos arredores, isto é, pifeiros de Caruaru). Ou seja, os pifeiros encarnam a própria comunidade fazendo com que ela seja tocada, dançada e vivida. Delimitamos, neste trabalho, a comunidade urbana no caso de Carlos Malta e a comunidade que circula na Feira de Caruaru, onde Seu João do Pife vende seus instrumentos. Neste caso específico do grupo de pife, a participação da comunidade se efetiva na medida em que narra, histórica e socialmente, não só a passagem do tempo, mas viabiliza, também, a permanência da identidade cultural de um povo através do tempo.

As análises musicais são, na essência, descrições de seqüências de atos criativos de diversos tipos: deveriam explicar os eventos sociais, culturais, psicológicos e musicais que, nas vidas dos indivíduos e dos grupos, levam à produção do som organizado. No nível superficial, a criatividade em música se expressa sobretudo na composição musical e na performance, na organização de novas relações entre sons ou de novos modos de os produzir. A atenção ao som como um fim em si mesmo, ou aos meios sociais para se atingir tal fim, são dois aspectos da criatividade musical que não se pode separar, e ambos parecem estar presentes em muitas sociedades. Quer coloquemos ênfase no som humanamente organizado, ou na humanidade sonoramente organizada, numa experiência tonal relativa a pessoas ou numa experiência em comum relativa a sons, a função da música é reforçar, ou trazer as pessoas mais para perto de certas experiências que vieram assumir um sentido dentro de sua vida social (BLACKING: 1973, pág.71).

Inserida na cultura popular e considerada até ingênua, podemos afirmar que a banda de pífanos, através do som do *Pife Moderno* — que alia a tecnologia da amplificação e da qualidade sonora com a herança cultural oral — transporta, para o palco no qual se apresenta, toda a ambientação de um mundo nordestino com suas ladainhas, suas festas e as vivências ou experiências de um povo que permanece, mas que também é o reflexo de seus antepassados. Assim, na síntese de sua expressão, ao som do baião, surge uma outra sugestão de “temporalidade”, um tempo *BAIONTROPIFADO* pela execução de uma paisagem sonora da qual nasce um novo espaço de produção, um espaço redimensionado pelo som a fim de concretizar os tempos em um tempo, ou diríamos, uma antropologia sonora, em seus aspectos ontológicos, do fazer musical da banda de pífanos.

Este *saber-fazer* referencial, ou melhor, experimental, nos aponta para a ligação existente entre o homem do agora e o homem do passado. Do ponto de vista existencial, nos parece certo afirmar que ao configurar-se o “desvelamento” — o momento dos festejos e o ato de tocar materializados no som — reafirmam-se valores e reminiscências que são a própria constituição do processo de valorização da memória, a emergência da identidade cultural.

A formação da banda de pífanos, vista não só sob o seu aspecto instrumental, mas também pelo aspecto social, ou seja, a partir dos músicos que a integram,

Baiontropifando

apresenta peculiaridades importantes tais como a condição na qual estes músicos estão inseridos. Ele, o músico, não é só um instrumentista, mas um cidadão que possui uma ocupação dentro da comunidade da qual participa. Será no período das festividades, então, que ele exercerá sua função de músico. E, segundo Carlos Malta, em entrevista,

Ele sempre tocou por nenhum, ele começou a tocar pra ele... essa humildade que é inerente no tocador... ela é primordial. O músico (se referindo ao pifeiro) é aquele cara que na maioria das vezes é o agricultor. Se ele não vende cenoura vai para a tocata. Se a tocata não dá, ele volta à lavoura. Muitas vezes esse agricultor produz para si mesmo (MALTA: 2008, entrevista).

Desta forma, podemos atestar que a arte é parte viva da vida deste indivíduo (na famosa expressão de Nietzsche, tão fácil na boca do nacional-modernismo brasileiro, de Mário de Andrade): ela se integra à vida deste homem de tal modo a levar sua identidade a confundir-se com a obra. O indivíduo, então, despersonaliza-se, descaracteriza-se como o artista e torna-se um músico ligado a outros tantos músicos, na medida em que realiza este *fazer*. Carlos Malta, em entrevista, fala de sua identificação com esse músico que chamou sua atenção quando do início de seu contato com a flauta.

Mais tarde eu dô de cara com a banda de pífano de Caruaru... aquele... (pega o pife e toca o tema "pipoca moderna") Aquilo ali... naquele momento... eu falei a flauta tem algo... eu me toquei da coisa do herói do pífano, esse cara tão popular nas cidades (...) comecei a pesquisar essa parte da música... saber sua etnia (MALTA: 2008, entrevista).

Ainda encontramos, no depoimento do compositor, referências a sua memória de menino, quando identificava, o pifeiro, como o herói, aquele responsável não só por alegrar a comunidade, mas que agregava em si mesmo uma importante inserção social.

Um músico individual notável é alguém que se coloca em contato com forças espirituais, tal como um médico ou participante dum culto de possessão, sendo portanto capaz de exprimir uma gama maior de experiências que a maioria das pessoas (BLACKING:1973, pág.35).

Encontramos, então, na figura do xamã, líder espiritual de uma tribo, por exemplo — em seu respectivo contexto cultural — a figura do pifeiro, como aquele que abriga um aspecto instaurador de mundos, a partir da relação entre estrutura de referência cosmológica e performance eventual desta cosmologia sob a forma de arte, retórica ou musical. Assim como encontramos aproximações entre o “herói” pifeiro e a capacidade de instaurar mundos, identificamos este mesmo pifeiro com o líder religioso *ruwang*, descrito nos trabalhos de Joana Overing entre os piaroa, quando a pesquisadora diz que

O ruwang dos piaroa era capaz de fazer o seu trabalho — curar, tornar a terra fértil, proteger a sua comunidade — por estar ele também a se ocupar da construção do mundo, da separação e junção de versões disponíveis, e.g. os mundos dos “tempos anteriores” e dos “tempos hodiernos” (OVERING: 1990, pág.9).

Baiontropifando

No trabalho de Guilherme Werlang, entre os marubo, este discorre sobre uma sociedade sonoramente organizada, onde os xamãs, responsáveis pela cura e atualização dos mitos da comunidade, ao invocar os espíritos através de sua *performance* (*canto-mito*), instauram um mundo determinado e temporalizam o instante-zero de sua cosmologia.

Através do saiti, o xamã alcança percepções sintônicas alternantes face aos entes cósmicos, cuja pertinência para a esfera humana é tão real quanto essencial para a simples constituição dos corpos humanos.(...) O que nós distinguimos é a temporalidade: cronologia histórica e musicalidade mítica — e vice-versa. O que temos em termos de organização espacial entre esses povos está, primeiro, firme na forma temporal; segundo, essa forma encontra a sua voz na música, e essa música traduz a gênese humana, enquanto toda a ontogênese provém da antropogenia (...) essa criação humana é um amálgama de modalidades de exterioridade (WERLANG: 2001, pág.10,19).

Guardadas as devidas proporções, no que diz respeito às citações acima expostas, não podemos deixar de notar uma aproximação entre o xamã e o pifeiro. Ambos, no momento de suas performances, promovem o “desvelamento” que se dá a partir de suas iniciativas, aqui, entendidas como o *Dasein*:

(...) longe do plano contemplativo, o mundo de Heidegger focaliza, preliminarmente, o mundo circundante, intercambia, na práxis cotidiana, as dimensões da vida ativa, o prático da ação, ao poético do produzir e do fabricar. (...) O Dasein não habita o espaço, ele espacializa: abre o espaço que ocupa como ser-no-mundo (NUNES: 2002, pág. 15,17).

O som do pife, e o pifeiro em sua *performance*, abrigariam uma capacidade não-escrita, ganhando força pela condição de escapar ao *já-feito*, pois, em sua dinâmica, as contribuições do pifeiro são aceitas, e cada um que toca, acrescentando uma rítmica diferente, um trecho a mais ou um modo diferente de interpretação — como em uma colcha de retalhos — cria um conjunto vivo e resistente — mantendo-se, o pifeiro e sua música, sempre numa constante mutação — trazendo, em seu “corpus”, aspectos existenciais e simbólicos.

Se é certo afirmar que na música das bandas de pífanos há esta possibilidade de nos encontrarmos com uma realidade nordestina, ou seja, que através dela podemos ter uma experimentação simbólica, passamos, então, a considerar a condição do autor dentro deste grupo formado por anônimos, homens simples que trabalham na lavoura, que são comerciantes ou profissionais liberais, mas que pela força da cultura musical conseguem unir as instâncias que se separam e, num momento de suas vidas, dedicarem-se a uma forma ampla, ainda que específica de fazer musical. Como já vimos, este *fazer* reúne não só a música, mas todo um arcabouço cultural que, de tempos em tempos, é lembrado e destacado de sua função social. São homens que carregam essas “memórias de memórias”, reminiscências, no corpo e na alma, fazendo a ligação entre a natureza e a cultura.

Baiontropifando

A música, como aquela que nos transmite e revela uma paisagem cuja experiência se torna coletiva (fazendo, aqui, referência à cultura e aos costumes de forma explícita) poderá, conseqüentemente e *vice-versa*, instaurar um outro tempo. O tempo a ser experimentado no instante mesmo em que assistimos e ouvimos os pífanos — onde, então, o passado, o presente e o porvir se mostram inteiros no evento.

É pelo poder que a música tem de criar um mundo de tempo virtual que Gustav Mahler disse que ela pode nos levar a um “outro mundo” — o mundo no qual as coisas não se sujeitam mais ao tempo e ao espaço”. Os balineses falam da ‘outra mente’ como um estado do ser que se pode atingir através da dança e da música. Eles se referem a estados nos quais as pessoas se tornam sobremaneira atentas à verdadeira natureza do seu ser, ao ‘outro eu’ dentro de si e de outros seres humanos, e à sua relação com o mundo ao seu redor. Velhice, morte, tristeza, sede, fome e demais sofrimentos desse mundo são vistos como eventos transitórios. Há uma liberdade para com as restrições do tempo e uma concentração completa no ‘Instante Atemporal do Espírito Divino’, a perda de si no ser. É comum experimentarmos a vida com maior intensidade quando há uma subversão dos nossos valores normais do tempo, e apreciamos a qualidade ao invés da quantidade do tempo que passamos a fazer alguma coisa. O tempo virtual da música pode ajudar a gerar tais experiências (BLACKING: 1973, pág.37).

Encontramos esta experiência numa das falas de Carlos Malta:

Quando você entra no mar... logo ali está o Japão... e a África... o mar não tem fronteiras; é muito parecido com a música... o mundo muda de alguma forma (...) a música corta o momento. É aquele interlúdio (MALTA: 2008, entrevista).

A sensação de conjugação dos tempos num só espaço transforma-se em um encontro. Do mesmo modo como acontece com aquele que ouve o som, acontecerá com aquele que se apresenta como autor-intérprete das melodias. O autor carregará, consigo, internamente, a condição de não-autor. No momento em que tocar seu instrumento, o intérprete — este co-autor que remete a uma não-autoria — instaurará um mundo, no tempo presente, uma ligação com os tempos do passado, tempos dos quais não se pode rever autorias — e ele, então, se reunirá aos outros “autores” como um dos pifeiros.

A obra [de arte] enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. Mas a instalação de um mundo é apenas um dos dois traços essenciais a referir do ser-obra. O outro traço que lhe pertence, tentamos torná-lo visível do mesmo modo a partir do que mais imediatamente se apresenta da obra. (...) Por onde a obra se retira e o que ela faz ressair, neste retirar-se, eis o que chamamos a terra (Erde). Ela é o que ressai e dá guarida (das Hervorkommend-Bergende). A terra é o infatigável e incansável que está aí para nada. Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. A obra deixa que a terra seja terra (HEIDEGGER: 1977, pág.35).

O tempo, no qual se aplica o sentido e fundamento originário da obra-de-arte, tempo no qual estamos inseridos, é o tempo que, fora da experiência artística, só nos permite uma visão limitada. Deste modo, é ao ouvirmos as *Pifanoiesias*⁵

⁵*PIFANOIESIAS* – Há, sem dúvida, uma poética no som do pife. A pifanoiesia mora na simplicidade complexa da qual nos fala Carlos Malta em entrevista. Complexidade capaz de, a partir de duas vozes, nos fazer sentir a presença de uma harmonia que, de fato, não existe

Baiontropifando

sonoras, embaladas pelo triângulo e a zabumba, que estabelecemos um vínculo com aquele outro tempo — o tempo denominado pelos gregos de *Kairos* — e, de fato, nos identificamos com aquele “espaço criado” — sem, contudo, sabermos por quais vias este processo identificatório acontece. Tal ligação ocorre, justamente, porque a música tem a possibilidade de romper com o tempo *Chronos*, na sua instância horizontal, com o tempo datado — na física newtoniana, unilinear, unidirecional e irreversível — abrindo uma janela para o tempo *Kairos*, na sua instância vertical, onde acontece não somente uma releitura do espaço como uma experimentação do passado, *não aquele passado da simples lembrança e sim o passado imemorial que revela a plenitude do tempo* (SILVA:1992,pág.151, in NOVAES). Não se trata, tão-somente tampouco, da mera verticalidade que se opõe sincronicamente a uma horizontalidade diacrônica, como numa partitura musical — metáfora bi-dimensional, atemporal de uma visão sobre a estrutura universal do mito, como em Lévi-Strauss. Trata-se antes da verticalidade poética contra a horizontalidade prosódica, conforme Bachelard. Há, ainda, a circunstancialidade espaço-temporal do encontro daquele que ouve com a condição que o pifeiro vive em seu interior, a condição mesma de não-autor, que surge no ato do *fazer* musical

instrumentalmente, mas que brota da relação dialética das vozes das flautas. “*Na mesma dimensão da filosofia e de seu modo de pensar situa-se apenas a poesia (...) No poetar do poeta, como no pensar do filósofo de tal sorte, uma montanha, uma casa, o chilrear de um pássaro perde toda a vulgaridade*”. (HEIDEGGER:1969, pág. 55)

à coletividade.

Aquela aparência do “aqui e agora”, aquela que se refere ao tempo cronológico orienta nossa visão para o imediato, para o fenômeno do instante do palco ou da apresentação na praça com a banda e seus componentes evoluindo em suas roupas características. Esta experiência não passa do contato visual e do contato corpóreo, instaurados no tempo *Chronos* e, absolutamente, limitada pelos dias, pelas horas e pelas estações.

Enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical. A prosódia apenas organiza sonoridades sucessivas; regula cadências, administra arrebatamentos e emoções, muitas vezes inoportunamente.(...) [Por outro lado], tudo que nos afasta da causa e da recompensa, tudo que nega a história íntima e o próprio desejo, tudo que desvaloriza ao mesmo tempo o passado e o futuro encontra-se no instante poético (BACHELARD 1986, pág. 184,187).

O que se instaura no tempo *Kairos*, temporalidade diferenciada, representa muito mais do que o tempo que o indivíduo passa ao assistir a banda, ao evento. Aquele momento se configura como o tempo que Michel de Certeau chamará de “golpe”:

Segundo o modo do “momento oportuno” (kairos), ela [a temporalidade diferenciada] produz uma ruptura instauradora, sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar, saindo de seus insondáveis e móveis segredos, um “golpe” modifica a ordem local. (...) Mas essa mudança tem como condição os recursos invisíveis de um tempo que obedece a outras leis e que, por surpresa, furta alguma coisa à distribuição proprietária do espaço (DE CERTEAU 1984, pág.161).

Acreditamos existir, na música, características que possibilitem a construção de um espaço, mesmo que virtual. Este possível espaço sonoro, assim como o espaço de nossa casa, possui lugares conhecidos que criam familiaridades. No caso da música, há uma certa previsibilidade dos caminhos a serem tomados.

A produção musical mencionada nos aponta, ainda, à possibilidade de múltiplas superposições de realidades, onde os acontecimentos se dão de uma forma simultânea e não sucessiva — subvertendo, assim, à semelhança da dita música modal em Wisnik, a noção de temporalidade construída pelo sistema tonal, condizente com a nossa vivência corrente do tempo no ocidente.

[Na música modal] as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um tempo virtual que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. (WISNIK: 1989, pág.78).

Carlos Malta, em entrevista à TVE (julho de 2006), afirma que entre o baião e o *blues* há uma ligação, e que *no fundo os caras são do mesmo lugar / nós podemos tocar o blues com a batida do baião* de forma intuitiva, reunindo a sonoridade *blue note* ao modalismo nordestino. Carlos Malta perscruta um caminho cuja sonoridade remete o ouvinte a uma unidade num tempo determinado porém contrário ao comum, subitamente feito contra-intuitivo.

A sonoridade ingênua dos pifes carrega consigo um trabalho feito pela comunidade, expressão da cultura de um povo materializada no som. Esta síntese da expressão cultural, por sua vez, não se apreende através dos canais institucionais racionalmente estabelecidos. Segundo John Blacking,

A originalidade pode ser expressão de um comportamento exploratório inato para com os materiais acumulados de uma tradição cultural; e a capacidade de sintetizar, que costuma-se dizer que distingue o gênio do talento, pode exprimir a organização cognitiva total que resulta da experiência das relações que existem entre os grupos sociais que usam e desenvolvem as técnicas da tradição (BLACKING: 1973, pág.35).

Todo símbolo contido na sonoridade do pife e na atividade comunitária exercida pelo grupo de pifeiros (*entes* que, na música, vislumbram o *horizonte ontológico* — o *desvelamento do ser...* cf. HEIDEGGER:1969,pág.129), faz parte de um jogo de relações entre o sagrado e o profano, pois a mesma banda que acompanha a novena é aquela que anima o arrasta-pé noturno, fazendo parte integral da vida da comunidade.

Quando eu pego o instrumento, se eu tô na rua ou na praia, o espaço que está em torno se torna um anfiteatro e, bicho, alguma coisa tem que acontecer ali, se não acontecer é porque eu não fiz acontecer, eu não me dei para isso, mas normalmente acontece. (...) Essa humildade perante a música é inerente ao tocador, é primordial pra que você seja aquele cara que tá pronto pra transformar o momento (MALTA: 2008, entrevista).



Dando continuidade a este trabalho, nos propomos a investigar, por conseguinte, a questão referente ao espaço *BAIONTROPIFADO* por paisagens sonoras que instauram um outro tempo... pois é assim que ouvimos as *PIFANOIESIAS*, especificamente, da banda de pífanos de Caruaru (*Dois Irmãos*) e da banda de pífanos *Pife Muderno*, ao revelarem ou desvelarem aquilo que o homem teima em esquecer este trabalho, nos propomos a investigar, por conseguinte, a questão referente ao espaço *BAIONTROPIFADO* por paisagens sonoras que instauram um outro tempo... pois é assim que ouvimos as *PIFANOIESIAS*, , sua condição de ser-no-mundo. *BAIONTROPIFAR* nos parece ser, então, o fazer musical como assinalado anteriormente. Há de se considerar que

⁶ Bloco do pife; observamos aqui o momento da ação do pifeiro (Carlos Malta) no meio dos brincantes.

exista, neste fazer, aspectos antropológicos e ontológicos, pois a cultura é nele representada através da arte e, aqui, especificamente, por meio da *performance* musical, o *Dasein* de agentes dessa cultura. A música da banda de pífanos é o objeto de nossa atenção. Com o (*ser*) homem tocador de pífanos, tendo, como meio, a banda, há o surgimento de um mundo nordestino no palco, e é sobre a ação do pifeiro, personagem transformador do espaço circundante, que nos debruçamos, conforme a fala do músico Carlos Malta.

Na epifania do som do pife mora, *PIFONTROPORALIZANDO*⁷, o nosso “aqui e agora”, como já mencionado, em uma existência sem mensurações, sem rupturas, ou seja, numa existência una em seu acontecer, percebida apenas por nossa *AUDISSERVAÇÃO*. É através dela que *FILONTROPIFAMOS*⁸ nossos

⁷*PIFONTROPORALIZAR* - A música é a linguagem que se faz no tempo, portanto, temporaliza o espaço subvertendo nossa percepção. Ao ouvirmos as bandas de pife ou qualquer espetáculo musical, na medida em que nos entregamos, experimentamos uma outra relação com o tempo e o que parecia uma eternidade transcorre em minutos. *Como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior* (OLIVEIRA PINTO: 2002, pág.231).

⁸*FILONTROPIFAR* – Entendemos que a filosofia, muito mais do que uma sistematização do conhecimento, é, antes de tudo, o pensar a respeito de qualquer questão na linguagem que lhe é própria. O termo, então, diz respeito ao próprio ato de pensar o pife e refletir de modo a apresentar aspectos ainda não demonstrados, pois o pensar não cessa, é contínuo sem esperar conclusões, sem pretensão de construir ou fundar pensamentos, apenas questionamentos. Aqui, então, “*filosofar é investigar o extra-ordinário (...). Por não se achar na ordem trivial de todos os dias, não somos forçados a empreendê-la [a filosofia] em razão de alguma exigência ou determinados preceitos. Completamente fora do ordinário, a investigação em si mesma se apóia por completo, própria e livremente no fundo misterioso da liberdade.*” (HEIDEGGER:1969, pág.43).

Baiontropifando

comentários, na tentativa de respondermos questões impostas por esta arte, a arte da música, tão pouco investigada na sua abertura ao ser. Apesar de muito consumida — *et pour cause* — a música acaba refletindo uma vivência superficializada não só de si mesma, como, também, a da realidade de um modo geral. Queremos, assim, explorar a face oculta desta arte, pois como diz Heráclito, φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ - (*physis Kryptesthai phylei*) — “a autêntica natureza das coisas ama estar oculta” (KIRK,RAVEN,SCHOFIELD: pág.268)

Por *BAIONTOLOPIFANDO*, entendemos não só um dos lados da questão, mas a própria constituição ou profundidade da questão em si, ou seja da análise provocativa a respeito da música — em particular, do som realizado pelos pifes. Concernente à questão, a ontologia de Heidegger será novamente evocada no percurso do trabalho. Ontolopifar é justo o que se mostra no encoberto, ou seja, o mundo nordestino só nos é mostrado por existir, na música, um aspecto acionador do real. Para tanto, são entendidos, aqui, os aspectos *ônticos* (entes: o que vemos no palco: músicos, instrumentos, cenário) e os *ontológicos* (ser: justo o que não se vê, mas que modifica o espaço cf.HEIDEGGER:1949,pág.27) ou seja, o lado oculto que procuramos vislumbrar apesar da turvez cotidiana .

Nesta perspectiva, entendemos que a história, a música e o tempo não são criação; surgem, antes, no mesmo instante que o homem.

Nosso interesse inicial, a saber, que a música das bandas de pífanos, em geral, nos proporcionam uma sensação diferenciada do espaço-tempo, nos conduziu a uma reflexão a respeito do tempo e da relação que estabelecemos com este — o tempo — no nosso dia-a-dia. Ainda que a filosofia não compreenda todo o espaço de atuação deste trabalho, nela transitamos para pensar as relações possíveis entre os campos de conhecimento acima citados, pois entendemos que a investigação musical, a qual nos propomos realizar, passa pela questão diretamente associada ao fazer musical — e este fazer confere, ao trabalho, a responsabilidade de pensarmos a prática do músico como prática desviada ou desvinculada das facilidades e do lugar comum onde rotineiramente encontramos a música sendo relacionada, quando não apenas superficialmente citada, a um fazer destituído de um conteúdo vivencial mais aprofundado. Deste modo, observamos, neste trabalho, uma perspectiva ou um caráter ontológico como princípio organizador dos conceitos selecionados para a análise do espaço-tempo; espaço-tempo ocupado pelo baião no momento em que o “fazer desta música” acontece.

Na pesquisa, observamos que a música surge como veículo de um tempo. Evoca-se um tempo e este é presentificado, como nos exemplos já em parte mencionados, na cura realizada em casos específicos como o das artes vocais dos piaroa, na realidade atualizada pelo canto-mito do xamã marubo ou quando, para

Baiontropifando

render graças a alguma divindade, o tempo do espírito é o vetor organizacional da sociedade depois do cantar das novenas acompanhadas pela banda de pífanos. Somos remetidos a valores, crenças, símbolos e hábitos de um espaço ocupado em outro tempo, num tempo passado.

Forma-se, assim, a intenção de se defender a proposta de que há uma unidade, entre o hoje e o ontem, sendo tecida a partir das entrelinhas deste som. Ela — a música — ultrapassa a linha física do espaço-tempo corrente, nos transportando a uma outra possibilidade de temporalidade: a *PIFONTROPORALIDADE*, tempo que o homem produz ao executar a música cuja unidade se refaz, para se usar mais uma vez uma expressão heideggeriana, no desvelamento do ser.

Aquela que, um dia, foi considerada “cultura primitiva” — a nordestina —, em seu aspecto pejorativo, transfigura-se em riqueza cultural organizando a realidade através do som. Em contato com as melodias que pulsam, vivas, nas bandas *Dois Irmãos* e *Pife Muderno*, percebemos a força do pensamento primevo. E o palco, como espaço — ou templo de representação da vida — ganha cor, textura e cheiro de um espaço-tempo mítico onde a vivência do povo, síntese de sua expressão no som do baião, surge em forma de um outro tempo, tempo *BAIONTROPIFADO* como paisagem sonora.

2. PIFONTROPORALIDADE

αιων παις εστι παιζων, πεσσευων παιδός ή βασιληίη.

“O tempo é um criança brincando, jogando; reinado da criança” (COSTA: 2002, pág.109).

Pai!!!! Amanhã eu vi a largatixa... (Pedro Odenyr, 3 anos).

O que foi é o que há de ser, e o que se fez se tornará a fazer, nada há, pois novo debaixo do sol, há alguma cousa de que se possa dizer: vê isso é novo? Não! Já foi nos séculos que foram antes de nós (Ec 1:9 e 10).

Para falarmos da possibilidade de instauração de um mundo nordestino no palco e acerca da *presença* da banda de pífanos, teremos que, obrigatoriamente, falar ou pensar a questão do tempo. Como ele se dá ? Como o percebemos?

Tal reflexão faz-se necessária pelo fato da música participar de um acontecer no tempo, ou poderíamos dizer, ainda, participar com o tempo, uma vez que ela temporaliza o instante, transformando o espaço.

A citação bíblica acima nos aponta para, entre outras possibilidades, sob uma concepção judaico-cristã, entendermos a questão temporal sob o eixo divino mas, também, sob a tônica da dualidade. O tempo existe em dois níveis, a saber, aquele em que o homem vive a sua mundaneidade, e um outro tempo, aquele onde

o existir se dará em uma forma sem início ou fim, ou sob a forma daquilo que entendemos por eternidade.

A eternidade não é mensurável em segundos de tempo terrestre. A eternidade é um atributo de Deus que não era, não será mas é sempre. O tempo terrestre é a sombra da eternidade, a sucessão das coisas. Foi criado, tem um princípio e um fim que limitam a duração da história humana (GOUREVITCH, in RICŒUR 1975, pág.271).

Uma conclusão apressada poderia nos levar a considerar que a música nos possibilita um contato com esta instância da eternidade, o que, aliás, na nossa e em muitas outras culturas é possível perceber. No entanto, pensaremos, neste texto, em uma transcendência diferenciada, numa transcendência que caracteriza não aquela temporalidade que ultrapassa a nossa condição física, nos remetendo a algum lugar do qual não fazemos idéia, mas numa transcendência na imanência tal qual nos fala Heidegger em *Essência do Fundamento*:

A transcendência, na significação terminológica que importa clarificar e apresentar, significa o que é próprio do estar-aí humano e, de certo, não como um modo de comportamento entre outros possíveis, ocasionalmente posto em execução, mas como constituição fundamental deste ente antes de todo o comportamento (...) Além disso, porém, o estar-aí transcendente não ultrapassa nem uma “barreira” posta diante do sujeito e forçando-o primeiro a permanecer em si (imanência), nem um precipício que o separa do objeto (...) o que é ultrapassado é justamente apenas o próprio ente e, de certo, todo o ente que por ser torna-se desvelado para o estar — aí, também, é justamente o ente que enquanto estar-aí ele próprio existe (HEIDEGGER: 1949, pág. 33,35).

A partir da perspectiva heideggeriana, encontramos percepções de tempo em diferentes culturas e práticas musicais, algumas inclusive bem próximas a nós, que entendem e praticam essa relação de imanência transcendente no seu viver, uma relação muito mais próxima de uma concepção mítica do tempo, em que o passado e o futuro transformam-se em um “aqui e agora”, afastados, desta forma, da mensuração construída pela cultura ocidental, aquela na qual nos inserimos e a partir da qual enxergamos outros modos de ser, pensar e viver o tempo, pois

cada civilização percebe o mundo através dos sistemas que lhe são próprios. Estes se formam durante a atividade prática dos homens, à base de sua própria experiência e da tradição herdada das gerações anteriores (GOUREVITCH: in RICŒUR 1975, pág.263).

Ainda que acostumados a um modelo ocidentalizado tradicional, vigente pelo menos desde Aristóteles, no que diz respeito à percepção do tempo, ao nos depararmos e experimentarmos a música das bandas de pífanos, nos aproximamos dessa percepção diferenciada. Capturados pela experiência cotidiana não nos damos conta de um tempo que, cronologicamente, não é marcado pela linearidade e direcionalidade únicas, que não é irreversível, e que ainda assim rege nossas vidas. No momento da apresentação “experenciamos” um instante duradouro, como um instante de quebra em nossa concepção de tempo.

Em proporções menores, quantas vezes nos surpreendemos ao perceber que diante de uma conversa, ou de uma parada para pensar, aqueles minutos pareciam horas — sendo o inverso do mesmo modo, quando uma duração consideravelmente grande esgota-se como se fora segundos? Não poderíamos ficar indiferentes a estes pequenos acontecimentos que experimentamos todos os dias e que encontramos, de forma viva, em outras culturas ou numa experiência musical profunda. Desta forma, observamos o quão abstrato é o conceito do tempo, já que este se dá de forma variada, de acordo com tal e qual cultura e tal ou qual experiência. O que pretendemos, assim, nestas reflexões, não é explicar a existência do tempo — o que cabe aos físicos e filósofos — mas entender de que modo se dá a nossa percepção musical sobre o tempo e de como essa percepção, construída ao longo da História, limita ou abre a nossa experiência a respeito daquilo que a música, em suas amplas possibilidades, é capaz de proporcionar.

Nos alinhamos, assim, às considerações do Professor Antonio Jardim, quando este fala sobre o que é possível que se entenda, em nossa tradição, por vivência espaço-temporal.

o lugar é extensão e o tempo, cronologia. Toda e qualquer possibilidade de compreensão de espaço e tempo que não sejam estas, passam a não fazer sentido. A perda de sentido da questão ontológica, determinada pelo predomínio da identidade, traz concomitantemente consigo a medida como critério do mesmo tempo e espaço. (...) essa determinação é, em

última instância, empobrecimento da própria noção de mundo (JARDIM, 2005, pág.64).

Ouvir as bandas de pífanos a partir da perspectiva da temporalidade musicalmente diferenciada — temporalidade, esta, sendo instaurada no “aqui e agora” — nos faz considerar, de forma não preconceituosa ou etnocêntrica, outras formas de experimentar o tempo, transformando, como diz Antonio Jardim, nossa “noção de mundo”.



2.1. O tempo e a ação musical

Ao considerarmos o aspecto temporal mediado pela riqueza de acontecimentos não totalmente mensuráveis, nem sucessiva tampouco

⁹ Foto feita no carnaval carioca — esse é o bloco do pife que se organizou recentemente nas areias de Ipanema no Rio de Janeiro. Observa-se o pifeiro (Carlos Malta) no meio dos brincantes (25 de fevereiro de 2009).

cumulativamente, estabelecemos uma nova relação com a realidade. Passamos a entender melhor como se dá, na música, esta modificação de parâmetros com os quais nos comportamos, normalmente, a partir de uma possibilidade consciente de mensuração unilinear, unidirecional e irreversível.

A partir do momento em que se apresenta uma incapacidade de mensurar o tempo vivido no momento do evento ou da apresentação — condição proporcionada pela música — especulamos sobre a constituição do que vem a ser o tempo musical no seu fluxo cotidiano.

Se considerarmos que aquilo que escrevo *agora* torna-se *agora* para quem me lê, já estou no passado. Mas o *agora* do ato da escrita é o presente que se dará no futuro ao ser lido. Tudo graças à qualidade *atemporal* que a escrita empresta a tudo que aporta à superfície plana do papel, parede, tela do computador.

Quem lê reedita o passado transformando-o em presente, presente que foi pensado para o futuro. As instâncias temporais, nesta perspectiva, se inter-relacionam numa equivalência ao instante-zero. A escrita, assim de modo abstrato, equivale a uma lei da física, um teorema da matemática. Não é histórica, em um sentido poético.

Muito diferente é o que pode acontecer na *poiesis*, por exemplo, da literatura ou das artes plásticas de um modo solitário, mas que, no caso da música, sempre

acontece de forma coletiva. Falo aqui da essência poética da obra-de-arte, para além das artes verbais, à maneira de Heidegger (HEIDEGGER:1977, pág.58).

Quanto à performance do pifeiro, onde o que é tocado tem função social múltipla e ultrapassa o puro entretenimento, a exemplo dos acompanhamentos nas novenas por parte das bandas de pífanos do nordeste, nos parece certo afirmar que esta música, esta obra, está impregnada de um caráter mítico-poético — tanto por remissão à *poiesis* heideggeriana quanto aos xamãs amazônicos — estabelecendo a ligação, na própria imanência, entre o passado, o presente e o futuro. E, em acordo com Emmanuel Carneiro Leão,

Por meio dessas dimensões de vivência para o futuro e o passado a compreensão histórica se articula historicamente. Assim ultrapassamos o tempo presente psicológico e nos estendemos à con-vivência com a humanidade do presente, do passado e do futuro. É o que acontece na consciência do poeta, do artista, do historiador, do filósofo enquanto objetivada na obra (CARNEIRO LEÃO: 1977, pág. 36).

A obra é aquela que revela ou *desvela* o vigor do real, onde o tempo é enquanto se toca o instrumento, enquanto se vive o momento da ação musical. Nossa percepção cronológica, neste instante, é rompida para dar lugar a uma nova temporalidade, ultrapassando o tempo presente psíquico e nos deixando embalar pela sonoridade da música dos pífanos. A convivência entre o passado, o presente e o futuro, tal qual fala Emmanuel Carneiro Leão, encontra-se nas culturas africanas e

ameríndias, por exemplo. Nestas sociedades, as concepções de mundo baseiam-se em procurar romper com uma percepção unidimensional e mensurada de tempo. Há uma outra idéia de mensuração que não se aproxima, em nada, daquela na qual estamos inseridos — percepção empírica, ocidental do tempo — pois entre os Bantu, por exemplo,

não existe substantivo teórico para indicar o tempo como nas línguas da cultura européia-americana. Entre os Bantu, o que importa é o tempo disso ou daquilo, o tempo propício para isso e aquilo. O tempo assim marcado, individualizado pelo evento, pode ser muito curto ou muito longo, segundo a duração do evento que o individualiza (KAGAME, in RICŒUR 1975, pág.115).

O que há, na verdade, é um presente permanente porém substantivo, um não-nada, onde um passado e um futuro são em conjunto, acontecem no evento, a partir da ação do homem, o que nos aproxima da concepção de tempo heideggeriana, onde a História não é aquela feita pelos registros dos fatos ou pela historiografia, mas, sim, por um acontecer com o homem; homem, este, que abriga, em si, o *Dasein*. Este acontecer do evento que comunga tempos, então, configura-se como o tempo do *Dasein*, tempo onde a ação do homem, ou melhor, sua condição de ser-no-mundo, lhe propicia uma relação diferenciada com a realidade, deixando de ser passiva para que ele, objetivamente, possa atuar na realidade.

Partindo desta aproximação entre a percepção do tempo dos Bantu e a concepção de tempo heideggeriana, observamos o contraponto existente entre as culturas ocidentais e orientais. Percepções tais como a dos Bantu influenciam a concepção de mundo por cada cultura construída. O que nos leva a refletir e a reconhecer, no baião, tocado pelas bandas de pífanos, a constituição de um caminho do meio. O caminho do meio, aqui, é aquele que coaduna duas realidades apresentando-as como contrastantes, em termos estruturais ou harmônicos, a fim de nos apontar para uma relação de sincronia entre o sujeito que toca e o objeto que se traduz na própria música tocada. As manifestações artísticas expressam a cultura e presentificam o passado; isto posto, seria coerente afirmar que o tempo *é* com o homem na mesma medida em que institui um mundo a partir da iniciativa própria do próprio homem — ou, o que poderíamos afirmar com relação à tradução de *Dasein*, quando o homem institui sua *presença*. Nos referimos a este aspecto da criação de um espaço-tempo nordestino ou da criação de um mundo nordestino pela agência dos pifeiros através da expressão *PIFONTROPORALIZAR*, ou seja, esta expressão configura o tempo em que a música *é* ou como sendo o momento ao qual nos remetemos, ou experimentamos o espaço ou o ambiente nordestino onde

[o] tempo e o espaço são dados não fora da experiência ou antes dela, mas unicamente na experiência concreta, formando os elementos que a constituem e que é impossível separar do tecido vital. Por isso o tempo é

menos apreendido pela consciência do que vivido imediatamente (GOUREVITCH: 1975, pág. 267, in RICŒUR 1975. pág.267).

PIFONTROPORALIZAR nos conduz à compreensão da experiência direta cotidiana com o tempo vivenciado no instante em que a música é tocada, à qual já fizemos referência, acima, para ilustrar a percepção do tempo. Desta maneira, repetidamente, confirmamos nossa crença de que, no momento do evento, há um *desvelamento* ou uma abertura para uma ambiência espaço-temporal, um mostrar-se que só acontece junto ao acontecer do *evento* e com a *performance musical*. Assim, a música *PIFONTROPORALIZADA* é com o homem.

2.2. Experimentando o tempo no tempo.

O mostrar-se só nos é possibilitado por estar oculto, e o desocultamento se dá na performance. Para ilustrar tal afirmação é válido, à guisa de exemplo, relatar uma experiência pela qual todos passamos aos assistir algum espetáculo. Vejamos: ao chegarmos *antes* do início do espetáculo experimentamos a arrumação do palco, a passagem de som e as conversas que, não necessariamente, giram em torno do evento. À medida em que outros convidados chegam, inicia-se a construção de um outro aspecto naquele espaço que se traduz no caminho para o *durante*. Todos os convidados acomodados e então... temos a expectativa do que *virá a ser*. Finalmente, o show começa, e, neste *durante*, é que acontece o “aqui e agora” ao

qual nos referimos. Acontece algo análogo à *PIFONTROPORALIDADE*, onde se experimenta um outro tempo, quando a noção espaço-temporal é transformada a fim de nos revelar uma nova instância do real, uma realidade dentro da realidade, a transcendência na imanência. Já espantados, olhamos para o palco vazio, ao som das palmas do público pedindo *bis*. A insistência do público confirma a vontade que todos têm de permanecer naquele “aqui e agora” *depois* de ter passado pela experiência sonora. Heidegger nos apresenta uma ilustração para esta experiência, que abaixo descrevemos:

Existe um surgimento na confirmação da manhã e do crepúsculo. Da manhã surge, felizmente, a claridade do dia com a qual o surgimento se completa. Segue-se-lhe, no entanto, a tarde com o seu crepúsculo, no sentido oposto. Considera-se, de certo modo, a manhã como uma espécie de compartimento que se abre. Depois vem o dia propriamente dito, o segundo compartimento continua aberto. Surge então o terceiro compartimento, que vai se abrindo lentamente: o entardecer. O segundo compartimento é o preferido, relativamente ao qual surgir e fechar-se constituem dados adicionais. Seguindo o terceiro compartimento, o entardecer, em sua relação com os demais pode-se perceber que ele só está “propriamente” em relação com o compartimento aberto, com o dia. Pois o dia se fecha novamente com o entardecer (HEIDEGGER: 1998, pág.146).

A partir desta experiência e fundados nos autores citados é que entendemos a constituição do existir de uma relação ontológica entre a música e a realidade, o que nos autoriza a tratar do aspecto transformador que não está somente na música da banda ou no homem que toca o instrumento, mas na junção dos dois, pois trata-

se do *λόγος*, e isso se exprime como: *ἐμ πάντα εἶναι* tudo é um. No ser e com o ser, o uno une tudo que é (HEIDEGGER: 1998, pág.275).

Ontológico, então, refere-se à instância que não é aparente, mas oculta. Sendo o desocultamento iniciado única e exclusivamente pelo *dasein* que há no homem ou por sua condição de ser-no-mundo, falamos do ser-no-mundo do homem e tocamos em aspectos antropológicos.

BAIONTROPORALIDADE relaciona música e tempo em seus aspectos ontológicos com o homem em seus aspectos antropológicos.

Nossa investigação se atrela, ainda, à idéia de uma relação com a realidade que se dá quando se está em contato com a música, de uma maneira não mensurável e que os gregos denominavam de *ἀλήθεια* (*Alethéia*) ou desocultamento, a saber, a verdade como fenômeno. Ao nos referirmos à relação de instauração de um mundo nordestino no palco, na ação (performance) do pifeiro, entendemos que, neste tempo e neste espaço, dar-se-á uma desocultação, um desvelamento.

ἀλήθεια diz também do que se apresenta, do que é trazido à presença. A verdade é o que se mostra, o que se apresenta, o que é tirado do seu velamento primordial e é trazido a presença, é mostrado, é posto diante (JARDIM: 2002, pág. 76).

Apesar da associação histórica entre o conceito de Lógos e a palavra escrita, o acionamento do real entre os gregos, a respeito do qual trata Antonio Jardim, acontecia por uma relação com a realidade que não passava pelo registro escrito factual, sendo, desta forma, eminentemente oral. Através da oralidade, transmitia-se o conhecimento aos outros. O *ædo* era o responsável por este exercício cuja finalidade era acionar o real, não através dos fatos historiográficos, mas a partir da experiência com a linguagem no momento da fala, a fim de superar estes fatos e criar mundos, para atuar na realidade e transformá-la.

Compreendemos que a História, em Heidegger, é vista não em seu aspecto de causalidade temporal, mas como um acontecer. O homem, pelos seus atos e ações, faz a História e, a partir dos seus mais simples atos, instala um mundo por possuir, segundo Heidegger, uma condição privilegiada de existência ou de ser-no-mundo. Assim como a música é com o homem, a História também o é, por ser, enquanto concepção, anterior ao registro dos fatos.

Com a literalidade a nossa percepção ocidentalizada do tempo passa a ser influenciada e construída através desses registros e não mais, como na sociedade grega, por meio da oralidade. O que nos chama atenção, no entanto, é uma característica que o pifeiro possui e que nos permite uma aproximação com o *ædo* grego. Esta característica também aparece nas sociedades tribais indígenas

africanas ou ameríndias, onde o xamã ou médium espiritual é o responsável pela manutenção daquela comunidade. O aprendizado do pifeiro se dá de uma forma oral sob o que denominamos conhecimento primitivo, considerado, aqui, como conhecimento primeiro. Ainda que avancemos tecnologicamente em muitas regiões do planeta, nosso pifeiro está longe disso, pois o homem pode prescindir da tecnologia para desdobrar sua existência, tal qual na vida pré-científica sobre a qual nos fala Emmanuel Carneiro Leão:

(...) nessa distinção a vida pré-científica se nos afigura mais ampla, mais rica e variada. É tecida de comportamentos e relações que se entrelaçam numa infinidade de setores: no campo das atividades práticas, do uso e confecção das coisas, no terreno da comunicação religiosa com poderes divinos, na esfera da convivência social com os outros homens (...) antes de qualquer ciência, a vida humana já dinamizada pelo jogo dos chamados fenômenos existenciais (...) a vida pré-científica tem profundidade e superfície, conhece a banalidade do dia-a-dia e as horas de sua grandeza (CARNEIRO LEÃO: 1977, pág.15).

A riqueza existente em uma realidade pré-científica mora nas expressões culturais, expressões estas que materializam e nos transportam para um outro lugar, o lugar instaurado pela temporalidade musical, o das características sensoriais próprias de uma determinada realidade. Não é à toa que enquanto, em todo o Brasil, considerando-se as modificações e as interferências de região para região, é comemorado o dia de São João por meio da gastronomia, a comemoração ocorre

sobretudo por meio da música nordestina, tendo o baião como o ritmo predominante.

Afirmamos, inicialmente, que a música, de um modo geral, e mais especificamente aquela que nos propomos à reflexão, a saber, a das bandas de pífanos citadas, instaura um mundo no palco. Sendo assim, observamos que esta instauração se dá por dois motivos: em primeiro lugar, pela condição temporal em que a música se estabelece; e em segundo lugar, considerando-se esta particularidade do tempo musical, que o homem, em sua performance — caracterizado como o ser-no-mundo, na sua presença ativa (*Dasein*) no evento musical — faz desvelar a realidade, transcendendo-a na aparência, em seu próprio fazer imanente.

Tais afirmações nos apontam para uma abordagem fenomenológica, pois no momento em que se bem toca o instrumento mostra-se outra coisa que não simplesmente a aparência do som ou uma bela técnica instrumental ou, ainda, a complexidade do arranjo da melodia. Acreditamos que a música da Banda de Pífanos, mais especificamente, transcende a historiografia factual, qualquer que esta seja, por abrigar, os músicos, em seu ser, uma tradição imanente ao fenômeno sonoro.

Desta feita, é importante observarmos que a tradição que habita o ser do pifeiro aproxima-se, de alguma forma, do comportamento de povos orientais.

Nos parece ser essa distinção muito mais conceitual do que propriamente geográfica, pois a percepção empírica do tempo entre os povos ditos ameríndios, por exemplo, não difere muito daquela que vigora entre os africanos ou mesmo entre os indianos, que entendem a história e o tempo a partir do momento do acontecer do evento (GOUREVITCH, in RICŒUR: 1975, pág. 267). Suas festividades, então, são representações que evocam uma rememoração, mas que, para além disso, designam a presentificação de um espaço-tempo que permanece vivo no seu acontecer.

Apesar deste trabalho não se prestar à ambiciosa discussão a respeito da distinção cultural ou musical entre ocidente e oriente, podemos apresentar uma possibilidade de aproximação que o próprio objeto de estudo escolhido nos aponta: a flauta de bambu, da qual o pife é um exemplo, é encontrada em diversas culturas, orientais ou ocidentais. Aqui não faremos um levantamento deste material de pesquisa, contudo sabemos da importância que este fato representa.

Mas... afinal, o que justificaria a proposição inicial, aqui rerepresentada, a respeito da instauração de um mundo nordestino — ou paisagem sonora — a partir da performance das bandas de pífanos e de seus pifeiros?

Fazemos, a nós mesmos, esta pergunta entendendo que ela passa a ser respondida na mesma medida em que entendemos os conceitos de tempo e história em Heidegger. Ainda buscamos esclarecer, ao leitor, ou pelo menos demonstrar, que a questão se faz necessária e de forma alguma é supérflua ao universo do músico que observa algo além no seu fazer artístico-musical, e que pretende contribuir com um olhar diferenciado sobre este fazer a fim de tentar desvendar, em parte, o que está oculto — ainda que este oculto, em nosso juízo, só se mostre no velar, como nos diz Heráclito: φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖν — *physis Kryptestai philei*, ou a *autêntica natureza das coisas ama estar oculta*.

Não encontrando uma outra forma de falarmos desta instauração, cunhamos a expressão *BAIONTROIIFAR*, expressão que define o ser do homem, através do pife e tocando o baião, na tarefa de mostrar, ou desvelar, no instante da performance, o que está oculto — ou seja, de forma ontológica, revelar o encobrimento.

Portanto, as considerações tratadas, aqui, não partem da teoria, mas partem da experiência vivida, compreendendo-se a teoria na sua concepção grega de observação cuja contemplação é realizada a partir dela.

Se, por motivos vários, não houve ou não há um interesse musicológico em relação ao estudo do desvelamento do ser na música, nossa intenção, aqui,

também, é tratar desta condição de desconhecimento de forma que todos tenham acesso e a entendam, sabendo que o desvelar do real, o desocultamento da realidade, especificamente no que tange a música, se constrói todos os dias e quando, como temos pensado, tal *obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo* (HEIDEGGER: 1977, pág. 35).

3. ANALONTOPIFANDO¹⁰

Assim como os ruídos são rejeitados ou não aceitos como musicais, há uma dificuldade histórica de assimilarmos os “ruídos” do pife. Somente

(...) agora se percebe que todo som musical produzido pela voz, ou por qualquer instrumento, possui a sua parcela de ruído (MORAES: 1989, pág. 73).

Entendemos normalmente os ruídos como sendo aqueles sons não-consonantes, de acordo com um paradigma pitagórico-matemático. No caso dos pifes, observaremos que há razões para tratá-los assim. O pife não abriga sons que poderíamos chamar, exatamente, afinados dentro da concepção de afinação entendida ou crida como correta, ou seja, dentro daquela concepção que descende de uma tradição europeia chamada tonal. Os pifes estão inseridos no sistema modal, sistema cuja construção escalar é diferenciada, onde não há uma fixidez com relação aos intervalos produzidos pelas flautas das orquestras sinfônicas que conhecemos.

¹⁰ANALONTOPIFAR - Termo designado à análise da música do pife, aquela que mostra justamente o que está oculto, o *ethos* (com a performance do pifeiro). O *Ethos* representa o comportamento do pifeiro e também os costumes e tradições que fazem, do homem, sua morada e onde, igualmente reside o homem. *Ethos pode significar permanência, morada, caráter habitual, maneira de ser de uma pessoa, disposição da alma, usos e hábitos. Ethos, assim, não diz de uma instância meramente ôntica. A morada em questão não é qualquer morada, é a permanência perseverante que persevera no percurso no âmbito do ser. Assim, em última instância, a constituição da condição de possibilidade de não esquecimento do ser, de ἀλήθεια significa: verdade. Aqui entendida como desvelamento do ser (JARDIM: 2002, pág.130).*

O sistema tonal bimodal tem como base as funções de tônica, subdominante e dominante em sua concepção total, qualquer que seja a estrutura escalar adotada e a forma utilizada, harmônica, melódica ou Bachiana. Entretanto tal fixidez não se observa na música modal. Cada modo possui sua base, distinta do sistema tonal e que todavia se equivalem em importância (PAZ: 2002, pág.92).

Sendo assim, o que existe no som do pife é o que poderíamos conceber como uma dialética heraclitiana na qual, não havendo síntese senão uma unidade que não resolve a contradição dos contrários nela implícita, o que temos é a tensão entre os opostos, o conflito tomado, neste caso, como as vozes dos pifes de meia polegada e de três quartos, que geram movimentos que prescindem de qualquer apoio harmônico. A própria relação conflituosa (tensão) entre estas vozes gera uma sensação harmônica, nos causando a impressão de existirem mais de dois pifes tocando, o que mostra, no ser que estas vozes desvelam, uma simplicidade complexa que supera qualquer avanço tecnológico.

3.1. A dialética musical no pife

A observação de que há uma relação dialética entre os pifes fundamenta-se nas pesquisas de Oliveira Pinto em sua *Antropologia Sonora*.

A terça neutra nordestina como aspecto peculiar de afinação é uma característica que não só marca uma “paisagem sonora” especificamente nordestina, como também é responsável por uma série de procedimentos que dizem respeito até a própria concepção de mundo. (OLIVEIRA PINTO: 2002, pág. 243)

A escala musical do pife não respeita o desenho de uma escala diatônica tal qual a conhecemos, em que os intervalos se organizam da mesma forma em todas as tonalidades — ou seja, há um intervalo diferencial na escala musical modal nordestina que, aqui, entendemos ser um entre-lugar onde acontece um conflito que não carece de resolução em consonância tonal, e a partir do qual nasce aquela independência com relação ao apoio harmônico. A estranheza causada por este som caracteriza e identifica o nordeste, ou um mundo nordestino, transformando a música tocada, desta maneira, em uma narrativa mítico-sonora por carregar, em seu ritmo e em sua melodia, a tradição de um povo.

E por falar em tradição, aqui abrimos um parêntese para fazer algumas observações breves sobre esta questão. Os músicos pifeiros, de certo modo, conseguiram manter-se distantes da indústria cultural. A mídia reproduz o estatus folclórico dos pifeiros, mas pouco valoriza a atuação e a produção dos instrumentos como entes de um tempo anterior, tempo este cujas relações entre arte e técnica convergem na direção de um significado mais amplo. O significado que alia a arte liberal à atividade técnica.

Não são somente o cinema a fotografia, artes contemporâneas, que conseguem traduzir, na modernidade, arte e técnica como um caminho interpretativo. A música popular nordestina, com sua arte própria de construção dos instrumentos e de harmonização diferenciada, assim também realiza um caminho diferenciado. Ambos, música e instrumentos, simbolizam, para o pifeiro, o tempo e o espaço histórico-cultural no qual estão estabelecidas as suas raízes e as raízes de seus antepassados.

A “aura” do pifeiro é um axioma, uma linha possivelmente feita em forma circular, sem fim, um advento único porque nunca repetido, sempre novo e inovador que iguala os homens. Como símbolo de um tempo e de um espaço, o pife oferece a todos a possibilidade da emoção, a multiplicidade de sensações e interpretações, a evocação da sedução e da beleza, a descoberta de universos paralelos colocando, em, destaque, as reminiscências e as perspectivas de um futuro, ou seja, o pife carrega, em sua significação simbólica, metáforas, comemorações e cantos indizíveis.

Deste modo, a indústria cultural não conseguiu (e nem deseja) reproduzir o “ouvir” e o “saber” da cultura popular do nordeste a partir do instrumento do pife. Os que tocam ou fabricam os instrumentos participam de uma linguagem singular que faz de uma sala de estar, de uma praia ou de um palco, para muitas pessoas,

espaços similares abertos num tempo outro em algum lugar de um nordeste, mesmo que distante, fisicamente. A transcendência instalada pelo pifeiro transforma o palco num advento do xamã. Um culto à cultura, ao som, à harmonia, ao deus que habita o homem comum.

Fechando o parênteses, voltamos ao assunto inicial do capítulo a respeito da escala musical. Nossa breve análise dos sons do pife identifica o uso combinado de dois modos: o modo dórico e o modo mixolídio. Estes modos são muito utilizados na música nordestina. Extraímos as escalas de dois pares de pifes encomendados ao Seu João do Pife, no ano de 2006 — os primeiros passos em direção à atual pesquisa.

Faz-se necessária, desta forma, uma análise, ainda que breve, a respeito das características encontradas na constituição das escalas utilizadas pelos pifes na música tradicional nordestina. Buscaremos uma relação da música do pife com outras produções musicais que partilham de aspectos em comum.

Inicialmente, observamos que os intervalos que compõem uma escala, no tonalismo, não diferem do padrão intervalar do modo jônio, modo eclesiástico de origem grega, em nenhuma tonalidade maior. Vejamos pois, qual o desenho de uma escala a partir do pife nordestino em seus pares:

1- Sib dórico (PIFE de $\frac{3}{4}$)



2- Fá# Mixolídio (PIFE de meia polegada)

O que ocorre entre os pifes, no entanto, é que a afinação não é justa como a de um instrumento de orquestra, e o que seria uma aparente desvantagem mostra-se como o diferencial nesta flauta, pois no encontro das duas melodias, levemente “desafinadas”, há, através desta tensão, o surgimento de um terceiro som proporcionado pelos harmônicos — como, por exemplo, as derivações das notas Dó / Dó Sustenido — dos sons em intervalos ligeiramente deslocados como em quartos de tom.

...a resolução musical é que eu acho mais genial sabe! Que não é aquele troço das terças paralelas, que não é aquele troço não! Ela tem toda uma complexidade que eu acho maravilhoso e você pode expandir essa simplicidade pra um movimento complexo, entendeu? Pra uma coisa assim... são duas vozes só! O que que tá acontecendo ali?.... Que tem as resultantes que tem duas vozes mas que dá uma terceira pra cima e uma quarta pra baixo, então essa coisa das notas agudas de você misturar um instrumento de uma procedência com outra, uma escala que o ré é um pouquinho mais assim e o fá é um pouquinho mais assado... não sei o quê! Isso tudo faz o som ficar exótico (MALTA: entrevista, 2008).

Observa-se, deste modo, que nossa análise a partir da partitura acima fica um tanto comprometida, pois a escrita musical da qual lançamos mão é mais uma tentativa de aproximação sem dar conta da especificidade que nos apresenta o pife. Assim, o pife se torna um instrumento muito particular, configurando-se a expressão da vivência de um povo, pois a música nordestina é:

A fiel expressão da música sertaneja brotando das violas, das sanfonas de oito baixos, das zabumbas lamurientas, dos ganzás, dos pífanos (...) trazendo o pinicado das violas, o aboio dos vaqueiros, o estrondo dos bacamarteiros, a voz arrastada das lavadeiras do rio, a denguisse das cunhãs de seios pequenos querendo sair do vestido, a amargura dos cegos da feira, toda a colorida geografia humana na terra dos mandacarus e das juremas em flor. Versos de Inácio da Catingueira, de Romano de mãe d'água, rompantes do capitão Virgulino (...) tudo captado pelas antenas sensibilidade da gente sertaneja (SANTOS apud DANTAS: 2004, pág.59).

O modalismo, presente na música do pife, carrega o aspecto de um *ethos*, por ser, ao mesmo tempo, múltiplo, uno e sintético, nas suas melodias de ritmos básicos e profundos. No modalismo encontramos uma sonoridade que nos remete a um mundo onírico e poético, onde não há rupturas. Este *ethos* se apresenta na performance do pifeiro, transformando o palco em um pequeno nordeste. Podemos considerar que este som possui características míticas por fazer o movimento de trazer, em sua estrutura, tal como a de uma matriz, uma história. História essa que, a partir do evento da banda, torna-se real para nós.

Todas as melodias executadas pelas bandas de pífanos de Caruaru não possuem registro e não estão grafadas em partituras, contudo permanecem vivas na memória dos pifeiros. Neste pormenor, podemos apontar para uma relação indissociável entre música, cultura e homem.

Neste ponto, observamos que não há uma separação entre sujeito e objeto — ao contrário, os pólos do entendimento e da existência se entrelaçam e a música nos parece brotar do homem. O ser-no-mundo, do pifeiro, é com a música. Este comportamento específico, visto no fazer musical do pifeiro, apresenta uma relação mais íntegra com o mundo e no mundo, resultado da tradição acumulada — mas que, dinamizada, ao longo do tempo, não perde sua atualidade ou sua capacidade de acionar o instante da execução.

Percebe-se que essas músicas baseiam-se em modos, a divisão da oitava em partes determinadas, a partir de uma relação de intervalos que permanece fixa dentro de cada modo, que são modelos, arquétipos mesmo, na medida em que cada modo divide a oitava de maneira única e imutável. É por isso que cada modo possui a sua cor sonora peculiar (MORAES: 1989, pág. 91).

Tal aspecto modal da música nordestina vem confirmar, por outro lado, uma riqueza na sonoridade que os pifes imprimem, pois os seus modos se diferenciam. No baião, percebermos a convivência do uso deste modalismo atrelado, muitas vezes, ao tonalismo da música popular urbana ou, como coloca Ermelinda Paz, ao

sistema tonal bimodal. No entanto, as bandas de pífanos, em geral, resistem a esta mescla que descaracteriza o som peculiar dos pifes, como vimos em entrevista com Carlos Malta. Esta especificidade possibilita o músico, Carlos Malta, instaurar uma paisagem sonora nordestina onde quer que ele esteja. Esta dada condição nos acena para uma busca do músico por uma música mais essencial ou por aquela música que possa lhe dar condições de olhar o mundo e de relacionar-se com ele de modo mais íntegro.

Passamos a entender, então, que não há, de fato, uma desafinação nos pifes. Não há como ajustá-los a fim de combinarem com tal e qual instrumentos harmônicos aproximando-os, assim, da aceitação e compreensão tonal.

A constituição sonora dos pifes, ou sua forma de construção de uma musicalidade particular, como já indicamos anteriormente, se aproxima de características encontradas na poesia. A estrutura do pife responde a uma estrutura cíclica, sempre em volta de um ponto atrativo; o que se modifica é a melodia que percorre um caminho sempre atrelada a uma nota pedal ou, como costuma-se chamar, a um “bordão”. Por este motivo denominamos as melodias dos pifes de *PIFANOIESIAS*. Através destas melodias-poesias nos encontramos com o nordeste.

É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras

rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias (WISNIK: 1989, pág.78).

A partir deste ponto da análise, podemos confirmar, também, a aproximação feita por Carlos Malta entre o baião e o *blues*. Segundo Carlos Malta, o encontro entre estes dois ritmos se dá na similaridade entre a oscilação entre as escalas dórica e mixolídia do pife e a *blue note* nas suas formações de escalas, onde a sonoridade encontrará elos. Então, o baião vira o lamento do *blues* e o *blues* chora no baião. O choro comum a ambos é mais uma das características que possibilita a abertura para um “outro” mundo na instauração de uma nova temporalidade no presente.

(...) na poesia cumpre-se o presente sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro, e presente de presente. A poesia da voz à existência simultânea, aos tempos ou tempo, que ela invoca, evoca, provoca (...) O tempo histórico é sempre plural: são várias as temporalidades em que vive a consciência do poeta e que, por certo, atuam efetivamente na rede de conotações do seu discurso (BOSI: 1999, pág. 121).

As *pifanoiesias* às quais fazemos referência nos propõem uma conjunção de tempos. A partir do evento, estas músicas-poemas, possibilitadas pela característica sonora encontrada em um *ethos modal*, revelam uma nova realidade onde a existência cristalizada e sedimentada, a da temporalidade a que cotidianamente nos entregamos, ganha novo alento. Na medida em que experimentamos o som — ou

como entendemos a *audisservação*, sendo esta muito mais do que uma postura simplesmente auditiva — podemos supor a audição, aqui, como um sentido privilegiado que nos conduz a novas relações com o mundo. À participação numa relação particular, nos sinaliza Heráclito quando diz *auscultando não a mim, mas ao Lógos é sabido que tudo é um* (CARNEIRO LEÃO apud HEIDEGGER: 1998, pág.256).

Entendemos, desta forma, sob uma perspectiva heraclitiana que o mundo a ser instaurado pelo conjunto de seus elementos, a saber o homem, seu instrumento e com ele a música, torna-os indissociáveis. É certo afirmar portanto que em algumas sociedades, como entre os *Bantu* ou os *Azande* ou mesmo entre nossas sociedades indígenas, a música é entendida e encarada de modo diverso daquele que conhecemos. Isso se traduz no que chamamos de *ethos modal*, onde a música marca o evento em um movimento circular.

3.2. Audisservação: ο λόγος μουσική

Λόγος (*Lógos*), em Heráclito, relaciona-se à vida em sua unidade que se nos apresenta por meio da φύσις (*physis*). Nesta perspectiva, ao escutarmos a música do pife e não a um pifeiro específico, nos encontramos com o *Lógos*, entendido por nós como um mundo que se manifesta com a vida identificada em

uma *physis*. Observamos, assim, ao experimentarmos o som do pife, a vida do mundo nordestino caracterizada pelos modos de que dispomos numa tentativa de investigação *analontropifada*, a investigação proposta neste trabalho. Tal raciocínio pode ser, deste modo, transferido para outras culturas onde a marca de um *ethos modal* se faz presente. Esse *ethos* modal surge na fala de Carlos Malta ao se referir às similaridades existentes entre a música de diversos povos:

o som..., esse som (pega o pife e improvisa misturando o blues e o baião) isso tem lamento, tem alegria, tem procedência, tem caminho e destino final... eu acho que som do baião, do blues, os cantos espirituais de todas as partes que a gente conhece tem tudo a ver com a música oriental, são as mesmas escalas, se você pegar os instrumentos dos índios entendeu? Tem o mesmo tipo de harmônico. Tem harmônico de oitava tem harmônico de quinta... série harmônica... isso tá dentro desse troço aqui. (...) Então o que faz o estilo ser afim... uma coisa da outra, o que faz o blues ser parecido com o baião que são parecidos com coisas mouras que tem elementos orientais (...) (MALTA, entrevista, 2008).

Começamos, assim, a nos aproximar de uma dificuldade maior na medida em que aprofundamos nosso pensamento e partimos para o interior de nosso objeto de estudo. Nosso objeto é como uma caixa que guarda outras pequenas caixas — cujo conteúdo, paradoxalmente, é cada vez maior. Aparece, inicialmente, a *Banda de Pifanos Dois Irmãos* e o *Pife Muderno*, depois, a caixa menor, quando aberta, nos mostra o homem. Em seguida, quando aberta novamente, a terceira caixa nos mostra a música que, ao ser aberta pela última vez, ou melhor, ao ser tocada, nos

mostra o mundo. A partir da metáfora das caixas observamos e reiteramos a condição de morada que o homem possui no seu ser-no-mundo, mundo este que, por sua vez, mora no homem, que mora na agência do seu *Dasein*.

Quando falamos em ouvir a música do pife e não o pifeiro, não descartamos o caráter performático do músico. Sabemos ser a performance peça fundamental para a realização do evento. A estrutura modal da música do pife, aliás, só é possível ou mais interessante quando experimentada. Quando, enfim, tiramos a música do papel, a estrutura musical deixa de ter relações ônticas e passa a acionar o real ganhando características ontológicas. Em se tratando do pifeiro, sua música não passa pela grafia, sua música é reflexo da vida no mundo ou *Λόγος* e *φύσις*, em uma harmonização modal.

A φύσις (physis) é a ἁρμονία (harmonia) que reajunta o surgimento no abrigo do encobrimento, permitindo, assim, que o surgimento vigore como o que brota essencialmente desse abrigo do encobrimento (...) Ο Λόγος de que fala Heráclito não constitui uma propriedade dos entes. Esse Λόγος é o próprio ser que vigora em todo ente (HEIDDEGER: 1998, págs. 171 e 288).

Ao analisarmos a música do pife em seus aspectos estruturais, descobrimos, de certo modo, os ingredientes que nos possibilitam estabelecer uma relação diferenciada com a realidade a partir da música. Constatamos, ainda, que muitas culturas apresentam a mesma característica de relacionamento com o real e que

consideram a concretude da música (que, aparentemente, não vemos) concretude que não se mostra aos olhos, mas que se constrói por meio duma linguagem que não se atém ao verbal.

(...) desse modo dizer música é dizer linguagem, visto que ao se dizer música se está dizendo, na verdade um Λόγος μουσική, ou seja como um lógos que na música configura formulação de sentidos. (JARDIM: 2002, pág.147)

Uma vez interiorizada a “audisservação sonora”, não necessitamos de conhecimentos prévios a respeito de música. O conceito, assim usado, surge de uma necessidade de privilegiar a audição que, em nosso juízo, não tem a mesma importância que a visão na cultura ocidental. Este tipo de recepção traduz-se como um meio mais direto, que prescinde de um conhecimento técnico para a experimentação do som, matéria prima da música. Se nos deixamos levar pelo som, embalados pelos timbres, alturas e texturas — elementos que formam a teia constituinte do que está invisível aos olhos, porém, concreto ao espírito — alcançamos os lugares mais profundos do “Eu”, onde o próprio “eu” se desvanece. Dadas as condições para a experiência, o som nos penetra, nos toma sem pedir licença, modificando ambientes, mudando humores, redesenhando paisagens e recaracterizando espaços determinados. Nos aproximamos do frag. 54 de Heráclito,

que diz: ἁρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων.

No caminho à materialização da “audisservação”, que mesmo permanecendo invisível toma forma tocando o corpo na medida em que o corpo se deixa levar pelos sons entrelaçados — neste ponto, definitivamente, chama-se o observador à participação, através da percepção direta do código. Os sons do pife, simplesmente, se entrecruzam criando um jogo sonoro, revelando contrastes que podemos comparar a valores pictóricos como o da dança das linhas e das massas na tela em branco que se cruzam, continuamente, a fim de formarem texturas diferenciadas. As linhas adentram as ranhuras já feitas em nós, pelo desvelamento do ser, pelo tempo.

A linguagem musical é, entre as linguagens artísticas, a que menos necessita de um conhecimento de seus códigos para ser experimentada por completo. Ainda que os pifes, como suas combinações inusitadas, criem uma certa estranheza, esta impressão logo passa ao sermos conduzidos pela presença da percussão — ingrediente tão importante quanto a melodia — pois a zabumba faz o coração que pulsa e produz o jogo das regularidades e irregularidades, síncopas que, acompanhadas pelos pratos de choque e da caixa clara, formam a banda tradicional de pífanos.

Concluimos, portanto, retrçando o caminho exposto há pouco. Ao nos depararmos com a última instância de nosso objeto, ou, acompanhando a metáfora

por nós usada, encontrarmos a menor caixa entre todas, encontramos nesta o mundo, a nossa existência, o ser do nosso ente *com, em e no mundo*.

Como em uma melodia modal, vamos circundando nosso objeto de estudo como se este representasse um espiral, sempre em um movimento circular. O que poderia ser considerado um passo para trás, por tratarmos da música “primeva” (que em nosso entendimento faz parte de um conhecimento primeiro), revela-se um caminho para o entendimento de nosso ser-no-mundo e de nossa ação perante o real, ou seja, o entendimento daquilo que Heidegger denomina *Dasein* e que há em cada um de nós. O real que se mostra ao homem e que, ao mesmo tempo, dele se esconde revela, nas palavras do filósofo, que φύσις κρύπτεσθαι φιλει (frag.123).

Neste caso, a música, de tão aparente que é no seu surgimento, encobre aquilo que aciona. Neste acionamento dá-se o movimento de ocultação e desocultação, movimento contínuo que não encontra explicação ou explicitação na palavra. A palavra não comporta essa dinâmica a ponto de nos dizer, objetivamente, a respeito do desvelamento do ser da música ou de um Λόγος μουσική. A própria palavra necessita ser subvertida e retirada de seu uso cotidiano para nos colocar diante deste “surgimento incessante” (HEIDEGGER: 1998, pág. 109). O surgimento incessante é o momento oportuno (*kairós*) em que nos encontramos harmonizados

com a vida do mundo, mais especificamente falando, aqui, de um mundo nordestino ou uma paisagem sonora nordestina¹¹.

A *Pifontroporalidade* da qual começamos a falar — o que determinamos como a modificação do espaço-tempo percebida na experiência com a música de pífanos — se justifica e nos parece ser melhor compreendida pelo caminho da análise ontológica ou através de uma perspectiva *analontopifada*. Buscamos, assim, ultrapassar a dificuldade imposta pelo senso comum.

(...) dizemos que a música nos provoca determinadas emoções ou sensações, que nos envolve, que nos comove. Ainda assim, não conseguimos comunicar tudo o que representa a experiência em si (CARRASCO: 2003, pág.11).

A explicação sobre a experiência com a música nunca será alcançada a partir da terminologia musical, ou musicológica, pois esta só nos apresenta a face ôntica (ente) da experiência, aquela face que podemos tocar ou visualizar. Contudo, ainda que não seja a chave para a compreensão do evento, esta face está intimamente atrelada à face ontológica (ser) que permanece velada, oculta, desvelando-se ou “surgindo incessantemente” apenas no tocar do instrumento, na performance.

¹¹ Nossa pesquisa de campo junto ao bloco do pife em 25 de fevereiro de 2009, nos apresentou a oportunidade de fundamentar nosso discurso, também em bases práticas, confirmando uma relação direta com **alguns** fragmentos de Heráclito (54 e 123). Participando do evento experimentamos o tempo no tempo, a pifontroporalidade .

(...) as abordagens mais científicas, rigorosas, respaldadas por metodologias tão eficientes quando aplicadas a outras linguagens, em muitos casos, não chegam a lugar algum ou avançam muito pouco [no que toca a música]. O teórico aplica sua metodologia e depois de páginas e páginas de complexas análises, o músico observa a passagem musical e, muito tranqüilo, conclui, “é apenas uma cadência perfeita”. (CARRASCO: 2003, pág. 11).

Nossa análise passa a ser, portanto, uma análise ontomusical por não se ater simplesmente a terminologias e teorias. Partindo-se das terminologias e teorias procuramos investigar o que não se vê, mas que está presente no momento do evento com a performance do músico.

A palavra corriqueira, por sua vez, como apontamos acima, não comporta a dinâmica do abrir-se, do desvelar-se, tal qual nos fala Heráclito a partir da expressão *alétheia* — ainda que, segundo Heidegger, assegure à palavra poética uma posição de privilégio na *poiesis* artística, enquanto *poesia* em senso estrito (HEIDEGGER: 1977, pág.58). Aquilo que não cabe na palavra em senso estrito (o *Lógos*) é o que possibilita a ἀπονοια φύσις o que, no nosso entender, compreende a harmonia do mundo.

Vê-se, então, que a música nos revela um aspecto fundamental por desvelar o *Lógos*. O desocultamento de uma outra realidade pelo estabelecimento desta temporalidade que chamamos, aqui, *pifontroporalidade*, está indissociada do mundo que vem ao nosso encontro, encontro permeado, sempre, por um esquecimento.

Em todo relacionamento com... em todo comportamento com... vigora essa discrepância de o homem conhecer o ente mas esquecer do ser. Em sua atividade e ação cotidianas, o homem alcança sempre o ente. Em todos os seus caminhos e fins ele se depara com o ente (HEIDEGGER: 1998, pág.330).

Constata-se, então, que a complexidade de nossa análise não está no método empregado, a saber, numa fenomenologia, mas, sim, na música e em sua riqueza e dinâmica multifacetada pela vida, na qual nos inserimos. A experiência sonora que procuramos compor responde à profundidade do fenômeno musical. A superfície, exceto enquanto imanência, é desfavorável a qualquer reflexão em relação ao bom entendimento do objetivo deste trabalho, cuja proposição está na instauração de um mundo no espaço-tempo. Esta instauração faz parte, justamente, do esquecimento do ser e mais uma vez, aqui, podemos lembrar que nos detemos, na maior parte das vezes, nos aspectos ônticos da vida e dos acontecimentos, e a música nos coloca em contato com aspectos ontológicos (inaparentes). Por nos fixarmos demasiadamente num vazio por trás da superfície, ou melhor, numa metafísica que transcende o ente e o reduz à superfície, o ser que vez em quando se revela, nos desestabiliza e simultaneamente se oculta à nossa percepção empírica do tempo. O desvelar que, ao contrário, *permanece no seu desvelar*, nas palavras de Heidegger, transforma a relação que estabelecemos com o mundo, criando uma abertura para a φύσις por meio do λόγος μουσική (*Lógos Mousiké*).

(...) **physis** significa o surgir emergente, que brota. O desabrochar e desprender-se que em si mesmo permanece. A partir de uma unidade originária se incluem e manifestam nesse vigor repouso e movimento. É a presença predominante, ainda não dominada pelo pensamento (HEIDEGGER: 1969, pág.89).

A vida que brota do evento da banda de pífanos, da performance do pifeiro, é a vida do mundo nordestino caracterizado por uma harmonização modal, uma *pifontroporalidade*.

Comparativamente, o pensamento heideggeriano, apresentado por meio de uma ontologia fenomenológica, aproxima-se, em parte, da investigação filosófica que Gaston Bachelard realiza a respeito do esquecimento do ser. Sob uma forma poética, podemos supor uma aproximação entre os dois “pensadores do sentido” citados. Assim, fundamentamos a idéia de uma clareira aberta a partir do evento musical. Bachelard nos diz, então, que:

o espaço é então deiscente, abre-se de todos os lados; é preciso apreendê-lo nessa “abertura” que é agora a pura possibilidade de todas as formas a serem criadas. O espaço onírico do alvorecer foi mudado por uma súbita luz íntima (...) é o dia que desponta a partir do próprio ser que desperta (BACHELARD: 1986,pág.163).

No percurso bibliográfico deste trabalho, encontramos, ainda, alguns autores que se aproximam de uma abordagem ontológica da música: Oliveira Pinto, em sua antropologia sonora, Werlang em seu estudo sobre os Marubo e Antonio Jardim em

sua investigação sobre a substancialidade da música e sua possibilidade de acionar o real. Na pesquisa realizada, procuramos tratar da música a partir de diferenciados aspectos por ela permeados, na vida, e nos aproximamos da questão musical a respeito da instauração de mundos. Nesta perspectiva, acreditamos contribuir para o pensar da música de uma forma diferente daquela que costumeiramente encontramos. Pensamos a música das bandas de pifanos sob a perspectiva *analontopifada*, caminhando para um espaço diferente onde o devaneio não é um simples sonho, mas a concretude de um mundo desvelado num instante que parece não ter fim ou o qual chamaremos de “o momento oportuno” (o *kairós*).

(...) o espaço adormecido torna-se logo a autonomia de nossa retina, na qual uma química minúscula desperta mundos. Assim, o espaço onírico tem por fundo um véu, um véu que se ilumina por si mesmo em raros instantes — em instantes que se tornam mais raros e mais fugidios à medida que a noite penetra mais profundamente nosso ser (BACHELARD: 1986, pág.160).

Analontopifando pifanoiesias ou vivendo os devaneios músico-poéticos de que nos fala Bachelard... Devaneios que, ao contrário do que parecem — por associarmos esta palavra a delírios como produtos da imaginação — procuram retirar o véu que cega nossa visão ou que teimam tapar a audição mais sensível, impedindo o relacionamento com o real e contribuindo para o que Heidegger considera como o esquecimento do ser. Ser que, a todo instante, quer “mostrar-se

ocultando-se”. O evento, a performance da banda de pífanos nos apresenta este mostrar-se ocultado de um *ethos modal* no brotar da φύσις.

A φύσις, surgindo, está numa relação essencial com o fechamento, isto é, com adentrar o velamento ou, segundo o modo grego de pensar, com declinar (...) surgimento favorece ao fechamento, e de tal maneira que este vigora na própria essência do fechamento. (HEIDEGGER:1998 ,pág. 147).

Ao falar do esquecimento do ser, Heidegger nos chama à observação das coisas e dos eventos naquilo que, de fato, representa o ser destes entes ou o que estes são, realmente. Um grande prédio de conhecimentos nos tolda a visão. Possivelmente, tal “conhecimento”, nos faça inverter valores e não ver aquilo que realmente tem importância, mas mora, apenas, na aparência. Assim, o ser torna-se, cada vez mais, repellido, dando lugar às visualidades muitas vezes destituídas de vida. A vida da qual falamos, é aquela que surge incessantemente por meio da *physis* como se fosse um canal com o qual alcançamos ou nos correspondemos com o *lógos*. É, então, na simplicidade que encontramos a “força da harmonia invisível” da qual nos fala Heráclito (frag. 54).

A música de pife é realizada e regida pelo homem. O pife é um instrumento retirado da natureza e construído, artesanalmente, da forma mais rústica. Não há linha de montagem para a feitura de um pife. Desta forma, também não há repetição no modelo do instrumento; cada pife feito por João do

Pife, é único, singular. A técnica se aplica com outras finalidades que não visa só a quantidade, mas, primeiramente, a qualidade misturada na tradição dos antepassados de João do Pife.

O simples guarda o enigma do que permanece e do que é grande. Visita os homens inesperadamente, mas carece de longo tempo para crescer e amadurecer. O dom que dispensa está escondido na inaparência do que é sempre o mesmo. As coisas que amadurecem e se demoram em torno do caminho, em sua amplitude e em sua plenitude dão o mundo (HEIDEGGER: 1969, pág.69).

A permanência da tradição numa determinada atividade comunitária faz parte do universo do pifeiro que toca sua vida e vive sua música. É essa permanência que constitui, ao nosso ver, a possibilidade de uma ultrapassagem tanto em relação ao aspecto imanente de uma experiência do tempo no tempo, como ao aspecto antropológico. Observamos que a existência da banda de pífanos transcende tanto o ser de João do Pife quanto o ser de Carlos Malta.

Justamente!! E... essa influência, quer dizer, a força que essa música tem, por exemplo, quando caras como o João do Pife e a Zabé da Loca ouvem o Pife Muderno tocando.. nego não desdenha! Nego sabe dar valor. Fala assim: “Pô, isso aí tem fundamento”... (MALTA: entrevista, 2008).

No surgimento deste processo de “fundamentação” mora a invenção da antiguidade, desde aquela em geral até a história da Antiguidade, de onde se faz o sonho materializado no som da banda de pífanos, fazendo acontecer o brotar de um mundo. A ação deste brotar, a partir das bandas “Pife muderno” e “Dois

Irmãos”, se confirma pelas palavras de Eudoro de Sousa quando este afirma o seguinte:

cada atualidade tem a sua antiguidade; e há sempre uma antiguidade esperando ser descoberta (ou inventada?) pela atualidade que a merece (SOUSA: 1995, pág.42).

4. CONCLUSÃO

Ando baiontropifado por umas pifanoiesias, por isso sempre me encontro filontropifando coisas de minhas percepções a respeito da música, do Pife e do Tempo... Tempo que é “um” enquanto estamos diante da música.

Ao olharmos para trás em uma tentativa de rever o caminho que percorremos nesta pesquisa, nos deparamos com um panorama inimaginável, qual seja, à medida que iniciávamos, tínhamos a impressão de que seguíamos para frente em uma historiografia do baião. No entanto, os descaminhos a que fomos empurrados por nossos próprios questionamentos nos revelou a necessidade de olharmos para dentro de nós para que, a partir deste olhar, respondêssemos questões que, a princípio, pareciam individuais, mas que, com o tempo, percebemos que eram inteiramente coletivas e necessitavam de suporte filosófico.

Todos, em um momento qualquer da existência, provavelmente já se sentiram transportados para algum lugar ou com a sensação de vislumbrar alguma imagem ao ouvirem uma música. O fato é que encontramos poucos textos sobre experiências como estas. Ao aproximarmos o pensamento de um filósofo contemporâneo, Martin Heidegger, de uma manifestação cultural popular brasileira — encontrando elos em ambos com a experiência pré-socrática de construção da

realidade — acreditamos em uma compreensão diferente do que seja “viver a música”. Deste modo, entendemos que a música da banda de pífanos

é uma comunicação direta, sabe! É uma flecha indo no coração das pessoas mas é aquela flecha do bem assim, aquela coisa que atravessa a pessoa. E... o cara fala assim; rolou um negócio, mudou... rolou um negócio, aí. Bateu! (MALTA: entrevista, 2008).

Baiontropifamos o homem ao descrevê-lo em sua relação com a música e o mundo, fazendo alusão a Carlos Malta e João do Pife, que se comportam como seres existencialmente pifeiros. Essas personagens ainda apresentam, em nossa concepção, elementos que os identificam tanto ao *aedo* do passado, que no seu canto presentificava o momento, como ao xamã construtor de mundos que, por meio de seu canto, manifesta e efetiva a cura.

Experimentamos o tempo no tempo quando vislumbramos a possibilidade de uma transcendência na imanência pelo ouvir da música do pife. A pifontroporalidade é a oportunidade de entendermos o surgimento incessante que brota de um evento musical promovido pela banda de pífanos. A sensação de uma profundidade provocada pelas vozes das flautas, em sua relação de tensão, visto que a harmonia nos parece ser o tempo espacializado, e a melodia, a harmonia temporalizada.

Finalmente, encontramos, em uma analontopifia, as semelhanças da música do pife com outras espalhadas pelo mundo, tendo todos como característica principal o modalismo, sistema que nos remete àquilo que denominamos

conhecimento primevo. Nossa caminhada, assim, nos remete a um novo início. Na medida em que participamos do “bloco do pife” (fevereiro, 2009) experimentamos aquilo de que tratamos em nossa dissertação, a saber, a instauração de um mundo. Percebemos o “surgimento incessante” ao tocarmos as melodias que conduzem a folia, confirmando o fragmento n.º54 de Heráclito onde o filósofo afirma: ἁρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων. , “a harmonia invisível é mais forte que a visível”. Deste modo, vemos brotar no aqui-e-agora a história de nossos pifes.

Na verdade, esse trabalho teve início em 1999 na ocasião do primeiro contato com a banda de pifano *Pife Muderno*. Ali, atravessados pela sonoridade dos pifes, pandeiros, pratos e zabumba, gravou-se em nossa mente e em nosso coração uma paisagem nordestina. Um paradoxo quando se trata de algo ou de um lugar que objetivamente não se conhece de perto. Paradoxo este que só se faz possível no contato com a arte e, em particular, com a música.

Nossa pesquisa, para este trabalho, sempre teve caráter fenomenológico antes mesmo de termos consciência da existência de tal reflexão filosófica. Assim, posteriormente, encontramos argumentos que solidificaram a discussão e ampliaram a proposição da pesquisa, fazendo com que a observação, a reflexão e a demonstração de tal fenômeno hoje fosse compartilhada com outras pessoas. Os nomes que constam no *glossopifanário* foram criados por pura necessidade de

reunir, em nosso discurso, os elementos que entendemos andarem juntos a partir de uma perspectiva filosófica indissociável de seu objeto. Estes elementos retificam nossa crença de que um “mundo instaurado” só se faz por mecanismo indissociável, ou seja, pela ligação entre o homem, o mundo, o tempo e a música.

No final de tudo, vemo-nos a olhar para nós mesmos, pois em nossa “ação como músicos” observamos como as pessoas reagem ao som. A música é muito menos um entretenimento e muito mais um veículo sonoro através do qual uma realidade se mostra.

Na tarde de 25 de fevereiro de 2009, em Ipanema, foi concluída nossa pesquisa. Ali, em meio aos brincantes, experimentamos, agora na condição de protagonistas, a instauração de uma paisagem sonora nordestina. Rodeados pelos instrumentos que constituem a banda, a saber, a zabumba, o pandeiro e os pifes, nos entrelaçamos ao nosso objeto de estudo, vivendo e sendo pifeiros. A simplicidade aparente mobilizava os passantes, no calçadão, que paravam não somente para a contemplação, mas desciam até a areia da praia e, ali, compartilhavam da alegria de quem já caíra na folia. Cada novo tema nos parecia o “surgir incessante” da vida. Em meio à roda da vida que se formava ao redor dos músicos, o som fazia a evocação das musas que nos inspiravam a continuar o rito e a envolver os brincantes. O mais gratificante foi saber que o nosso trabalho “tem

alegria, tem procedência, tem caminho e *destino* final...” por ser, antes de tudo, um pensar a respeito da realidade na qual estamos inseridos. Por mais incompreensível que isso possa parecer, no momento do dia 25 de fevereiro, o trabalho ganhou vida e começou a caminhar com seus próprios pés, nos dizendo aonde ir, com quem falar e a quem citar. Por esse e por outros aspectos, entendemos que ao concluirmos com esta epifania, nos abrimos novamente para o mundo, fazendo o movimento circular tão próprio da música que escolhemos para pensar, falar, tocar, ouvirver.

5. BIBLIOGRAFIA

ALES BELLO, Ângela. *Introdução à fenomenologia*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2006

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986.

-----*A psicanálise do fogo*. Lisboa: Ed. Estudios, 1938.

-----*Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BARROS, Jacqueline de Faria. *O tempo está próximo, uma leitura de Objeto Quase de José Saramago*. Dissertação de Mestrado - UFF- Inst. Letras. Niterói, 2002.

----- *Todos homens - nomes na caverna: uma trilogia de sombras*.

Tese de doutorado - UFF- Inst. Letras. Niterói, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. em português por João Ferreira de Almeida. SBB, 1993.

BUZZI, Arcângelo R. *Filosofia para iniciantes- a existência-humana -no-mundo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BLACKING, John. *Quão musical é o Homem?* Londres: Faber & Faber. Tradução Guilherme Werlang.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Dialética: teoria, práxis; Ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da Dialética*. São Paulo: Ed. da USP, 1983.

-----*Introdução ao filosofar: O pensamento filosófico em bases existências.*

São Paulo: Ed. Globo, 2003.

-----*Os filósofos pré-socráticos.* São Paulo: Ed. Cultrix, 1972.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Aprendendo a pensar / vol I.* Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

CARRASCO, Ney. *Syghkronos. A formação da poética musical do cinema.* São Paulo: Fapesp, 2003.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados.* Rio de Janeiro: Difel, 2002.

COELHO FROTA, Lélia. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros. (Vida, Verdade e Obra).* Rio de Janeiro: Ed Funarte, 1978.

DANTAS, Sidnei Martins. *A matéria sonora Nordestina Brasileira e as imagens musicais da obra de Luiz Gonzaga.* Dissertação de mestrado em Ciência da Arte – UFF. Niterói, 2004.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. (Artes do fazer).* Petrópolis :Ed. Vozes. 1994.

GUSDORF, George. *Mito e metafísica.* São Paulo: Convívio, 1979.

HERÁCLITO. *Fragmentos (origem do pensamento).* Tradução: Emmanuel C. Leão. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *A essência do fundamento.* Lisboa: Edições 70, 1949.

_____ *Heráclito.* Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1998.

_____ *Introdução a metafísica.* Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1969.

_____ *O que é uma coisa?* Lisboa: Edições 70, 1987

_____ *Ser e tempo*. Parte I. Rio de Janeiro : Editora Vozes, 1986.

_____ *Origem da obra de Arte*. Lisboa, Edições, 70,1977

_____ *A caminho da Linguagem*. Rio de Janeiro: Vozes,2003

_____ *Parmênides*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed.Universitária São Francisco, 2008.

_____ *O caminho do campo*. São Paulo. Livraria duas cidades, 1969.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7letras,2002

KIRK,G.S., RAVEN, J.E. & SCHOFIELD,M. *Los Filósofos Presocráticos*. Parte I, Editorial gredos. Libera dos libros.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura; um conceito antropológico*, Rio de Janeiro: Zahar Ed.2007.

LOPARIC,Zeljko. *Heidegger*. Rio de Janeiro: JZE,2004.

MALTA, Carlos. *Banda de Pifanos, música e vida*. Entrevista concedida com exclusividade ao autor, Celso Ramos. Laranjeiras, Rio de Janeiro, 17 de abril de 2008 – DVD/VHS.

MORAES, J. J. de. *O que é música*. São paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

NOVAES,Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Ed. Comp. das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar,2002.

OLIVEIRA PINTO,Thiago. *Som e música*. Revista de Antropologia,São paulo: USP 2001.v44n1

OVERING, Joanna. *O Xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia*. Tradução: Guilherme Werlang, 1990.

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Ion)*. Porto Alegre,RS: L&PM,2008

PAZ, Ermelinda A .*O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Ed. MUSIMED, 2002.

RICŒUR, Paul e outros. *As culturas e o tempo*. São Paulo: EdUSP, 1975.

RAMOS,C.E.S. *Audisservação - Transpoética da forma e da cor do som*. Revista eletrônica

GAMBIARRA. <http://www.uff.br/gambarra/> PPCA -UFF, Niterói, 2008.

SCHULER,Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto alegre: L&PM, 2001.

SOUZA, José Cavalcante de. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxologia e comentários*. São Paulo: Nova cultural,1989. (os Pensadores)

SPANOUDIS, Solon. *Todos nós...ninguém. Um enfoque fenomenológico do social*. São Paulo: Ed. Moraes,1981.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I mistério e surgimento do mundo*. Ed. Univ. de Brasília,1995

-----*Mitologia II história e mito*.Ed.Univ. de Brasília,1995.

WERLANG, Guilherme. *De corpo e alma*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2006, V. 49
Nº 1.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras,1989.

VAZ, Henrique C. Lima. *Ontologia e história*. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

6. ANEXOS

6.1. Entrevista: banda de pífanos, música e vida

Local: Casa de Carlos Malta

Data: 17 de Abril de 2008, a partir das 10:00h

Entrevistado: Carlos Malta

Entrevistador: Celso Ramos

Carlos: a gente fica mais a vontade ...papo de pife sem pife, meu amigo, aí acaba pifando (pega seu pife e volta para o sofá).

Celso: Eu sou muito menos um pesquisador e muito mais um músico

Carlos: Você toca também? É.. eu vi uns bambuzinhos ai!!!!

Carlos: e aí tá rolando? Maravilhoso, cara! Então é... a gente tava falando... estamos falando ao som do nosso trio elétrico baiano a Maria, e todo o som que tem em volta aqui. A gente ouve um cara cortando ladrilho né, um passarinho lá fora , isso tudo desde sempre fez parte da minha vida. Eu ..quando era moleque gostava de ouvir aquele cara chegando com afiador de faca (pega o pife e reproduz o som do afiador). Eu não conheço instrumento que reproduza tão fielmente aquele som quanto esse aqui (sempre com o pife em punho). Pode ser a flauta de ouro de 5.000 dolares não faz esse som que faz o afiador de faca. Essas coisas, cara!, começaram a me encantar, eu via televisão ..tinha um programa apresentado pelo Altamiro Carrilho ...eu nem me lembro o nome do programa,mas eu me lembro daquela figura trepidante tocando muito, tocando muito..aquela coisa, ele fardado,

aquilo me encantava. Aquele negócio eu ficava assim...aquela coisa ...aquele cara tirando aquele som daquele pedacinho de pau que era o piccolo. Ai rapaz!, mais tarde eu dô de cara com a banda de pífano de Caruaru..aquele (toca o tema pipoca moderna) fazendo a abertura do disco do Gilberto Gil que tinha o expresso 2222, canto da ema, era um clássico do Gilberto Gil aquilo ali..naquele momento ...(pensativo) eu falei assim, flauta tem....eu tinha 12 anos nessa hora, eu me toquei da coisa do herói do pífano esse cara tão popular nas cidades,onde eles habitam ali....essa banda de pífanos de Caruaru...fiquei imaginando o que seria Caruaru, né! Uma cidadezinha ..aqueles caras já sabendo que aquilo era uma banda antiga aí comecei a procurar ...enfim a pesquisar essa parte da música saber a etnia desses sons eu tocava nessa época uma flautinha yamaha era uma flautinha de plástico mas eu tinha um negócio de faca, gostava de umas facas grandes e tal..papai tinha um sítio , eu sempre tava cortando um lima, cortando uma laranginha ..aquela coisa, peguei, cara! Um dia descasquei aquele negócio todo, abri uns buracos , os buracos eram todos pequeninhos, cara! Ai a flauta virou uma outra coisa. Virou quase um pife , assim! Ela ficou rústica mesmo, abri mesmo...claro o som mudou, o som abriu ..enfim..parecia que ali nesse contato eu tava quebrando uma das cascas que a gente vem com elas agente tem que ir se descobrindo quebrando cascas né! Renascendo! Nesse momento era um momento muito importante era adolescência, parecia que eu precisava de ter um rumo, botá o pé numa direção e acreditar nela, eu acreditei nisso eu fiquei, assim, muito absorvido pela música. Comprei um método de flauta sem ter a flauta. E sabia das posições da flauta todinhas, quando peguei o instrumento pela primeira vez (pára pra pensar)..pô eu sabia tocar flauta conhecia o instrumento como se você estudasse anatomia entendeu? E vamô vê o que que é foi curioso isso! Eu me ligava na coisa do tocar como é que toca? Como é que aquilo ali funciona? Ficava curioso pra saber como funcionava o negócio das

chaves, porque o buraco é uma coisa e a chaveque será que tem lá dentro? E tal...tinha curiosidade , essa curiosidade de saber o que que tinha lá dentro , como é que era, desmontava motor , tinha microscópio , sempre fui um cara muito....olhar para dentro das coisas assim! ***E a música tem uma coisa de quanto mais você olha pra dentro , você olha pra fora , é curioso..quanto mais você se interioriza , você se mostra também ,é um negócio...é...eu acho que a arte tem muito isso, né! A arte!!! acaba sendo isso que é arte, você se interioriza tanto que isso fica evidente no seu ser,*** você é uma coisa atuando, tocando, agindo artisticamente e uma coisa normal andando por aí , pagando conta , pegando ônibus, andando por aí..essas coisas que eu curto também, acho que essa parte do ser urbano em todo ser humano ajuda na sua cultura individual também espalhar essa cultura dentro do coletivo(ao fundo ouve-se a serra cortando ladrilho) acho que essa coisa do tocador de pífano, né! ***Ele é um animador dos grandes centros urbanos ele sempre foi, mesmo que o centro urbano seja um vilarejo no pé da serra lá em Monteiro..terra da Zabé da Loca, que nem é...sabe, em Caruaru, em Rio das Almas de onde vem o João do Pife , imagina o que é Rio das Almas, cara! Sabe onde é que fica isso, né! Mas não....lá tem ..Lagarto , como tem no Crato, como tem no interior do Brasil todo,em Correntina né! Aonde tem isso aqui (mostra o pife) tem folia, né! Essa coisa é certa é...não é só aqui, isso que é legal, a gente vai na China, nos cantões mais longínquos ..nasce um bambu o cara pega e toca aquilo ali.***

Celso: tem uma fala sua que eu pegei em uma entrevista que você deu para o Conversa Afinada. Depois que fui transcrever a conversa fiquei meio assim...porque é...as vezes você ia desenvolver um pouco mais e a entrevistadora te brecava.

Carlos: É...ali eles editaram bastante (Tosse).

Celso: É?...aí você fala assim; “quando eu toco em um lugar aquele lugar muda o astral. A música transforma o lugar em uma outra coisa”. Você pode falar um pouco disso ..dessa impressão que você tem ao tocar, como é que rola isso?

Carlos: Cara!...é...(olhar aéreo)..uma coisa curiosa..assim!..(pensa) eu sinto assim, por exemplo; quando eu vô na praia, nós somos seres marítimos, cê vai na praia e mergulha no mar ..quando você sai o mundo mudou, cara! Aquele mar ali...tem o poder de transformação. Você mergulha e....(se espreguiça no sofá) aquela sensação da água salgada , aquela coisa toda, pô, aquilo faz um bem tremendo. Acho que o próprio contato com uma coisa que é tão abundante , se você imaginar, assim, que quando você entra no mar logo ali é o Japão, e logo ali é a África, e logo ali é a América do Norte ..enfim..o mar não tem fronteira, não tem aquele negócio, aqui começa o oceano Índico aqui o Pacífico..então é muito parecido com a música, sabe? **Quando eu mergulho na música eu saio do mesmo jeito, Cara! Eu saio, parece que o mundo muda de alguma forma porque.....corta o momento, entende? A música é aquele interlúdio** assim como mar é para o carioca ...não conheço povo tão praieiro tão praiano e tão ligado ao mar como o carioca ..o brasileiro da costa assim, **o Nordeste com aquela coisa da jangada ...a jangada é o pife do pescador, o cara joga aquele pedaço de pau...e vamo embora ..e passa dias ali, horas a fio e enfrenta tudo.** E isso aqui (mostrando o pife pra câmera) é mesma coisa , tem a mesma função, eu vejo assim, um exemplo bacana disso é o seguinte; já tamo no 3º ano (2008) que eu fiz um bloco do pife, que é um bloco secreto..acontece em Santa Tereza, só que ele não é tão secreto assim....que a gente começa a tocar...não tem aquela coisa da camiseta, não tem carro de som, não tem bateria..agente não toca samba enredo ...não! A gente toca música do pife, o Pife Muderno vai pra rua, a gente sem som, agente sai da casa da

Andréia em Santa Tereza.....Esse ano já tinha gente esperando ali na saída da casa da Andréia, entendeu? A gente sai dali do bar do Mineiro passa na frente ...cara quando a gente chega no Largo dos Guimarães tá uma confusão já!!!!mas é uma confusão muito ordenada, muito ordenada. Por isso que eu digo (pensa um pouco) quando a gente faz um som assim com essa ligação com onda e com o total.....esse é um bloco que não tem patrocínio, não grana é um negócio assim que pô o dia que tiver eu espero que não atrapalhe essa festa que é entendeu? Este ano já teve confusão no final...o cara tentou atropelar as pessoas, o cara tava doidão de carro aí queria passar por cima forçando, entendeu? Ai machucou alguém , alguém deu uma porrada no carro , ai o cara já saiu com uma barra de ferro querendo bater nas pessoas ..viu que o bloco não tinha segurança era tudo paz e amor (faz o gesto com as mãos), o cara partiu pra cima ..o tempo fechou pra ele e aí a polícia chegou e levou o cara embora..mas....isso eu não quero, não faço pra isso, faço música pra divertir o pessoal e a gente se divertir, entendeu? ***Um momento marcante que teve esse ano foi que no meio daquela coisa no calor do somai tem aquelas coisas de a gente tocando e abaixando, aquele negócio não sei que....ai nós fomos abaixando e abaixando, todo mundo cara!!!todo mundo abaixô.....o som ficou baixinho baixinho (o tom da voz acompanha a dinâmica e silêncio)..derepente eu parei de tocar....(silêncio Carlos para e olha em volta como se vizualisasse aquele instante) e ai ouvi um canto , uma cigarra , um sabiá (assovia imitando o passarinho)Cara! rolou um solo de silêncio no bloco!!!!***ai alguém começou aplaudir porque foi mágico, porque foi quase um minuto assim!!! aí alguém começou a aplaudir né! Ah!!!gênial porra, negócio maluco, então é isso que eu digo quando a gente faz música nesse sentido agente tem o poder de mudar ..uma ventania que muda o tempo , tá sol derrepente começa a

chover entendeu? **Acho que a música tem esse poder total assim, né onde ela chega ela transforma.**

Celso: Você pensa, assim, que esse fato que ocorreu com o blocoisso ocorre também em Caruaru quando João do pife pega a banda dele e...

Carlos: Tenho certeza cara! Que rola uma catarse entendeu! Essa coisa do flautista de Hamelin não é?...quem conhece o conto né..é..pô **ele encanta o lance que tiver acontecendo..entendeu?** Então eu acho que o tocador ..ele tem essa personalidade ..eu acredito que na Europa antiga quando os caras faziam assim, vou fazer um concerto para flauta e orquestra, fazer concerto pra violino e orquestra sei o quê! O cara sabia que tinha um sujeito que era capaz de realizar aquilo tudo ali entendeu? E realizava numa flauta parecida com essa aqui(mostra o pife) buraco e chave umas pouquinhas chaves né? Mas é interessante essa coisa.....a função da músicaela sempre ocupou um lugar importante... assim, as pessoas sabiam o quanto era importante fazer música é....é...eu acho que não era à toa que os caras tinham um conjunto ..o rei..o cara mais poderoso ..o imperador! O cara tinha o compositor da corte o compositor dele, o cara que ele gostava que ele queria alifaz aí um negócio pra mim....aí o camaradaessa função meio que a gente ocupa aqui entendeu? Eu sou cara pô que de música de câmara ..essa coisa...música de câmara ..na época não tinha rádio né? Então o imperador vai dormir ele quer ouvir um sonzinhotacaí (gesticula como se estivesse tocando um violoncello cantarolando um ritmo) Ah! O que vai ser hoje? Ah não sei o quê!!!! hoje vou receber umas moças aqui toca um negócio assim mais acalorado..era assim...Eu acredito muito que hoje em dia..... isso acontece com a gente ..as pessoas ..isso... **Banda de pífanos é um conjunto de música de câmara brasileiro mas tem essa versatilidade ..vamo tocar na rua? Vamo tocar na rua!**

E essa é a função porque eles tocavam, na antiguidade, na rua também . As óperas demoravam seis oito horas era o dia inteiro um programa completo, entendeu? Pessoal ia pra praça, pro teatro passava o dia inteiro naquele negócio, então essa função de agregar da música ela acontece em qualquer lugar! Se o cara tiver tocando bem e por exemplo **João do Pife é um craque né cara? É um dos maiores que eu conheço assim entendeu? É um mestre no fazer e no tocar e no manter. Ensinar ..isso ele é um campeão! Então lá acontece isso não só com a banda dele mas tem outras bandas ...bandas do interior do Ceará são formadas pelos irmão Aniceto né ..é..banda de pifano acontece no Brasil inteiro....**eu fico feliz do Pife Muderno influenciar alguns também entendeu? Porque essa é a grande função do músico aquele negócio que nem pique, tá contigo né, aquele negócio, colô né? A música tem muito disso de colar nas pessoas, o cara não conhecia e..pô! Eu sei de gente que ouviu o disco do Pife Muderno ...aquela Pinabalche, roubou o disco da casa de uma amiga, cara! Pô Pinabalche foi lá em casa pô passou uma feijoada inteira ouvindo o pife muderno chegou no final da feijoada botou o disco no bolso ..eu enho só a capa (sorridente e descontraído). Quer dizer...as pessoasaquele negócio ..eu quero agora entendeu? Ah! Faz uma cópia aí!!! vou levar esse aqui, compra outro!! conheço gente que falou ; o disco tava no toca fita o ladrão levou tudo....esse Cd player, né? É uma piração isso ai mas é pra isso que a gente toca!

Celso: Me lembro que assisti o show do pife 5 vezes, quando vocês começaram em 99 naquele teatro em Ipanema na Sá Ferreira, lembra?

Carlos: Teatro da Praia!!!

Celso: não sei se tem mais!!!

Carlos: É.....não....que coisa você foi a 5 shows ? Incrível!

Celso: 5 vezes! Eu voltava... porque eu voltava?

Carlos: e porque você voltava?!!!

Celso: impactante aquilo ali!

Carlos: É.....

Celso: Maravilhoso...nessa perspectiva você tem também uma fala que eu achei interessante baseado naquela coisa entre o Blues e o Baião e cê fala assim: “os caras são do mesmo lugar (Carlos responde falando junto é...) mesmo lugar! Queria que você falasse um pouco dessa ligação que existe...por onde ..como é que você entende essa ligação?

Carlos: É ...sabe o que é não é nem pelo nome Blues ou Baião mas é pelo som! O som é um som de mistura como o café ..o café é um liquido feito de grãos de várias procedências entendeu? E só é bom o café ..o café quanto melhor é melhor é a mistura dele ..então acho que o som tem muito haver com o café! Por isso que tomo café sem açúcar por que eu acho que o som também não tem que ter açúcar. Sabe ..ele o açúcar ele...vamos dizer ..acho que o açúcar seria as coisas de mercado sabe....seria a intenção das ...sabe as coisas suspeitas que tem em volta da arte musical. Mas voltando a esse assunto....***o som, esse som (pega o pife e improvisa misturando o blues e o baião) isso tem lamento , tem alegria, tem procedência tem caminho e destino final...eu acho que som do baião do blues os cantos espirituais de todos as partes que agente conhece tem tudo haver com a música oriental, são as mesmas escalas, se você pegar os instrumentos dos indios entendeu? Tem o mesmo tipo de harmônico. Tem harmônico de oitava tem harmônico de quinta ..série harmônica...isso tá dentro desse troço aqui.*** Então a razão da música ser temperada como ela é é porque desde o

princípio, quando neguinho começou fazer música que não existia nem nome baião nem blues nem world music, entende? O sujeito sabia que ele fazia aquele negócio ...o sujeito tocava lá do outro lado (tum,tum,tum simulando uma conversa entre flautas) o cara falava assim: não entendi tum,tum,tum aí o cara (pega o pife e toca a resposta) aí quanto mais grave o cara toca mais isso vai se propagando ai o outro acompanha....***Então o que faz o estilo ser afim...uma coisa da outra, o que faz o blues ser parecido com o baião que são parecidos com coisas mouras que tem elementos orientais e que tem coisaspô se agente pensar que o índio é um oriental que deu a volta e ficou moreno de amarelo tomou tanto sol que ficou moreno, Cara! Esses povos eles têm origem, têm caminho e têm um destino, entende? Exatamente como é um spiritual, como é o blues como é os cantos de candomblé essa coisa se vai buscar a etnia desses troços a gente vai pegar, por exemplo; os cantos de igreja, muitas coisas são baseadas nos toques dos sinos, os toques dos sinos (começa a cantar e dançar...bem...bembelem bem bebbelem digbem belem digbem belemguidi digdum guidigdum....) tem grave médio e agudo..então isso se agente parar pôr um minuto por dia botar a mão no coração coloca a mão no peito) e tentar cantar com ele(silêncio) ouvir a pulsação dele (silêncio novamente) tocar qualquer coisa, então agente começa a entender mais como são feitos os estilos entendeu? ***E a tradução disso, nesse troço aqui é a mais fiel possível. Se a gente pegar, no mundo inteiro a gente tem um similar ne? Tem o Shakuhati, tem o banzuri, tem a dizi tem as flautas indígenas , toda a América do sul , toda a América do Norte ...tudo igual, cara! O cara que inventou esse design aqui!!! quem é o cara? É o próprio Ser ...no começo o cara pegava o bambu pra fazer uma flecha e vamo vê que som isso tem, né?******

Celso: isso aí tem a ver mesmo com o que você falou .. “existem ligações com o primitivo que na música do pife ficam a flôr da pele”.

Carlos: Totalmente...esse***o primitivo nesse caso é o primal, básico humano, não é Ah!! cultura primitiva não, não!! tô falando do Ser....se a gente se despir de tudo a gente tem ainda uma coisa ..a única coisa que a gente tem, que a gente vem de fábrica, é o som do seu corpo, o som da sua voz, o som do que seu corpo produz !*** Você despido disso tudo ..você já é um músico nato, mesmo sem tocar nada seu coração já toca e toca pra caramba mermo e você...(enchendo peito de ar) respira..se você der uma graça pra essa respiração ...(pega o pife e imprime o ar no instrumento) e aí a vida vai rolando ..eu acho que a graça da vida começou a rolar quando o cara viu que podia fazer um som, podia cantar,entendeu? Além desse troço de caçar os bichos. Acho que nem rolava esse troço,os bichos eram muito grandes cara!!! (risadas).

Celso: Cê fez esse movimento, lembrei da professora Odete, cara!!! Ela tinha essa coisa de ..”Oh!!.. Celso vamos respirar” (imitando o sotaque francês da Odett).

Carlos: É....respirar é fundamental cara! O ser humano ...ele vem com a respiração perfeita de fábrica que é a respiração dos Lamas e yogues ..essa respiração diafragmática, o famoso respira na barriga! Mas o pessoal acaba ficando muito tenso, é muita cobrança, é muito não, é muito faça! Muito deva!!pague!!! entendeu? E ai trava. A primeira coisa que trava é a barriga né cara? Quem toca instrumento de sopro sabe disso!! Sabe muito bem disso!!

Celso: Outra coisa que você falou...vamos voltar um pouco pra relação dos músicos (pigarreia) da comunidade . Os músicos que são.....não como o músico que estudou no conservatório , mas como o João do Pife que tá ali....que não dissocia a música da vida ...ai você diz em sons do Serrado; são músicos intuitivos (...) impressionante

a sensibilidade a naturalidade e a musicalidade dessas pessoas e como a gente pode se comunicar imediatamente. Sua experiência com aqueles músicos ...queria que você falasse um pouco. Você teve contato com o João do Pife, né?

Carlos: (já afirmativamente com a cabeça) foi, foi...é curioso que eu tinha contato com o João do Pife muitas vezes por telefone, né! Pô, Banda de Pifanos ...ai ele manda um amarrado de 200 pra mim....200 pifanos (risadas saudosas) aí chegou aquele bolo de pife aqui...fui tirando, tirando, tirando.... esse pife é daquele amarrado ...ai, teve a uma vez que ele veio ao rio né. Foi desta vez que trouxe esse amarrado. Ele veio tocar, a gente combinou ..tinha um negócio do Império Serrano que tava homenagiando o Nordeste ...ele veio ficou hospedado em Madureira ..foi embora e deixou os pifanos ...eu fui lá e peguei (Carlos gesticulando sempre) o pifano. Era uma coisa assim, eu não conseguia encontrar com, ele né! Aí, fomos nos conhecer pessoalmente em Orlando, na Flórida!!!! Imagina, cara!!!ele foi pra lá passar dois meses na cidade de Gainsweil que tem a Universidade da Flórida e tem um departamento de etnomusicologia dirigido pelo professor Lawry Luc que é um etnomuscólogo e veio passar a lua de mel no Brasil, em Recife aí, viu o João do Pife na televisão ..aí, foi até Cararu, né!! E é cumpadre delebatizou.....o João do pife é padrinho da filha dele e o cara ficou encantado com essa ligação que a gente tinha, essa coisa toda e aí me convidou pra ir pra lá e a gente se conhecendo lá , tocando lá, fazendo show e tocamos, demos aula e convivemos...eu cozinhei pro João do Pife...João do Pife ..cheguei lá ..João do Pife tava com uma fome danada, na casa dele uma vez ..a filha saiu, foi jogar futebol ,ai ele falou: “Ela sai e deixa uma comida ..você veio hoje e tal...o que que nós vamos fazer?” Eu comecei a fazer uma comida!! Até hoje ele lembra desse macarrão ..muito gostoso..eu fui pegando as coisas lá na casa do Lawry... mas é... essa...enfim

naturalidade que as pessoas tem, né! É muito dessa coisa **..eu acho que a própria generosidade do tocador ..o cara toca por dez, toca por nenhum, toca por um milhão..mas ele toca por nada, toca por nenhum também, ele sempre tocou por nenhum, ele começou a tocar pra ele, por ele..acho que essa humildade, essa generosidade perante a música e perante a alegria a folia, perante a festividade..Ah! Tem que tocarvai pagar daqui a três meses ? Tudo bem, vamos lá !!!! Enfim,...essa humildade que tá inerente no tocador ela é...primordial pra que você seja o cara que tá pronto pra transformar o momento, entende? Que se você exigir coisa demais, aí o momento começa a ficar difícil de chegar, sabe! Cê nunca sabe se o momento já chegou, se passou , se só vai chegar porque aquele troço tá ali, entendeu? Acho que essa característica é...é...comum a essas pessoas ...esse pessoal lá de Correntina que eu conheci...a gente já tinha tado junto assim durante o dia e tal...aí a gente chegou mais a noite , eles estavam numa ponte assim na entrada do lugar , na entrada de uma ilha que tem um rio ..assim, o rio é incrível!!!! É um rio larguíssimo, água abessa passando ..chuuuuu...Correntina não é atoa, é corrente mesmo ..é uma água assim, gostosa, sabe...toquei dentro d'água , toquei a flauta baixo com as carpideiras ..foi um negócio arrepiante ..aquilo ali foi uma daquelas cascas que se quebram. Foi ali aquele momento ..que eu falei! Puxa vida, cara! Pô, não podia imaginar que eu ia fazer um negócio desse tipo ...**

Celso: O prelúdio que você citou aí....

Carlos: (confirma com um gesto da mão e responde) Éentendeu? No lugar como aquele ali você deixa aflorar muita coisa ! Na cidade “tem que” muita coisa, sabe? Lá você pode, na cidade você tem que chegar, tem que pagar, tem muitos compromissos, **num lugar como esse...por isso que eu acho essa simplicidade**

...quando consegue brotar em um lugar árido como o centro do Rio de Janeiro porque é um troço da natureza do Ser, entendeu? Acho que.....que legal que eu tenha dado essa oportunidade pra mim, entendeu?...Eu acreditei nisso ..Acho que muita gente tem isso, sabe! As pessoas pensam demais se vai conseguir viver disso, se o cara vai conseguir fazer as coisas que acha que quer fazer com dinheiro! Entendeu? Porra, o dinheiro você consegue porque tá fazendo alguma coisa, né! Acho que esses caras tem isso na cabeça, também. ***Eles são agricultores. Um dia vem , se não vier da agricultura eles vão e tocam. Se não vier da tocata, vai lá, vende sua cenoura, quer dizer, às vezes nem precisa vender, eles plantam pra eles*** mesmos como é o índio ..se vê o índio, cara! ***Essa experiência de contato com pessoas como Paru, como Aritana, como Finaco..uns caras assim....é...(silêncio pra pensar) natos, entendeu?Seríssimos..., mas...e alegríssimos, também. ..Pessoas da maior seriedade!*** Paru falava, assim....(silêncio) falava lá na língua deles...aí o Aritana falava: “Não..ele tá preocupado que tá começando a chover.. Ele vai tocar pra parar de chover” ...Porque a gente tava gravando um negócio dentro de uma tenda lá em Brasília dentro de uma casa de palha, entendeu? Pô, uma coisa de barulho de incomodar e aí ele fazia...ele tava brincando cara! Mostrando o que ele sabe fazer assim, incrível! Brasília chove assim as vezes..mas ele fazia chover , parava de chover , um negócio de maluco. Incrível uma assim (fazendo gestos imitando o pagé) acocorado ..uma jacuí ..uma figurassa cara! Negócio incrível..e uma alegria , uma leveza no Ser entendeu? Uma coisa que a gente tem que ver isso nas pessoas e falar assim; “Poxa vida quero ser sempre assim”. A gente tem que aprender a controlar esses quereres, essas necessidades urbanas desse jeito , esse contraponto, entendeu? De fazer uma brincadeira dessas no carnaval , entendeu? Durante o ano inteiro a

gente trabalha assim; as pessoas ligam ..projetos, essas coisas ..é compromisso, entendeu? E é um compromisso que eu acho maravilhoso cumprir.....

Celso: Queria que você falasse um pouco disso ..a relação com a música que é mais natural com a vida ..que é essa coisa e a relação mais comercial como é que...

Carlos: É... eu acho que ..assim(silêncio) eu tenho uma experiência de vida profissional larguíssima, né! Tô com 48 ..eu comecei assim ...meu primeiro show com carteira de músico com 17, quer dizer...um pouquinho antes disso eu já considero, profissional ..assim com uns 16 ..15 pra 16 eu comecei não profissionalmente ..É, digo assim, a dedicação ..Não é..... acho que profissional e amador só se distinguem pelotutu né! Mas eu sou amador sempre!! eu sou um eterno amador..e como profissional sou um profissional exemplar, nunca faltei a show, entendeu! Sou um cara super responsável com minhas coisas e olha que foram milhares de shows ..É porque não contei ..mas, assim, tocando talvez um dos músicos que tenha mais tocado assim da minha idade!

Celso : Horas de voo!

Carlos: Horas de voo, né? Tocando com Hermeto, doze anos ensaiando de duas às tantas, shows de tantas horas e eu mesmo liderando meus conjuntos, desenvolvendo os meus shows ...Essa coisa toda enriquece com o ser, entendeu? Me dá um censo..não é de responsabilidade, mas eu tenho isso. Eu sei me comportar muito legal dentro disso, sem perder meu rebolado ..faço isso tudo na maior alegria, alto astral, sou assim; alto astral em viagem não tem aquela coisa de ficar de sofrimento, aquele negócio...Já fiquei muito tempo fora de casa, entendeu? E gosto da viagem, acho que a viagem nos enriquece. A gente aprende muito na estrada! Eu acho que o fazer música..ele tem muito a ver com isso ...Não é repetir, é fazer de novo, fazer novo, de novo, entendeu? Acho que um dos grandes trunfos

dos grandes músicos é tocar sempre a mesma música de uma maneira diferente ..eu vi isso muitas vezes com grandes músicos mesmo com músicos eruditos: Rubstein, Pierre Rampal ...esses caras tocavam, mas não tocavam igual o tempo todo ...***não é possível tocar igual, não é possível tocar igual...você não pode fazer (pega o pife e toca duas vezes o mesmo trecho) pode botar um e outro são diferentes. O tempo é igual, o momento é diferente; a música igual, mas o momento é diferente, o ar é diferente, você soprou diferente , você tá diferente, ponto, acabou. Essa coisa de repetir, repetir, repetir e fazer igual, ensaiar e fazer igual ao ensaio (faz um sinal pra câmera e diz), é cascata!*** Só com ...só com...aquele negócio aqui..esse daqui sim! Aqueles caras que tocam (mostra o lap top) esse negócio ..vai fazer sempre igual..tão sempre pegando alguma coisa de alguém..não sei o quê! Mas esse não vai conseguir mudar, entendeu?..Mesmo assim a música vai ser diferente porque o ar é diferente ! O meio é diferente então..a gente tem que se colocar nos diferentes meios . O cara que se dedica, né! O artista ..ele se dedica o tempo todo..a música tem essa coisa, né. Eu posso tá lá na praia..olhar assim....vai longe! Agora eu levo o sax pra praia..(risadas) levo porque é um som lindo cara! Um som das sereias, o som das baleias, né? É um presente, isso foi um presente que veio pra sempre ..é...o profissional que tá ali, entendeu? Mas não o profissional, o cara que tá ganhando pra tá ali entendeu? Mas ..acho que a gente tem uma ligação com essa ocupação, acho que o músico ..ele tem um compromisso assim, com a música dentro dele mesmo, sabe? Não é um troço que você desliga e liga..ah! Sentei, liguei, agora não sei o quê! Tem suas horas que eu não consigo pensar em música, ..então..mas mesmo quando você tá namorando, você ouve música, cê tá no carro, cê ouve música, cê vai não sei onde cê ouve música e muitas músicas que você não quer ouvir, entendeu? Cada vez mais inelizmente né? Você quer não ouvir algumas coisas, entendeu?..Mas eu prezo

muito silêncio. Acho que o silêncio e a, pausa, a própria pausa na atividade profissional, por exemplo; eu acho super saudável ..eu já me incomodei com isso, já me incomodei com o não trabalho, aquela não entrada de dinheiro através de show essas coisas...às vezes me preocupo porque as pessoas que tocam comigo contam com essa grana....eu também conto ...conto com algumas granas, entendeu? Pô, o telefone toca:” Ah! Precisa de um negócio, manda um e-mail precisa de um arranjo, assim!” Cada um de nós sabe se virar , sei que todos que trabalham comigo não dependem de mim , graças a Deus! Mas eu sei que quando a gente trabalha junto ,a gente tá muito feliz e eu gosto de trabalhar junto com meus companheiros, sabe! É uma coisa assim, de afinidade extra-musical... a gente constroi coisas eu acho bonito que a partir, também, deste trabalho comigo, outros trabalhos, pra eles, pintaram...è muito isso, né! A música tem muito daquela coisa de pique-cola que eu falei! Um colô, o outro tá, e quem é? Alguém te indica o cara ..é uma corrente , é uma grande corrente né? E a gente quando faz a música e produz a música e fomenta novidades , a gente não para de pensar o tempo inteiro nisso ..é....mas eu não deixo de dar importância as coisas 0800.

Celso: Eu sei disso!

Carlos: É.....e eu faço, eu faço “com mil”, entendeu? Porque se eu gostar do lance..se eu ouvir falar, “isso tá uma bosta” , vô botar um negócio ali. Talvez eu até vá pra dar uma força, entendeu? (toca a campanha)...Mas é...se for um pessoa muito querida....

Celso: Você não vai se lembrar ...mas houve uma ocasião que eu toquei com uns alunos lá no Canto do Rio...

Carlos: Hum!!! Hum!!!

Celso: Você tava lá...(interrompemos o papo para Carlos atender a porta e a câmera fica ligada).

Carlos: Mas qual foi o lance?...Vê se eu tô bem aqui? (se referindo ao enquadramento)

Celso: Tá tranquilo. Beleza!!! Um evento pra uma criançada, assim! Tinha esse lance do som embrutecedor...Toquei com as crianças, ai desci, aí você falou: "Pô, não deu pra ouvir nada, tô com a maior pena,bicho!"..... A Bia Bedran também tava!!!

Carlos: Me lembro disso!!!!

Celso: Se lembra disso?

Carlos: Me lembro disso!!!

Celso: Você tocou no final.

Carlos:Toquei no final!

Celso: É...cheguei pra você e você ...toma meu telefone aqui, bicho!

Carlos: Pode crê Celso !!! Putz é.....isso foi um negócio assim, que eu fui láEu vou. Porquê? ..Porque eu acho importante que alguém veja é...(silêncio) que existe uma pessoa como eu, entendeu? Não que eu...não tô me dando a importância nesse nível, não! Mas eu sempre gostei de ver pessoas. ...por exemplo, Altamiro, eu vi o Egberto, eu vi o Hermeto, pô, o Marcio Montaroyos, o Nivaldo Ornellas, Mauro Senise, Oberdran, Zê Carlos, Rauzinho Mascaranhas..Cara, uma penca de gente ..eu gostava de ir ao show pra ficar assim (cruza o braço e faz olhar contemplativo)..a Odete...pô, eu tenho um autógrafo que eu fiz pra mim dizendo que era da Odete que eu era tímido demais bicho! Eu ia no show no Ibam. Tudo que

acontecia no Ibam eu ia assistir. Tinha 15 ,16 anos, pegava um ônibus e ia ali! Nessa época o Rio de Janeiro era sopa no mel, né cara! Pô, chegava ali, entrava ali naquela rua em Botafogo, ia lá assistir aos shows. Ai, um dia, fui ..tinha acabado de comprar esse método de flauta e taquei um autógrafo da Odete no livro pra mim que eu fiquei assim, tão encantado com o recital..mas fiquei assim, intimidado de ir lá, sabe! Conversar sei lá o quê! Sei lá! De quebrar aquele encanto. Vai que ela, pô, não me trata bem, sei lá...não...não que seria isso, mas às vezes você fica.....acho que não concretizar uma coisa você muito mais na imaginação de um negócio, entendeu! Que poderia ser que seria...que você faz um ideal entendeu? Então eu acho que essa coisa é importante. As pessoas verem alguém fazendo um troço e falar assim: Porra, é isso que eu quero fazer,cara!! Entendeu? É nesse nível de importância porque quando eu vi um cara tocando pela primeira vez assim, na sala de aula. Pô, Jorge Vitor ,cara! Um dia desses encontrei com ele aqui na Rua Alice falei: Pô, Jorge Vitor...dei um abraço ..Ele era meu colega de colégio, cara! Na 7ª série..6ªsérie. Pô, a profª D.Miriam ..ela incentivava aquela coisa de levar instrumentos pra sala. Um dia, o cara apareceu com uma flauta doce tocou uma musiquinha ..eu falei: “Porra, eu quero fazer isso, eu também quero, entendeu?” Fiquei assim....., completamente esse troço tava meio adormecido na minha cabeça ali, logo depois eu pego uma revista assim leio um negócio: “ leve a vida na flauta”...não sei o quê! E tinha lá uma foto do Hermeto, foto do Jean Pierre Rampal, foto do Gilberto Gil tocando uma flautinha doce lá com os Novos Baianos e eu conhecia essas pessoas todas ,cara! O cara do Quinteto Violado, Roberto Sion e outros...caraca, bicho! Aí cê vê ..cê começa a perceber que tua vida... ela tá escrita assim, na tua frente entendeu? ***E essas coisas fazem parte , essa atividade de ir nos lugares e tocar. O palco, pra mim, qualquer que seja o palco,entendeu? Quando eu pego um instrumento e tô na praia é um palco, se eu tô na rua é um***

palco..Aquele espaço que tá em torno se torna um anfiteatro e, bicho, alguma coisa tem que acontecer ali, se não acontecer é porque eu não fiz acontecer, eu não me dei pra isso, entendeu? Mas, normalmente, acontece, sabe! Normalmente acontece uma coisa muito legal e eu acho importante que isso seja visto pra ter um porque e um pra quê das coisas, Importante isso!

Celso: Queria fazer uma última pergunta assim... até falei pra você do meu trabalho quando quis me aproximar do seu trabalho, escrevendo, É.....essa visão que eu tô tentando fugir no trabalho..que é essa visão exótica da Banda de Pífanos ..tem uma idéia,assim, de que aquilo é uma coisa exótica e.....

Carlos: Tem!!!!

Celso: Pode falar um pouco, assim!

Carlos: Eu acho que quando eu falo, assim, que a Banda de Pífanos é um conjunto de música de câmara ...brasileiro, feito no Brail, nascido no Brasil quer dizer....é um negócio como o café que eu tava falando, né! Tem um elemento indígena..que é a flauta de bambú, tem o elemento Europeu, também ele veio de navio , tinha aquelas flautas de madeira pessoal, né! Pessoal que vinha de navio , tinha os saltimbancos que vinham de navio também, não é? Esses caras do leste europeu, não é? Judeus que vinham, enfim...músicos ciganos que traziam instrumentos de sopro. Trouxeram esses elementos também pra cá que se miscigenou com a flauta indígena de bambú. É...tem o elemento Árabe que veio também de navio né! Com a alfaia..a alfaia é um instrumento Árabe ..eu vi no Marrocos....

Celso: Igualzinho o som da zabumba?

Carlos:É....a alfaia, essa alfaia que o pessoal usa no maracatú tem no marrocos, igualzinho. De uma música que vem de Gana, a Gnwa Music é um negócio que os

caras usam um troço que é igualzinho a uma zabumba alfaia, aquela zabumba de corda...Iguai!..Iguai,....entendeu? Só que o cara toca aqui (mostra que o instrumento vai entre as pernas), embaixo, com uma baqueta torta e uma baqueta,.....entendeu?

Mas é igual! Foi incrível ver o Durval tocando a zabumba junto com o cara (canta o ritmo, o encontro dos ritmos) e o Durval... quatro em cima de três aquela semicolcheia em cima de tercinas..foi uma piração!!!!

Celso: Polirritmia total!

Carlos: Isso! É.....a música brasileira é feita disso. A música de pífanos é feita disso entende? Tinha caixa de tarol que vinha dos exércitos, a caixa marcial, os pratos também os chucalhos. Uma coisa assim que vem dos índios..e essa marcação (canta a célula rítmica do baião como se tocasse uma zabumba). Porra, bota a mão no teu coração.....é isso aí entendeu? Essa é a tradução da parada **...a sementinha do que é a Banda de Pífanos. E o fato de você assim,a resolução musical é que eu acho mais genial, sabe! Que não ..aquele troço das terças paralelas ,que não é aquele troço, não! Ela tem toda uma complexidade que eu acho maravilhoso e você pode expandir essa simplicidade pra um movimento complexo, entendeu? Pra uma coisa assim....são duas vozes só! O que que tá acontecendo ali?..... Que tem as resultantes que tem duas vozes mas que dá uma terceira pra cima e uma quarta pra baixo, então essa coisa das notas agudas de você misturar um instrumento de uma procedência com outra , uma escala que o ré é um pouquinho mais assim e o fá é um pouquinho mais assado..não sei o que! Isso tudo faz o som ficar exótico.** Quando você mistura com instrumento de som fixo, por exemplo; um piano, um acordeon, não sei o quê! Vai muito do músico que tá tocando ali não querer fazer aquele tipo de coisa que a música não tá pedindo, entendeu? Ah! A música que eu toco é assim....não!!!

Peraí...vamos tocar a música que tá acontecendo aqui ..A música que a gente toca é assim....O cara pra tocar com agente.....num dia desses mesmo a gente tocou com o Ricardo Silveira. Fizemos uma gravação com ele, pô, foi maravilhoso porque ele é um super músico , um cara que ouve , ouve a coisa ..e aí agente fazia uma coisa....tocamos aquela música “ viva João do Pife”, né! Aí chegou uma hora que ele falou assim: “Pô, se eu fizer esses acordes , pediu a graça!” Eu falei:” Pois é a graça da Banda de Pífanos é não ter acordes que ai vira....começa a parecer lambada..entendeu?” Aí ele falou: “Deixa eu fazer um negócio aqui, um efeitinho ali, não sei o que!”...Ai na hora do improviso, ele quebrou o lance e fez o que tinha que fazer entendeu? Tocou com a gente , a gente fazendo aquela cama das flautas baixo (canta a melodia) ele viajou naquilo. Tocamos o final da música..quer dizer, a pessoa tem que sacar que existe um troço que se não está, não faz falta! Entendeu? Essa sacação ,assim, um dia desse tava lendo um livro do Chet Baker na época que ele tocava com Gary Murigan que tinha a banda sem piano, né! Quer dizer..é que **determinados instrumentos eles são centralizadores , entendeu? Acho que quando você tem uma banda com piano não precisa de um violão pro cara tocar em cima e vamo embora entendeu? Quando você tem um violão não precisa um baixo, de uma bateria precisa às vezes de nada disso, sabe? Acho essa forma de resolver o som da Banda de Pífanos, eu acho genial...**porque uma zabumba, cara? Quando eu toco com o Durval , se eu passar a tarde com o Durval nós vamos fazer umas 300 músicas, entendeu? Porque ele começa a tocar um negócio, me dá idéia, entendeu? É um negócio maluco...a gente, um dia desses, foi fazer um troço na cidade ,eu fiz uns cinco temas diferentes andando com ele ..eu falei: “Dá pra gente gravar um disco aqui!!” ...Sabe... porque..é uma coisa assim, que me impulsiona, entendeu? Tanto quanto um acorde ,eu ouço um acorde, eu faço uma melodia ..eu ouço uma nota aqui, eu começo a

brincar em torno dela , então a criatividade ela tá muito ligada ao som, entendeu? Então se eu boto um quarteto de cordas pra tocar música do Pixinguinha, entendeu, forma é..porque tá saturado. Essa forma tradicional ou então se eu pegar, também, um regional pra escrever e os caras quiserem estudar o que eu escrevi, entendeu? Pô, vai sair um outro som , vai sair uma outra coisa ..eu questiono essasresoluções harmônicas . Por que que todo mundo tem que fazer aquelas coisas iguais? ...Um dia desses, veio um cara perguntar porque que mudei as harmonias do Pixinguinha. Pô, porque eu vou fazer igual, queridão? Igual não precisava fazer, sabe? Eu faço outra coisa, cara! Entendeu? Eu faço uma Banda de Pífano! Não vou fazer igual, eu vou fazer outra porque eu sou outro cara! Não sou fulano! Eu sou...acho que cada um tem que saber. Oh! Isso aqui oh! (mostra o polegar) Impressão digital só existe uma de cada um, cara! A gente tem isso na cara da gente (olhando para o próprio polegar) Tá aqui, na cara da gente e tem gente que fica procurando identidade a vida inteira entendeu? Tá na cara da gente, bicho! Olha bem! Olha bem! Passa o dia olhando pro seu dedo e fala assim: “Pô, pode crê!” Sabe ..é um troço assim...***aquilo que você pensa é o teu estatuto, é o teu básico, o teu regulamento, entendeu? E você tem que respeitar isso, potencializar ao máximo é.....ao máximo que eu falo,assim é... profundamente. Acho que a coisa fica na superficialidade*** ,sei lá. O cara toca um monte de instrumentos “ maomemo” não sei que! Não!!! Tem que tocar um monte de instrumentos, mas tem que tocar pra caramba todos eles, tocar até de baixo d'água, entendeu? Tocar..tocar....esmiuçar, descobrir....é...novas razões pra tocar aquele instrumento. Jogar o instrumento dentro d'água, pra mim, foi descobrir uma nova possibilidade pro saxofone, mas, na verdade, quando eu visitei a fábrica eu vi que o instrumento é todo feito de baixo d'água o tempo inteiro, entendeu? O tempo todo o instrumento passa água, água, água! O cara pega uma chapa,

martela uma chapa, corta, fecha ela, corta no molde do instrumento, e passa num....como se fosse num formatador ..que passa pra expandir o metal! O que que é ? A base d'água! Água quente e pressão. Aí o instrumento sai dali , o metal sai dali, solda, outra água, outro banho, banho e tinta e não sei o quê! Cara! É liquido o tempo inteiro! É que nem nós, a gente é feito de água, o tempo todo a gente passa tanto tempo fora d'agua.....por isso que eu acho que o mar dá essa parada, sabe! De(faz um gesto de alívio) meio que renascer, entendeu? Você entra ali e sai daquela grande plascenta, ne? Aquela grande mãe que é o mar , e você sai novo, cara! Se você vai com essa concepção, se você dá um mergulho com esse nível de entrega, pô, bicho, tu descarrega tudo que tem que descarregar dentro d'agua e sai novinho em folha. Vamo nessa!! Eu sinto que é isso....todas as necessidades estão muito próximas da gente. Cê vê, se não fosse isso os índios não viveriam tanto tempo, não passariam tanto tempo aqui, sei lá! Desde quando eles tão aqui nessa terra sabendo de tudo e mesmo com a chegada de um estranho trazendo ameaças, doenças e morte, destruição? Muitos povos foram destruídos aqui,mas apesar disso eles conseguem absorver toda essa cultura que a gente chega com computador, com política, com leis ,com divisões que pra eles não fazem o maior sentido, né? Mas eles ainda aprendem isso sem deixar de ser um índio, um ser nativo! A gente tem que aprender com essas coisas, acho que o brasileiro tem isso no seu DNA. Acho que todo brasileiro tem essa mistura mágica desses povos todos; a gente tem que cada vez mais entender isso e se deixar levar pela necessidade humana entendeu? Não a necessidade mercantilista , não!! A necessidade profissional, essa de mercado, né? Acho que ...eu fico muito feliz quando o pessoal me liga . “Qual é o instrumento?” “Pifano!” (risadas) “Traz aquela flautinha chinesa” (Carlos vibra) Pô, eu adoro isso, isso é uma forma ..eu vejo isso assim. Isso abriu muito a cabeça das pessoas, entendeu? Vejo, hoje em dia, os caras trabalhando

muito, a Zabé da Loca, o João do Pife todo mundo..eu não sou redentor de PN, entendeu? Mas, pô, **o ato de fazer uma Banda de Pífano e de agitar essa coisa, ajuda muito, faz esse troço circular, faz essa coisa circular.** Por que fazer uma banda de rock? Tem muito garoto ai. Vamos fazer uma Banda de Pifano!!!! Acho isso o maior barato! As vezes vejo dentro da banda de rock guitarra não sei o que e pífano como era o mestre ambrósio, aquele negócio. Me chamaram pra gravar com eles, **“voltimeia”...tem um pífano ...é o Carlos Malta e Pife Muderno..então essa influência acho tão importante quanto aquela que eu tive da Pipoca Moderna , dos Irmão Bianco, sabe! Como a influência que eles tiveram do avô deles que tocava com eles, entendeu? Que tocava pífano também e que era índio ..Seu Sebastião era cabloco!** (aqui acaba a fita)

(na troca da fita: Carlos mexe no celular aguardando o acerto da câmera)

Celso: Tava falando, aí?...

Carlos: Tava falando das...(tosse) perdão! Da Zabé da Loca. Zabé da Loca ..ela é européia, a gente tava falando da miscigenação do que é essa..a música de pífano, a mistura, dessas coisas, né? Era por aí que a gente tava?

Celso: É,...é.....as influências que o Pife Muderno tinha causado nas pessoas, nos grupos e tal...

Carlos: Justamente!! E...essa influência, quer dizer, a força que essa música tem por exemplo, **quando caras como o João do Pife e a Zabé da Loca ouvem o Pife Muderno tocando..e nego não desenha! Nego sabe da valor. fala assim: “Pô, isso aí tem fundamento.** Pô, caras como Egbertofoi assistir ao show do Pife Muderno (risadas) lá no Planetário, cara! ..e...ele ficou chapado!

Celso: Ele é uma figurassa!

Carlos: É.....eu sou um fã dele,..um cara assim, ...um exemplo desses que eu falei que precisa ser visto..e, pô, é...exemplar **ele entrou, no camarim brincando: __** **“Tem flauta afinada aí?” Eu falei __ “A única coisa que não tem é pife afinado cara!”** **Ai quando acabou o show ele voltou , cara , com uma outra cara. Bicho, ele voltou radiante ..assim com a cara sabe, de quem tava realmente ..em êxtase musical . Ele viu o troço e ficou chapado com o que viu e ouviu...** “Um soundround; vocês tem um Soundround natural.” Pô, ele ficou maluco , ele quer produzir um disco do Pife Muderno a gente vai chegar lá.

Celso: essa coisa que você falou do músico...a relação do músico com o mundo ..parece que ele tem uma relação diferente, né?

Carlos: É. Ele tem uma relação muito igual a tudo isso que eu falei aqui.

Celso: Paru!

Carlos: É...a coisa com o específico e com o total,..entendeu? ...Acho que o compositor, o criador , tem que ter um foco e uma grande angular . O cara tem que ter esses dois olhares ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo que ele vê um ponto, ele vê o geral. Porque a criação, ela depende justamente desses duas referências. Você depende de uma, de ser percebido por esses dois...Cê precisa se perceber no meio desse troço e ser percebido por esses dois troços! É por isso que eu acho que o Pife Muderno ..ele tem elementos , assim, como toda banda de pífanos boa! Não conheço um lugar onde passou João do Pife , passou Zabé da Loca, onde passou os irmãos Aniceto..Banda de Pífano de Cararu, não conheço um lugar onde esses caras não tenham passado que eles não tenham falado assim: “Eles arrasaram”. Não conheço, entendeu? O Pife Muderno, por onde passou, também arrasou. Foi assim! A gente brinca..não deixa o pife tocar que depois fica ruím! (risada) tem essa característica (esse pá..) **é uma comunicação direta, sabe? É uma flecha**

indo no coração das pessoas, mas é aquela flecha do bem ,assim, aquela coisa que atravessa a pessoa. Eo cara fala assim: “Rolou um negócio, mudou...rolou um negócio. Aí, bateu.. Eu acho que a gente tem que tê isso ..assim..não pode perder isso de vista, sabe? É importante manter isso na sua referência ..tendo isso. Acho que é o mais difícil, né? Outras coisas ficam mais simples..é uma questão de ..de...deixar as coisas acontecerem; saber deixar as coisas acontecerem..isso é importante ...

Celso: Pô bicho, eu acho que já tá “relax”. Queria te agradecer..(Celso levanta e cumprimenta Carlos)

Carlos: Oh!! Legal cara...Grande Celso! Pô, obrigado cara!!

Celso: Obrigado você!!!!

Carlos: Eu que te agradeço pela oportunidade de dizer essas coisas que são coisas que tão na cabeça e só saem nesses momentos.

6.2. Glossopifanário

AUDISSERVAR - O termo foi cunhado para traduzir o ato de valorização da recepção sonora, não propriamente musical. Exemplos: o som do sino da igreja, o som do freio do ônibus, o som do apito do navio, o som do trovão... No nosso trabalho, utilizamos para nos referirmos à recepção da sonoridade dos pifes. (*PIFAUDISSERVAR*).

ANALONTOPIFAR - Termo designado à análise da música do pife, aquela que mostra justamente o que está oculto, o *ethos* (com a performance do pifeiro). O *Ethos* representa o comportamento do pifeiro e também os costumes e tradições que fazem, do homem, sua morada e onde, igualmente reside o homem. *Ethos* pode significar permanência, morada, caráter habitual, maneira de ser de uma pessoa, disposição da alma, usos e hábitos. *Ethos*, assim, não diz de uma instância meramente ótica. A morada em questão não é qualquer morada, é a permanência perseverante que persevera no percurso no âmbito do ser. Assim, em última instância, a constituição da condição de possibilidade de não esquecimento do ser, de ἀλήθεια significa: verdade. Aqui entendida como desvelamento do ser (JARDIM:2002, pág.130).

BAIONTROIPIFADO - Traduz a contração entre baião, ontologia, antropologia e pife, assim como o nosso objeto de estudo e os campos do conhecimento que escolhemos lançar mão para desenvolvermos a pesquisa. O baião, como gênero musical na produção da banda de pífanos, a ontologia como aspecto existencial na performance do pifeiro, instaurando, assim, um mundo no palco, a antropologia quando falamos do homem que é o pifeiro, e, finalmente, o instrumento: o pife, que no caso do Seu João do Pife é fabricado por ele mesmo.

BAIONTOLOPIFAR - A ontologia fenomenologia de Heidegger é evocada no percurso do trabalho. Ontolopifar é justo o que se mostra no encoberto, ou seja, esse mundo nordestino só nos é mostrado por existir na música um aspecto substantivo de *acionamento do real*. São entendidos, aqui, os aspectos ônticos (entes: o que vemos no palco, músicos, instrumentos, cenário) e ontológicos (ser que é com o homem: justo o que não se vê, mas que modifica o espaço).

FILONTROIPIFAR – Entendemos que a filosofia, muito mais do que uma sistematização do conhecimento, é, antes de tudo, o pensar a respeito de qualquer questão na linguagem que lhe é própria. O termo, então, diz respeito ao próprio ato de pensar o pife e refletir de modo a apresentar aspectos ainda não demonstrados, pois o pensar não cessa, é contínuo sem esperar conclusões, sem pretensão de construir ou fundar pensamentos, apenas questionamentos.

Aqui, então, *filosofar é investigar o extra-ordinário (...). Por não se achar na ordem trivial de todos os dias, não somos forçados a empreendê-la em razão de alguma exigência ou determinados preceitos. Completamente fora do ordinário, a investigação em si mesma se apóia por completo, própria e livremente no fundo misterioso da liberdade.* (HEIDEGGER:1969, pág.43).

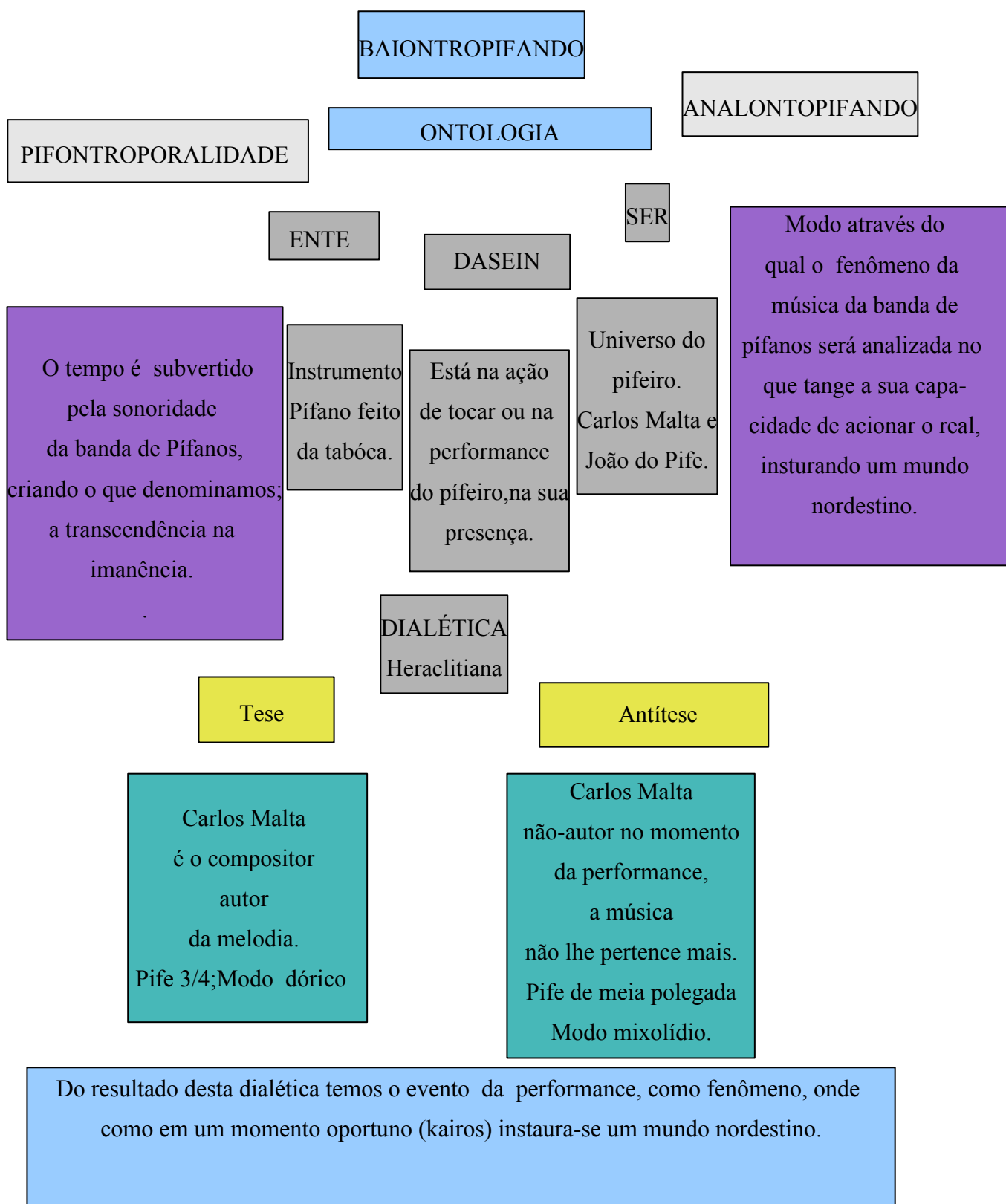
PIFANOIESIAS – Há, sem dúvida, uma poética no som do pife. A pifanoiesia mora na simplicidade complexa da qual nos fala Carlos Malta em entrevista. Complexidade capaz de, a partir de duas vozes, nos fazer sentir a presença de uma harmonia que, de fato, não existe instrumentalmente, mas que brota da relação dialética das vozes das flautas. *Na mesma dimensão da filosofia e de seu modo de pensar situa-se apenas a poesia (...). No poetar do poeta, como no pensar do filósofo de tal sorte, uma montanha, uma casa, o chilrear de um pássaro perde toda a vulgaridade.* (HEIDEGGER:1969, pág. 55)

PIFONTROPORALIZAR - A música é a linguagem que se faz no tempo, portanto, temporaliza o espaço subvertendo nossa percepção. Ao ouvirmos as bandas de pife ou qualquer espetáculo musical, na medida em que nos entregamos, experimentamos uma outra relação com o tempo e o que parecia uma eternidade transcorre em minutos. *Como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça*

musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior

(OLIVEIRA PINTO: 2002, pág.231).

6.3. Fluxo do pensamento.



6.4. Epifanias: inspirados pela Musa











