



**GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO**

MABELL SALES BATISTA PINHO

**HISTÓRIA DE VIDA DE CANTORES POPULARES URBANOS DO CARIRI
CEARENSE: SABERES CURRICULANTES E DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM O
ETNOCURRÍCULO**

CRATO - CEARÁ

2022

MABELL SALES BATISTA PINHO

**HISTÓRIA DE VIDA DE CANTORES POPULARES URBANOS DO CARIRI
CEARENSE: SABERES CURRICULANTES E DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM O
ETNOCURRÍCULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Formação de Professores.
Sublinha: Formação de professores, currículo e ensino.

Orientador: Profa. Dra. Cicera Sineide Dantas Rodrigues.
Coorientador: Profa. Dra. Francione Charapalves.

CRATO – CEARÁ

2022

Ficha Catalográfica elaborada pelo autor através do sistema
de geração automático da Biblioteca Central da Universidade Regional do Cariri - URCA

Pinho, Mabell Sales Batista

P654h HISTÓRIA DE VIDA DE CANTORES POPULARES URBANOS DO
CARIRI CEARENSE SABERES CURRICULANTES E DIÁLOGOS POSSÍVEIS
COM O ETNOCURRÍCULO / Mabell Sales Batista Pinho. Crato-CE, 2023.

133p. il.

Dissertação. Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do
Cariri - URCA.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Cicera Sineide Dantas Rodrigues

Coorientador(a): Prof.^a Dr.^a Francione Charapa Alves

1.Etnocurrículo, 2.Multirreferencialidade, 3.Narrativas (auto)biográficas,
4.História de vida; I.Título.

CDD: 370.71

MABELL SALES BATISTA PINHO

**HISTÓRIA DE VIDA DE CANTORES POPULARES URBANOS DO CARIRI
CEARENSE: SABERES CURRICULANTES E DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM O
ETNOCURRÍCULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Formação de Professores.

Sublinha: Formação de professores, currículo e ensino.

Aprovada em 12 / 01 / 2023

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Cicera Sineide Dantas Rodrigues (Orientadora)
Universidade Regional do Cariri - URCA



Profa. Dra. Francione Charapa Alves - Membro interno
Universidade Federal do Cariri - UFCA



Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira - Membro externo
Universidade Federal do Cariri – UFCA



Profa. Dra. Maria Goretti Herculano Silva – Membro externo
Universidade Federal do Cariri - UFCA

Dedico este trabalho a toda minha família, especialmente aos meus pais, Francisca Nascilene, minha primeira e mais importante referência docente, ao meu pai, Cicero Batista Filho, meu ídolo musical, por ter sido o responsável por plantar e fazer florescer a semente da música na minha alma e coração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela permissão de está realizando um sonho, que fora tantas vezes postergado, de cursar e concluir o Mestrado Profissional em Educação pela Universidade Redional do Cariri – URCA, onde fiz minha graduação em Pedagogia. Esta instituição de ensino, permeada de lembranças e afetos, é, e sempre será um segundo lar para mim.

Agradeço profundamente, bem como dedico essa pesquisa a toda minha família, especialmente aos meus pais, Francisca Nasilene, minha primeira e mais importante referência docente, que dedicou-se mais de 30 anos a sua lida como professora, visando uma educação inclusiva e transformadora. Ao meu pai, Cicero Batista Filho, meu ídolo musical, por ter sido o responsável por plantar e fazer florescer a semente da música na minha alma e coração. Não posso deixar de agradecer também as minhas irmãs e primeiras amigas que tive na vida, Anna Dyvillene e Monnalliza, por estarem sempre ao meu lado, me apoiando e “puxando” minha orelha quando necessário, além de terem me dado os melhores sobrinhos do mundo (Eduardo Filho, Matheus, Gabriel e Helena), com certeza uma das mais incríveis funções que poderia exercer nessa encarnação, ser tia!

Ao meu esposo, melhor amigo, poeta, cantor e compositor, Vinícius Pinho, por ser um porto seguro na minha vida, onde me sinto amada e protegida. Como você mesmo canta na música que fez pra mim, tu és um *“doce alento, troxe-me paz ao coração... me faz sentir-me eu inteira, sem ti meu eu não faz sentido, com tu meu mundo é muito mais bonito”*. Agradecida!

Faço um agradecimento e dedicação especial a minha família Cantigar, Ingrid Alidiane, Flauberto Gomes, Maria Flor (afilhada amada), Michel Leocaldino, Vinícius Pinho, Maricélio Santos e Carol Barros, por serem sinônimo de renascimento e esperança quando tudo parecia não ter mais sentido, o destino nos uniu e me troxe de volta a vida através das nossas (con)vivências, canções, poesia e amor.

Agradeço as amigas e parceiras de caminhada, Maria Lua (minha Lua, como costume chamar) por representar uma extensão da minha família, uma amiga irmã que sempre está do meu lado (mesmo a quilômetros de distância) me apoiando, sendo guardiã dos meus sonhos e segredos. Agradeço ainda à Jamile, essa amiga querida de longa data que, mesmo separadas fisicamente, representa um laço perfeito de irmandade, à Barbara, amiga confidente e conselheira que através da sua sensatez, cuidado e amorosidade, me impulsiona a ser uma

pessoa melhor a cada dia, à Jodaísa, Camila e Georgia, por me mostrarem que o chão da escola é também território de afeto e amorosidade. Cada pedacinho de vocês me faz ser quem sou hoje!

Expresso a mesma gratidão a minha dupla predileta, amigos irmãos que o mestrado me deu, Rhimaycon e Isaura Caroline, pelo convívio (mesmo remoto), parceria e pelas longas chamadas de vídeo, madrugada adentro, regadas de boas risadas e desabafos.

Sou grata a minha orientadora (a melhor do mundo), professora Cicera Sineide, por cada ensinamento repassado, eivado de tanto carinho e cuidado, por ser uma verdadeira inspiração na minha andança como docente. Estendo esse agradecimento a professora e comadre Cicera Nunes, por ter acreditado na minha pesquisa, ainda na graduação, me incentivando a continuar acreditando nos meus objetivos.

Dedico os meus agradecimentos ainda à professora Eliacy Saboia, por ser esse ser humano incrível e inspirador, que sempre acreditou que eu iria realizar o sonho de chegar no mestrado, e à professora Goretti Herculano por ter me apoiado e incentivado tantas vezes a não desistir de alcançar o tão sonhado mestrado.

Agradeço a todos os professores e professoras do Programa de Mestrado Profissional da Universidade Regional do Cariri (MPEDU-URCA) pela convivência, mesmo que de forma remota, pelos ensinamentos e trocas de experiência durante as disciplinas do curso. Aos professores colaboradores da banca examinadora desta pesquisa, professora Francione Charapa, pela coorientação tão cheia de amorosidade e retidão. Ao professor Márcio Mattos pela prestimosidade e disponibilidade em contribuir com esse momento tão caro para mim. À professora Goretti pelas ricas contribuições no processo de lapidação desse construto e ao professor Magérbio, por ser sinônimo de serenidade, acolhimento e inspiração.

Faço um agradecimento especial aos três artistas, agentes curriculantes, cantores e compositores que aceitaram tão prontamente colaborar com esta pesquisa, Abidoral Jamacarú, Cleivan Paiva e José Nilton de Figueiredo, por terem compartilhando suas histórias de vida e trajetórias musicais, sendo representantes precusores no movimento cancionero do Cariri cearense, salvaguardando as memórias e ancestralidade cultural de um povo.

Enfim, agradeço imensamente a todos e todas, aqueles e aquelas, que de alguma maneira, contribuíram nessa travessia investigativa. A caminhada não se encerra aqui, ainda há muito a percorrer... sigamos!

Sou feito de retalhos. Pedacinhos coloridos de cada vida que passa pela minha e que vou costurando na alma. Nem sempre bonitos, nem sempre felizes, mas me acrescentam e me fazem ser quem eu sou.

(CORA CORALINA)

RESUMO

A canção popular do Cariri Cearense é o tema central deste estudo. Dessa forma, o objetivo geral da pesquisa é compreender as histórias de vida de cantores populares urbanos da Região do Cariri, suas canções e contribuições para o campo musical deste lugar, tendo em vista estimular possibilidades de construção de um currículo escolar, pautado na perspectiva do etnocurrículo e da multirreferencialidade. Com base em uma abordagem qualitativa de pesquisa, o trabalho perpassa as discussões das narrativas (auto)biográficas e sua importância para formação e ação docente, bem como fez uma imersão sobre os conceitos de *etnocurrículo e multirreferencialidade*, analisando e refletindo como o currículo escolar pode estruturar-se ancorado nestas perspectivas. A investigação foi aportada nos estudos de Delory-Momberger (2006), Josso (2007), Macedo (2015), Reis (2013), Severiano (2008) e Souza (2019). Utilizou-se a Análise Textual Discursiva com base nos estudos de Moraes e Galiazzi (2007) para a análise e produção dos dados. Ademais, como *produto educacional*, requisito fundamental dos programas de mestrado profissional, foi produzido um material intitulado *Revista bioMUSICAL histórias de vida embebidas pela música*, contendo as narrativas (auto)biográficas e trajetórias musicais de três cantores populares, sujeitos curriculantes que fizeram parte da origem do movimento cancionero na Região do Cariri, bem como suas principais canções autorais, para serem divulgadas nas escolas, podendo assim serem utilizadas como aporte didático-metodológico e interdisciplinar na prática docente. O estudo permitiu concluir a insurgência do tema abordado, elucidando a necessidade de pensar a possibilidade de construção de currículos plurais e heterogêneos, considerando as histórias de vida dos cantores e compositores da região, lançando luz às suas trajetórias musicais e canções autorais, afirmando-se como atores sócio-culturais e produtores de saberes curriculantes.

Palavras-chave: Etnocurrículo; multirreferencialidade; narrativas (auto)biográficas; história de vida.

ABSTRACT

The popular song of Cariri Cearense is the central theme of this study. In this way, the general objective of the research is to understand the life stories of popular urban singers from the Cariri Region, their songs and contributions to the musical field of this place, with a view to stimulating possibilities of building a school curriculum, based on the perspective of the ethnocurriculum and multireferentiality. Based on a qualitative research approach, the work permeates the discussions of (auto)biographical narratives and their importance for teacher training and action, as well as immersing themselves in the concepts of ethnocurriculum and multireferentiality, analyzing and reflecting on how the school curriculum can structure itself anchored in these perspectives. The investigation was based on studies by Delory-Momberger (2006), Josso (2007), Macedo (2015), Reis (2013), Severiano (2008) and Souza (2019). The Discursive Textual Analysis based on studies by Moraes and Galiazzi (2007) was used for data analysis and production. In addition, as an educational product, a fundamental requirement of professional master's programs, a material entitled Revista bioMUSICAL life stories soaked in music was produced, containing the (auto)biographical narratives and musical trajectories of three popular singers, curriculum subjects who were part of the origin of the song movement in the Cariri Region, as well as its main authorial songs, to be disseminated in schools, thus being able to be used as a didactic-methodological and interdisciplinary contribution in teaching practice. The study made it possible to conclude the insurgency of the addressed theme, elucidating the need to think about the possibility of building plural and heterogeneous curricula, considering the life stories of the singers and composers of the region, shedding light on their musical trajectories and authorial songs, asserting themselves as socio-cultural actors and producers of curriculum knowledge.

Keywords: Ethnocurriculum; multireferentiality; (auto)biographical narratives; life's history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Meu pai e eu cantando em um evento da família, em 2013	16
Figura 2 - Foto do encarte do CD do Pequeno Coral do Crato (2001).....	17
Figura 3 - Meu solo na apresentação do Pequeno Coral do Crato em um Festival de corais ocorrido em Maceió (AL), em 2004.....	17
Figura 4 - Primeira foto de trabalho do Cantigar, em 2009.....	19
Figura 5 - Minha primeira apresentação com o Cantigar, em 2009	19
Figura 6 - Turma 2009.2 do Curso de Pedagogia da Universidade Regional do Cariri – URCA.....	20
Figura 7 - Grupo de pesquisa agrupamentos musicais da música no Cariri, em 2015.....	21
Figura 8 - Análise textual discursiva.....	51
Figura 9 - Professor, cantor e compositor José Nilton de Figueiredo	56
Figura 10 - Primeiro disco de Zé Nilton	57
Figura 11 - Segundo disco de Zé Nilton.....	58
Figura 12 - Cleivan Paiva	59
Figura 13 - Primeiro disco Guerra e Paz Cleivan Paiva.....	61
Figura 14 - Segundo disco do Cleivan Paiva	61
Figura 15 - Terceiro disco Cleivan Paiva <i>Sonhos do Brasil</i>	62
Figura 16 - Trecho da entrevista com Abidoral Jamacaru	62
Figura 17 - Primeiro disco de Abidoral Jamacaru <i>Avalon</i>	65
Figura 18 - Segundo disco de Abidoral Jamacaru <i>O Peixe</i>	65
Figura 19 - Terceiro disco de Abidoral Jamacaru <i>Barbara</i>	66
Figura 20 - Quarto disco de Abidoral Jamacaru <i>Abidoral Jamacaru</i>	65

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Trabalhos mapeados sobre o tema em estudo	37-38
Quadro 2 - Descritor, cruzamentos, autor, dissertação e ano	38
Quadro 3 - Esquema dos passos Análise Textual Discursiva.....	53

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ATD	Análise Textual Discursiva
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
EQ	Estado da Questão
GEPEDE	Grupo de Estudos e Pesquisas em Didática, Docência e Educação
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MPEDU	Programa de Mestrado Profissional em Educação
MPB	Música Popular Brasileira
PIBID	Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência
SCAC	Sociedade de Cultura Artística do Crato
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFCA	Universidade Federal do Cariri
UFBA	Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia
URCA	Universidade Regional do Cariri

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: VEREDAS FORMATIVAS - VIM BRINCAR NA SUA CASA PRA VER CHEGAR, NUMA NOITE ESTRELADA, NUM CANTIGAR.....	15
1.1	CANTADOR, FAZ ESSE MOTE PRA MIM – UMA PEDAGOGA EMBEBIDA PELA MÚSICA.....	19
1.2	EU VIM NESSA BRINCADEIRA, ENRAIZADO NESSE MEU CHÃO – ETNOCURRÍCULO, E MULTIRREFERENCIALIDADE (ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DO TEMA).....	22
2	CANTA ROSA, CANTA AÊ, CANTA ROSA CANTA Á/ VIM DE LONGE COM MEU CANTO, VIM DE LONGE EU VIM BRINCAR - TESSITURAS ACERCA DO TEMA E DO CENÁRIO INVESTIGADO	25
2.1	VAI CANTAR, BATE O MATO E CAPINA O CHÃO – POR QUE NOSSA MÚSICA REGIONAL NÃO É CONTEMPLADA NOS CURRÍCULOS ESCOLARES?	25
2.2	NA BEIRADA DA CAÇIMBA... E A CAÇIMBA A ESBORROTAR – UM MERGULHO NOS CONCEITOS DE ETNOCURRÍCULO E MULTIRREFERENCIALIDADE	28
2.3	UM POUCO SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL	32
2.4	NAS TERRAS DA BRISA FACEIRA, NO CANTO DAS ÁGUAS DO MAR – O LUGAR DA CANÇÃO POPULAR DO CARIRI NOS CURRÍCULO A PARTIR DO ESTADO DA QUESTÃO (EQ).....	35
2.5	CANÇÃO POPULAR NO BRASIL E A CANÇÃO POPULAR URBANA DO CARIRI.....	39
3	JANELA DA ALMA ABERTA, LEMBRANÇA DE BRISA INCERTA, SOU ROSEIRA A FLORAR – APORTE TEÓRICO METODOLÓGICO.....	43
3.1	NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA E HISTÓRIA DE VIDA.....	44
3.2	ENTREVISTA NARRATIVA.....	47
3.3	ANÁLISE TEXTUAL DISCUSIVA (ATD) COMO TÉCNICA DE ANÁLISE DE DADOS	49
3.4	APROXIMAÇÃO COM O CAMPO INVESTIGATIVO E O PASSO A PASSO DA ANÁLISE DE DADOS.....	51
4	VOU CANTAR O QUE FOR MAIS BELO, COM SORRISO ABERTO, AMAR – HISTORIA DE VIDA E TRAJETÓRIA MUSICAL DE CANTORES	

URBANOS DO CARIRI CEARENSE	55
4.1 OUVI DE LONGE UM CANTO EM VOZ DOCE PELO AR – E AGORA COM VOCÊS... OS PROTAGONISTAS DESSE “SHOW” (BIO)MUSICAL.....	56
4.1.1 José Nilton de Figueiredo	56
4.1.2 Cleivan Paiva	58
4.1.3 Abidoral Jamarú	62
4.2 METATEXTOS PROVINDOS DAS CATEGORIAS INICIAIS E EMERGENTES – RESULTADOS E COMPREENSÕES	66
4.2.1 Pegando o cavalo selado: história de vida, saberes ancestrais e construção de legados	67
4.2.2 Miolo de pote: bebendo a vida da fonte – nascentes musicais e profissionais	72
4.2.3 Como pés rapados: um olhar cuidadoso sobre o futuro presente no passado – entrevendo um currículo escolar Multirreferencial	79
4.3 REGANDO SONHOS PRA COLHER O AMOR – REVISTA DIGITAL (BIO)MUSICAL COMO PRODUTO EDUCACIONAL.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89
APÊNDICE A - INSTRUMENTAL ENTREVISTA NARRATIVA	97
PRODUTO EDUCACIONAL	98-121
ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	122-126
ANEXO B – TERMO DE CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO	127-129
ANEXO C – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ	130-132
ANEXO D – PARECER DO COMITÉ DE ÉTICA	133

1 INTRODUÇÃO: VEREDAS FORMATIVAS - VIM BRINCAR NA SUA CASA PRA VER CHEGAR, NUMA NOITE ESTRELADA, NUM CANTIGAR

A música não é muito mais do que aquilo que somos nós mesmos, um corpo complexo e magnífico por sua complexidade. Ela está presente em tudo, na primeira “respirada”, no bocejar feliz e grato por poder cantar e brindar mais uma manhã, na chuva molhando o terreiro, no arrastar do chinelo na cozinha, enfim, tudo tem som, tudo tem cor.

(FLAUBERTO GOMES, 2014).

O fenômeno musical, sem dúvida, constitui-se de uma complexa “mistura” entre sons e silêncios. Podemos observar que a música é uma das expressões mais antigas da humanidade, ela é constituída pelas características de expressar as crenças, valores, vivências e a cultura do povo, bem como pela capacidade de despertar no indivíduo o melhor dos seus aspectos físicos, mentais, espirituais e culturais (MORAES, 2000). O autor ainda ressalta que sons e ruídos estão presentes no nosso cotidiano, de maneira tão intrínseca que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Indistintamente, se apresentam em nossas vidas, em nossas experiências, de maneira individual e coletivamente.

Ao refletir sobre as potencialidades formativas da música, a presente pesquisa versa sobre a canção popular do Cariri Cearense, tendo como foco as histórias de vida de cantores populares urbanos desta região. Este tema representa algo muito significativo na minha trajetória como pedagoga, embebida pela música, como educadora e pesquisadora, no Programa de Mestrado Profissional em Educação (MPEDU) da Universidade Regional do Cariri (URCA). Por este motivo, peço permissão para, nesse primeiro momento da escrita, falar em primeira pessoa, pois relatarei um pouco do que vi, vivi e ouvi em minha andança pessoal, singular e ao mesmo tempo coletiva, bem como das inquietações que me levaram a escrever sobre essa temática que é para mim tão cara e repleta de “boniteza”.

Como diz minha mãe: “Nasci e me criei” na cidade do Crato, Ceará, aos pés da suntuosa Chapada do Araripe¹. Durante minha trajetória, fui influenciada pelas profissões dos meus pais: minha mãe, Francisca Nasilene, que hoje está aposentada e com muitas histórias para contar, foi professora da Educação Básica, atuando, no decurso da sua vida, na educação inclusiva; meu pai, Cicero Batista, é funcionário público por “opção” e músico por missão e

¹ A Chapada do Araripe fica situada na divisa dos estados de Ceará, Pernambuco e Piauí. A região também abriga a Floresta Nacional (Flona) do Araripe-Apodí, a primeira unidade de conservação criada no Brasil (GEOPARK ARARIPE, 2021).

amor. Hoje, apesar de não tocar as longas serestas nas noites cariarienses, como tanto fez outrora, segue vivendo a música em toda sua inteireza, dentro de casa. E assim, eu, Mabell, fui semeada, cultivada e regada, neste solo fértil e cheio de referências musicais e profissionais na minha vida familiar.

Ao olhar para a minha trajetória formativa, sou tomada por um enorme sentimento de alegria - e até mesmo de nostalgia - quando me recordo do processo de construção da minha identidade docente e artística. Além do contexto familiar, na escola, durante a infância e boa parte da adolescência, sempre estive inserida em atividades artísticas, tais como a dança, o teatro, mas principalmente, a música, embora ainda não tivéssemos ali um conteúdo específico de música (o nosso contato com a música acontecia, principalmente, nos eventos que a escola promovia), como por exemplo, dia dos pais, das mães, festivais literários e confraternização de final de ano.

Ainda falando da minha intinerância de vida imergida na música, recordo-me da primeira vez que peguei em um microfone para cantar, ainda em tenra idade. Ao fechar meus olhos, neste exato momento, sou levada aquele final de semana ensolarado, na garagem da minha antiga casa que fora demolida um tempo depois. Essa mesma garagem, de piso encarnado, liso e brilhoso, parecendo um grande palco coberto por um linóleo, que guardava as caixas de som, os instrumentos musicais e a combe velha do meu pai. Esse mesmo lugar foi onde cantei pela primeira vez, acompanhada por ele.

Figura 1- Meu pai e eu cantando em um evento da família, em 2013.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Da minha memória formativa, recordo ainda que dos 6 (seis) aos 18 (dezoito) anos de idade, participei do coral da Sociedade de Cultura Artística do Crato (SCAC)², cujo prédio tornou-se mais conhecido pelo nome com o qual batizaram seu teatro: Teatro Rachel de Queiroz, uma homenagem a afamada escritora cearense, que, amiga da Divani Cabral³, regente do coral há cerca de 50 anos, em muito contribuiu para a visibilidade da cidade.

No início dos anos 2000, como coralista, tive a oportunidade de participar de importantes festivais de corais no nordeste do Brasil, sendo um em Fortaleza, capital do Ceará, e outro em Maceió, capital de Alagoas. Em 2001, foi gravado e lançado o primeiro e único CD do Coral. E lá, no Pequeno Coral (era chamado assim, pois era um grupo composto por crianças de 2 a 15 anos) da SCAC, permaneci durante 12 anos. Nessa época também comecei a me apresentar com meu pai em alguns eventos, como casamentos e festas de aniversário nas cidades de Crato-CE e Juazeiro do Norte-CE.

Figura 2 – Foto do encarte do CD do Pequeno Coral do Crato (2001).



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3 – Meu solo na apresentação do Pequeno Coral do Crato em um Festival de corais ocorrido em Maceió (AL), em 2004.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em relação às atividades profissionais, rememoro que em 2009, comecei a trabalhar na Secretaria de Cultura do município supracitado, exercendo a função de auxiliar administrativa e de assistente de produção cultural. Durante um período, ainda trabalhando na Secretaria de Cultura do município, fiquei responsável pela agenda de tocadás da *Banda Municipal do Crato*.

Com essa experiência profissional, minha admiração e vínculo com a cultura popular de tradição, e com os cantores populares da região afluíram-se de maneira ainda mais

² A Sociedade de Cultura Artística do Crato (SCAC) foi fundada por Tomé Cabral, em 1950, tinha como objetivo ser um espaço de fomento da arte, oferecendo aulas de piano, violão, teatro e coral. Sua atuação foi enfraquecendo ao longo do tempo e hoje o prédio encontra-se temporariamente fechado.

³ Professora e maestrina do Coral da Sociedade de Cultura Artística do Crato (SCAC) há mais de três décadas.

forte. Através dessa experiência profissional, tive a oportunidade de assistir a *shows* de grandes nomes da cultura nacional e local. Dentre os nomes de peso na Região do Cariri Cearense, pude acompanhar e assistir artistas como João do Crato, Abidoral Jamacarú, Zabumbeiros Cariris (grupo formado por Amélia Coelho, Harlem Rezende, Evanio Soares, Flauberto Gomes, Michel Leocaldino e Luciano Brayner), Junú (à época, Geraldo Junior) e Dudé Casado, ambos, naquela ocasião, *frontband*⁴ da banda Dr. Raiz, Ermano Morais, Fatinha Gomes, entre outros.

A partir desses encontros, outra semente começou a ser cultivada e germinada em meu percurso formativo musical. Em 2009, dois dos integrantes do Grupo Zabumbeiros Cariris⁵ tiveram a ideia de tecer um *show* com cantigas autorais que falassem do cotidiano do povo, mesclando ritmos como coco, ciranda, samba, xote e baião. Desse encantamento e tecitura, nasceu o grupo Cantigar.

As letras, as melodias e os cantos com os seus contracantos⁶, das músicas do Cantigar retratam de forma simples, mas jamais simplória, e cheia de “boniteza”, a cultura não somente do povo caririense, senão de todo um imagético sertanejo, utilizando uma linguagem regional, tendo como personagens principais o agricultor, a lavadeira de roupa, o homem que capina o roçado, as memórias da infância “fonografados”⁷ por sobre cenários “fuloridos” e “frutuosos”, como “no tempo de caju”; enfim, retrata um pouco da vida e da cultura do povo de toda uma região. Foi desta forma que fui aprendendo a fazer arte, e a arte foi me compondo e versejando quem sou hoje, uma artista-educadora.

⁴ Vocalista ou vocal principal de uma banda ou grupo.

⁵ A banda Zabumbeiros Cariris é um dos trabalhos mais expressivos no cenário da música cearense autoral desde os anos 2000. Com 15 anos de estrada, a banda tem apresentado em suas ações ressignificação da riqueza e da singularidade das manifestações e brinquedos populares do Cariri (Mapa cultural).

⁶ Música frase melódica acessória, que serve de acompanhamento a outra principal.

⁷ “Fonograma” é o termo técnico utilizado para referir-se ao registro de um sinal sonoro (áudio). No contexto acima, “brinco” com a semelhança do termo com a expressão “fotografados”, em alusão à ideia de que o trabalho do grupo Cantigar “fotografa em sons” o cenário e os personagens citados.

Figura 4 - Primeira foto de trabalho do Cantigar, em 2009.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 5 - Minha primeira apresentação com o Cantigar, em 2009.



Fonte: Arquivo pessoal.

1.1 CANTADOR, FAZ ESSE MOTE PRA MIM – UMA PEDAGOGA EMBEBIDA PELA MÚSICA

Paralelamente a essa minha primeira experiência profissional, em 2009, ingressei no Curso de Pedagogia da Universidade Regional do Cariri (URCA). Lembro-me que ao ler o edital do vestibular, não sabia ao certo se era realmente o curso que queria, até porque, não tinha tanta compreensão do que era o Curso de Pedagogia, apesar de ter brincado muito de ser

professora imitando a minha mãe.

A ideia de estar em uma licenciatura, em um curso de formação de professores, na Pedagogia, considerada a ciência da educação, ainda me parecia nebuloso. Ao ingressar e iniciar na graduação, fui me apaixonando pelo campo da Pedagogia. Isso ficou ainda mais latente na disciplina *Didática*, quando tive a oportunidade de pensar o processo de ensino e aprendizagem num viés transformador e crítico, rememorando muitos professores que passaram pela minha trajetória de vida e os tendo como exemplo.

Figura 6 - Turma 2009.2 do Curso de Pedagogia da Universidade Regional do Cariri – URCA



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

No IV semestre do referido curso, tive que elaborar um projeto de pesquisa com algum tema que tivéssemos interesse em pesquisar, podendo ampliá-lo na monografia. Este trabalho constituía-se como pré-requisito para a obtenção do título de Licenciada em Pedagogia. Nesta ocasião, ainda não sabia ao certo o que iria pesquisar, foi então que tive a satisfação de conhecer a professora Goretti Herculano, que na oportunidade estava como professora substituta do referido curso, ministrando a disciplina de Educação Infantil. Ao se apresentar, ela falou da sua formação como pedagoga e sobre seu mestrado em educação na Faculdade de Educação-FACED (UFC), no eixo de Ensino de Música. Foi a partir daí que me senti motivada a desenvolver uma pesquisa acadêmica que versasse sobre a relação entre a música e a educação.

Concomitante a esse processo, tornei-me bolsista do Programa de Bolsas de

Iniciação à Docência - PIBID⁸. Com a vivência no chão da escola, proporcionado por este programa, tive a oportunidade de observar o quanto os currículos institucionalizados ainda são europeizados, colonizadores, engessados e embranquecidos, o quanto marginalizam a história, as raízes e a ancestralidade da Região do Cariri, tão conhecida mundialmente por sua diversidade cultural e artística.

A decisão final de pesquisar sobre a música no âmbito educacional foi tomada no VI semestre do mencionado curso, sob a orientação da Professora Dra. Cícera Nunes. Ela ministrou, à época, a disciplina de História e Fundamentos do Ensino da Arte, no semestre anterior. Desde então, iniciei a construção da minha pesquisa monográfica que teve como mote a inserção do repertório musical do Cariri Cearense no espaço escolar⁹.

Figura 7 - Grupo de pesquisa agrupamentos musicais da música no Cariri, em 2015.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Outro momento importante, no ano de 2015, nesse processo de construção do presente estudo, foi quando tive a oportunidade de integrar o *Agrupamentos da Música Tradicional do Cariri Cearense*, ligado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri (UFCA), coordenado pelos professores Marcio Mattos e Carmen María

⁸ Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid) é um programa que oferece bolsas de iniciação à docência aos alunos de cursos presenciais que se dediquem ao estágio nas escolas públicas e que, quando graduados, se comprometam com o exercício do magistério na rede pública. O objetivo é antecipar o vínculo entre os futuros mestres e as salas de aula da rede pública. Com essa iniciativa, o Pibid faz uma articulação entre a educação superior (por meio das licenciaturas), a escola e os sistemas estaduais e municipais.

⁹ BATISTA, M. S. **O repertório musical do Cariri cearense: uma proposta para o ensino de música nos primeiros anos do ensino fundamental.** 2014. 55 f. Monografia (Graduação em Pedagogia). Centro de Educação, Universidade Regional do Cariri, Crato, 2014.

Saenz Coopat (no momento, as atividades do *Agrupamentos* estão paralisadas). É importante ressaltar que os grupos de música popular e tradicional, em especial do triângulo Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha (CRAJUBAR) são formados por homens e mulheres do Cariri que se correlatam para a criação e fruição musical na Região do Cariri.

Ao observar aspectos da minha trajetória no campo musical e na formação docente, neste trabalho de dissertação, pretendo dar continuidade à investigação realizada ainda na graduação em Pedagogia, em meu trabalho monográfico. Com essa pesquisa, coloquei-me à disposição para um exercício de embrenhar-me nas histórias de vida de três cantores, intérpretes e compositores da Região do cariri, nomes importantes para o cenário da canção popular do Cariri Cearense pelas contribuições dadas ao campo musical nesse lugar. Intenciono ainda, a partir destas histórias, estimular práticas pedagógicas pautadas na perspectiva do *etnocurrículo*, *atos de currículo* e da *multirreferencialidade*.

1.2 EU VIM NESSA BRINCADEIRA, ENRAIZADO NESSE MEU CHÃO – *ETNOCURRÍCULO E MULTIRREFERENCIALIDADE* (ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DO TEMA)

A discussão em pauta se deu à luz de uma *abordagem multirreferencial*, esboçada por Ardoino (1998), que entende os fenômenos sociais numa perspectiva plural, e vê a heterogeneidade como uma emergência humana irreduzível. Aproprio-me da concepção de *etnocurrículo*, esboçada pelo professor Roberto Sidnei Macedo, que suscita a ideia de *etnocurrículos* como uma maneira de desconstruir a noção colonizadora dos currículos institucionalizados.

Macedo e Sá (2015) defende também a ideia de que não basta apenas afirmar *autonomias curriculantes*, faz-se necessário o reconhecimento e a afirmação cultural na educação, insurgindo “[...] práticas capazes de ajudar a empoderar atores sociais, sobretudo àqueles silenciados por uma educação historicamente autocentrada e excludente.” (MACEDO; SÁ, 2015, p. 12).

Importante frisar e relembrar que esta pesquisa tem como atores principais cantores populares urbanos da Região do Cariri. Apesar de suas trajetórias musicais terem um grande impacto na construção da história da música da região, esses artistas, bricoleiros de sua própria arte, tiveram suas trajetórias musicais, especialmente suas composições, omitidas e emudecidas, principalmente, pelas grandes mídias de massa, rádio, televisão, *internet*, perdurando assim por longos anos. A partir do momento em que há esse emudecimento, esses

cantores e tantos outros artistas regionais (chamados, muitas vezes, de “artistas da terra”, por serem representantes da cultura local de uma cidade ou região) ficam relegados a mostrarem seus trabalhos em eventos pontuais da cidade que moram, abrindo ou fechando *shows* de outros artistas considerados mais conhecidos em nível nacional, permanecendo assim às margens das grandes cenas musicais, sendo esses, em diversos momentos, julgados por não ajoelharem-se perante as amarras e exigências castradoras das poderosas gravadoras.

É nesse veio que uma questão emergiu: de que maneira o enfoque nas histórias de vida e nas composições dos cantores populares do Cariri Cearense, pode estimular a construção de práticas curriculares assentadas na perspectiva do *etnocurrículo* e da *multirreferencialidade*?

Dessa forma, o objetivo geral dessa pesquisa foi o de compreender as histórias de vida de cantores populares da Região do Cariri, suas canções e contribuições para o campo musical deste lugar, tendo em vista estimular possibilidades de construção de um currículo escolar, pautado na perspectiva do *etnocurrículo*. Nessa direção, como objetivos específicos foram estabelecidos:

- a) Analisar como se deu a aproximação com a música e sua importância na trajetória de vida dos cantores entrevistados;
- b) Identificar as principais canções populares compostas pelos entrevistados;
- c) Perceber os sentidos e referências contidas no repertório musical desses artistas;
- d) Refletir sobre as possibilidades de construção de um *etnocurrículo escolar e multirreferencial*, que considere a história de vida de cantores populares e suas composições musicais.

O presente trabalho dissertativo está estruturado da seguinte maneira, a primeira parte consistiu em apresentar algumas reflexões sobre a relevância dos aspectos teóricos acerca do currículo, fazendo também uma imersão no que tange aos conceitos de *etnocurrículo* e *multirreferencialidade*. Outro eixo medular da presente pesquisa está voltado para o recurso teórico-metodológico das *narrativas (auto)biográficas e histórias de vida*, fontes e referências privilegiadas para o campo epistemológico da educação e para as pesquisas qualitativas.

Em seguida, adentramos nas histórias de vida de três cantores populares, percorrendo suas trajetórias musicais e lançando luz sobre algumas de suas composições. A escuta das narrativas dos protagonistas e sujeitos deste escrito foi feita a partir da ferramenta metodológica chamada *entrevista narrativa*. E para a análise dessas entrevistas foi utilizada a

abordagem de verificação de dados, análise textual discursiva (ATD). Apresentamos ainda o processo de construção e rebustecimento do *produto educacional*, resultando na produção de uma revista digital (Bio)musical, além da confecção de um mini documentário tendo como enredo as narrativas dos agentes da pesquisa, como também o processo de distribuição fonográfica, desses cantores, nas principais plataformas digitais, possibilitando a disseminação de suas composições para todo o mundo.

2 CANTA ROSA, CANTA AÊ, CANTA ROSA CANTA Á/ VIM DE LONGE COM MEU CANTO, VIM DE LONGE EU VIM BRINCAR - TESSITURAS ACERCA DO TEMA E DO CENÁRIO INVESTIGADO

Se meu pé de rosa cheira e flor brota devagar, é na força do canto e no zói do teu olhar [...] Vim dos cantos de mãezinha, com asas de algodão, na chegada de um sonho, de água doce em riachão.

(CANTIGAR, 2009).

Incursionar pelos caminhos da pesquisa é atravessar uma estrada cheia de significações e (re)significações referentes ao tema ou objeto de estudo. Durante essa caminhada, os primeiros encontros e (re)encontros com autores, teóricos e demais pesquisadores que se permitiram atravessar essa mesma estrada, tornou-se ainda mais significativo seguir o itinerário, pois todos esses sujeitos, de alguma forma, contribuíram para a compreensão do tema, bem como a prosseguir na peregrinação com uma certa segurança por essas veredas (in)formativas.

É nessa direção que essa seção irá conduzir, guiando os olhares pelas diversas sendas teóricas que se abrem nessa trajetória investigativa. Para essa empreitada, inicio o trajeto, utilizando como bússola, aportes teóricos que tratam questões concernentes ao currículo instituído nos espaços formais de educação, levantando questionamentos sobre o porquê da escolha em seguir por tais caminhos e apresentando outros mapas norteadores, contendo elementos de projeção, legendas e escalas com características multirreferenciais para uma melhor orientação.

Em congruência a isso também, esse percurso teórico apresenta um breve contexto acerca da educação musical no Brasil, a partir da sua legislação, bem como apresenta vielas que tratam da conjuntura atinente à canção popular nas suas esferas nacionais e locais. Ademais, visito caminhos já percorridos por outros andarilhos mediante a um Estado da Questão (EQ) sobre o tema e o contexto investigado.

2.1 VAI CANTAR, BATE O MATO E CAPINA O CHÃO – POR QUE NOSSA MÚSICA REGIONAL NÃO É CONTEMPLADA NOS CURRÍCULOS ESCOLARES?

Inicio esta subseção com o questionamento citado acima: por que nossa música não é contemplada nos currículos escolares? Ao levantar esse questionamento faço referência

a um artigo escrito pelo professor Márcio Mattos, docente do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri – UFCA, que suscitou um questionamento semelhante nesse seu escrito quando também interpela: “Por que não estudamos nossa música? Questionamentos acerca do conteúdo curricular do curso de graduação em Música da Universidade Estadual do Ceará – UECE”.

Um dos pontos evidenciados pelo professor Marcio Mattos (2002, p. 445) se refere à insatisfação dos alunos, por não encontrem no curso o eco de seus desejos. Anseiam por uma formação acadêmica que leve em consideração sua experiência pessoal, de vida; e que parta, de fato, de elementos de nossa cultura e de nossa realidade política e social para a formulação do conteúdo a ser trabalho durante o curso.

Este mesmo anseio estende-se por toda a esteira curricular da educação. Os currículos brasileiros passaram por um violento processo de padronização ao longo dos anos, negando as identidades culturais de seus agentes sociais. Silva (2000) traz para o centro a questão da identidade afirmando que:

[...] nossa identidade, assim, não é uma essência, não é um dado, não é fixa, não é estável, nem centrada, nem unificada, nem homogênea, nem definitiva. É instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. É uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo [...] ou seja, a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são inseparáveis (SILVA, 2000, p. 35).

Na relação com a identidade cultural dos sujeitos sociais, entende-se o currículo como um lugar de “disputa”, de quem pode ou não falar. O currículo é compreendido “[...] como o instrumento por excelência do controle social que se pretendia estabelecer” (MOREIRA; SILVA, 1995, p. 10). Sacristán (1995, p. 82) elucida que discutir sobre a inserção dos que são considerados minorias sociais, culturais e étnicas no processo de escolarização tem como grande objetivo pensar uma educação multicultural.

Ainda nessa esteira, Silva (2000) e Moreira e Candau (2007) ressaltam a importância que o currículo assume na formação da subjetividade e identidade dos sujeitos. Os espaços institucionalizados são, em sua maioria, responsáveis pela formação cultural dos discentes, pois a cultura escolar está assentada no que chamamos de currículo real, ou seja, aquele que está prescrito e permeado por práticas curriculares que valorizam determinados elementos em detrimento de outros, ocultando assim aspectos culturais relacionados aos educandos e ao seu contexto socio-cultural.

O que parece consensual é a necessidade de se reiventar a educação escolar (CANDAUI, 2005). É emergente, diante da complexidade da prática social, oferecer espaços educativos que contemplem os diversos elementos fundantes e presentes nos contextos sociopolíticos e culturais, considerando a conjuntura multicultural que estamos inseridos. Ainda nessa direção à referida autora parte da afirmação de que:

[...] não há educação que não esteja imersa nos processos culturais do contexto em que se situa. Neste sentido, não é possível conceber uma experiência pedagógica “desculturalizada”, isto é, desvinculada totalmente das questões culturais da sociedade. Existe uma relação intrínseca entre educação e cultura. Estes universos estão profundamente entrelaçados e não podem ser analisados a não ser a partir de sua íntima articulação (CANDAUI, 2008, p. 13).

Moreira e Candau (2007, p. 26) também fomentam uma discussão sobre o currículo como espaço de reconhecimento de nossas identidades culturais, elucidando que:

[...] identidade cultural é muitas vezes vista como um dado, como algo que nos é impresso e que perdura ao longo de toda nossa vida [...] Constitui, também, um exercício fundamental para tornarmos conscientes de nossos enraizamentos culturais, dos processos em que se misturam ou se silenciam determinados pertencimentos culturais, bem como sermos capazes de reconhecê-los, nomeá-los e trabalhá-los.

Em relação à chamada *cultura escolar* (FORQUIN, 2000) vale destacar que essa lacuna ainda tão presente nos contextos escolares entre educação e cultura é bastante considerável. Diversos pesquisadores de diferentes áreas teóricas têm se debruçado nessa intrincada questão, no sentido de denunciar esse caráter normativo, padronizador e monocultural da educação, em especial dos espaços institucionalizados.

Vale considerar também que o sistema educacional brasileiro e o currículo de modo geral, ainda está bastante arraigado a um modelo de educação colonizado, eurocêntrico e com fortes características hegemônicas. À vista disso, Legramandi e Gomes (2019, p. 26) corroboram afirmando que:

Os vigentes paradigmas educacionais no Brasil são monoculturais e atendem aos preceitos das classes dominantes e a um colonialismo interno que tende a perpetuar e ampliar as desigualdades e a exclusão social. Educação e dominação são processos contraditórios. As finalidades do processo educativo são a emancipação, libertação e humanização do ser humano. Todavia, ele possui, nas sociedades contemporâneas, neoliberais e de caráter burguês, uma relação indissolúvel com o poder político e, por isso, o cenário privilegiado para a imposição da cultura e ideologia dominantes. No entanto, os cenários educativos são, também, espaços de resistência e insurgência.

Vislumbrando esses espaços educativos como locais de resistência e insurgências, como retificam os autores acima, é válido considerar que cada vez mais a consciência desse caráter homogeneizador dos contextos escolares e seus currículos está continuamente em processo de superação e isso se dá, principalmente, pelo desejo comum de romper gradativamente e definitivamente com essas práticas para que dessa forma a ideia de multirreferencialidade se faça cada vez mais presente.

Esse é um decurso lento e laborioso, pois como afirmam Moreira e Candau (2003, p. 16):

A escola sempre teve dificuldade em lidar com a pluralidade e a diferença. Tende a silenciá-las e neutralizá-las. Sente-se mais confortável com a homogeneização e a padronização. No entanto, abrir espaços para a diversidade, a diferença e para o cruzamento de culturas constitui o grande desafio que somos chamados a enfrentar.

Pensar em uma educação e/ou um currículo plural ancorado na *multirreferencialidade* é imprescindível para que a música regional e as demais linguagens artísticas sejam, de fato, valorizadas no contexto escolar, fazendo com que as canções feitas pelos artistas da Região do Cariri possam ter a visibilidade e reconhecimento merecidos. Para aprofundar essa discussão, será necessário adentrar e tencionar questões referentes aos conceitos de *etnocurrículo* e *multirreferencialidade*.

2.2 NA BEIRADA DA CAÇIMBA... E A CAÇIMBA A ESBORROTAR – UM MERGULHO NOS CONCEITOS DE *ETNOCURRÍCULO* E *MULTIRREFERENCIALIDADE*

O radical *ethno* tem origem grega, derivada da palavra *éthnos*, quando ligada a qualquer palavra do português, ganha um sentido de origem, “[...] incluindo sistemas de crenças, valores, mitos, ritos, morais, língua, códigos, métodos e práticas (MACEDO; SÁ, 2015, p. 17). O conceito de *etnocurrículo*, utilizado nesta pesquisa, tem como base as ideias do professor Dr. Roberto Sidnei Macedo em sua tese de professor titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia - UFBA¹⁰. Esse conceito está diretamente ligado à ideia de pluralidade do ser humano e se caracteriza por um conjunto de conhecimentos e práticas eleitas como formativas que tem como referências o “*pensarfazer*” dos indivíduos, suas ações sociais em seus cotidianos que os constituem como atores sociais.

¹⁰ MACEDO, R. S. *Enfance et éducation*. Tese (doutorado). Departamento de Ciências da Educação, Universidade de Paris VIII, 1995, 740 p.

Segundo Macedo e Sá (2015), um *etnocurrículo* privilegia o local do currículo, a prática dos atores envolvidos direta ou indiretamente na dinâmica curricular, nas ações cotidianas e em seus sentidos e significados em incessante criação. Para esses autores:

[...] a ideia de etnocurrículos e etnoaprendizagens propõe desconstruir a noção colonizadora de currículos e gestão de aprendizagem nas instituições educacionais seriam artefatos e pautas pedagógicas legitimadas tão somente por especialistas por autoridades educacionais asseguradas por aparelhos ideológicos institucionalizados [...] É fundamental ressaltar que não basta afirmar autonomias curriculantes, faz-se necessário nesta altura das lutas por reconhecimento, direitos e afirmação cultural na educação, mobilizar competências criadoras de autonomias emancipacionistas, fundamentadas em aportes filosóficos, epistemológicos, antropológicos, estéticos e político-pedagógicos, bem como inserção em práticas capazes de ajudar a empoderar atores sociais, sobretudo aqueles silenciados por uma educação historicamente autocentrada e excludente, tomando como problemática a distribuição social dos conhecimentos eleitos como formativos [...] (MACEDO; SÁ, 2015, p. 11).

É nesse veio que os autores lançam luz, tecendo ressalvas às práticas educativas formais e como elas ainda são produzidas e exercidas dentro dos espaços institucionalizados, numa perspectiva de exclusão dos agentes sociais e educativos. Por isso, faz-se necessário repensar e resignificar os currículos escolares pensados e voltados para pluralidade humana, abandonando a ideia de um currículo hegemônico, engessado e homogêneo, levando em consideração a descritibilidade, inteligibilidade e analisibilidade que são originárias do indivíduo, entendendo-os como seres curriculantes. Como adverte Macedo (2017) os estudos acerca desse conceito,

[...] permitem alcançar uma perspectiva fecunda para evitarmos, pelos processos interculturais vividos no currículo, a colonização via destruição das tradições das pessoas que historicamente foram impedidas de afirmar ou mesmo de reconquistar suas subjetividades culturais e têm na escola um locus de pasteurização dos seus saberes e de seus pertencimentos, e portanto, das referências com as quais compreendem o mundo, a vida e com isso aprendem (MACEDO, 2017, p. 138).

O autor reforça suas colocações ao afirmar que:

[...] a ideia da emergência nos cenários curriculares de etnocurrículos propõe desconstruir a noção colonizadora de que currículos seriam artefatos pedagógicos feitos tão somente por especialistas e legitimados apenas por autoridades culturais e educacionais, asseguradas por aparelhos ideológicos institucionalizados. Um exemplo é o tão presente estadocentrismo curricular, representado pelo grosso das políticas curriculares e suas gramáticas, como parâmetros curriculares, parâmetros em ação, referenciais curriculares, diretrizes curriculares etc (MACEDO, 2013, p. 243).

É fundamental pensar e olhar por esse prisma, pois ainda temos práticas curriculares amalgamadas por essa lógica perversa do capitalismo, em que há uma

naturalização e hegemonização do conhecimento. Tomamos como preceito os estudos do cientista social norte-americano *Harold Garfinkel* em sua obra “Estudos de Etnometodologia”, de 1967 (considerado o principal teórico da etnometodologia) em que no estruturalismo social posto, os atores sociais são tratados e vistos como “idiotas sociais”, causando assim um silenciamento e um epistemicídio¹¹ dos saberes populares e experienciais (GARFINKEL, 1967).

É nesse sentido também que foi forjado o conceito de *atos de currículo* (MACEDO, 2011, 2013) que confirma a ideia de que todas as pessoas envolvidas nas questões eleitas como formalmente educativas devem ser reconhecidas como atores produtores de conhecimento, de saberes fundantes, ou seja, curriculantes somos todos nós. Essa concepção encontra-se eminentemente constituída no campo do currículo.

Sua potência política vincula-se à necessidade de que os cenários curriculares possam funcionar como *agoras curriculantes*, ou seja, *espaçotempos* nos quais todo e qualquer ator social envolvido nas “coisas” do currículo seja ouvido como importante para a democratização de um artefato inventado socialmente e que, ao longo dos séculos vem reproduzindo situações extremamente autocráticas e, com isso, produzindo exclusões (MACEDO, 2013, p. 429).

Essa pesquisa, como já foi reforçado anteriormente, nasce com o propósito de tencionar essas questões que são tão caras para a área do currículo, bem como para minha própria prática pedagógica no chão da sala de aula. Refletir teoricamente acerca dessa temática é fazer um contraponto ao aparelho cerceador educativo que nos foi posto. Frente a isso, Macedo (2013) ressalta também que muitos segmentos sociais já não pedem mais licença para tratar desses conhecimentos eleitos como formativos. Cada vez mais, diversos grupos sociais e culturais tem entrado em cena para debater, propor, seja dentro ou fora das instituições, enfrentando o violento conservadorismo político-pedagógico.

Esta discussão tem relação com a perspectiva de valorização do saber popular como conteúdo cultural do currículo escolar. Sobre este saber, Paulo Freire, em sua obra “Pedagogia do Oprimido” (1974), propõe quebrar com o paradigma opressor dos espaços institucionalizados que muitas vezes estabelece o saber como algo estático e engessado. Não se trata de apenas um saber, mas de saberes. É necessário valorizar a autonomia e os saberes

¹¹ É um termo cunhado pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos. Ele argumenta que a produção do conhecimento científico ao longo dos anos foi constituída sob a égide de um único modelo epistemológico, destruindo e matando o conhecimento produzido pelos grupos subalternizados. Sobre isso o autor ressalta: “[...] De repente, o conhecimento científico emergiu como um instrumento de afirmação da superioridade portuguesa, uma mudança que transformou os saberes do ‘outro’, com quem tinham estado em contato durante séculos, em formas inferiores e locais de interpretar o mundo” (SANTOS; MENSES, 2009, p. 173).

de cada ator/atriz dessa estrutura social que nos assenta. Dessa forma, Paulo Freire lembra da importância e urgência da produção de conhecimentos menos excludentes e colonizados, o que suscita o entendimento de que os cantores regionais, mestres da *cultura popular de tradição* são também importantes fazedores de saberes curriculares necessários para as práticas pedagógicas no contexto escolar.

Sobre o conceito de *multirreferencialidade*, pode-se dizer que é uma abordagem fundada em Jacques Ardoino (pedagogo francês). Essa abordagem está assentada no solo fértil da complexidade das (rela)ções sociais e que não se reduz a um tipo de conhecimento concebido numa ótica cartesiana e positivista, caracterizando-se, principalmente, pela pluralidade e heterogeneidade, ou seja, o autor evidencia que esse conceito nasce no seio das ciências humanas, especialmente na área da educação e está intimamente relacionada com a complexidade, heterogeneidade e dissemelhança próprias dos fenômenos sociais.

Nesse sentido, Martins (2004, p. 86) atesta que:

[...] a perspectiva multirreferencial propõe, por sua vez, abordar as questões anteriores tendo como objetivo estabelecer um novo “olhar” sobre o “humano”, mais plural, a partir da conjugação de várias correntes teóricas, o que se desdobra em nova perspectiva epistemológica na construção do conhecimento sobre os fenômenos sociais, principalmente os educativos.

Importante contextualizar historicamente o surgimento dessa abordagem trazida por Ardoino (1998). Ele elucida que esse conceito foi criado em um contexto bastante específico da educação francesa, resgatando esse cenário, o autor relata que:

[...] nos anos 60 a situação da educação pública da França coloca questões de reificação, pois o aparelho educativo, um aparelho ideológico de estado para falar na linguagem de Althusser, faz que não haja mais elasticidade, não haja mais flexibilidade. Note bem, trinta e cinco anos depois o atual ministro da educação definiu o sistema educativo francês como um “mamute”, que tem que emagrecer. Isto quer dizer que aí há uma forma de monstro pré-histórico, e isso quer dizer também que não houve muito progresso [durante todos esses anos]. Na época, 1965, isso já era visível e a complexidade emergia [...] no prolongamento de inovações cibernéticas, tecnológicas. Eu acho que são esses os fatores que vão nos conduzir [...] ao reconhecimento do plural (ARDOINO, 1998, p. 2 *apud* MANTINS, 2004, p. 15).

Partindo desse viés, Macedo *et al.* (2012) nos diz que um currículo *multirreferencial* perpassa a responsabilidade social e pedagógica de garantir experiências com saberes no âmbito do instituído pedagógico, mas, também, que essas experiências devem transcender o socialmente referenciado como formativo que não está apenas num espaço tempo e encerrado numa perspectiva.

Para entender melhor e situar essa relação entre a *canção popular do Cariri Cearense* e a perspectiva do *etnocurrículo* e da *multirreferencialidade*, é importante fazer uma breve contextualização acerca da arte da música no contexto escolar, contemplando aspectos legais e históricos.

2.3 UM POUCO SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL

A educação musical brasileira, ao longo de sua história, passou por algumas mudanças significativas. A inserção da música e da arte de um modo geral, sempre foi permeado pela elaboração de leis, resoluções, decretos que garantissem a incorporação dessa atividade nas escolas públicas brasileiras.

Ainda que de forma incipiente, pode-se identificar a presença da música a partir do decreto-lei nº 1.331, datado de 17 de fevereiro de 1854, período que antecede a primeira república, ainda que tenha normatizado o ensino de música nas escolas, não colocava o conteúdo como obrigatório, deixando assim uma lacuna no âmbito do currículo escolar. Um outro episódio marcante na sua história, se deu nas décadas de 1930 e 1940 quando o ensino de música foi implementado nas escolas em nível nacional. Sobre esse episódio, os pesquisadores Sousa e Lourenço (2022, p. 12) sublinham que:

A Música de modo geral, oferecida com qualidade para grande parte da população, alcança inúmeros lugares e cenários no país, é apresentada também na Capital Federal em 1932, e torna Heitor Villa-Lobos o principal nome no cenário da educação, quando foi convidado por Anísio Teixeira para ser diretor geral da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), pertencente ao Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal.

Villa-Lobos foi uma figura emblemática da época, foi um dos representantes mais ativos do famoso movimento modernista da década de 1920 junto aos demais artistas, Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e tantos outros. Os autores supracitados enfatizam também que nesta mesma época, Heitor Villa-Lobos deu início, na cidade de São Paulo, ao seu projeto educacional de canto coral para as escolas. Logo em seguida, na década de 1940, seu projeto disseminou-se para todo o país e foi a partir daí que Villa-Lobos se tornou um dos maiores nomes da educação musical no Brasil, dessa forma foram instituídas em todas as escolas públicas brasileiras, o chamado Conservatório Brasileiro de Canto Orfeônico, que tinha como principal objetivo, capacitar professores para ministrar aulas de música.

Uma das principais características do método criado por Villa-Lobos foi o uso de material popular e folclórico e o destaque do ensino da música através do canto coral. A partir da década de 1960 o canto orfeônico foi substituído pela educação musical que tinha uma proposta metodológica parecida com a anterior. Na mesma época foi criado o Curso de Formação de Professores de Música. Acerca disso, Fonterrada (2008) ressalta ainda que a ênfase do curso era na formação do músico, pois acreditava-se que um educador musical teria que ser músico. Porém, o curso não foi legalizado, o que o impediu de prosseguir.

Já em 1970 algumas mudanças significativas aconteceram, com a promulgação da lei nº 5692 de 1971, com ela, o ensino de música nas escolas sofreu uma grande reviravolta, pois com essa lei a disciplina de educação musical foi extinta do sistema educacional brasileiro, sendo substituída pela educação artística, ou seja, isso representou um total enfraquecimento do ensino de música.

Com a promulgação da referida lei, os cursos de educação artística passaram a ter um caráter polivalente, dessa forma, o professor de educação artística deveria passar a dominar as quatro áreas de expressão artística: música, teatro, artes plásticas e desenho, esse que mais tarde foi substituído pela dança. Sobre isso, Fonterrada (2008, p. 64) ressalta, “[...] interessante observar que esse discurso libertário ocorria nas aulas de educação artística nas décadas de 1970 e 1980, justamente a época do governo militar”.

Na década de 1990 com a promulgação da lei nº 9.394 de 1996, mais conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), outras mudanças importantes aconteceram. A educação artística começou a ser modificada, com a LDB a formação em artes passou a ter habilitação específica, substituindo o caráter polivalente e espontaneísta da educação artística. Com essa mudança, pode-se considerar que houve um avanço nesse aspecto, porém, as escolas de um modo geral começaram a trabalhar a arte como um momento de passatempo, de recreação e não como um momento de aprendizagem significativa (BRASIL, 1996).

Em vista disso, Fonterrada (2008, p. 53) nos mostra que: “O professor de Artes é considerado o festeiro da escola, aquele que ajuda os alunos a passarem seu tempo enquanto se recuperam dos esforços empreendidos com as disciplinas consideradas ‘importantes’”. Percebe-se que esta é uma visão ainda bastante disseminada nas escolas brasileiras, é como se a música não fosse capaz de contribuir para o crescimento e o desenvolvimento individual ou em grupo.

Paralelamente a LDB de 1996, outros documentos importantes para educação brasileira foram surgindo, como por exemplo, os Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN

(2001) para os professores de escolas públicas e privadas. No que tange a qualificação e valorização dos professores, pode-se considerar que foi dado um passo considerável, pois era uma forma destes organizarem melhor suas práticas docentes. As linguagens artísticas foram também contempladas separadamente nesse importante documento, ou seja, foram consideradas suas especificidades. Apesar desses avanços, a música e a arte de forma geral, ainda vem sendo trabalhadas de forma pouco valorizada nos currículos escolares, dificultando seu acesso por parte dos educandos de maneira efetiva e democrática.

A música recebeu uma maior visibilidade com o decreto-lei federal nº 11.769, promulgada em 18 de agosto de 2008, pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, alterando a LDB. A lei dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música como conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do ensino de artes na educação básica. É importante salientar que o artigo 2º que dispunha sobre a formação específica dos professores para ministrarem as aulas de música, foi vetado. A justificativa desse veto foi a seguinte:

Vale ressaltar que a música é uma prática social e que no Brasil existem diversos profissionais atuantes nessa área sem formação acadêmica ou oficial em música e que são reconhecidos nacionalmente. Esses profissionais estariam impossibilitados de ministrar tal conteúdo na maneira em que este dispositivo está proposto. Adicionalmente, esta exigência vai além da definição de uma diretriz curricular e estabelece, sem precedentes, uma formação específica para a transferência de um conteúdo. [...] Nem mesmo quando a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional define conteúdos mais específicos como os relacionados a diferentes culturas e etnias (art. 26, § 4º) e de língua estrangeira (art. 26, § 5º), ela estabelece qual seria a formação mínima daqueles que passariam a ministrar esses conteúdos. Essas Senhor Presidente, as razões que me levaram a vetar o dispositivo acima mencionado do projeto em causa, as quais ora submeto à elevada apreciação dos Senhores Membros do Congresso Nacional (BRASIL, 2008).

A partir disso, abre-se um grande debate sobre quem deveria ministrar as aulas de música nas escolas. De acordo com a LDB, as aulas devem ser mediadas por professores com formação específica na área, ou ainda de acordo com a lei, por professores pedagogos ou com formação mínima oferecida em nível médio. Apesar do prazo que as instituições escolares tiveram para se adaptarem às exigências estabelecidas, a maioria das escolas, principalmente as públicas, não conseguiram efetivar a lei, pois alegaram a falta de profissionais capacitados na área.

Embora, esse debate acerca da inserção da música no contexto escolar ainda esteja longe de findar, foi sancionada a lei nº 13.278 de 2016, que alterou o art. 26 da Lei de Diretrizes e Bases da educação Nacional (BRASIL, 2016).

Essa lei refere-se ao ensino de Artes, que dispõe sobre a obrigatoriedade das linguagens artísticas (artes visuais, dança, música e teatro) como componente curricular das

escolas, ou seja, com essa aprovação, é retomado o caráter polivalente do ensino de artes no Brasil.

Para uma melhor compreensão e tensionamento da discussão teórica apresentada, é importante também perceber qual o lugar que o objeto de estudo *Canção Popular do Cariri Cearense* ocupa no currículo escolar e como pode incidir na construção de práticas pedagógicas que aproximem os educandos de aspectos relevantes de sua ancestralidade e identidade culturais.

2.4 NAS TERRAS DA BRISA FACEIRA, NO CANTO DAS ÁGUAS DO MAR – O LUGAR DA CANÇÃO POPULAR DO CARIRI NO CURRÍCULO A PARTIR DO ESTADO DA QUESTÃO (EQ)

Por entender o quanto é fulcral a intersecção da Canção popular do Cariri Cearense nos currículos escolares, bem como da educação universitária, busquei realizar o Estado da Questão sobre o tema aqui investigado fazendo um levantamento de outros trabalhos que dialoguem com o objeto de pesquisa, buscando também elucidar a relevância dessa investigação para o campo da educação.

Seguindo nessa direção, foi realizada uma breve imersão acerca da importância da inserção da Canção popular do Cariri Cearense no currículo escolar, refletindo de que forma ela se faz presente ou não nos currículos escolares e práticas docentes, para isso, apresenta-se um breve garimpo de trabalhos de pesquisas desenvolvidos com essa temática, através do Estado da Questão (EQ).

Vale ressaltar que o Estado da Questão (EQ) ancora-se no levantamento bibliográfico sobre o tema que está sendo estudado. Na perspectiva de Nóbrega-Therrien e Therrien (2004, p. 34) o Estado da Questão “[...] transborda os limites da revisão de literatura”, se concentrando em fazer um levantamento bibliográfico no que se refere ao tema que está sendo investigado. Sobre isso, os autores supracitados elucidam que:

A finalidade do “estado da questão” é de levar o pesquisador a registrar, a partir de um rigoroso levantamento bibliográfico, como se encontra o tema ou o objeto de sua investigação no estado atual da ciência ao seu alcance. Trata-se do momento por excelência que resulta na definição do objeto específico da investigação, dos objetivos da pesquisa, da delimitação do problema específico de pesquisa (NÓBREGA-TERRIEN; TERRIEN, 2004, p. 7).

Partindo da relação com o objeto de estudo Canção popular do Cariri Cearense, destaca-se que a experiência de construir o Estado da Questão no que tange a esse tema, foi um importante incentivo para esquadrihar outras pesquisas que tivessem o referido mote como ponto central ou dialogassem com ele. Dessa maneira, é possível responder uma indagação fundamental: que outras pesquisas na área da educação, tem como escopo trazer à luz os artistas do Cariri e suas obras para dentro do âmbito escolar?

Com o objetivo de responder a esse questionamento, foi feito um delineamento utilizando plataformas *on-line* de bases de dados de três universidades do estado do Ceará. O intento: encontrar diferentes investigações, especificamente dissertações, que versassem o tema Canção popular do Cariri, mostrando a referida temática como relevante e original.

A coleta de dados bibliográficos foi feita a partir de um levantamento no repositório de dissertações e teses da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal de Ceará (UFC), no Banco de Dissertações do Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual do Ceará (UECE), bem como no banco de dissertações do Programa de Mestrado Profissional da Universidade Regional do Cariri (MPEDU-URCA). A escolha por essas instituições se deu, principalmente, pelo motivo de se localizarem no Ceará, Estado em que a pesquisa foi desenvolvida.

Foram verificados os trabalhos no período de 2009 a 2020. A opção dessa periodização levou em consideração a vigência da lei 11.769/2008 que inclui a música como conteúdo obrigatório na escola. A professora Souza (2011, p. 7) explica que,

[...] desenvolver educação musical é aplicar práticas diversificadas e motivadoras como instrumento pedagógico para a construção de metodologias adequadas aos diversos contextos, contribuindo efetivamente para que o ensino da música se torne acessível na escola com qualidade e relevância.

Entendemos assim que a música pode ser um importante instrumento didático e metodológico nas práticas pedagógicas e no processo de ensino-aprendizagem. Tendo essa premissa como princípio basilar, faz-se necessário pensar sobre o lugar que a música do Cariri ocupa nesse contexto. João do Crato, artista e educador popular cratense, comentou em entrevista cedida durante o processo de construção da minha pesquisa monográfica (BATISTA, 2014) sobre a fama de “Caldeirão cultural” que esta região carrega, reiterando que “[...] esse caldeirão ainda é vivo, ainda borbulha [...] tem toda uma coisa mística que envolve tudo isso e toda essa mística que circunda a região, mantém o caldeirão vivo.” (BATISTA, 2014, p. 16).

Ao compreender a importância desta discussão, no Estado da Questão realizado, os descritores utilizados foram “Canção popular” e “Cariri”, postos nas bases de dados tanto isolados como também associados, por meio do cruzamento de palavras, fazendo uso dos *Operadores Booleanos*, que servem para combinar vários termos numa mesma pesquisa, e assim buscamos dissertações no período citado acima, em língua portuguesa.

Utilizando o sistema de filtros das bases de dados, foi possível delimitar ainda mais a busca exploratória. Primeiramente foram cruzados os descritores “Canção” and “Popular”, utilizando os seguintes filtros: assunto contém popular e assunto contém canção, no título ou resumo. Em seguida, cruzamos “Canção Popular” and “Cariri”, utilizando os seguintes filtros: assunto contém canção, assunto contém Cariri e assunto contém popular, tanto no título quanto no resumo.

Foram identificados dez trabalhos tematizando a arte de modo geral, sendo quatro focalizando o ensino de artes e práticas pedagógicas, três sobre artes visuais, um sobre artes cênicas, e apenas um versando sobre educação musical e práticas docentes de professores de arte, como pode ser observado no quadro a seguir:

Quadro 1 - Trabalhos mapeados sobre o tema em estudo

AUTOR	TÍTULO DA DISSERTAÇÃO	ANO	(IES)
Maria Fabiana Skeff de Paula Miranda	O Professor das Séries Iniciais e o ensino de arte	2006	UECE
Tania Maria de Sousa França	A formação dos professores egressos dos cursos de especialização em arte do CEFET e da UECE	2007	UECE
Francisco Sebastião de Paula	Concepções e práticas de história da arte dos professores que atuam nas instituições de nível superior em Fortaleza	2009	UECE
Conceição de Maria Cunha	Relações de concepções de educação musical, formação e práticas docentes de professores de artes da escola pública do município de Fortaleza.	2011	UECE
Leandra Fernandes do Nascimento	Dos bastidores a encenação: as práticas pedagógicas dos professores no ensino da arte	2012	UECE
Gardner de Andrade Arrais	Educação estética em museus virtuais de arte: possibilidades de formação para alunos do curso de artes visuais do IFCE	2013	UECE
Ana Valeria Roldan Viana	Tornar-se professor de artes visuais: aportes do PIBID ao aprendizado da docência	2015	UECE

Bruno Pinheiro Teixeira	A casa de cultura Raimundo Cela: espaço de formação de uma geração do teatro fortalezense (1975-1989)	2015	UECE
Mateus Bonie Campos Braga	A constituição do campo educação e arte no Ceará: o que revelam as pesquisas e os pesquisadores nos programas de pós-graduação em Educação.	2016	UECE
Erica Nailde Nunes Barroso	Modos escalares e tensividade semiótica na canção popular brasileira	2019	UFC

Fonte: Elaborado pela autora.

O outro cruzamento feito foi o de Canção Popular *and* Cariri, objetivando encontrar dissertações que contivessem no assunto da investigação as palavras canção, popular e cariri. Ao fazer o cruzamento, não foram encontrados resultados. O resumo desta coleta pode ser observado no quadro 2, a seguir.

Quadro 2 - Descritor, cruzamentos, autor, dissertação e ano

DESCRITOR	CRUZAMENTO	AUTOR	TÍTULO DA DISSERTAÇÃO	ANO	(IES)
Canção Popular do Cariri	Canção <i>and</i> Popular	Claudio Mappa Reis	A experiência da formação musical dos estudantes do curso de Música da UFC-Cariri através da Canção Popular Brasileira	2013	UFC
	Canção Popular <i>and</i> Cariri	Fabiano de Cristo Teixeira e Pinho Junior	O Reisado de congo caririense como referencial para a educação musical.	2019	URCA

Fonte: Elaborado pela autora.

De acordo com a análise do Quadro 2, é possível observar que apenas duas pesquisas discorrem sobre a Canção popular (música tradicional e urbana) num contexto nacional e regional, nas bases de dados mapeadas. Uma das pesquisas, intitulada: “*A experiência da formação dos estudantes do curso de Música da UFC-CARIRI, através da Canção Popular Brasileira*” refere-se ao trabalho de dissertação do professor Claudio Mappa Reis que se propôs a investigar de que maneira a canção popular brasileira contribui na

consolidação do *Habitus* dos alunos do Curso de Música da UFCA. Nessa investigação, o autor imergiu em um profícuo estudo de caso, tendo como principais sujeitos da pesquisa, alunos da Licenciatura em Música, muitos deles eram seus discentes, na época. Outro importante fruto da referida investigação, foi pensar como este *habitus*, partindo das vivências no meio sociocultural, se modifica com o acesso ao currículo formal proposto pelo Curso de Música, fazendo uma interlocução entre o currículo formal, observados pelo viés da canção (REIS, 2013, p. 9).

Um outro achado foi a pesquisa de dissertação do também professor e artista, Fabiano de Cristo, aluno egresso do Programa de Mestrado Profissional da Universidade Regional do Cariri (MPEDU-URCA), programa o qual faço parte. Seu trabalho foi intitulado “*O reisado de Congo Caririense como referencial para a educação musical*”. O autor discute questões relevantes acerca do Reisado de congo, tencionando pontos concernentes a essa importante manifestação da Cultura popular, observando e aferindo o quanto esses saberes ancestrais, próprios dos grupos de tradição, ainda são preteridos em detrimento de saberes considerados mais científicos, especialmente, nos espaços formais de educação.

Percebe-se, diante desse quadro, que ainda estamos diante de uma grande lacuna que distancia os currículos institucionalizados dos saberes, identidades e raízes culturais da Região do Cariri Cearense. Dessa forma, percebe-se a necessidade e urgência de levar para as salas de aula, a música tramada no Cariri, para que através e a partir dela, professores e educandos desenvolvam um sentimento de pertencimento a sua cultura local, não como algo pontual, mas de maneira contínua e transformadora.

2.5 CANÇÃO POPULAR NO BRASIL E A CANÇÃO POPULAR URBANA DO CARIRI

Dentre as várias formas musicais, a Canção popular é também uma das expressões mais ancestrais. Ela pode ser caracterizada, segundo Reis (2013, p. 23), “[...] como uma pequena peça musical, feita para uma ou mais vozes que pode ou não ser acompanhada por um instrumento musical e podendo ainda apresentar caráter sacro ou secular”.

Lançando um olhar para o cancioneiro popular brasileiro, Severiano (2008) destaca o quanto a música popular brasileira, internacionalmente difundida, é reconhecida pela sua originalidade e singularidade de ritmos e sons, característicos de sua ancestralidade africana. A origem desse cancioneiro está relacionada a esta bagagem cultural trazida pelos negros escravizados no Período Colonial, manifestada por exemplo, nas suas rodas de música e dança.

Corroborando com essas premissas, Reis (2013) complementa dizendo que a Canção popular brasileira se tornou a expressão musical mais importante do país; o brasileiro encontrou na canção um elemento condutor que satisfaz sua demanda de comunicação e experiência musical.

Severiano (2008) divide a história da música popular brasileira em quatro períodos. O primeiro, que se estende de meados do século XVIII ao início do século XX, no qual há o lento surgimento e formação dos seus gêneros, “[...] originários principalmente da fascinante fusão de melodias e harmonias de inspiração europeia com a rítmica africana”. (SEVERIANO, 2008, p. 9)

O segundo, que se estende de 1929 a 1945, apontado como um período de consolidação, no qual a cristalização do samba, do chorinho e das marchinhas de carnaval definem a fisionomia de nossa música, integrando-a à realidade do século XX.

O terceiro, de 1946 a 1957, que se caracterizou como um período de transição, marcado, segundo o autor, pelo revigoramento da música nordestina, tendo como seu principal personagem o pernambucano Luiz Gonzaga, e a ascensão do samba canção como música romântica hegemônica.

E o quarto e último período, que se inicia em 1958, com o sucesso da bossa nova, inaugurando, assim, uma era de modernização e novos estilos de composição e interpretação, disseminando seu prestígio no âmbito internacional, passando também pelos festivais televisivos, o Tropicalismo, a Jovem Guarda, a renovação do samba, e o “nascimento” do Brock, do neosertanejo, do pagode, entre outras novidades.

É notório que boa parte da Canção popular brasileira reflete em suas letras uma estreita ligação com o cenário local no qual seus compositores estão inseridos, ancora-se na perspectiva da oralidade, descrevendo, muitas vezes, a linguagem cotidiana. Acerca disso, Tatit (2004, p. 42) acentua:

Ao se transformar em Canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entonações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes.

A partir dessa premissa, é visível a intrínseca relação entre a canção e a oralidade, por apresentar esse aspecto tão sobrepujante que esse gênero musical tem para conectar as pessoas por meio de suas letras e melodias, que representam o imaginário brasileiro.

Ainda nesse veio, observa-se que a maioria das composições desses artistas retratam as paisagens, linguagens, vestimentas, hábitos e sentimentos captados em momentos particulares de suas vidas. em suas cidades e regiões do Brasil, inclusive valendo-se da canção como instrumento de luta política, tornando-a um meio de protestos sociais. Exemplo disso são as músicas de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Belchior, Geraldo Vandré, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha, Humberto Teixeira, entre outros.

Reis (2013) elucida que assim como a canção *Asa Branca*, tão disseminada no mundo inteiro por trazer em sua letra e melodia características da paisagem do sertão nordestino, muitas outras obras do cancionista brasileiro também descrevem cenas do cotidiano, referenciando lugares e eternizando momentos.

É válido e imprescindível fazer uma ressalva no que concerne a diferença entre a Canção popular do Cariri e a Canção popular urbana do Cariri. De acordo com Coopat, Mattos e Gonzaléz (2012) o termo “popular” contém e se nutre das tradições, contudo está condicionado a conjuntura e a dinâmica social, portanto, a criação popular tem um caráter representativo. Logo, a Canção popular do Cariri Cearense contempla todos os artistas e grupos citados anteriormente, mas principalmente, bebe na fonte da cultura tradicional, tendo como atores e atrizes culturais seus maiores representantes, os mestres e mestras da Cultura de tradição do Cariri.

Na Região do Cariri Cearense, também presenciamos um grande movimento de produção da canção popular. O pesquisador e professor Marques (2004) enfatiza um importante marco histórico na década de 70, que foi o surgimento do Festival da Canção na cidade do Crato. Esse festival foi palco de grandes artistas da Região do Cariri, dentre eles Abidoral Jamaracú¹², Luís Carlos Salatiel¹³ e João do Crato¹⁴.

Bebendo nessa fonte, outro momento importante da canção popular na Região do Cariri se deu com o surgimento de outros grupos, em meados de 1998, como por exemplo, a banda Dr. Raiz¹⁵ que misturou os timbres marcantes dos instrumentos percussivos com

¹² Abidoral Jamaracú é um artista, cantor e compositor, natural da cidade do Crato-CE e um dos grandes nomes do movimento cancionista da Região do Cariri. Sua musicalidade perpassa do blues, ao coco, bem como ao rock.

¹³ Luiz Carlos Salatiel, artista com incursões nas artes da música, do teatro e cinema é produtor cultural com atuação no Cariri cearense desde os anos 70. Produziu o impagável vinil Avallon (1987), de Abidoral Jamaracu e seu próprio trabalho no CD "Contemporâneo" (2004) e agora desde 2018 circula com o espetáculo poético musical Caleidoscópio 70: Luiz Carlos Salatiel # Los Fractais (Mapa Cultural).

¹⁴ João do Crato, compositor e cantor cearense possui uma carreira de mais de 40 anos abrilhantando os palcos do Cariri, Ceará e Brasil. Performático, multiartista, João do Crato vai das Lapinhas e Dramas Populares ao Rock'n Roll apostando na irreverência e afronte como uma marca em sua carreira. João escolheu viver no Crato por acreditar que o artista tem compromisso com seu povo, sua terra e ancestralidade (Mapa Cultural).

¹⁵ A banda Dr. Raiz desenvolvia um trabalho de identidade, através da vivência com os grupos locais de cultura

guitarras elétricas, mostrando a influência musical do famoso movimento recifense *Manguebeat*¹⁶ que tinha como principal representante o cantor e compositor Chico Science (falecido vocalista da banda Nação Zumbi). Outros grupos e artistas do cenário da música independente foram nascendo, embebidos pela mesma fonte, Zabumbeiros Cariris, Luciano Brayner, Ermano Morais, Cantigar, Nazirê, Cantando Marias¹⁷, entre outros.

Diante disso, é importante e necessário frisar que a maioria dessas letras e canções trazem em seu bojo temas que tocam em questões místicas, ancestrais do imaginário cultural regional e está estritamente relacionado com o saber popular. Para Luiz Câmara Cascudo, esse saber popular está conectado a cultura popular e a “sabedoria oral” que são permeados pela memória individual e coletiva, de caráter multidimensional, ou seja, que está aberto para o novo e não apenas para se concentrar nas tradições e no passado (CASCUDO, 1971).

Muitas vezes o saber popular é secundarizado, pois é visto como não importante, acientífico, subjetivo. Kilomba (2008) nos diz que essas afirmações estão associadas a ideia de que o oprimido (a) está vendo “algo” que deveria permanecer em silêncio. Isso faz com que os/as artistas do Cariri Cearense e suas músicas não recebam a devida valorização e a visibilidade que merecem, ficando “à margem” dos centros acadêmicos e instituições escolares, de seus currículos colonizadores, dessa forma esse conhecimento é considerado inválido e pouco erudito.

A seção a seguir relata discussões voltadas ao aporte teórico-metodológico os quais a presente pesquisa está ancorada, fazendo uma incursão no que diz respeito as narrativas (auto)biográficas, especialmente na história de vida, apontando questões teóricas e práticas referentes a entrevista narrativa e análise textual discursiva (ATD).

popular tradicional. Construindo, assim, sua autenticidade a partir da leitura e releitura de seu regionalismo. Inspirada por essas manifestações somadas a diversos gêneros musicais, tendo influência também da musicalidade dos reisados, das bandas cabaçais, do maracatu, do coco, da embolada e da cantoria.

¹⁶ [...] um estilo criado em Pernambuco no começo dos anos 90 pelo cantor-compositor Chico Science. Uma mescla de ritmos tradicionais pernambucanos, como o coco e, especialmente, o maracatu, com elementos do soul e do hip-hop, o *Mangue Beat* foi mostrado com sucesso nos Estados Unidos e na Europa [...] (SEVERIANO, 2008, p. 460).

¹⁷ Cantores, cantoras e grupos independentes que desenvolvem um trabalho autoral, apresentam uma musicalidade que bebe na fonte da cultura popular de tradição e hoje são nomes importantes da nova geração da Canção Popular do Cariri Cearense.

3 JANELA DA ALMA ABERTA, LEMBRANÇA DE BRISA INCERTA, SOU ROSEIRA A FLORAR – APORTE TEÓRICO METODOLÓGICO

Trago o que a vida me deu de incertezas e caminho, toda beleza consigo traz o espinho e a flor, toda riqueza tem bem mais que um valor.

(CANTIGAR, 2015).

Em um dos encontros do Grupo de Estudos e Pesquisas em Didática, Docência e Educação – URCA/UFC (GEPEDE) do qual faço parte, tivemos a oportunidade de estudar o texto da professora Dra. Cicera Sineide Dantas Rodrigues, que tenho a honra de ter como orientadora nesse percurso formativo do mestrado. O artigo, derivado da sua Tese de Doutorado, sob a orientação do professor Dr. Jacques Therrien (Professor titular FAGED-UFC) nos convidava a pensar no processo de pesquisar. O ato de pesquisar exige do sujeito investigador que ele escolha um caminho teórico-metodológico a seguir e essa escolha nem sempre é fácil, principalmente no tocante a pesquisas na área das ciências humanas e sociais.

A professora citada, em sua pesquisa de doutorado, atenta para o fato de que o trajeto do pesquisador ou pesquisadora é ladrilhado de conquistas e desafios, fazendo uma comparação com um verso do renomado poeta cearense Patativa do Assaré quando afirma que “[...] a estrada de cada um, sempre tem flor e espinho”.

É mais ou menos assim que funciona quando se adentra o universo da pesquisa científica. No meio das flores que germinam no solo em fecundação, os espinhos teimam em aparecer, ferindo o investigador já com os pés tão cansados de andar em busca de respostas para suas inquietações e incertezas (RODRIGUES, 2016, p. 52).

É sentindo as dores e os sabores, os espinhos e as flores da caminhada científica que esta pesquisa se desenvolve orientada por uma abordagem qualitativa. A pesquisa qualitativa, de acordo com Bogdan e Biklen (1992) está relacionada à obtenção de dados descritivos, resultante do contato direto do pesquisador com a situação estudada, ou seja, ela está ancorada no processo, na perspectiva dos participantes, mais do que no produto.

No livro *A pesquisa qualitativa em educação* dos referidos autores, eles apontam cinco importantes características que configuram o tipo de pesquisa qualitativa, tais como:

a) A pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento; b) os dados coletados são predominantemente descritivos; c) a preocupação com o processo é muito maior do que com o produto; d) o “significado” que as pessoas dão às coisas e à sua vida são

focos de atenção especial pelo pesquisador; e) a análise de dados tende a seguir um processo indutivo (BOGDAN; BIKLEN, 1992, p. 46).

Ainda nessa seara, Goldenberg (2004, p. 17) ressalta que:

Os pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa em pesquisa se opõem ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências baseado no modelo de estudo das ciências da natureza. Estes pesquisadores se recusam a legitimar seus conhecimentos por processos quantificáveis que venham a se transformar em leis e explicações gerais.

Esta pesquisa ancorou-se no método (auto)biográfico. Os trabalhos utilizando essa metodologia tem se expandido cada vez mais no que tange a pesquisas acadêmicas em educação. Estudos como os de Passeggi, Souza e Vicetina (2011), Souza (2006), Josso (2007), entre outros nomes, têm sido uma forte referência para respaldar investigações nessa área específica.

Sobre esse método, Medeiros e Aguiar (2018) ressaltam que [...] o método (auto)biográfico e de histórias de vida quando adentrou no território das investigações educacionais teve como intenção medular servir de instrumento de pesquisa e, ao mesmo tempo, se constituir como dispositivo para práticas de formação de professores. Ou seja, como inferem Passeggi, Souza e Vicentini (2011) a consolidação da pesquisa (auto)biográfica, das narrativas de si, de experiências, trajetórias de vida, vem crescendo cada vez mais no âmbito da pesquisa educacional, especialmente no que se refere a formação docente.

3.1 NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA E HISTÓRIA DE VIDA

O trabalho com *narrativas (auto)biográficas* surge como uma alternativa aos métodos positivistas, que de acordo com Silvio Seno Chibeni constituiu durante muito tempo a crença generalizada que o conhecimento fornecido pela ciência distingue-se por um alto grau de certeza, desfrutando assim de uma posição privilegiada com relação aos demais tipos de conhecimento (o do homem comum, por exemplo).(CHIBENI, 2003).

Cada vez mais, o ser humano vem buscando formas de conhecer a si mesmo de maneira mais profunda, esmerando-se no seu aprimoramento pessoal, profissional, cultural e espiritual. Para esse processo de autoconhecimento as pesquisas com história de vida e narrativas (auto)biográficas têm se disseminado ainda mais em diferentes áreas do conhecimento. “As histórias de vida são, atualmente, utilizadas em diferentes áreas das ciências humanas e da formação [...] aprendizagens construídas ao longo da vida como uma

metacognição ou metareflexão do conhecimento de si.” (SOUZA, 2006, p. 25). Ainda nessa perspectiva o autor complementa afirmando que:

no campo educacional brasileiro, as pesquisas (auto)biográficas tem se consolidado como perspectiva de pesquisa e como práticas de formação, tendo em vista a oportunidade que remete tanto para pesquisadores, quanto para sujeitos em processo de formação narrarem suas experiências e explicitarem, através de suas narrativas orais e/ou escritas, diferentes marcas que possibilitam construções de identidades pessoais e coletivas (SOUZA, 2014, p. 40).

Para Delory-Momberger (2006) é a narrativa que confere papéis aos personagens de nossas vidas, é a narrativa que constitui nossa trajetória em formação. A autora nos provoca dizendo: “[...] não fazemos a narrativa da nossa vida porque temos uma história, temos uma história porque fazemos a narrativa da nossa vida.” (DELORY-MOMBERGER, 2006, p. 38).

O processo de narrar está permeado pelos acontecimentos da vida, ou seja, narramos os acontecimentos vividos e a partir disso o ser humano vai se constituindo no interior desse processo, do seu próprio campo, pensando, refletindo e se formando nesse movimento. Souza (2006) advoga que nós só narramos porque vivenciamos acontecimentos e esses se transformam em experiência, estabelecendo assim a potência da narrativa. É nesse sentido que as narrativas são entendidas como esse campo mais amplo que envolve suas multiplicidades de métodos, técnicas de pesquisa e procedimentos de análise.

Segundo Nóvoa e Finger (1988 *apud* Moraes, 2016), o uso das histórias de vida ou do método biográfico integra uma linha inovadora de estudos que têm favorecido a busca de uma nova epistemologia da formação. Para Antonio Nóvoa (1988) um dos precursores nos estudos sobre narrativas (auto)biográficas, as histórias de vida e o método (auto)biográfico integram-se no movimento atual que procura repensar as questões da formação, acentuando a ideia que “ninguém forma ninguém” e que a formação é inevitavelmente um trabalho de reflexão sobre os percursos de vida.

Josso (2007) realça que narrações centradas na formação ao longo da vida revelam formas e sentidos múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver juntos. A pesquisadora complementa dizendo:

O trabalho de pesquisa a partir da narração das histórias de vida ou, melhor dizendo, de histórias centradas na formação, efetuado na perspectiva de evidenciar e questionar as heranças, a continuidade e a ruptura, os projetos de vida, os múltiplos recursos ligados às aquisições de experiência, etc., esse trabalho de reflexão a partir da narrativa da formação de si (pensando, sensibilizando-se, imaginando, emocionando-se, apreciando, amando) permite estabelecer a medida das mutações

sociais e culturais nas vidas singulares e relacioná-las com a evolução dos contextos de vida profissional e social. As subjetividades exprimidas são confrontadas à sua frequente inadequação a uma compreensão liberadora de criatividade em nossos contextos em mutação. O trabalho sobre essa subjetividade singular e plural torna-se uma das prioridades da formação em geral e do trabalho de narração das histórias de vida em particular (JOSSO, 2007, p. 414).

Dessa forma, as narrativas de vida descortinam o olhar dos sujeitos para enxergarem a si e ao mundo com um olhar mais singular e ao mesmo tempo plural, (trans)formando e ressignificando. Cunha (2013, p. 9) elucida dizendo que “[...] a narrativa provoca mudanças na forma como as pessoas compreendem a si próprias e aos outros.” Dessa forma, é indubitável o quanto o trabalho com narrativas de vida pode contribuir para o processo de formação e atuação docente.

A *história de vida* se encontra dentro desse amplo e complexo campo das narrativas (auto)biográficas, e vem também se afirmando cada vez mais como um instrumento teórico-metodológico para compreendermos os fenômenos sociais. Enquanto método e técnica de análise, a história de vida tem sua gênese nos estudos do grupo de sociólogos da Escola de Chicago¹⁸ que suscitaram essa importante discussão em um momento de intensa crise do funcionalismo e do positivismo, por terem um caráter mais reducionista. Tendo isso como base, Souza (2006, p. 68) destaca como esse movimento insurgente originou-se no Brasil.

No Brasil a utilização da história de vida inscreve-se sobre as influências da História Oral e sua introdução instaura-se nos anos 60 com o programa de História Oral do CPDOC/FGV (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas), com o propósito de colher depoimentos da elite política nacional, demarcando produções/expansão nos anos 90, inclusive com a criação e influência exercida pela ABHO (Associação Brasileira de História Oral – 1994) frente à realização de seminários e a divulgação de pesquisas da área.

A pesquisa com história de vida transcende o processo de apenas biografar a história de alguém, esse processo perpassa o conhecimento de si, uma tomada de consciência do seu “eu” em todas as dimensões (pessoal, social, cultural, política), por isso, para se fazer e registrar uma narração, utiliza-se de variadas ferramentas para produção de dados: diários,

¹⁸ A Escola de Chicago foi um movimento acadêmico-científico de caráter pragmatista que abrangeu, em grande parte, disciplinas das áreas de Ciências Humanas e Sociais no decorrer do século XX, cujas influências são percebidas ainda hoje. O movimento constituiu-se a partir da década de 1920 no Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago e se irradiou para outras áreas do conhecimento como, por exemplo, Arquitetura, Economia e Biblioteconomia. Sua principal característica é o fomento de pesquisas voltadas à solução de problemas sociais, pautada no pragmatismo de John Dewey e no marxismo da Escola de Frankfurt (VIEIRA; KARPINSK, 2020, p. 2).

gravador, cartas, objetos pessoais, entre outros). Complementando essa premissa, Souza (2006, p. 24) diz:

O entendimento construído sobre a história de vida como um relato oral ou escrito, recolhido através de entrevista ou de diários pessoais, objetiva compreender uma vida, ou parte dela, como possível para desvelar e/ou reconstituir processos históricos vividos pelos sujeitos em diferentes contextos.

Destarte, a história de vida e as narrativas (auto) biográficas estão relacionadas ao processo de formação e autoformação do sujeito. A escolha de trazer ao centro da investigação as trajetórias artísticas e histórias de vida dos cantores populares do Cariri atravessa a minha própria formação como cantora e educadora. É entender esses artistas não como objetos de estudo, mas sim como sujeitos curriculantes e agentes sociais, culturais e protagonistas de suas próprias histórias e caminhadas de autocompreensão, singular e plural, individual e coletivamente.

Diante disso, essa discussão sobre as narrativas (auto)biográficas e de histórias de vida vem reforçar a importância dessa temática para pensar e construir práticas pedagógicas musicais inseridas em um currículo escolar plural, contextualizado socioculturalmente com a realidade dos educandos, ou seja, um currículo pautado na perspectiva do *etnocurrículo* e da *multirreferencialidade*.

3.2 ENTREVISTA NARRATIVA

Para essa pesquisa, será utilizado como procedimento de produção de dados a Entrevista Narrativa (EN), que trata-se de um método de pesquisa qualitativa. Pode-se dizer que uma das contribuições mais importantes na utilização dessa estratégia de produção de dados, no âmbito da pesquisa qualitativa, foi regida pelo sociólogo alemão Fritz Schütze. O autor empregou essa técnica de coleta de dados pela primeira vez em um projeto de pesquisa que buscava analisar as mudanças coletivas em uma comunidade que passou por um processo de reestruturação administrativa nos anos 1970, cujo foco estava voltado, sobretudo, para as ações dos atores políticos locais (SCHÜTZE, 1977 *apud* WELLER, 2005).

Esse procedimento de produção de coleta de dados é considerado um tipo de entrevista não estruturada, com características específicas. Segundo a autora supramencionada, a entrevista narrativa foi criada com intuito de “[...] compreender os

contextos em que essas biografias foram construídas e os fatores que produzem mudanças e motivam as ações dos portadores da biografia” (WELLER, 2009, p. 5).

A EN vai além de qualquer outro método de entrevista, pois evita uma pré-estruturação, indo contra a maioria dos esquemas de perguntas e respostas características das entrevistas em geral. Esse tipo de entrevista emprega um tipo específico de comunicação cotidiana, o contar e escutar história, para conseguir esse objeto:

O esquema de narração substitui o esquema pergunta-resposta que define a maioria das situações de entrevista. O pressuposto subjacente é que a perspectiva do entrevistado se revela melhor nas histórias onde o informante está usando sua própria linguagem espontânea na narração dos acontecimentos. Seria, contudo, ingênuo afirmar que a narração não possui estrutura. Uma narrativa está formalmente estruturada; como apontamos acima, a narração segue um esquema autogerador. Todo aquele que conta uma boa história, satisfaz as regras básicas do contar histórias. Aqui surge o paradoxo da narração: são as exigências das regras tácitas que libertam o contar histórias (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2015, p. 95).

Como uma técnica de entrevista, a EN consiste em algumas regras a serem executadas, como por exemplo, ativar o esquema da história, provocar as narrações dos informantes. É imprescindível também que, uma vez começada à narrativa, ela seja conservada. A partir disso, a EN se desenvolve através de quatro etapas (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2015):

- a) **Iniciação:** formulação do tópico inicial para narração, emprego de auxílios visuais;
- b) **Narração central:** não interromper, somente encorajamento não verbal para continuar a narração. Esperar para os sinais de sinalização (“coda”);
- c) **Fase das perguntas:** Somente: “O que aconteceu então?”, não dar opiniões ou fazer perguntas sobre atitudes, não discutir sobre contradições, não fazer perguntas tipo “por quê?”, ir de perguntas exmanentes para imanentes¹⁹;
- d) **Fala conclusiva:** após parar a gravação, são permitidas perguntas tipo “por quê?”. Fazer anotações imediatas depois da entrevista.

O instrumental utilizado para a realização das entrevistas narrativas está contido na parte final desse trabalho investigativo (APÊNDICE A).

¹⁹ Com base nesses inquéritos iniciais, e em seus próprios interesses, o pesquisador monta uma lista de perguntas exmanentes. Questões exmanentes refletem o interesse do pesquisador, suas formulações e linguagens. Distinguimos das questões exmanentes as questões imanentes: os temas, tópicos e relatos de acontecimentos que surgem durante a narração trazidos pelo informante. Questões exmanentes e imanentes podem se sobrepor totalmente, parcialmente ou não terem nada a ver uma com as outras (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2015, p. 97).

Como foi mencionado, os sujeitos e, portanto, personagens principais dessa investigação, foram três cantores considerados precursores do movimento canção do Cariri, artistas pioneiros desse movimento na região que participaram dos primeiros festivais da canção, interpretando suas obras autorais. A escolha desses agentes culturais, se deu pela importância histórica que eles carregam em suas trajetórias artísticas e por trazerem em suas composições características culturais da região, acontecimentos pessoais, paisagens sonoras que remontam suas memórias de momentos vividos e experienciados, entre muitos outros aspectos fulcrais relacionados ao Cariri Cearense.

Outra questão considerada relevante para esse critério de seleção, foi o fato desses importantes personagens, muitas vezes, não receberem a visibilização e valorização que merecem. Isso se dá, principalmente, por suas canções não serem tocadas nas rádios ou mídias de massa, fazendo com que sejam pouco reconhecidos pelas próprias pessoas nascidas na região.

Como critério de seleção dos artistas escolhidos para a pesquisa, levou-se em consideração a localização de alguns sujeitos com um perfil necessário para obtenção de informações que fossem relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. Ao chegar no primeiro artista, foi solicitado que este indicasse o outro e assim por diante, esse processo faz referência a um tipo de amostragem chamada “*snowball*” ou “bola de neve” (tradução literal), definida por Vinuto (2014) como:

uma forma de amostra não probabilística, que utiliza cadeias de referência. Ou seja, a partir desse tipo específico de amostragem não é possível determinar a probabilidade de seleção de cada participante na pesquisa, mas torna-se útil para estudar determinados grupos difíceis de serem acessados (VINUTO, 2014, p. 203).

As entrevistas com esses artistas foram registradas em formato audiovisual, importante ressaltar que todas as entrevistas e matérias registradas durante essa pesquisa, foram devidamente cedidas e autorizadas pelos sujeitos da pesquisa. Em seguida, os relatos foram transcritos, no intuito de se obter o máximo de informações, narrativas, histórias de vida, experiências musicais e outros elementos que foram bastante relevantes para o desenvolvimento da pesquisa.

3.3 ANÁLISE TEXTUAL DISCUSIVA (ATD) COMO TÉCNICA DE ANÁLISE DE DADOS

A partir das entrevistas narrativas com os três cantores selecionados, todos da Região do Cariri, foi realizada uma cuidadosa análise das narrativas desses artistas, tendo como base metodológica a Análise Textual Discursiva (ATD) fundamentada pelo professor Roque Moraes e a professora Maria Galiazzi. Acerca dessa metodologia de análise, os autores asseveram que:

A análise textual discursiva é uma abordagem de análise de dados que transita entre duas formas consagradas de análise na pesquisa qualitativa que são a análise de conteúdo e a análise de discurso. Existem inúmeras abordagens entre estes dois pólos, que se apóiam de um lado na interpretação do significado atribuído pelo autor e de outro nas condições de produção de um determinado texto [...] (MORAES; GALIAZZI, 2007, 2016).

Diante dessas premissas, pode-se inferir que a Análise Textual Discursiva (ATD) tem-se mostrado um caminho analítico cada vez mais potente no que concerne as pesquisas no campo educacional, especialmente aquelas que utilizam como produção de dados a análise de entrevistas.

A ATD se estrutura seguindo três etapas de grande importância:

- 1) A primeira delas é a separação do texto chamada de *Unitarização*: de acordo com Moraes e Galiazzi (2007, p. 11) esta primeira etapa “implica examinar os textos em seus detalhes, fragmentando-os no sentido de atingir unidades constituintes, enunciados referentes aos fenômenos estudados”. Nessa etapa, faz-se necessário o cuidado para não alterar a coerência do texto que foi desmembrado e retirado para análise. O pesquisador ou pesquisadora é quem decide em que medida esse processo de fragmentação do trecho será fragmentada. Dessa desconstrução dos textos surgem as unidades de análise, também chamadas de unidades de significado ou sentido (MORAES; GALIAZZI, 2007, p. 18).
- 2) A segunda etapa é a chamada *Categorização*: essa etapa corresponde a um olhar e leitura atentos às unidades de análise, fazendo uma comparação entre elas, o que resultará em categorias. Esse processo de categorização exige do pesquisador (a) um forte imbricamento com suas unidades de análise (MORAES; GALIAZZI, 2007). Esses mesmos autores inferem que:

Podemos afirmar que a categorização é um processo de criação, ordenamento, organização e síntese. Constitui, ao mesmo tempo, processo de construção de compreensão de fenômenos investigados, aliada à comunicação dessa compreensão por meio de uma estrutura de categorias (MORAES; GALIAZZI, 2007, p. 78).

Importante elucidar que o processo de construção das categorias pode se dá em diversos níveis, por exemplo, categorias iniciais, intermediárias e finais. Em outras situações, essa categorização pode assumir a denominação, *à priori*, de emergentes e mistas.

- 3) A terceira etapa é a produção do *Metatexto*: essa etapa tem como objetivo compor um novo texto que irá fundamentar, dialogando com diversos autores, o fenômeno investigado, partindo da interpretação e reorganização das unidades de análise.

A seguir, segue um esquema ilustrando as etapas descritas da ATD

Figura 8 – Etapas da análise textual discursiva



Fonte: Elaborado pela autora.

3.4 APROXIMAÇÃO COM O CAMPO INVESTIGATIVO E O PASSO A PASSO DA ANÁLISE DE DADOS

O processo de preparação para ir à campo e iniciar as entrevistas narrativas com os três cantores escolhidos para serem os atores curriculantes desta pesquisa, iniciou-se em meados do mês de agosto do ano de 2022. Procurou-se ter um cuidadoso olhar para os aspectos éticos da pesquisa, preparando o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (ANEXO A), tendo o Projeto de qualificação passado também pelo Comitê de Ética da Univerdade Regional do Cariri – URCA com parecer aprovado (nº 5.533863). Sublinha-se novamente que os três cantores que contribuíram com a escrita deram consentimento, através

dos termos de autorização de imagem e som, assinados por todos, e a utilização e vinculação de suas histórias de vida e imagens audiovisuais.

O critério de escolha dos cantores populares urbanos se deu, principalmente, levando em consideração a questão do pioneirismo no que concerne ao *movimento cancionero*²⁰ na Região do Cariri. Por se tratar de uma pesquisa que utiliza o método narrativo como algo basal, foram escolhidos apenas três cantores para o processo das entrevistas narrativas, pois foi necessário ponderar a falta de tempo para entrevistar e analisar os dados de um número maior de cantores.

O contato inicial com os cantores escolhidos foi feito via *Whatsapp* e telefone explicando o passo a passo de como se daria a escuta das narrativas, análise dos dados e construção do produto educacional a partir desse material captado.

A primeira entrevista foi com o professor adjunto do Departamento de Letras da URCA e também artista Zé Nilton de Figueiredo. A entrevista aconteceu no final do mês de agosto do corrente ano (2022) no próprio espaço da URCA. O segundo entrevistado indicado pelo primeiro, foi o cantor e compositor, Cleivan Paiva. Essa entrevista aconteceu também em um espaço da universidade supracitada. E por último, o terceiro entrevistado, indicado pelos dois anteriores, dada sua relevância e peso à cena musical da região, foi o também cantor e compositor Abidoral Jamacarú.

Como característica da entrevista narrativa, técnica investigativa escolhida para esta pesquisa, o instrumental dessa etapa foi composto por um tema gerador que chamei de mote, termo comumente utilizado como tema indutor de uma composição poética. À vista disso, o mote desencadeador da entrevista narrativa foi o seguinte: “Narre sua história de vida, perpassando sua trajetória musical”. Através de uma escuta acolhedora e sensível (BARBIER, 1998) que dá sentido à vida, focando naquilo que é íntimo, que é de cada um, os cantores narraram suas histórias e trajetória musical.

Após a etapa de escuta das entrevistas narrativas, foi realizada a transcrição dessas falas, o que gerou um material com extensão de 10 a 20 laudas, cada uma das entrevistas, estruturando assim o *corpus* dessa investigação. O material transcrito foi devolvido a cada um dos partícipes para avaliação, retirada ou acréscimos de informações que achassem pertinentes. Contudo, apenas um dos entrevistados devolveu o documento inserindo informações complementares e corrigindo dados que foram informados outrora.

²⁰ Quando me refiro ao *Movimento Cancioneiro do Cariri*, estou fazendo referência aos cantores populares urbanos que fazem música, compondo e cantando suas canções, configurando e estabelecendo a cena musical da região (grifo da autora).

A etapa seguinte foi a análise de dados feita a partir da Análise Textual Discursiva (ATD), como explicitada anteriormente. Tendo como ponto de partida a fragmentação e unitarização das narrativas, seguimos com o desmembramento da fala dos entrevistados. Cada narrativa foi fragmentada individualmente, seguindo a ordem dos entrevistados, derivando e suscitando categorias de análise esteando-se nos objetivos da pesquisa, ou seja, as unidades de análise foram germinadas a partir de sua relação com o mote das narrativas e objeto de estudo. Seguindo o passo a passo da ATD, foram gestadas 31 categorias iniciais, dessas, surgiram 9 (nove) categorias emergentes (intermediárias), floresceram assim 3 (três) categorias finais, contemplando o tema central, constituindo o chamado metatexto que se configura na desconstrução do *corpus* e construção de um novo texto.

Segue, abaixo, uma ilustração (Quadro 3) esquematizando os passos citados acima, para isso foi atribuído um código para cada sujeito.

Quadro 3 - Esquema dos passos Análise Textual Discursiva

<p><u>Professor Zé Nilton - CP1 - CATEGORIAS INICIAIS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Influência familiar ➤ Trajetória musical ➤ Desvalorização da canção do Cariri ➤ Legado - de pai para filho ➤ Música do Cariri pouco reconhecida e escutada ➤ Festival da canção do Cariri ➤ Mensagem das músicas <p><u>Cleivan Paiva - CP2 - CATEGORIAS INICIAIS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ História de vida ➤ Influência da família ➤ Referências musicais ➤ Trajetória musical ➤ Breve participação no festival da canção do Cariri ➤ Reconhecimento do trabalho musical <p><u>Abidoral Jamacarú - CP3 - CATEGORIAS INICIAIS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ História de vida ➤ Referências musicais e culturais ➤ Mudança no estilo musical ➤ Festival da canção do Cariri ➤ Gravação de discos/fonogramas ➤ Mensagens das músicas 	<p>CATEGORIAS EMERGENTES (temas que emergiram a partir das narrativas dos cantores)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Trajetória/formação acadêmica ● Influência de artistas nacionais ● Movimento de Juventude do Crato (MOJUCA) ● Arte como base ● Mercado da música popular (arte a qual preço?) ● Mudança no estilo e nas referências musicais ● Gravação/registro fonográfico ● Processo de composição ● Orgulho de morar no Cariri
---	--

* C = cantor / P = popular / 1, 2, 3 = ordem cronológica das entrevistas.

Fonte: Elaborado pela autora.

Os estágios elencados acima geraram as três categorias finais que se configuram como metatexto dessa investigação, são elas: 1) *Pegando o cavalo selado: história de vida, saberes ancestrais e construção de legados*, 2) *Miolo de pote: bebendo a vida da fonte – nascentes musicais e profissionais*, 3) *Como pés rapados: um olhar cuidadoso sobre o futuro presente no passado – entrevendo um currículo plural*. O incessante trabalho de leitura e releitura das unidades de análise que resultou no desenlace das categorias (metatexto) será apresentado na seção seguinte articulando um entrelaçamento entre as narrativas dos cantores com minhas interpretações e inferências, à luz de teóricos que fundamentaram as ideias apresentadas.

4 VOU CANTAR O QUE FOR MAIS BELO, COM SORRISO ABERTO, AMAR – HISTÓRIA DE VIDA E TRAJETÓRIA MUSICAL DE CANTORES POPULARES URBANOS DO CARIRI CEARENSE

Destino me bate à porta e mostra um retrato do mundo, caminhos se abrem ao vento nos olhos mistério profundo... O riso precede o segredo, luzindo esse chão fecundo, teu riso encontra meu sol, tirando esse tempo rotundo.

(FLAUBERTO GOMES, 2015).

A apresentação dos sujeitos da pesquisa, bem como da análise dos dados e metatexto serão os pontos fulcrais dessa seção. A escrita aqui manifestada buscou compreender o fenômeno estudado que teve como escopo central descrever, analisar as histórias de vida e trajetórias musicais de três cantores populares urbanos do Cariri Cearense, visando elaborar reflexões iniciais sobre as possibilidades de construção de um *etnocurrículo* escolar e *multirreferencial*, tendo como fonte basal as narrativas e canções desses atores culturais, produtores de saberes curriculantes.

A seguir, será feita uma breve exposição acerca da vida e obra dos personagens principais desse palco narrativo. É pertinente realçar que o contexto das narrativas e histórias de vida atravessa o sentido da experiência. Bondía (2002) acentua que a experiência está correferida a tudo aquilo que nos passa, o que nos acontece ou que nos toca. Sobre a experiência, afirma ainda:

[...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

O exercício da escuta e da narração é permeada por esse sentido o qual o autor se refere. Ao escutar a história de vida e trajetória musical dos cantores, sujeitos e atores curriculantes dessa escrita, fui percebendo o quanto esses atores culturais são morada de diversas experiências, são territórios de passagem, de travessia de suas próprias histórias de construção do “eu” singular e plural, mas também atravessam a história e trajetória formativa de quem é (trans)formado por tais experiências.

4.1 OUVI DE LONGE UM CANTO EM VOZ DOCE PELO AR – E AGORA COM VOCÊS... OS PROTAGONISTAS DESSE “SHOW” (BIO)MUSICAL

Como fora comentado anteriormente, realizaram-se entrevistas narrativas com três cantores e compositores populares urbanos, representantes pioneiros da cena musical do Cariri Cearense. Eles serão apresentados a seguir, de forma breve e sintetizada, seguindo a ordem que foi realizada nas entrevistas. O primeiro que narrou sua andança de vida e musical foi o professor e compositor Zé Nilton de Figueiredo, ele indicou o nome do cantor e musicista Cleivan Paiva que foi o segundo entrevistado e ambos indicaram o nome do terceiro e último entrevistado, o cantor e compositor, Abidoral Jamacarú. Nesta ordem, a princípio será apresentado, o professor, cantor e compositor, José Nilton de Figueiredo.

4.1.1 José Nilton de Figueiredo

Figura 9 - Professor, cantor e compositor José Nilton de Figueiredo



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

José Nilton de Figueiredo (mais conhecido como Zé Nilton) é natural de Crato–CE, nasceu em 23 de agosto de 1950. Teve influência musical desde tenra idade através dos seus avôs paterno e materno. Seu avô paterno morava no sítio, era músico e tocava rabeca, foi também poeta, faleceu aos 96 anos. O seu avô materno morava na cidade e também era poeta. O professor Zé Nilton relatou a importância de crescer tendo essas duas balizas, a poesia e a música.

Desde os 7 (sete) anos, mora no Bairro Lameiro, aos pés da Chapada do Araripe.

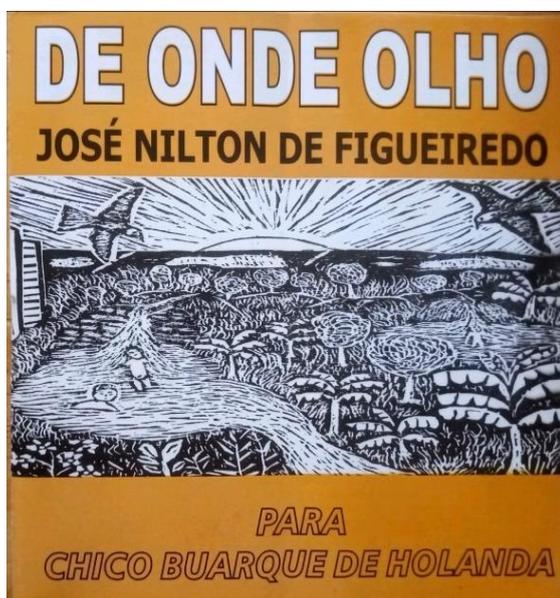
O mesmo narrou também que quando era criança, seu pai gostava de tocar violão e escutar rádio. Ele se lembrou de quando ficava junto a sua família escutando as músicas tocadas na época ao redor de uma velha radiola. Quando pequeno Zé Nilton teve suas primeiras aulas de música com o Padre Ágio Augusto Moreira, fundador da Sociedade Lírica do Belmonte – SOLIBEL.

Em 1963, Zé Nilton fez parte de um quarteto musical, quando tinha apenas 13 anos de idade. O quarteto fez seu primeiro concerto no Hospital São Francisco de Assis, no natal daquele ano. Depois disso, o grupo aumentou, entrando outros integrantes e continuaram fazendo outras apresentações, sob a regência e orientação do Pe. Ágio.

Parte de sua trajetória musical foi construída a partir da influência das obras de Chico Buarque de Holanda, várias das composições de Zé Nilton rememoram as composições do conhecido artista nacional. Inclusive, seu primeiro disco intitulado “De onde olho” foi feito e dedicado a Chico Buarque.

Zé Nilton também foi um dos artistas, compositores fundantes dos festivais da canção que aconteceram nas cidades de Crato e Juazeiro, nos anos de 1970 e 1971.

Figura 10 - Primeiro disco de Zé Nilton



Fonte: Acervo pessoal do cantor.

Em meados dos anos 70, Zé Nilton viajou para o Rio de Janeiro para estudar Teologia e se tornar padre. Nessas idas e vindas, ele acabou conhecendo Cristina, com quem se casou, desistindo assim de se tornar padre. Morando no Rio de Janeiro, decidiu cursar

Ciências Sociais. Durante sua trajetória acadêmica, ele foi convidado a ficar como coordenador cultural da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ. Naquele tempo, no auditório da referida universidade era gravado o *programa Som Brasil*, apresentado pelo cantor e compositor Mario Lago. A partir desse trabalho, Zé Nilton teve a oportunidade de conhecer diversos artistas nacionais da cena musical.

Nos anos 90, foi para Recife cursar mestrado em antropologia. Retornando, inicia seu percurso profissional na carreira docente como professor na Universidade Regional do Cariri – URCA. Entre outubro de 2005 e setembro de 2006, grava seu segundo disco, chamado *Música a contrapelo: citações da modernidade*, sobre esse disco, Zé Nilton o descreveu: “[...] arrajos bem elaborados, sem melodramas e paroximos, na medida do compasso sincopado do artista”

Professor Zé Nilton está longe dos palcos há um tempo, contudo deixou sua marca na história da música caririense e continua a viver a música da sua maneira, ecoando suas vivências, histórias e percursos musicais forjados pelo tempo.

Figura 11 - Segundo disco de Zé Nilton



Fonte: Acervo pessoal do artista.

4.1.2 Cleivan Paiva

Nascido em Simões (PI), começou a tocar ainda muito jovem. Com 4 (quatro) anos de idade já tocava cavaquinho. Filho de um farmacêutico e também violonista, assistia ao pai em ocasiões como, por exemplo, a passagem de ciganos por sua cidade natal, que

sabendo do musicista, sugeriam, segundo relata o próprio Cleivan, encontros dele com o violonista do clã. “[...] os ciganos que chegaram, passavam dois/três meses iam embora, e geralmente quando ia pra Simões levava um violonista, porque sabia que tinha meu pai lá e colocava os dois pra tocar, e eu nasci ouvindo ele tocar né?”, conta. Depois do falecimento do pai, seguiu tocando no instrumento que um dia fora do patriarca.

Na infância, ouvia João Gilberto, quando nacionalmente o cenário musical era protagonizado pela jovem guarda e pelo *rock’n roll*. Regionalmente, as rádios (dentre elas, algumas transmitindo a partir do território caririense, de Petrolina, de Recife e de Teresina), por conseguinte os bares, difundiam o cancionário popularizado nas serestas, músicas populares que embalavam a vida noturna e boêmia, a exemplo dos bregas. Enquanto isso, Cleivan seguia ouvindo o único disco que havia em sua casa, conforme relata: “Lá em casa tinha uma vitrola, [...] uma radiola bem antiga, e só tinha um disco, que era um vinil; só tinha um disco, e esse disco era de João Gilberto, e eu era obrigado a ouvir esse disco porque só tinha um”.

Cleivan conta que isso se deu dos 8 (oito) aos 14 (quatorze) ou 15 (quinze) anos. Mesmo sem entender nada no começo, seguia ouvindo aquela “harmonia diferente”, como aponta. “[...] e aí a música que eu escutava na rua, nos bares com meus colegas eram outra coisa era a música popular e em casa eu só escutava música mais troncha que era o João Gilberto e isso eu acho que foi toda a minha influência”, conta. Levou consigo essa bagagem para Crato, onde foi estudar.

Figura 12 - Cleivan Paiva



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

E aí foi no período que começou os festivais de música, eu já era compositor, eu já tinha participado de um festival lá no Piauí com 13 anos de idade, e tinha ganho o festival como solista de guitarra, eu participei de um festival lá como guitarrista e eu já tinha ganho esse festival lá, só que aí quando eu cheguei aqui era diferente porque era um festival de compositor e eu não tinha tanta habilidade para compor. (CLEIVAN PAIVA, 2022).

Em Crato, conheceu Rosemberg Cariry, com quem começou a compor para os festivais. A história que seguiu foi permeada de fruição de arte. “A gente vivia num mundo assim de muita arte, o dia a dia era arte, era ouvindo as coisas, eu mandava buscar na época livros no Rio de Janeiro pra poder entender alguma coisa, discos, e a gente vivia no mundo totalmente ligado na arte”, lembra Cleivan.

Os festivais do Crato se mostraram oportunos para o jovem violonista, que por desdobramento dessas vivências, partiu para São Paulo, onde concorreu com grandes nomes da história da música popular brasileira, como Oswaldo Montenegro, Dominginhos e Arrigo Barnabé, e onde teve a chance de tocar com figuras como Jards Macalé e Roberta Miranda.

Em relação aos seus fonogramas, Cleivan gravou três discos, os dois primeiros em formato de vinil e o último e mais recente, em formato de CD. Seu primeiro disco foi intitulado *Guerra e paz*.

Guerra e Paz... tem aquele é um escritor né russo que tem um, ele tem uma publicação sobre Guerra e Paz então a gente tinha sentimentos assim apenas sentimento a gente não faz participava de movimento assim específico em termos do comunismo né, a gente era fã desse negócio do comum. Guerra e Paz eu acho que foi uma maneira, foi uma maneira mais forte da gente representar um pouco mais essa ideia de igualdade nossa, não sei nem se tá bem certo ou errado mas é uma coisa que a gente defendia [...] (CLEIVAN PAIVA, 2022).

Nos discos seguintes, chamados *Cleivan Paiva* e *Cleivan Paiva: sonhos do Brasil*, o artista continua a mostrar sua sonoridade particular através de invenções melódicas permeadas pelo Jazz. Apesar de ter tido algumas oportunidades de gravar suas músicas por grandes gravadoras, de nível nacional, o cantor continuou primando pelo seu trabalho singular, feito de acordo com suas influências musicais, sem se curvar à máquina capitalista das grandes empresas fonográficas, onde tudo acaba girando em torno da arrecadação de capital, fazendo, muitas vezes, com que o artista perca sua identidade musical para tocar o que é considerado mais rentável. Sobre isso, Cleivan assevera: “*Vou seguir na minha estrada desse mesmo jeito até morrer, não vou mudar, não mudei e continuo...*” (CLEIVAN PAIVA, 2022).

Figura 13 - Primeiro disco *Guerra e Paz* Cleivan Paiva



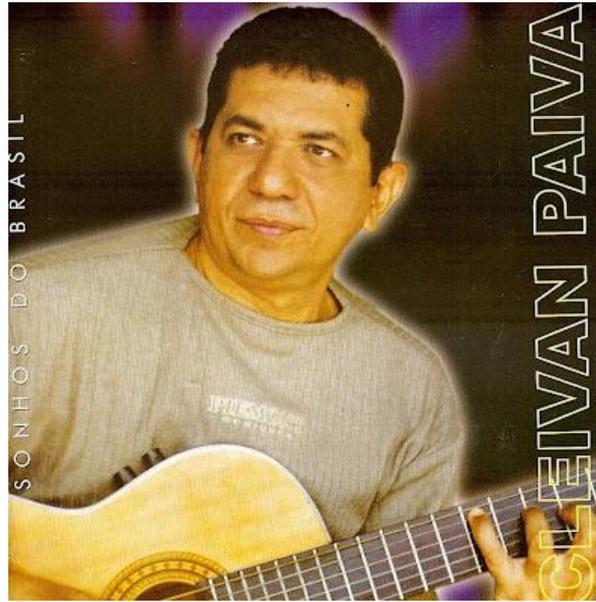
Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 14 - Segundo disco do Cleivan Paiva



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 15 - Terceiro disco Cleivan Paiva: *Sonhos do Brasil*.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista.

4.1.3 Abidorral Jamacarú

Figura 16 - Trecho da entrevista com Abidorral Jamacarú



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Natural de Crato, nascido no ano 1948, criou-se tendo por berço a Chapada do Araripe, onde muito banhou-se nos pequenos barreiros, nas cachoeiras, cascatas e nascentes, no decorrer de caminhadas que realizava junto ao pai, a quem também acompanhava, por vezes e a contragosto, no seu ofício, um comércio localizado no centro da cidade. Foi ali onde

teve a oportunidade de conhecer personalidades como Patativa do Assaré e Luiz Gonzaga, fosse quando o poeta deixava seus cordéis no armarinho para ser vendido, fosse quando o cantor ia em busca de alguns dos artefatos musicais seminovos ali disponíveis. Por ali, cruzou ainda com figuras como a dupla de emboladores Cajú e Castanha, ainda bem moços, e Cego Zé Oliveira, como ficou conhecido, que com sua rabeca gostava de fazer um pontinho em frente ao local.

Imerso nesse universo, seu inconsciente musical foi sendo atravessado por essas vivências, não obstante manteve um interesse latente pelos assuntos da vida, a natureza, o cosmo, as gentes, sem prender-se esteticamente à escola e às referências que lhe alcançaram na juventude. Na adolescência assistiu o mundo passar por mudanças marcantes, enquanto profetas anunciavam a chegada da *era de aquário* trazendo profundas transformações, conforme conta o próprio artista.

E de fato, mudanças findaram acontecendo, especialmente nas artes, que passaram a sugerir estéticas diferenciadas, mais modernas, com linhas mais irreverentes, o surgimento do *rock*, e nisso Abidoral seguia sendo atravessado pelo “mundo” no qual estava inserido, e vendo sua cabeça tornar-se um rico caldeirão cultural, um prisma estético que se tornaria assinatura de seu trabalho. Trabalho este que ganharia *status* de ofício só bem mais tarde, em meio ao *boom* dos festivais (festival de San Remo na Itália, *Woodstock* nos Estados Unidos, até em Bangladesh, esse em benefício da população), que não faria do Brasil uma exceção (festivais da Globo, da Tupi, da Record).

Enquanto tradições eram transpostas, algumas referências iam sendo firmadas. Em São Paulo, Thiago Araripe representava Crato e o Cariri e conquistava notoriedade com seu jeito ímpar de cantar, escrever e compor, enquanto sua projeção ecoava em seu território natal. Nesse mesmo período acontecia o Tropicalismo e a Vanguarda Paulista (de onde surgiram, dessa última, nomes como Arrigo Barnabé e Tetê Spíndola).

Tais ares de vanguarda parecem ter sido inalados por Bida, como é chamado carinhosamente pelos mais próximos, que muito embora tenha começado a compor a partir do que lhe era mais fácil de fazer, e que por vezes lembrava algum outro artista de maior visibilidade, foi achando uma assinatura inconfundível, a partir, também, da convivência com contemporâneos que “avançava na minha frente musicalmente”, como ele mesmo aponta. “Já tinha o Cleivan, que tocava um instrumento muito bem, tinha o Salatiel, que já tinha uma visão diferenciada de uma música tanto voltada pra a América Latina como voltada também pros movimentos revolucionários, e o grande ídolo dele era o Geraldo Vandré”, relata Abidoral.

Nesse ínterim, Abidoral foi percebendo sua sede de maior liberdade no tocante à composição e seu interesse por uma perspectiva mais abrangente. Foi então, nessa busca, que ele descobriu a Bossa Nova, o Jazz, um desbravar que não parou mais.

Não parou mais até porque eu não me deixei levar por regionalismo; nem negando o regionalismo, nem assumindo ele, entendeu?! Mas sim vendo como mais um dos elementos que eu podia ter mais formação musical. Então foi essa mistura de tudo que resultou meu trabalho (ABIDORAL JAMACARU, 2022).

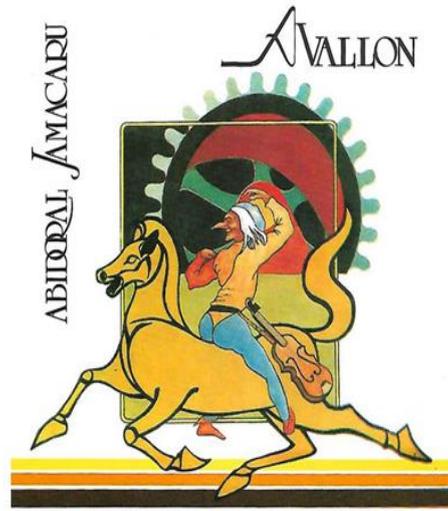
Abidoral chegou a participar de algumas edições do festival realizado em Crato, tendo inclusive vencido parte delas, numa das edições, aliás, “arrastou” quase todas as premiações, incluindo melhor interpretação, melhor letra, melhor música e melhor arranjo. Todavia, encontrou-se a determinada altura desse capítulo de sua história, desgostoso com o distanciamento entre os compositores, que ele sentia que era gerado pelo clima de competitividade inerente aos festivais.

Começou então a viajar para divulgar seu trabalho, tal movimento lhe colocou em uma posição bem diferente dentro do próprio território natal. Com o respaldo e a confiança conquistados, recebeu um importante apoio de Luiz Carlos Salatiel, que além de compositor também já acompanhava o trabalho de Bida.

Eu fui tendo uma, como é que se diz, um crédito maior pelo meu trabalho, e foi quando Salatiel que acompanhava o meu trabalho desde pequeno ele resolveu produzir um CD meu. CD naquela época não era CD, era o Vinil que é esse que você tá vendo aqui na capa é o Avalon né? Salatiel foi muito corajoso, porque naquele tempo saia muito caro uma produção sabe, e eu tenho muita gratidão a ele por isso aí. [...] Foi um disco antológico, que marcou foi o início da minha carreira e ainda hoje por ele ter sido muito vanguardista ainda hoje ele é atualizado, todo mundo que escuta... (ABIDORAL JAMACARU, 2022).

Nesse disco estava Flor do Mamulengo, que rendeu relevante projeção tanto para Abidoral como para o compositor Luíz Fidélis. Em sua discografia, constam, além de Avalon (1986), O Peixe (1998), Bárbara (2008) e o mais recente álbum lançado intitulado Abidoral Jamaru (2018).

Figura 17 - Primeiro disco de Abidoral Jamararu: Avalon



Fonte: Acervo pessoal do artista.

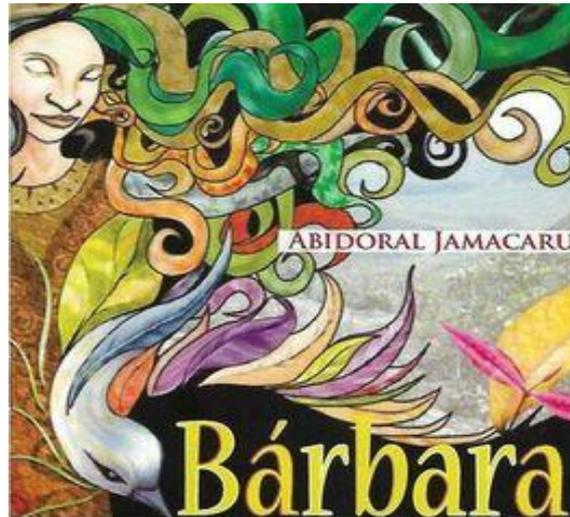
Seu segundo trabalho foi lançado em 1998, intitulado *O Peixe*, na época foi apontado pelos jornais locais como o melhor disco cearense do ano. Seu terceiro disco foi gravado em 2008, na cidade do Crato, intitulado *Bárbara* homenageando a heroína pernambucana, Bárbara de Alencar. Seu trabalho mais recente, leva seu nome e traz canções inéditas.

Figura 18 - Segundo disco de Abidoral Jamararu *O Peixe*



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 19 - Terceiro disco de Abidoral Jamacarú: Barbara



Fonte: Acervo Pessoal do Artista.

Figura 20 - Quarto disco de Abidoral Jamacarú: Abidoral Jamacarú



Fonte: Acervo pessoal do artista.

4.2 METATEXTOS PROVINDOS DAS CATEGORIAS INICIAIS E EMERGENTES – RESULTADOS E COMPREENSÕES

No processo de análise das categorias finais e emergentes, oriundas do desmembramento das narrativas dos cantores supracitados, emergiram três categorias finais ou *metatextos*. A partir disso, teceram-se as unidades teóricas que se entrelaçam as falas e histórias contadas pelos sujeitos da pesquisa. Na explicitação dos *metatextos*, faço uma

analogia a expressões populares, próprias do linguajar cearense, bastante conhecidas e que ainda são passados de geração em geração.

Destarte, a primeira categoria final faz referência as histórias de vida dos cantores, perpassando as influências musicais de cada um deles, os saberes e ensinamentos deixados pelos seus antepassados e as colheitas resultantes da sementeira e trajetória musical destes. A segunda categoria traz em seu bojo as mensagens e contextos que permeiam as letras das músicas dos sujeitos da pesquisa, mostrando também a influência que o Cariri exerceu na consolidação das trajetórias histórico-formativas e musicais desses artistas.

Já a terceira categoria lança luz sobre o exercício central deste trabalho, qual seja, olhar afetuosa e respeitosamente para essas histórias de vida, criadores e criaturas, de modo a alcançar estratégias curriculares e educacionais que visibilizem esse passado, conscientizando o presente e potencializando o futuro.

4.2.1 Pegando o cavalo selado: história de vida, saberes ancestrais e construção de legados

Qual tua relação com as coisas que estão por horas nos teus dias? O que vem de outras pessoas? Quem pensa os seus “costumes-guias”?

(VINICIUS PINHO, 2021)

Outro dia, numa visita ao Mirante do Caldas, localizado na cidade de Barbalha-CE²¹, conheci dois artistas locais que contaram um pouco sobre suas andanças de vida como brincantes e bricoleiros da arte. Em um determinado ponto da “prosa”, eles citaram a expressão popular “pegando o cavalo selado”, falado no sentido de dar continuidade a herança cultural dos que vieram antes de nós.

É nesse contexto que surgiu a primeira categoria final (metatexto): *Pegando o cavalo selado: história de vida, saberes ancestrais e construção de legados* que teve como mote abraçar as histórias de vida dos cantores escolhidos como sujeitos protagonistas da pesquisa, transpassando suas trajetórias musicais que foram tecidas com os fios da ancestralidade, ou seja, versa sobre os saberes curriculantes ancestrais na trajetória musical dos cantores, perpassando pelas histórias e influências de seus familiares e outros artistas que, em algum momento, inspiraram seus trabalhos. Fica nítido assim que:

²¹ O Complexo Ambiental Mirante do Caldas é um espaço dedicado à educação ambiental, mas que nasce também com uma grande vocação cultural e turística. Disponível em: <https://mirante.sema.ce.gov.br/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

A lembrança remete o sujeito a observar-se numa dimensão genealógica, como um processo de recuperação do eu, e, a memória narrativa, como virada significativa, marca um olhar sobre si em diferentes tempos e espaços, os quais se articulam com as lembranças e as possibilidades de narrar experiências [...] A memória é escrita num tempo, um tempo que permite deslocamento sobre as experiências. Tempo e memória que possibilitam conexões com as lembranças e os esquecimentos de si, dos lugares, das pessoas, da família, da escola e das dimensões existenciais do sujeito narrador (SOUZA, 2007, p. 64).

De fato, a história de vida está intimamente imbricada as memórias. Ao narrar sua história de vida, o sujeito acessa lugares inócuos, recuperando memórias adormecidas e entorpecidas pelo tempo. Josso (2010) elucida a importância das histórias de vida como proposta de formação educacional e metodológica que trazem como foco explicar realidades sociais, culturais, como também elementos que pertencem ao sujeito (sentimentos, lembranças, crenças, valores, entre outros). Faço coro à autora quando ela afirma também que essas histórias possibilitam a compreensão de questões identitárias e de inteligibilidade de si, mediante a interpretação e a reflexão do vivido. Os atores musicais dessa pesquisa destacam, em suas falas, essa perspectiva ora apontada.

[...] eu sou de uma família cujo o avô paterno ele era músico, então ele tocava rabeca que é um violino rústico, rabeca, chama de rabeca e violão e era poeta, então eu tenho várias poesias interessantes dele e muito hilário, muito alegre né, morreu com 96 anos e meu avô materno era poeta só que um era urbano, o paterno morava na cidade e o meu avô materno morava num sítio no pé da serra, então eu vivi e comecei minha vida descobrindo o mundo dentro desses dois, dessas duas balizas né, poesia e música sempre porque naquele tempo o bom mesmo era música, era ouvir auto falante, era o meu avô toda tarde ir pra calçada no banquinho e cantar no violão, tocar e isso ficou na minha memória (JOSÉ NILTON – CP1).

[...] eu morava ali em frente a quadra Bicentenário minha vida praticamente era de lá para a Chapada né, eu quase não desci no centro, vim descer no centro que as vezes minha mãe obrigava que a gente fosse trabalhar no comércio do meu pai, desse um expediente lá né, que eu achava horrível, ficar em pé naquele balcão aquela coisa, mas por outro lado né nesse contato que eu tinha quando eu ia para o comércio eu presenciei pessoas importantíssimas que fazia da cultura popular o seu meio de vida, quer dizer, lá o Patativa por exemplo, ele fazia uns cordéis e deixava lá em meu pai para vender esses cordéis, o Luiz Gonzaga sempre que ele vinha aqui no Crato ele passava no armarinho de meu pai porque meu pai vendia instrumento de segunda, vendia sanfona, vendia essas coisas tudinho e ele gostava quando ele queria comprar uma coisa ele ia lá (ABIDORAL JAMACARÚ – CP3).

[...] eu sou Cleivan Paiva e eu sou nascido numa cidade do Piauí chamado Simões, e eu acho que é interessante na minha vida e na minha carreira musical esses tempos todo é que eu comecei muito jovem, eu comecei tocar com 4 anos de idade cavaquinho, e meu pai era o farmacêutico da cidade, a cidade chama-se Simões fica próximo da Araripina, e o meu pai e ele era o farmacêutico da cidade, antigamente era o médico né, o farmacêutico era o médico, e ele era o violonista também. Aí tinha os ciganos, os ciganos que chegaram passavam dois/ três meses iam embora, e geralmente quando ia pra Simões levava um violonista, porque sabia que tinha meu pai lá e colocava os dois pra tocar, e eu nasci ouvindo ele tocar né, então eu comecei

com o cavaquinho depois meu pai faleceu e eu já passei a tocar no violão dele (CLEIVAN PAIVA – CP2).

A partir das falas dos cantores, percebe-se como o exercício de narrar sua história vai desencadeando o acesso às memórias e esse ato traz consigo uma idiossincrasia particular do ser humano. Garimpamos em nossa memória, consciente ou inconscientemente, aquilo que deve ser dito e o que deve ser calado. e essa ação é muito particular da figura do narrador (QUEIROZ, 1981, p. 19).

Outro aspecto que chama atenção nas narrativas dos sujeitos é a influência cultural de outros artistas, que em um determinado tempo e espaço, foram importantes na construção do ser artístico e musical. Essa defluência deixada por esses demais atores sociais e culturais liga-se ao que chamamos de legado, herança cultural, ou seja, algo que foi plantado e cultivado por outrens e que foi deixado como espólio e patrimônio a ser salvaguardado pelos descendentes desse fazer cultural.

Isso me lembra a fala do mestre Raimundo Aniceto, um dos patriarcas e prógono da Banda Cabaçal dos irmãos Aniceto do Crato-CE²², ele dizia: “[...] quem faz cultura é a gente da roça” (CANANÉA, 2016, p. 83) se referindo a cultura no seu sentido ontológico e simbiótico, pois se refere à cultura como algo que se cultiva, como o arroz, o feijão. Cultura, cujo significado advém do latim *colere* (cultivar), tem o sentido original de cultivo e cuidado com as plantas e os animais para que possam bem desenvolver-se (CANANÉA, 2016).

O Crato tinha feira livre e de tudo aparecia, o cego Oliveira também gostava de fazer um pontinho ali em frente o armarinho de meu pai porque aí ele tocava com a Rabeca dele aqueles sons bem primitivos, bem medievais, e tudo isso foi ficando no meu inconsciente musical e aquela coisa toda e fui me criando nisso aí (ABIDORAL JAMACARÚ – CP3).

[...] quando eu tinha 12 anos sempre assoviando, cantando as músicas do momento né, porque a gente tinha o rádio, ouvia tudo, meu pai gostava muito de música também, batia um violãozinho elementar, mas tinha um violão lá em casa, e tinha uma radiola, que tinha muito disco dos cantores da época né principalmente música tocada, música americana e a gente ouvia era a família musical, meu irmão também era músico foi músico né, fiz disco com meu irmão depois (JOSÉ NILTON – CP1).

[...] minha infância toda foi eu ouvindo um disco João Gilberto, porque era assim na cidade... no Brasil todo né, era a música dele, era jovem guarda, era um pouquinho de rock, mas tinha mais a jovem guarda do que o rock e do... o jazz, o jazz não era tanto, um pouco de foxtrot, não era aquela coisa, mas mais a jovem guarda, e a a música popular seresta que é o que eu ouvia nos bares, no programa de rádio geralmente que vinha do Cariri, de Petrolina, Recife, Teresina, só que a música que eu ouvia era diferente porque era assim, lá em casa tinha uma vitrola, que chamava vitrola, uma radiola bem antiga e só tinha um disco que era um vinil, só tinha um disco e esse disco era de João Gilberto (CLEIVAN PAIVA – CP2).

²² Banda cabaçal e grupo de tradição com mais de 100 anos da cidade do Crato-CE.

A cultura compreendida como política de sentidos socialmente construída não pode ser vista apenas como o que já está aí estruturado, enquanto humanidade. Ela também porta algo da inumanidade, ou seja, ela não está pronta no ser humano, não está dada. É dessa forma, uma não presença no humano, vive, portanto, o ainda-não, o devir (MACEDO; SÁ, 2015).

Esses relatos confirmam o quanto o contexto histórico, social, cultural e político de uma determinada época pode influenciar na formação e trajetória artístico-musical do indivíduo. Essa premissa perpassa a questão dos saberes transmitidos por esses agentes curriculantes (MACEDO; SÁ, 2015). Essas experiências vividas são carregadas de saber(es), saberes esses que são fundantes e constituintes, pois estão atrelados ao vivido, ao sentido, ao cultivado no cotidiano. Isso evidencia que os saberes curriculantes aqui investigados são construídos fora do ambiente escolar e, normalmente, ainda são pouco reconhecidos e valorizados neste espaço, pois concorrem com saberes legitimados como únicos e verdadeiros, aqueles que são impostos pelo sistema no currículo oficial escolar, que desconsidera os saberes experienciais construídos pela diversidade social. Os saberes da experiência, como nos lembra Freire (1997), estão conexos ao percurso histórico da formação humana e profissional. Esses saberes continuam a florescer nas narrativas dos cantores entrevistados.

[...] aí um dia eu tinha 12 anos eu estava carregando água num jumento com duas ancoretas o pessoal pode até não saber o que é ancoretas, são dois reservatórios de água que se bota no animal pra carregar água pra comer, pra cozinha e lá na família Alencar tinha um veio d'água, uma bica d'água, um minadouro, chamado minadouro ou Bica da Dona Zumira da Franca Alencar que era uma patrona lá do seu Nelson Alencar, e eu ia buscar água todo dia [...] todo dia eu passava cantando e assobiando e via que tinha uma pessoa, um vulto em cima assim do lado da cerca me observando eu passar, todo dia eu passava eu ia montado assobiando, cantando uma música e descia assobiando cantando e essa figura num dia, num fim de 1962 em dezembro, mês de dezembro me chamou, “ei Zezinho, venha cá por favor”, e eu amedrontado eu demorei a acreditar que alguém me chamava e era um homem né, um homem sem camisa, um óculos muito, óculos de grau muito alto, elevado né assim esquisito e eu quis correr e ele “não Zezinho, volte aqui”, aí ele disse “olha você quer aprender música, você quer me ajudar na missa? [...] essa pessoa era o Pe. Ágio Augusto Moreira que tava acabando de chegar na Vila Santa Terezinha no Lameiro” (JOSÉ NILTON – CP1)

[...] então com o tempo quando ficamos adolescentes o mundo inteiro mudou né, começou a surgir assim uma ansiedade da juventude em querer modificar o mundo, foi quando apareceu alguns profetas dizendo que era a Era de Aquário que estava chegando e que o mundo ia se transformar e aquela coisa todinha, bom, sendo verdade ou não a coisa terminou acontecendo uma mudança né, as músicas passaram a ter uma conotação com uma estética diferenciada, mais modernas (ABIDORAL JAMACARÚ – CP3).

[..] meu vizinho aqui disse que tem um padre que chegou pra fazer missa aí todo domingo, eu não sei o nome dele não mas ele tá aí e chegou, né isso não, e nós vamos lá saber o que é, imediatamente ela me pegou pela mão, eu tomei um banho rápido, ela se ajeitou e subimos, aí ele nos recebeu muito bem e disse “olha, eu vou dizer uma coisa, esse menino aqui ele passa todo dia aqui e eu fico marcando compasso, não é, eu fico fazendo aqui o compasso, aquele negócio ternário, binário, quaternário porque ele passa aqui e ele canta justamente dentro do compasso ele não dá uma errada, ele é muito... além de ser afinado ele é muito métrico, tal, na música, até o assovio dele ele não sai da métrica” (JOSÉ NILTON – CP1).

Tendo como base esses trechos das narrativas dos cantores e sujeitos da pesquisa, é possível perceber a dimensão estampada da Educação Popular. Na Educação Popular, o respeito à cultura de cada indivíduo se dá na relação dos mesmos, na busca de um saber cada vez mais crítico, a partir do respeito e do entrelaçamento do saber de experiência feito de cada um, que se propôs a avançar na condição existencial do humano em evolução (FREIRE, 1997).

Ainda nessa esteira, outro enfoque que precisa ser dado, no que se refere ao saber ou saberes é o quanto o saber passou por um violento processo de colonização, tratando-se da apropriação dos conhecimentos, dos valores, crenças, cultura que foram compulsoriamente dominados por aqueles que, em vários momentos da história da educação brasileira, habitaram (invadiram) nosso lugar-casa. Rodrigues (2016, p. 55) elucida que a colonialidade do saber impede o ser humano de se perceber enquanto sujeito incluso, que faz história, aquele que está em busca de ser mais.

Recopilando os elementos trazidos nas narrativas dos cantores, dentre eles, demais artistas que influenciaram fortemente suas trajetórias, como Patativa do Assaré, Luis Gonzaga, Cego Oliverira, estes inseridos em um âmbito regional, como também João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros, no âmbito nacional. Outros elementos referentes às linguagens artísticas, poesia, música, cordel, instrumentos musicais como, viola, cavaquinho, rabeca, sanfona e os meios de comunicação, pelos quais os cantores tinham acesso aos artistas e suas músicas, enfim, todos esses elementos contribuíram na constituição artística e pessoal de cada um desses sujeitos, ademais, é possível perceber a tamanha relevância embutida nessas referências e saberes ancestrais curriculantes que influenciaram a trajetória de vida desses atores sociais.

A categoria subsequente aborda questões concernentes às características influenciadoras e temas versados nas composições dos sujeitos da pesquisa, além de lançar luz sobre as participações dos cantores nos famosos festivais da canção.

4.2.2 Miolo de pote: bebendo a vida da fonte – nascentes musicais e profissionais

Uma flor me perguntou:
 - Por que do quê que paira tua cabeça?
 E o que ela me falou lembrou-me do que pedem que eu esqueça... (VINICIUS PINHO, 2021).

Dou início a discussão dessa segunda categoria (metatexto): *Miolo de pote: bebendo a vida da fonte – nascentes musicais e profissionais*, fazendo uma analogia a uma outra expressão “miolo de pote”. Essa expressão popular, tipicamente nordestina, é geralmente utilizada para indicar quando alguém ou um grupo de pessoas está conversando besteiras, coisas sem importância. Contudo, essa expressão será apresentada aqui numa outra ótica, o miolo (parte central) do pote é entendido como a parte vazia, porém, esse mesmo pote é reservatório de água, ou seja, um dos elementos, senão o elemento mais completo para o ser humano, isto é, fonte de vida.

É nesse veio que essa categoria contempla uma discussão acerca de como foi se construindo e sendo concebido o trabalho musical de cada cantor, a partir das suas referências e influências musicais de outros artistas. A partir das falas de cada um dos sujeitos da pesquisa observa-se como se deu a concepção dos estilos musicais de cada um, de acordo com suas próprias vivências e trajetórias musicais.

[...] João Gilberto ele tem uma harmonia diferente dos demais, ou seja, uma harmonia é a famosa Bossa Nova dele que é muito própria dele mesmo, e muito jovem não entendia nada do que tava ouvindo, mas tinha que ouvir o disco, eu acho que dos meus 8 até os meus 14 /15 anos eu escutava João Gilberto direto porque só tinha o disco depois de tempo eu comecei a entender o que ele fazia, e aí a música que eu escutava na rua, nos bares com meus colegas eram outra coisa era a música popular e em casa eu só escutava música mais troncha que era o João Gilberto e isso eu acho que foi toda a minha influência (CLEIVAN PAIVA – CP2).

Na sua fala, Cleivan Paiva ressalta a forte influência da Bossa Nova no processo de construção e consolidação de seu estilo musical, principalmente pelo maior representante desse gênero musical, o cantor e compositor, internacionalmente conhecido, João Gilberto.

Em sua obra *Uma história da música popular brasileira*, Severiano (2008) destaca “uma fala” em que o cantor e compositor Tom Jobim fez questão de afirmar em seu Songbook. “Não fosse João Gilberto, a bossa nova jamais teria existido”. O autor complementa dizendo que “[...] além de nomear um gênero musical, ou melhor, um tipo de sampa, a bossa nova é principalmente, como um choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição (SEVERIANO, 2008, p. 330).

Outro movimento de grande impacto na cena musical brasileira, que também acabou influenciando o estilo musical de muitos artistas, dentre eles, o cariense, Abidoral Jamacaru, foi o famoso movimento musical chamado Tropicalismo. Sobre isso, ele relata:

Havia um movimento importantíssimo em São Paulo que era o qual nós tínhamos como referência um artista do Crato que estava lá em São Paulo e já tinha acontecido, o nome dele já estava bem falado, era o Thiago Araripe, ele vem com uma proposta moderna, um jeito diferente de cantar, de escrever e de compor né e a gente também absorveu isso aí e veio o Tropicalismo (ABIDORAL JAMACARU – CP3).

[...] eu fui percebendo mais as coisas e percebendo então, é isso que eu quero não, não eu tô querendo essa coisa que abrange tudo, essa liberdade de compor sabe, e acrescentando a isso uma qualidade de estética musical aí foi quando eu descobri também a Bossa Nova, aí fui descobrindo a Bossa Nova, descobrindo o Jazz e aí não parou mais, não parou mais até porque eu não me deixei levar por regionalismo, nem negando o regionalismo [...] Mas sim, vendo como mais um dos elementos que eu podia ter mais formação musical, então foi essa mistura de tudo que resultou meu trabalho (ABIDORAL JAMACARU – CP3).

A partir dos relatos acima, é possível perceber uma inter-relação entre as influências que os cantores apresentam na constituição dos seus trabalhos musicais, alicerçadas em suas vivências e acontecimentos ao longo da vida, trazendo também características da região onde moram, bem como aquelas que refletem de fora para dentro, levando em conta as descobertas e influências musicais provindas de outros artistas, a nível nacional. É essa fusão de elementos que vai trans(formando) a trajetória musical desses sujeitos, desaguando assim em trabalhos musicais pautados na diversidade e pluralidade de sons, ritmos e melodias.

Sobre o movimento tropicalista, aludido por Abidoral Jamacarú, Tinhorão (1998) ressalta que o Tropicalismo ou Tropicália, surgiu em São Paulo no fim da década de 60, por iniciativa de compositores baianos herdeiros da repercussão da *bossa nova carioca* nos meios universitários de Salvador, constituiu a tentativa de obter “[...] a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez.” (TINHORÃO, 1998, p. 339).

Outro famoso artista e também ilustre representante da Música Popular Brasileira (MPB) e que influenciou o trabalho musical de tantos outros artistas, principalmente pelas características e mensagens de protesto presentes em suas canções, foi Francisco Buarque de Holanda. Sobre esse compositor, o professor Zé Nilton relata sobre a forte influência de Chico Buarque nas composições de suas músicas, bem como na construção e registro do seu primeiro fonograma. Ainda em sua narrativa, Zé Nilton relata:

[...] eu gravei o primeiro disco e bom foi a petulância né? Eu gravei o disco chamado De Onde Olho e ofereci a Chico Buarque né, os caras, tiveram uns que dizia rapaz que eu estava certo né, eu gosto dele, foi ele que... essa história aí é interessante, foi ele que despertou pra essa música urbana dessa forma né na esteira da Bossa Nova, o Chico é da esteira com todos eles né, com o João Gilberto, eu vou oferecer. (JOSÉ NILTON – CP1).

Jairo Severiano (2008) chama à atenção para a influência que João Gilberto também impactou no início da carreira musical de Chico Buarque. A maior parte das suas canções, na fase inicial de sua carreira, misturavam influências da música tradicional e da *Bossa nova*.

[...] fomos fazer o primeiro concerto no Hospital São Francisco de Assis (Crato-CE) no natal em 63, que era um acordo que ele tinha feito com o Monsenhor Rocha que era o provedor do hospital e já ia a orquestra do seminário que era 53 músicos que ele tinha no Seminário São José que todo ano ia tocar, cantar no auditório do Hospital São Francisco, e foi interessante porque a gente foi, fizemos um show todo mundo nervoso né, o bom mesmo era a janta todo mundo com fome né, janta farta claro que era interessante e vai, começou, começamos e vai crescendo de quarteto passa para sexteto passa para 9, 12 eu me lembro que no ano de 66 teve um sexteto que tocava bem melhor e naquele ano Chico Buarque tinha lançado um disco compacto e tinha a música Olê Olá, né, ((cantarolando)) “não chore ainda não que eu tenho um violão pra você não chorar” (JOSÉ NILTON – CP1).

Outra questão que emerge desses relatos acima é compreender como as referências musicais dos cantores e atores curriculantes dessa pesquisa foram atravessadas pela musicalidade particular da canção popular brasileira, o que resultou no interesse desses cantores em compor e projetar suas próprias músicas e assim fomentar a canção popular urbana do Cariri Cearense.

Projetando-se como cantor, Chico Buarque gravou quase toda sua produção desse período (1964-1968), marcada por um lirismo nostálgico, ingênuo, descritivo – *A banda, A noite dos mascarados, Olê Olá*, além de outras músicas que se aproximam da poética romântico-dramática de Vinícius de Moraes [...] Chico é um competente criador de melodias (SEVERIANO, 2008, p. 364-365).

Não podemos deixar de abordar nesta categoria os notáveis e prestigiados festivais televisivos da década de 50, que também são responsáveis por impactar musicalmente uma geração de músicos pelo Brasil a fora e aqui no Cariri não foi diferente. Severiano (2008) sublinha que os festivais televisivos nascem dentro de um período de modernização, a partir de 1958.

Num Período que se estendeu de 1965 a 1972, a televisão brasileira viveu sua fase de maior interação com a música popular, através de programas como “O fino da bossa”, “Jovem Guarda” e “Boussaudade”, todos reproduzidos pela TV Record e

uma sequência de memoráveis festivais de canções, realizados pela TV Globo do Rio e TV Record de São Paulo (SEVERIANO, 2008, p. 347).

Esta realidade é sublinhada nas narrativas experienciais dos cantores colaboradores da pesquisa.

[...] as músicas passaram a ter uma conotação com uma estética diferenciada, mais modernas e outras até meio irreverentes como a linha do rock essa coisa toda e eu fui mesclando essa coisa todinha, misturando uma coisa com a outra o que já tinha no meu inconsciente com essas coisas novas que tavam chegando o mundo explodiu de festival havia Woodstock, havia festival de San Remo na Itália, Woodstock nos Estados Unidos, um festival que eu vi Bangladesh em benefício da população de lá e no Brasil não foi diferente, aconteceram os festivais da Globo, da Tupi, da Record, que antecederam tudo e a gente viu uma estética diferenciada do que eu era acostumado a ver (ABIDORAL JAMACARU – CP3).

[...] eu tive chance inclusive em São Paulo quando eu fiz o festival na época na rede de televisão eu entrei com a música minha que concorreu eu, aquele compositor de (cantarolando) “como fosse um par que nessa valsa triste...”, Oswaldo Montenegro, e vários outros compositores, Dominginhos... toquei com um bocado de gente assim Jards Macalé do Rio, um cara muito bom compositor e intérprete, e era uma mistura de... a maioria meio doido porque não era aquela música, aquela música par, era tudo meio ímpar então foi importantíssimo pra mim esse festival porque me deu assim aquela, digamos assim, aquela certeza que eu tava num caminho de cultura né, mas eu sempre vivi nesse mundo (CLEIVAN PAIVA – CP2).

Diante dos relatos é notório o quanto a repercussão e visibilidade dos festivais de música fervilhavam por todo o mundo, inclusive no Brasil, inspirou toda uma geração de músicos, através dos grandes festivais da canção promovidos e transmitidos pelos principais canais de televisão da época, décadas de 60 e 70. Todo esse movimento efervescente também instigou os artistas do Cariri a fazerem e difundirem suas canções, fazendo das décadas de 70 e 80 um período de grande insurgência no que concerne ao fazer musical e artístico da região.

O professor da Universidade Regional do Cariri (URCA), Roberto Marques, em sua profícua imersão acerca da contracultura, tradição e oralidade na Região do Cariri (2004) rememora o quanto esses festivais repercutiram de forma contundente na cultura da região, especialmente na década de 70. “As décadas de 70 e 80, quando poetas, músicos, cineastas e cantores inebriados com o clima de modernidade instaurado no país, tentam situar novamente o cariri como centro difusor de significados” (MARQUES, 2004, p. 8).

É nesse sentido, tendo esse solo fértil como palco, que nascem os festivais da canção do Cariri, que teve como mola propulsora a insatisfação dos jovens cantores urbanos, especialmente das cidades de Crato-CE e Juazeiro do norte-CE. Insatisfeitos com o clima culturalmente lento da região e motivados por mostrar suas composições ancoradas na ideia de tradição, no fulgor das genealogias, contudo, também ancoradas e seduzidas pela

velocidade dos acontecimentos em escala mundial e da modernidade (MARQUES, 2004).

Assim eles prosseguem narrando:

Então nessa época dos anos 60 eu já vou regredindo mas não vai fazer confusão não final dos anos 60 para os anos 70 eclodiu o Festival em todo canto, todo canto do país e o Crato entrou nessa, quando eles através da ideia que a ideia veio de Salatiel e Geraldo Urano, deles fazerem o festival e nesse tempo eles faziam parte do grupo de jovens da igreja né, e padre Bosco era o vigário do Crato [...] a ideia do festival apareceu imediatamente apareceu um monte de compositor que ninguém imaginava que tivesse, porque era o festival regional da canção né apareceu um compositor de Juazeiro, apareceu de Barbalha, apareceu daqui não sabe e até de outras cidades aqui mais perto assim tipo Santana não sei o que mais lá, foi aparecendo e foi uma surpresa geral, claro alguns ainda sem entender o que era a coisa, que era um... aliás até nós outros mesmo que estávamos mais num nível de compreensão maior não tínhamos entendido bem direitinho o benefício que esse festival traria né, pensávamos apenas que era uma coisa da oportunidade pra gente cantar, mas não ela abriu espaço pra dizer: olhe, a música não é só isso a música é isso e também isso aqui (ABIDORAL JAMACARÚ – CP3).

[...] foi importantíssimo na abertura para muita gente apresentar coisas maravilhosas e daí os grandes, quer dizer eu estou dentro desse grupo aí os grandes eu acho que tenho pra mim o Abidoral Jamararu, o Luiz Salatiel, depois o Pachely Jamararu depois o próprio pessoal que não prosseguiu, Margerio Lucena que tinha um grupo chamado Matulão (JOSÉ NILTON – CP1).

Assim, mas o festival a gente era convidado por algumas coisas, era eu e Rosemberg, o Rosemberg Cariry né, o padre Bosco na época assim sobre o festival a gente era convidado sim pra alguns encontros, então a gente foi convidado sobre isso, mas como a gente era para o lado da composição [...] a gente estava super feliz né com o festival, super feliz porque era uma oportunidade que a gente queria e o festival eu acho que foi rapaz nota 10 para a cultura do Cariri porque chegou na época certa mesmo, era a época que tava cheio de compositores aqui e todo mundo precisando de alguma coisa e o festival foi super oportuno. Pra mim mesmo (CLEIVAN PAIVA – CP2).

É bastante perceptível o quanto os festivais acabaram sendo uma espécie de divisor de águas na carreira e trajetórias musicais desses artistas, pois como o próprio Abidoral ressalta na sua fala, foi somente com o tempo que eles, como cantores compositores, foram se dando conta da proporção e magnitude que esses festivais poderiam causar em seus percursos musicais. Transcendia a questão da oportunidade de apenas cantar e tocar, era um espaço que se abria para pensar e fazer música sob novas perspectivas e diferentes óticas.

Além do trabalho de Abidoral, Cleivan Paiva e José Nilton de Figueiredo, os nomes de Luís Carlos Salatiel, João do Crato, Pachely Jamararu, predominam no contexto musical regional ligado à canção popular urbana. O referido festival que aconteceu no Crato na década de 1970 ainda é uma referência para a música na região (REIS, 2013).

Faço aqui uma comparação metafórica com um rio, representando os nascedouros e cascatas tão preciosos do “oasis do Cariri”, as composições, obras musicais dos cantores/agentes da pesquisa são a foz desse grande “curso d’água”, essas canções bebem na

nascente desse rio e assim deságuam na produção de trabalhos musicais potentes com características próprias, decorrentes das vivências cotidianas de cada artista.

Como um forte atributo das canções populares brasileiras urbanas é carregar em seu seio letras eivadas pelo contexto histórico-social que cada cantor está inserido. Cada um com suas peculiaridades, entrincheirados por experiências de vida e influências musicais diversas. Sobre isso, os sujeitos desse escrito relatam: “[...] as letras eu sempre tive muito cuidado em não dar mensagem negativa, entendeu? Sempre! Se vocês olharem nas minhas letras todas elas tem uma consistência, uma consistência educativa assim e de consciência humana né” (Abidoral Jamacarú – CP3). Ele completa comentando sobre outras canções que compôs.

[...] quando eu fiz essa música (“Pra ninar o Cariri”) eu tinha vindo do Rio de Janeiro, tinha passado uma temporada no Rio, quando eu cheguei ali de Missão Velha pra Barbalha eu percebi um pôr do sol ali, eu digo “Meu Deus como é lindo o pôr do sol aqui no Cariri” e o cratense não usufrui desse pôr do sol a não ser quem mora já nas fronteiras de Juazeiro com o Crato ali ainda dá pra ver, aí eu fiz, Pra Ninar o Cariri (CP3).

“oh maninha eu vou no vento” “Pra chapada do Araripe, vou fazer uma cantiga vou passear por aí, vou entrar naquela festa que os espíritos da floresta deixaram no Cariri”, aí ela ficou curta, a letra só era isso, aí eu falei com ela (Claudia Rejane) “eu posso acrescentar mais coisas ou você acrescenta?”, aí ela (Claudia Rejane) disse “não, acrescente”, aí eu botei o resto né? ((cantarolando)) “trago a sede de esperança / um baú para colher paz, quero ver na mata a dança cada habitante de ti será um irmão a mais, o teu chão será meu pai e a floresta minha mãe” aí concluiu (CP3).

Esse rio é imaginário né, muita gente acreditou que fosse sobre o rio Granjeiro né ((cantarolando)) que eu digo “atrás desse rio, me fascina, atrás desse rio” sabe? Mas seria o quê, o que seria atrás desse rio? Não sabe? O rio seria a própria vida né com duas margens e você tá num lado das duas margens do rio e você gosta de conhecer a outra que é justamente a questão da evolução etária, sabe, você vai crescendo e querendo conhecer o outro lado da vida né (CP3).

As músicas citadas acima, todas de autoria de Abidoral Jamacarú, carregam, de maneira muito forte e sensível, os acontecimentos e o vivenciado por esse artista. Através de suas letras o cantor e compositor faz uma reverência às particularidades da fauna e flora do Cariri, em especial a Chapada do Araripe, além de suscitar relevantes reflexões acerca da existência do ser humano, como indivíduos em constante evolução e maturação.

Importante sobrelevar que muitas dessas canções, feitas pelos artistas do Cariri, poderiam ser utilizadas como ferramentas didático-pedagógicas dentro das escolas, na prática docente, como um importante instrumento interdisciplinar. Fazendo com que o processo de ensino e aprendizagem seja culturalmente referenciado e contextualizado, gerando um

pertencimento sócio-cultural por parte de todos que fazem essa engrenagem girar, reafirmando assim a potência e notoriedade desses saberes curriculantes.

Cleivan Paiva comentou em sua narrativa sobre a influência da Bossa nova em seu processo de criação musical, como foi citado anteriormente. Em seu relato afirma: “A música que eu faço até hoje ela é uma música bem harmoniosa e eu acho que tem assim 90% totalmente da minha formação de música que eu escutava muito Bossa Nova quando era menino [...] aqueles acordes tronchos, aquelas coisas diferente do que eu escutava na música normal aí eu acho que isso aí fiz a minha formação (CP2).

Sobre as mensagens embutidas nas composições, o professor Zé Nilton elucida: “[...] a música do Abidoral tinha um certo protesto, a primeira música dele era *Grito de uma geração*. Grito de uma geração, só a letra supõe que né... é um grito, quer dizer, um apelo de se ouvir, essa geração está, deve estar oprimida, deve estar calada...” (CP1).

[...] eu sei que Abidoral fez uma música de carnaval muito bonita que é um frevo, ainda hoje a gente canta né e foi fazendo música de rememoração e também de protesto, um protesto muito sutil, mas muito bem feito, muito bem elaborado, clássico né, eu me sinto muito bem estar no meio dessa turma... Cleivan Paiva também participou, grande violonista, tocou com Djavan, o cara tocar com Djavan não é muito bom não né?! (risos)... (CP1).

A partir da narrativa do professor e compositor Zé Nilton, percebe-se que a música se torna um artefato indispensável para abordar questões políticas e manifestar através das letras das canções, o sentimento de esperança, ou seja, a arte como esse lugar de liberdade, de expressar os anseios e desejos de uma geração, contra qualquer tipo de cerceamento e opressão imposta em determinada época.

O professor Zé Nilton relatou também que nas canções registradas em seus dois discos, ele traz influências do cantor e compositor, Chico Buarque, uma das suas maiores referências musicais, além de suas músicas retratarem paisagens do seu cotidiano, da sua infância no Bairro Lameiro, bem como da convivência com familiares e outros artistas, sem deixar de contemplar as belezas do Crato e do Cariri. “Percorrer lugares vividos e descobrir pedaços do mundo. Fazer versos modernos nas esquinas da cidade antiga. Pensador-poeta inspirando-se sobre ladrilhos e asfaltos. Imagens de rio e ribanceiras; prédios e fumaças. Paisagens ora ensimesmadas, ora ousadas na fusão de cores e texturas” (MÚSICA A CONTRAPELO, 2006).

Em síntese, pode-se inferir que as canções feitas pelos referidos cantores, sujeitos da pesquisa, são construídas a partir de cenas vividas e experienciadas por cada um deles. Por

isso, precisam ser vistas e receberem o devido reconhecimento, especialmente nos espaços institucionalizados que acabam por invisibilizar todo o saber curricular que está imbricado nas letras dessas canções, emaranhadas de ancestralidade, diversidade cultural e pluralidade.

A categoria seguinte trata de olharmos para frente, vislumbrando um *etnocurrículo* fundamentado na perspectiva da *multirreferencialidade*, sem perder de vista nossas matrizes primeiras, mantendo os pés fincados no solo fértil do Cariri, banhados e batizados na nascente dessas histórias de vida e trajetórias musicais, tendo em vista o reconhecimento e a valorização das nossas heranças culturais tão presentes nas canções dos artistas caririenses.

4.2.3 Como pés rapados: um olhar cuidadoso sobre o futuro presente no passado – entrevendo um currículo escolar *multirreferencial*

Teus passos vêm de longe, e o tempo faz passado o presente futuro... (VINICIUS PINHO, 2021)

Luis Câmara Cascudo, professor e historiador potiguar, em uma de suas obras intitulada *Locuções tradicionais do Brasil* escreveu sobre o termo “pé-rapado”, uma expressão que faz uma referência jocosa, bastante utilizada no período do Brasil Colônia, fazendo uma alusão a pessoas mais humildes que divagavam pelas ruas com os pés descalços. Para entrar na igreja, por exemplo, essas mesmas pessoas precisavam de um objeto de ferro na entrada da igreja para retirar o excesso de lama dos pés, por isso ficou conhecido como “pé-rapado”.

Ao lembrar dessa expressão popular, resolvi olhá-la também com outras lentes. Limpar os pés antes de entrar na igreja ou em qualquer outro templo considerado sacro e imaculado é originário das sagradas escrituras, independente da crença religiosa. Nessa perspectiva, faz-se necessário também limpar nossos pés para adentrar o território sagrado chamado Cariri.

Em uma palestra, dentro do *Seminário temático: diálogos sobre biografia e entrevista narrativa: questões de métodos e análise*, ocorrida em 2019 pela Universidade Tuiuti do Paraná – UTP²³, o professor Elizeu Clementino de Souza chama a atenção em sua fala para o trabalho com a pesquisa (auto)biográfica dizendo que todo trabalho com (auto)biografia e história de vida parte da experiência vivida (SOUZA, 2019).

²³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hBDF_Ukemw&t=7719s. Acesso em: 22 ago. 2022.

Essa experiência está descrita numa temporalidade, nós narramos a partir de um tempo. Isso posto, ele alerta que devemos ter cuidado com a ideia de que quem trabalha com memória, trabalha resgando o passado. Não é bem assim, pois a memória não está perdida ou foi sequestrada, na verdade o que acontece é o exercício de acionar-se a memória. O tempo tem a ver com presente, passado e futuro, por exemplo, nós narramos nossas experiências, lembranças do passado, à luz do que vivemos hoje (SOUZA, 2019).

Conversando com um dos artistas, sujeito dessa pesquisa, Abidoral Jamacaru, sobre seus fonogramas gravados e como foi pensado a capa de cada disco, ele relatou acerca da capa do seu primeiro disco *Avalon* que tem um músico, com cabeça de doende e os pés para trás, em cima de um cavalo, “[...] é um músico, tem um violino aí do lado né, mas é ao mesmo tempo uma coisa mágica porque é um duende, né? Mas com algo de Brasil que é os pés dele pra trás, como a caipora né, é uma mistura disso tudo, com um fundo moderno” (ABIDORAL JAMACARÚ – CP3).

Tomando como referência esse personagem estampado na capa do primeiro disco de Abidoral, representado um músico em cima de um cavalo, caminhando pra frente, porém, mantendo os pés para trás, isto remete a importância e a real necessidade de olhar pelo retrovisor e avistar as histórias, as pessoas, as vivências e experiências que forjam o nosso eu. Em relação ao seu último disco gravado que leva seu nome, Abidoral Jamacarú fala de outra importante referência que foi utilizada para compor a capa desse disco.

[...] bota o ser humano como centro do universo, onde ele está com o pé na Terra ligada a vivência dele aqui na encarnação em que ele vive qualquer coisa e conectado com o cosmo que é outro pé, um pé na Terra e outro no cosmo, então em cima sugere a ideia de um cosmo, a luz é mais diferenciada, é mais a luz das estrelas, tem uma série de coisas flutuando por lá e embaixo são as coisas mais ligadas a Terra (CP3).

De acordo com as narrativas apresentadas aqui, fica visível o quanto é imprescindível à educação, em especial, os currículos escolares voltarem-se para esse contexto, entendendo que essa ancestralidade é basal na construção e efetivação de um *currículo multirreferencial*, pensado para abraçar a diversidade e heterogeneidade originária do ser humano. Na estrutura curricular oficial e vista como legítima esta *multirreferencialidade* ainda é pouco vivenciada. Sobre isso, Macedo e Sá (2015, p. 82) alertam que “[...] a distribuição do saber curricular é uma das máquinas pedagógicas das mais perversas com aqueles que não se situam ao lado dos segmentos hegemônicos da nossa sociedade”.

Ainda dentro dessa bacia semântica, o autor complementa afirmando:

Implica uma política de sentido sobre como agregar à cena curricular atores políticos-pedagógicos, suas vozes e suas ações numa constituição teórico-prática comumente atribuída a especialistas que, em geral, consideram atores sociais, comunidades e instituições não estabelecidas na hegemonia social como “idiotas culturais” ou epifenômenos. (MACEDO; SÁ, 2015, p. 82).

Nesse sentido, nota-se como o trabalho com narrativas e histórias de vida é insurgente, pois segue na contramão de um sistema educacional ainda tão autocrático e excludente. Seguindo esse fluxo teórico, a *abordagem multirreferencial* corrobora com essa perspectiva *etnocurricular*. Nesse sentido,

[...] saberes e conhecimentos vivem de forma ineliminável a pluralidade de suas emergências e suas validações estão submetidas a esse plural insimplificável. Dessa forma, não conseguem perspectivar conhecimento científico como a modernidade preponderantemente o concebeu, ou seja como uma oposição hierarquizante em relação aos sentidos comuns não-científicos (MACEDO; SÁ, 2015, p. 18).

A *epistemologia multirreferencial*, segundo seu próprio criador, Ardoino (2012) elucidada:

[...] a análise plural reivindica-se igualmente, de forma resoluta, como vertente do realismo. São, portanto, dispositivos que permitem a análise dos objetos. Estes não se encontram, assim, jamais desagregados em favor dos quadros de pensamento. A abordagem referencial não é idealista, nem espiritualista, mas realista e relativista, e sua única ambição limita-se a fornecer uma contribuição analítica à inteligibilidade das práticas sociais (ARDOINO, 2012, p. 86).

O autor supracitado atenta para a questão ontológica ligada ao ser humano, ao fato de ser plural, heterogêneo, diverso e divergente. No tocante à educação escolar não é diferente, pois ela está intimamente conexa com a complexidade e pluralidade que caracterizam as práticas sociais. Sobre isso, os cantores narraram acerca de algumas dessas características das práticas sociais e culturais.

[...] Crato meu torrão adorado... meu avô toda tarde cantava aquilo e depois eu pego essa música e faço uma homenagem ao Crato pegando esse comezinho aí do João Pernambuco, pois dentro desse aí, dessas duas famílias eu fui crescendo né, ouvindo poesia, ouvindo música (ZÉ NILTON – CP1).

[...] o Crato é uma cidade privilegiada de certo modo pela natureza, porque circunda ela toda uma cadeia de montanhas que nós chamamos de Chapada do Araripe e no pé dessa Chapada do Araripe fluía muitas fontes d'água e os animais apropriados pra ela, pra fauna dessa floresta né e também os frutos selvagens como pequi, essas coisas, mangaba e eu me criei no meio disso tudo, sem falar também que meu pai gostava muito de andar na serra. Nós chamamos de serra é que hoje a gente chama cientificamente de chapada né, e eu vivia tomando banho nos pequenos barreiros, nas cachoeiras, como as cascatas essas coisas onde nós chamamos de nascente que é

a fonte do rio Batateira, então me criei dessa forma, então eu morava ali em frente a quadra Bicentenário minha vida praticamente era de lá para a Chapada né (ABIDORAL JAMACARÚ – CP3).

[...] na mansão dos Kariris no nordeste brasileiro viveu um povo manso, fulô de amor primeiro, um povo manso, fulô de amor primeiro, quer dizer já vai para o lado assim da igualdade em todos né (cantarolando) “ladainha noite adentro, semente na roça do dia sobretudo a igualdade estrela que mais luzia”, ladainha noite adentro, semente na roça do dia, sobretudo a igualdade estrela que mais luzia, então a gente era fã, a gente não defendia movimento nenhum, que a gente..., o nosso movimento era a cultura musical, mas eu e Rosemberg era fã da igualdade entre todo mundo não é? Todo mundo igual, ninguém mais do que ninguém nem menos independente, independente de tudo seja o que for, então a gente defendia isso aí [...] foi uma maneira mais forte da gente representar um pouco mais essa ideia de igualdade nossa, não sei nem se tá bem certo ou errado mas é uma coisa que a gente defendia, então no fio do caldeirão tem aquele negócio, no caldeirão tinha um dia a dia que todos, do bem comum não tinha muito aquilo, era tudo dividido, todo mundo trabalhava e dividia as coisas, umas coisas maravilhosas aqui do Crato né, uma das coisas mais bonitas eu achei é a história do Caldeirão aqui no Crato... (CLEIVAN PAIVA – CP2).

A partir desses relatos, da história de vida dos cantores entrevistados e de suas canções, fica ainda mais latente a emergência de não se perder de vista essas memórias, as histórias repassadas através da oralidade, valorizando as raízes e identidades culturais, perpetuando as cenas da ancestralidade. Todo esse conhecimento precisa está inserido nos contextos escolares, sendo o substrato para a sementeira de currículos vivos, pautados na diversidade, pluralidade e *multirreferencialidade*. Ecoando essa compreensão, Coopat, Mattos e González (2012, p. 23) atentam:

No mundo globalizado e tecnológico de hoje, faz-se urgente o conhecimento e valorização dos patrimônios locais. As crianças e os jovens estão rodeados de valiosas expressões da cultura musical de herança familiar e comunitária, mas não estão preparados para conservá-las e continuá-las, mesmo no dinâmico processo de renovação das tradições. Mas o desfrute e o aprendizado da música e da cultura local através da oralidade são privilégios de muitas crianças e adolescentes que vivem inseridos na herança de famílias e grupos humanos que realizam práticas musicais e artísticas no Cariri.

É nesse sentido que esta pesquisa de mestrado foi pensada, nos convidando para “olhar por sobre o muro”, avistando esse presente futuro almejado, permeado pelas questões postas e discutidas aqui, sem esquecer das heranças culturais, tendo os pés cravados na ancestralidade e despojados de qualquer tipo de fuligem que ainda eiva o contexto educacional, perenizando e mantendo um currículo ainda tão hegemônico e homogêneo. Como foi afirmado anteriormente, o Cariri é território sagrado, para adentrá-lo é preciso “rapar” os pés e isso só será possível rompendo com qualquer tipo de prática curricular normativa, hierarquizante e de negação da identidade cultural, seja na escola ou na universidade.

4.3 REGANDO SONHOS PRA COLHER O AMOR – REVISTA DIGITAL (BIO)MUSICAL E *MINI-DOC* COMO PRODUTOS EDUCACIONAIS

Sendo requisito importante e indispensável para obtenção do título de mestra pelo Programa de Mestrado Profissional em Educação (MPEDU-URCA), fez-se necessário, além da escrita da dissertação, a construção de um *produto educacional* que tem como principal intento contribuir com a prática pedagógica dos professores que atuam diretamente nos espaços formais de educação.

É válido frisar que a elaboração e aplicabilidade de um *produto educacional* é requisito indispensável nos Programas de Mestrado Profissional, visando contribuir para uma melhoriada educação básica, bem como da educação universitária, sobre isso, Moreira (2007) Leite (2018 *apud* BATALHA, 2019, p. 8) reiteram que:

Os Mestrados Profissionais da área de Ensino desenvolvem produtos de natureza educacional para o uso em escolas públicas do País, visando à melhoria do ensino na área específica. Portanto, os Produtos Educacionais devem ser aplicados em condições reais de sala de aula e de espaços não formais ou informais de ensino.

Foi escolhido como *produto educacional*, oriundo dessa investigação, a construção de uma *Revista digital (Bio)Musical: Hitórias de vida embebidas pela música*²⁴. Nesse material está contida uma breve apresentação biográfica, feita a partir das narrativas de cada um dos “cantAutores”²⁵. Sobre esse termo (conceito), a cantora, compositora e instrumentista, natural de Minas Gerais, Ceumar, descreve esse conceito-base afirmando:

[...] o cantautor é aquele que entoa suas próprias obras. Na história das civilizações, sempre houve um espaço privilegiado para estes personagens. Artistas solitários da palavra cantada, que carregam em sua música uma infinidade de narrativas, atualizando as mitologias urbanas e os valores de uma sociedade. Feito “antenas da raça”, artesãos da sensibilidade, captam no ar as vibrações do afeto humano e as materializam em melodias e versos. O cantautor é o mago que modela o som na palavra, a palavra no tempo, a alquimia dos ritmos e das alturas. Transporta afetos indispensáveis à nossa atmosfera simbólica, sendo um espécie de rústico guardião de uma tecnologia musical avançadíssima e ancestral: o duo que tem consigo mesmo, cantando e tocando ao som de um único instrumento. A voz do cantautor nunca está só: ela é o espelho de toda uma comunidade (CEUMAR, CANTORA E COMPOSITORA MINEIRA, 2022).²⁶

²⁴ A Revista digital (Bio)Musical está disponível nos apêndices dessa dissertação, como também o material na íntegra pode ser conferido ao final dessa pesquisa.

²⁵ “CantAutores” é um termo bastante utilizado por diversos artistas de todo o Brasil para representar os cantores-compositores que cantam e tocam suas próprias canções.

²⁶ Relato registrado no *site* da 8ª Mostra de CANTAUTORES de Belo Horizonte – MG. A Mostra Cantautores Belo Horizonte é um encontro intimista de criadores da canção contemporânea e tem por conceito-base a realização de apresentações solo, em que cantores-compositores tocam suas canções em formato bruto, acompanhados apenas de si próprios. Disponível em: <http://www.mostracantautores.com.br/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

A *Revista digital* (produto desta pesquisa) apresenta ainda, além das histórias de vida dos cantores, de forma resumida, fotos que narram alguns momentos marcantes na trajetória musical desses artistas, bem como as letras de algumas canções. Importante reiterar que todos esses materiais e registros, foram devidamente autorizados e cedidos pelos próprios cantores, permitindo assim sua divulgação e disseminação para que sejam utilizados como material e suporte pedagógico por professores da educação básica da Região do Cariri.

Durante o processo de escuta das narrativas, foi realizada a captação áudiovisual dos momentos das entrevistas com os “cantatores”. As filmagens foram feitas com o auxílio de Vinícius Pinho²⁷ e Michel Leocaldino²⁸, ambos músicos, compositores e produtores culturais, atuantes na cena musical e de produção cultural na região. Posteriormente, será lançado um mini documentário a partir das imagens captadas durante as entrevistas narrativas de cada cantor. Além disso, outro trabalho está sendo realizado paralelamente pelos referidos produtores culturais e colaboradores desse *produto educacional*, que é a distribuição dos fonogramas para as plataformas de *Streaming* (spotify, Deezer, Apple music, entre outros), com o objetivo de difundir, divulgar e fazer chegar, para o maior número de pessoas, no mundo inteiro, a obra desses artistas.

Essa etapa complementar ao produto foi pensada, principalmente, focando na distribuição dos fonogramas dos cantores Cleivan Paiva e Zé Nilton, pois como seus discos foram gravados há um tempo, essas obras estão registradas apenas em formato de CD (compact Disc) e Vinil. Em relação aos registros fonográficos do cantor e compositor Abidoral Jamaru, importante ressaltar que suas obras já estão disponíveis nessas plataformas supracitadas, de fácil acesso.

Logo, faço uma referência à fala do professor Elizeu Clementino de Souza, numa palestra já mencionada anteriormente, quando ele elucida a necessidade de pensar o sentido do trabalho de pesquisa. Independente da abordagem ou método utilizado na investigação se faz imprescindível o trabalho investigativo fazer articulação com a educação básica e com a universidade, bem como é necessário um diálogo com a escola. Devemos parar de ser “vampiros acadêmicos”, invadindo e desestruturando os espaços, sugando e não dando

²⁷ Multiinstrumentista, Poeta, Compositor e Produtor Cultural, MEI, graduado em Licenciatura - Música pela Universidade Federal do Cariri - UFCA, membro da Mundo Cariri Produções e Associado da Escola de Políticas Públicas e Cidadania Ativa - EPUCA. Autor da pesquisa *No Passo do Cabaçal* e integrante dos grupos Na Base da Chinela, Cantigar, Zabumbeiros Cariris, Fulô D'Aurora e Contemple. (MAPA CULTURAL DO CEARÁ).

²⁸ Gestão, produção cultural, *design*, técnico de som e iluminação (MAPA CULTURAL DO CEARÁ).

nenhum tipo de devolutiva. É preciso ter gratidão e fazer com que a pesquisa ecoe entre nossos pares (SOUZA, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cantar estar presente no dia a dia do povo, na mamãe que nina o seu filho com canções de algodão doce, a mulher que varre o terreiro e deixa estampido no lençol de poeira a melodia serena dos sonhos vãos, o homem que ara a terra, capina o roçado e colhe através de melodias o alimento para a alma, das lavadeiras no rio que batem o pano marcando ritmo entoando cantigas de antepassados.

(CANTIGAR, 2009)

Início os argumentos finais voltando meu olhar para o início, avistando a placa que dizia: “Comece por aqui”! É muito bom saber por onde começar uma longa caminhada, mesmo quando ela é eivada por medos e incertezas, mas como nos lembra de Guimarães Rosa, o que a vida quer da gente é coragem! Cruzo a linha de chegada tendo uma única certeza, é só o começo. Isso me lembrou de outro poema do escritor português, José Saramago, que diz: “A viagem nunca acaba só os viajantes acabam, mas estes se prologam em memórias, lembranças e narrativas”.

Como viajante dessa travessia formativa, sinto-me privilegiada em ter tido a oportunidade de convidar a esse palco investigativo três cantores e compositores que representam o pioneirismo na história da *canção popular caririense*. E nesse grande espetáculo, eles, suas histórias de vida e trajetórias musicais são os grandes protagonistas.

Nesse percurso investigativo, tendo como farol as narrativas desses “cantautores” foi possível percorrer caminhos teóricos fundamentais para o decurso da pesquisa. Para iniciar essa caminhada, comecei mirando na minha própria trajetória de vida, rememorando cada passo que dei para chegar até aqui, bem como os encontros marcados e inesperados com todas as pessoas que me fizeram e fazem ser quem sou hoje, uma viajante em eterna viagem.

Nesse caminhar, passamos por discussões teóricas acerca do currículo, partindo de premissas fundamentadas à luz de teóricos que se debruçaram sobre essa temática, constatando o quanto ainda há uma lacuna a ser preenchida no que tange a reconstrução e efetivação de currículos implicados e comprometidos com o contexto social e cultural de seus atores primeiros. Como uma forma de insurgência, essa pesquisa insta trazer ao centro, as histórias de vida de cantores populares urbanos e suas composições, muitas vezes, invisibilizadas por um fazer curricular hegemônico, embranquecido, homogêneo e uniforme, que insiste calar essas vozes. Essa pesquisa se compromete a continuar persistindo em uma perspectiva sócioeducativa culturalmente referenciada.

Ainda nesse trilhar, as discussões acerca do currículo foram tencionadas, e

principalmente, referenciadas pelas proposições do *etnocurrículo* e da *multirreferencialidade*, que defendem e vislumbram experiências curriculares emergentes da diversidade cultural, que adentrem os espaços formais e institucionalizados, combatendo práticas eurocêntricas pulverizadas.

Para um melhor entendimento e aproximação com o tema investigado, foi feito um breve passeio histórico acerca da educação musical a partir da sua legislação, bem como da *canção popular brasileira*, voltado-se também para um panorama da *canção popular no Cariri*. Ainda nessa esteira, foi realizado um mapeamento e garimpagem, a fim de se obter um cenário sobre o lugar da canção popular caririense nos currículos, através do estado da questão (EQ). Essas buscas foram realizadas utilizando os bancos de dados da UECE, UFC e MPEDU-URCA, buscando teses e dissertações que dialogassem com a referida temática.

Na seção que versa sobre o aporte teórico metodológico, adentrei os caminhos da pesquisa qualitativa e segui a perspectiva da investigação (auto)biográfica, no trabalho com histórias de vida gerada através da entrevista narrativa (EN) realizada com três cantores populares urbanos da Região do Cariri, escolhidos como sujeitos curriculantes da pesquisa. Assim, foi produzida uma análise coletiva dessas narrativas, tendo como base metodológica a Análise Textual Discursiva (ATD) cunhada e fundamentada pelo professor Roque Moraes e Maria Galiuzzi. A partir dessa metodologia, emergiram categorias (iniciais, emergentes e finais) que desenrolaram-se nos metatextos.

A seção subsequente concentrou-se na análise das entrevistas realizadas, apresentando, primeiramente, uma condensada e sintética biografia dos cantores a partir de seus relatos. Importante frisar que as narrativas apresentadas foram feitas também a partir de registros fotográficos cedidos pelos próprios artistas. Em seguida, foi feita a análise dos dados obtidos, lançando luz em trechos dessas narrativas, traçando uma linha do tempo que atravessa cenas e momentos vividos durante a infância, início da trajetória musical até a consolidação da carreira profissional de cada um. Durante a análise foram tecidos diálogos entre as falas dos atores (agentes da pesquisa), ancorados em teóricos e pesquisadores da temática abordada.

Feita a análise das categorias finais (metatextos), outro caminho enveredado foi o da concepção do *produto educacional*, além de ser requisito imprescindível nos Programas de mestrado profissional, esse produto tem como finalidade maior contribuir para prática pedagógica dos docentes da educação básica, visando a inserção de possibilidades pedagógicas nas salas de aula, com base nas narrativas e saberes culturais curriculantes dos cantores, sobretudo, pelas potencialidades curriculares que se abrem para a valorização de

saberes da regionalidade cariariense, através da vida e das canções dos entrevistados. Como *produto educacional*, foi pensada e produzida uma *Revista Digital (Bio)musical: histórias de vida embebidas pela música*. Bem como, um mini documentário, que será lançado posteriormente, apresentando os relatos dos artistas citados e suas histórias que se inter cruzam mediante suas experiências musicais em comum.

Nesses materiais, está contida uma breve biografia dos cantores escolhidos como sujeitos curriculantes da pesquisa, fotos rememorando momentos de suas vivências e trajetórias musicais, como algumas de suas canções, gravadas em seus respectivos fonogramas. Complementando a concepção do *produto educacional*, está sendo feito um trabalho de distribuição dos fonogramas de dois dos artistas que ainda tem suas músicas gravadas apenas em vinil e CD, nas plataformas digitais (*streaming*). A ideia é colaborar na disseminação dessas obras para que um maior número de pessoas possa ter acesso a elas. Vale destacar que a distribuição digital de músicas se tornou uma das principais ferramentas no âmbito da indústria fonográfica, isso se dá pela proporção de entrega que essas plataformas fornecem, fazendo com que qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, possa ter acesso a esses fonogramas.

Como dito anteriormente, essa é uma viagem que nunca acaba, a caminhada investigativa é contínua, perene e em permanente mutação, pois o processo de aprendizagem é dinâmico e nunca estável, estático ou finito. Dito isso, enfatizo que essa pesquisa não finda aqui, há um horizonte inteiro de possibilidades, o intento é continuar caminhando por essas veredas. É preciso e urgente continuar semeando, continuar atravessando essa travessia, onde devo seguir sendo o elo de mim mesma.

Como disse Saramago em seu poema, quando o viajante sentou e pensou não haver mais nada, foi quando teve a certeza que uma viagem é apenas o começo de outra, é preciso (re)começar a viagem, sendo assim, seguirei, seguimos... a viajante volta já!

É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre!

(JOSÉ SARAMAGO, 1997)

REFERÊNCIAS

ARDOINO, Jacques. Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves. (Coord.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

ARDOINO, J. Pensar a multirreferencialidade. In: MACEDO, R. S.; BORBA, S.; BARBOSA, J. G. (Orgs.). **Jacques Ardoino e a educação**. Belo Horizonte: Autentica, 2012, p. 78-89.

ARRAIS, Gardner de Andrade. **Educação estética em museus virtuais de arte: possibilidades de formação para alunos do Curso de Artes Visuais do IFCE**. 2013. 159f. Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Estadual do Ceará, 2013.

BATALHA, Eliana Ratto de Castro. **Recomendações técnicas para construção dos produtos educacionais**. 2019. 44f. Guia (Produto Educacional de Mestrado) – Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, 2019.

BATISTA, M. S. **O repertório musical do Cariri cearense: uma proposta para o ensino de música nos primeiros anos do ensino fundamental**. 2014. 55 f. Monografia (Graduação em Pedagogia) - Centro de Educação, Universidade Regional do Cariri, Crato, 2014.

BARROSO, Érica Nailde Nunes. **Modos escalares e tensividade semiótica na canção popular brasileira**. 2019. 194f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

BRAGA, Mateus Bonie Campos. **A Constituição Do Campo Educação E Arte No Ceará: O Que Revelam As Pesquisas E Os Pesquisadores Nos Programas De Pós-Graduação Em Educação**. 2016. 104f. Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Estadual do Ceará, 2016.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN S. K. **Qualitative research for education: An introduction to theory and methods**. Boston: Allyn and Bacon, 1992.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Espanha: Universidade de Barcelona. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 23 de novembro de 1996, p. 27.

BRASIL. Ministério da Educação. Lei Nº. 13.278, de 2 de maio de 2018. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. **Diário Oficial**, Brasília, DF, 03 de maio de 2016.

_____. Ministério da Educação. Lei Ordinária Nº. 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. **Diário Oficial**, Brasília, DF, 19 de agosto de 2008.

_____. Ministério da Educação. Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais. Brasília: MEC/SEF, 2001.

CANANÉA, Fernando A. Abath L. C. **Educação popular e identidade cultural**. João Pessoa: Editora Imprell, 2016.

CANDAU, V. M. **Reinventar a escola**. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

CANDAU, Vera Maria. Multiculturalismo e educação: desafios para a prática pedagógica. In: CANDAU, V. M.; MOREIRA, A. F. (Org.). **Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 13-37.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CHIBENI, Silvio Seno. **O que é ciência?** São Paulo: IFCH, 2003.

COOPAT, Carmen María Saenz; MATTOS, Márcio; GONZÁLEZ, Sergio Ariel. Caracterização dos agrupamentos da música popular tradicional do Cariri cearense. In.: COOPAT, Carmen María Saenz; MATTOS, Márcio (Orgs.). **Agrupamento da música tradicional do Cariri cearense**. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

CUNHA, Maria Isabel da. O tema da formação de professores: trajetórias e tendências do campo na pesquisa e na ação. **Educação e pesquisa**, v. 39, p. 609-626, 2013.

CUNHA, Conceição de Maria. **Relações entre concepções de educação musical, formação e práticas docentes de professores de artes das escolas públicas do município de Fortaleza**. 2011. 130f. Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Estadual do Ceará, 2011.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Formação e Socialização: os ateliês biográficos de projeto. Em Foco: Histórias de vida e formação. **Educação e Pesquisa**, v. 32, n. 2, 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

FORQUIN, Jean-Claude. O currículo entre o relativismo e o universalismo. **Educação & Sociedade**, v. 21, p. 47-70, 2000.

FRANCA, Tania Maria de Sousa. **A Formação dos Professores Egressos dos Cursos de Especialização em Arte do CEFET e da UECE**. 2007. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional) - Universidade Estadual do Ceará, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

GARFINKEL, Harold. **Estudos de etnometodologia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1967.

GOLDENBERG, Mirían. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa. 8. ed. -Rio de Janeiro: Record, 2004.

JOSSO, Marie-Christine. **A Transformação de si a partir de história de vida**. Porto Alegre: Educação, 2007.

_____. **Experiências de vida e formação**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2010.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin. A entrevista narrativa. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som**: um manual prático; tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

LEGRAMANDI, A. B.; GOMES, M. T. Insurgência e resistência no pensamento freiriano: propostas para uma pedagogia decolonial e uma educação emancipatória. **Revista @mbienteeducação**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 24-32, 2019.

MACEDO, R. S. **Atos de currículo formação em ato?** Para compreender, entretecer e

problematizar currículo e formação. Ihéus: Editus, 2011.

MACEDO, R. S. Atos de currículo: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares. **Currículo sem Fronteiras**, v. 13, p. 12-435, 2013.

_____. **Currículo: campo, conceito e pesquisa**. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

MACEDO, R. S. **Enfance et éducation**. 1995. 740f. Tese (Doutorado) - Universidade de Paris VIII, 1995.

MACEDO, Roberto Sidnei *et al.* **Currículo e processos formativos: experiências, saberes e culturas**. Salvador: EDUFBA, 2012. (Escritos formaceanos em perspectiva).

MACEDO, R. S.; SÁ, S. M. de. **Etnocurrículo: etnoaprendizagens a educação referenciada na Cultura**. São Paulo: Loyola, 2015.

MAPA CULTURAL DO CEARÁ. GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Zabumbeiros Cariris**. 2022. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>. Acesso em: 19 de março de 2022.

MAPA CULTURAL DO CEARÁ. Governo do Estado do Ceará. **Abidoral Jamacarú**. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>. Acesso em: 19 de março de 2022.

MAPA CULTURAL DO CEARÁ. Governo do Estado do Ceará. **Luis Carlos Salatiel**. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>. Acesso em: 19 de março de 2022.

MAPA CULTURAL DO CEARÁ. Governo do Estado do Ceará. **Michel Leocaldino**. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>. Acesso em: 19 de março de 2022.

MAPA CULTURAL DO CEARÁ. Governo do Estado do Ceará. **Vinícius Pinho**. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>. Acesso em: 19 de março de 2022.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo: Annablume, 2004.

MARTINS, João Batista. Contribuições epistemológicas da abordagem multirreferencial para a compreensão dos fenômenos educacionais. **Revista Brasileira de Educação**, n. 6, p. 85-94, 2004.

MATTOS, Marcio. Por que não estudamos nossa música? Questionamentos acerca do conteúdo curricular do curso de graduação em música da Universidade Estadual do Ceará. XI ENCONTRO ANUAL DA ABEM. 2002, Natal – RN. **Anais...** Natal: ABEM, 2002, p. 444-453.

MEDEIROS, Emerson Augusto de, AGUIAR, Ana Lúcia Oliveira. O método (auto) biográfico e de histórias de vida: reflexões teórico-metodológicas a partir da pesquisa em educação. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 11, n. 27, p. 149-166, out./dez. 2018.

MIRANDA, Maria Fabiana Skeff de Paula. **O Professor das Series Iniciais e o Ensino de Arte**. 2006. Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Estadual do Ceará, 2006.

MORAES, A. A. de A. Histórias de vida e autoformação de professores: alternativa de investigação do trabalho docente. **Pro-Posições**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 165–173, 2016.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, R.; GALIAZZI, M. C. **Análise textual discursiva**. Ijuí: Editora Unijuí, 2007.

MOREIRA, A. F. B.; CANDAU, V. M. Educação escolar e cultura(s): construindo caminhos. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, p. 156-168, 2003.

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa; CANDAU, Vera Maria. **Indagações sobre currículo: currículo, conhecimento e cultura**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2007.

MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa; SILVA, Tomáz Tadeu. **Sociologia e teoria crítica do currículo: uma introdução**. In: MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa; SILVA, Tomáz Tadeu da. **Currículo, cultura e sociedade**. São Paulo: Cortez, 1995. p. 10.

MORIN, E. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MÚSICA A CONTRAPELO. **Zé Nilton**. [s.n: s.l], 2006. 1 CD (37 min).

NASCIMENTO, Leandra Fernandes. **Dos bastidores à encenação: as práticas pedagógicas dos professores no ensino da Arte**. 2012. 149f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

NÓBREGA-TERRIEN, Sílvia Maria; TERRIEN, Jacques. Trabalhos Científicos e o Estado da Questão: reflexões teórico-metodológicas. **Estudos em Avaliação Educacional**, v. 15, n. 6 30, jul./dez. 2004.

NÓVOA, Antônio; FINGER, Matthias (Org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde, 1988.

PAULA, Francisco Sebastião. **Concepções e práticas de história da arte dos professores que atuam nas instituições de nível superior em Fortaleza**. 2009. 155f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual do Ceará, 2009.

PASSEGGI, Maria da Conceição, SOUZA, Elizeu Clementino, VICETINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: Pesquisa (auto) biográfica, docência e profissionalização. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 369-386, 2011.

PINHO JÚNIOR, F. C. T. **O Reisado de Congo Caririense como referencial para a Educação Musical**. 2022. 151f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) - Universidade Regional do Cariri, 2022.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva. **Cadernos do CERU**, São Paulo, n. 16, p. 107-115, nov. 1981.

REIS, Cláudio Mappa. **A experiência da formação musical dos estudantes do curso de Música da UFC – Cariri através da Canção Popular Brasileira**. 2013. 84f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2013.

RODRIGUES, Cicera Sineide Dantas. **Tessituras da racionalidade pedagógica na docência universitária: narrativas de professores formadores**. 2016. 259f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual do Ceará, 2016.

SACRISTÁN, José G. Currículo e Diversidade Cultural. In: SILVA, Tomaz Tadeu; MOREIRA, Antônio Flavio (Orgs.). **Territórios Contestados**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 82.

SANTOS, B. de Sousa; MENESES, M. Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação. 2009.

SARAMAGO, José. Viagem a Portugal. 3. ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1997.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. *In: _____*. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SOUSA, Paulo Cezar Pardim de; LOURENÇO, Renata. Uma breve história das legislações sobre o ensino de música no Brasil. *In: Educação, Música e Arte: contribuições e desafios no contexto escolar*. São Paulo: Editora Científica Digital, 2022.

SOUZA, E. C. A arte de contar e trocar experiências: reflexões teórico-metodológicas sobre história de vida em formação. **Revista Educação em Questão**, v. 25, n. 11, 2011.

SOUZA, Elizeu Clementino de. Autobiografia, memória e história institucional. *In: ENCONTRO NORTE E NORDESTE DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO*, 1.; *ENCONTRO CEARENSE DE HISTORIADORES DA EDUCAÇÃO*, 5., 20-23 jun. 2006, Guaramiranga (Ce). **Anais...** Guaramiranga (Ce): Edições UFC, 2006. p. 65-74.

SOUZA, Elizeu Clementino. Diálogos cruzados sobre pesquisa (auto) biográfica: análise compreensiva-interpretativa e política de sentido. **Educação**, v. 39, n. 1, p. 39-50, 2014.

_____. **Seminário Prof. Dr. Elizeu Clementino de Souza (UNEB)**. YouTube, 06 de junho de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hB-DF_Ukemw&t=4960s
Acesso em: 4 out. 2022.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.

TEIXEIRA, Bruno Pinheiro. **Casa de cultura Raimundo cela: espaço de formação de uma geração do teatro fortalezense (1975 – 1989)**. 2015. 151f. Dissertação (Mestrado Profissional). Universidade Estadual do Ceará, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANA, Ana Valéria Roldan. **Tornar-se professor de artes visuais: aportes do PIBID ao aprendizado da docência**. 2015. 136f. Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Estadual do Ceará, 2015.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em

aberto. **Temáticas**, v. 22, n. 44, p. 203-220, 2014.

VIEIRA, Keitty Rodrigues e KARPINSKI, Cezar. A influência da Escola de Chicago na produção científica nacional em Ciência da Informação. *Transinformação* [online]. 2020, v. 32 [Acessado 6 Dezembro 2022], e190037. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-9865202032e190037>. Acesso em: 8 mar. 2022.

WELLER, Wivian. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 13, p. 260-300, jan./abr. 2005.

WELLER–UNB, Wivian. Tradições hermenêuticas e interacionistas na pesquisa qualitativa: a análise de narrativas segundo Fritz Schütze. *In.*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED. **Anais....** Caxambu, MG, v. 4, 2009.

APÊNDICE A - INSTRUMENTAL ENTREVISTA NARRATIVA

Passos da entrevista narrativa

1. **Preparação** – exploração do campo; preparação de perguntas exmanentes. As perguntas exmanentes já devem ser previamente preparadas por você, devem ser interligadas com os objetivos específicos.
 2. **Iniciação**: se apresentar; começar gravando (pedir autorização antes) e apresentar o tópico inicial.
 3. **Narração central**: não fazer perguntas, apenas encorajamento não-verbal.
 4. **Fase de perguntas**: apenas questões imanentes (que já foram mencionadas pelo entrevistando). Ir de perguntas exmanentes (previamente elaboradas) para imanentes (que emergem da narrativa do entrevistado).
 5. **Fala conclusiva**: parar de gravar e continuar a conversação informal.
 6. Construir um protocolo de memórias da fala conclusiva.
- ❖ Narre sua história de vida! ("É tudo o que você gostaria de me contar? " Ou "Haveria ainda alguma coisa que você gostaria de dizer?")
 - ❖ Fase de questionamento: Nascimento do festival da Canção, composições e suas mensagens embutidas, contexto que foram criadas, invisibilidade dos artistas. (Podem ser tópicos exmanentes, desde que relacionados com os objetivos)
 - ❖ Fala conclusiva (parar de gravar): Por quê considerou isso mais relevante? Pode indicar mais dois cantores/compositores que foram fundamentais na história da Canção popular do Cariri cearense, bem como para o nascimento dos festivais?

Revista bioMUSICAL

histórias de vida embebidas pela música

abidoral jamaçary

clayton da silva

zé nilton

EDIÇÃO I
Dezembro de 2022
CRATO - CE



UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI - URCA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
CENTRO DE EDUCAÇÃO - PRPGP
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO – MPEDU

PRODUTO EDUCACIONAL

Revista bioMUSICAL

histórias de vida embebidas pela música

Autora

Mabell Sales Batista Pinho

Orientadora

Profª Drª Cicera Sineide Dantas Rodrigues

CRATO-CE
2022

Copyright © Universidade Regional do Cariri, 2022. Reservados todos os direitos desta edição. Proibida a venda e reprodução parcial ou total, sem autorização expressa dos autores.

TEXTO

Mabell Sales Batista Pinho

REVISÃO DE TEXTO

Cicera Sineide Dantas Rodrigues
João Assis da Cruz Neto

DESIGN E DIAGRAMAÇÃO

Vinicius Pinho

NARRATIVAS

Abidoral Jamacaru
Cleivan Paiva
José Nilton de Figueiredo

FOTOGRAFIAS

Imagens cedidas pelos cantores entrevistados

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Mabell Sales
Michel Leocaldino
Vinicius Pinho

REGISTROS ÁUDIOVISUAIS

Michel Leocaldino
Vinicius Pinho

EDIÇÃO DE FOTOS E VÍDEOS

Michel Leocaldino
Vinicius Pinho

Ficha Catalográfica elaborada pelo autor através do sistema de geração automático da Biblioteca Central da Universidade Regional do Cariri - URCA

Pinho, Mabell Sales Batista

P654r Revista bioMusical histórias de vida embebidas pela música / Mabell Sales Batista Pinho. Crato-CE, 2023.

23p. il.

Revista. Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri - URCA.

Orientador(a): Prof.ª Dr.ª Cicera Sineide Dantas Rodrigues

Coorientador(a): Prof.ª Dr.ª Francione Charapá Alves

1.Narrativas (auto)biográficas, 2.História de vida, 3.Abidoral Jamacaru, 4.Cleivan Paiva, 5.José Nilton de Figueiredo; I.Título.

CDD: 370.71

Revista bioMUSICAL
histórias de vida embebidas pela música

Autora

Mabell Sales Batista Pinho



6 APRESENTAÇÃO

7 CARTA AO LEITOR

HISTÓRIAS DE VIDA EMBEBIDAS PELA MÚSICA

9 OS ARTISTAS CURRICULANTES

16 ALGUMAS CANÇÕES



APRESENTAÇÃO

Este produto educacional em formato de revista digital está vinculado à pesquisa de dissertação intitulada: HISTÓRIA DE VIDA DE CANTORES POPULARES URBANOS DO CARIRI CEARENSE: SABERES CURRICULANTES E DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM O ETNOCURRÍCULO, realizada dentro do Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri (MPEDU-URCA).

Esse constructo nasce com a finalidade de apresentar-se como instrumento de salvaguarda de memórias individuais que se entrecruzam com a própria história coletiva do território em questão, a partir da escuta das narrativas de vida e das trajetórias musicais de três cantores populares urbanos, filhos da Região do Cariri: Abidoral Jamarú, José Nilton de Figueiredo e Cleivan Paiva.

O referido material surge também como uma proposta de elucidar a necessidade de pensar a possibilidade de construção de currículos plurais e heterogêneos, a partir das histórias de vida dos cantores e compositores supracitados, lançando luz sobre algumas de suas canções autorais, afirmando esses artistas como importantes produtores de saberes curriculantes.

Nesse produto educacional está contida uma breve biografia dos três sujeitos curriculantes participantes da pesquisa de dissertação, mostrando diferentes fragmentos das entrevistas narrativas que foram realizadas, contemplando experiências vivenciadas e narradas através de alguns registros fotográficos, cedidos pelos próprios protagonistas, fazendo assim uma volta ao passado. Ao final estão alistadas letras de algumas das canções presentes nos fonogramas dos cantores acima citados.

Aspira-se veementemente que essa produção construída com tanto esmero e cuidado, possa chegar ao maior número de pessoas, em especial aos docentes da educação básica, universidades e demais interessados na temática, no intento de contribuir como referência curricular para as práticas docentes, nos mais diversos espaços educacionais, formais e informais.



CARTA AO LEITOR(A) HISTÓRIAS DE VIDA EMBEBIDAS PELA MÚSICA

Crato, 01 de dezembro de 2022.

Olá, prezado(a) leitor(a),

Desejo que esteja bem e com saúde!

É com muita alegria que compartilho com você este *produto educacional* em formato de revista digital, fruto da minha pesquisa de dissertação, vinculada ao Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri (MPEDU – URCA).

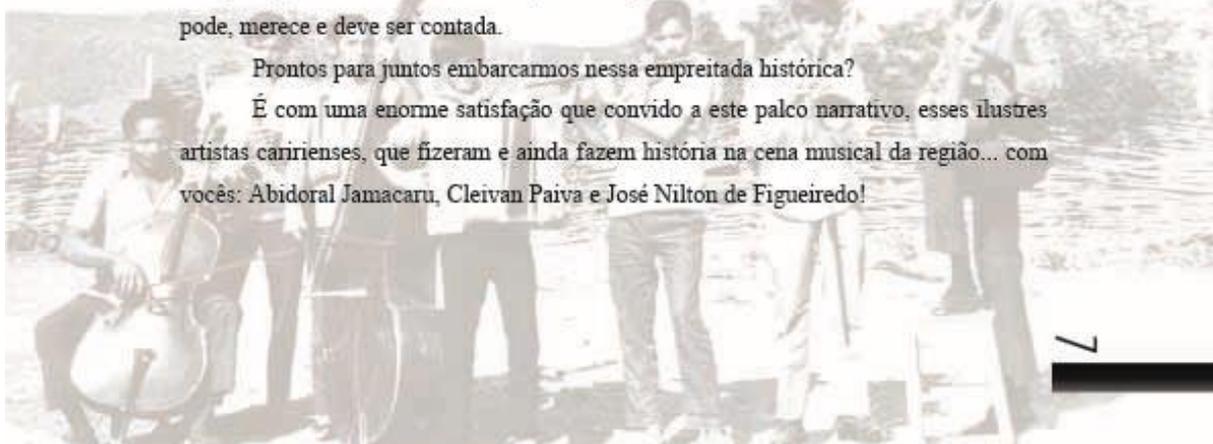
Quando perguntam minha profissão ou em qual curso me graduei, costumo sempre dar a mesma resposta: *sou professora, uma pedagoga embebida pela música!* Pois além de docente, também sou cantora. Foi unindo essas duas pilastras, sustentáculos do meu processo formativo que ousei desenvolver uma pesquisa, entrelaçando essas duas grandes paixões.

Nesse *produto educacional*, como fora explicitado anteriormente, você fará uma incursão por momentos vividos e vivenciados das histórias de vida e trajetórias musicais de três cantores compositores, protagonistas e prenunciadores do movimento cancionista do Cariri Cearense. Esse passeio histórico será feito a partir de trechos dos relatos cedidos pelos cantores, além de imagens fotográficas que perpassam alguns dos períodos da linha temporal do trajeto musical desses artistas.

Devo confessar e partilhar com você também que todo esse processo laborioso de pesquisa investigativa, tendo como mote as histórias de vida de cantores, em particular dos que foram escolhidos para protagonizarem essa pesquisa, foi despertando em mim um forte desejo de escutar muitas outras histórias, pois fui convencendo-me, cada vez mais, do quanto nossa história é repleta de significados e representatividade e que ela pode, merece e deve ser contada.

Prontos para juntos embarcarmos nessa empreitada histórica?

É com uma enorme satisfação que convido a este palco narrativo, esses ilustres artistas caririenses, que fizeram e ainda fazem história na cena musical da região... com vocês: Abidoral Jamaru, Cleivan Paiva e José Nilton de Figueiredo!





E AGORA COM VOCÊS...
OS ARTISTAS CURRICULANTES!



ABIDORAL JAMACARÚ

Natural de Crato, nascido no ano 1948, criou-se tendo por berço a Chapada do Araripe, onde muito banhou-se nos pequenos barreiros, nas cachoeiras, cascatas e nascentes, no decorrer de caminhadas que realizava junto ao pai, a quem também acompanhava, por vezes e a contragosto, no ofício, um comércio localizado no centro da cidade. Foi ali onde teve a oportunidade de conhecer personalidades como Patativa do Assaré e Luiz Gonzaga, fosse quando o poeta deixava seus cordéis no armarinho para ser vendido, fosse quando o cantor ia em busca de alguns dos artefatos musicais seminovos ali comercializados. Por ali, cruzou ainda com figuras como a dupla de emboladores Cajú e Castanha, ainda bem moços, e Cego Zé Oliveira, como ficou conhecido, que com sua rabeca gostava de fazer um pontinho em frente ao local.

Imerso nesse universo, seu inconsciente musical foi sendo atravessado por essas vivências, não obstante manteve um interesse latente pelos assuntos da vida, a natureza, o cosmo, as gentes, sem prender-se esteticamente à escola e às referências que lhe alcançaram na juventude. Na adolescência assistiu o mundo passar por mudanças marcantes, enquanto profetas anunciavam a chegada da Era de Aquário trazendo profundas transformações, conforme conta o próprio artista.

E de fato, mudanças findaram acontecendo, especialmente nas artes, que passaram a sugerir estéticas diferenciadas, mais modernas, com linhas mais irreverentes, o surgimento do rock, e nisso Abidoral seguia sendo atravessado pelo mundo em que estava inserido, e vendo sua cabeça tomar-se um rico caldeirão cultural, um prisma estético que se tornaria assinatura de seu trabalho. Trabalho este que ganharia *status* de ofício só bem mais tarde, em meio ao *boom* dos festivais (festival de San Remo na Itália, Woodstock nos Estados Unidos, até em Bangladesh, esse em benefício da população), que não faria do Brasil uma exceção (Festivais da Globo, da Tupi, da Record).

Enquanto tradições eram transpostas, algumas referências iam sendo firmadas. Em São Paulo, Thiago Araripe representava o Crato e o Cariri e conquistava notoriedade com seu jeito ímpar de cantar, escrever e compor, e



“...foi essa mistura de tudo que resultou meu trabalho”
(ABIDORAL JAMACARU, 2022)



sua projeção ecoava em seu território natal. Nesse mesmo período acontecia o Tropicalismo e a Vanguarda Paulista (de onde surgiram, dessa última, nomes como Arrigo Barnabé e Tetê Spindola).

Tais ares de vanguarda parecem ter sido inalados por Bida, como é chamado carinhosamente pelos mais próximos, que muito embora

tenha começado a compor a partir do que lhe era mais fácil de fazer, e que por vezes lembrava algum outro artista de maior visibilidade, foi achando uma assinatura inconfundível, a partir, também, da convivência com contemporâneos que “avançava na minha frente musicalmente”, como ele mesmo aponta. “Já tinha o Cleivan, que tocava um instrumento muito bem, tinha o Salatiel, que já tinha uma visão diferenciada de uma música tanto voltada pra a América Latina como voltada também pros movimentos revolucionários, e o grande ídolo dele era o Geraldo Vandré”, relata Abidoral.

Nesse interim, Abidoral foi percebendo sua sede de maior liberdade no tocante à composição e seu interesse por uma perspectiva mais abrangente. Foi então, nessa busca, que ele descobre a Bossa Nova, o Jazz, um desbravar que não parou mais.

Não parou mais até porque eu não me deixei levar por regionalismo; nem negando o regionalismo, nem assumindo ele, entendeu?! Mas sim vendo como mais um dos elementos que eu podia ter mais formação musical. Então foi essa mistura de tudo que resultou meu trabalho (ABIDORAL JAMACARU, 2022).

Abidoral chegou a participar de algumas edições do festival realizado em Crato, tendo inclusive vencido parte delas – uma das edições, aliás, “arrastou” quase todas as premiações, incluindo melhor interpretação, melhor letra, melhor música e melhor arranjo. Todavia, viu-se a determinada altura desse capítulo de sua história desgostoso com o distanciamento entre os compositores, que ele sentia que era gerado pelo clima de competitividade inerente aos festivais.

Começa então a viajar para divulgar seu trabalho, tal movimento lhe colocou em uma posição bem diferente dentro do próprio território natal. Com o respaldo e a

confiança conquistados, recebeu um importante apoio de Luiz Carlos Salatiel, que além de compositor também já acompanhava o trabalho de Bida.

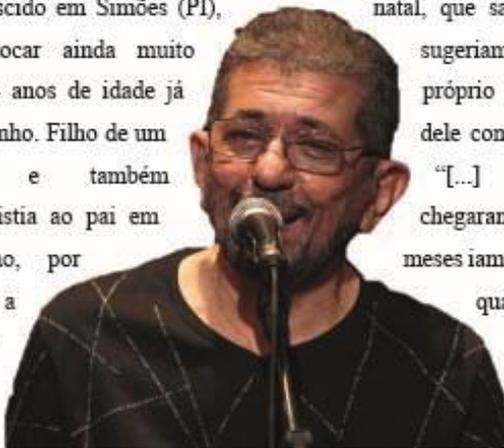
Eu fui tendo uma, como é que se diz, um crédito maior pelo meu trabalho, e foi quando Salatiel que acompanhava o meu trabalho desde pequeno ele resolveu produzir um CD meu. CD naquela época não era CD, era o Vinil que é esse que você tá vendo aqui na capa é o Avalon né? Salatiel foi muito corajoso, porque naquele tempo saia muito caro uma produção sabe, e eu tenho muita gratidão a ele por isso aí. Foi um disco antológico, que marcou foi o início da minha carreira e ainda hoje por ele ter sido muito vanguardista ainda hoje ele é atualizado, todo mundo que escuta... (ABIDORAL JAMACARU, 2022).

Nesse disco estava Flor do Mamulengo, que rendeu relevante projeção tanto para Abidoral como para o compositor Luiz Fidélis. Em sua discografia, constam, além de Avalon (1986), O Peixe (1998), Bárbara (2008) e o mais recente álbum lançado, intitulado Abidoral Jamaru (2018).

Seu segundo trabalho foi lançado em 1998, intitulado O Peixe, e na época foi apontado pelos jornais locais como o melhor disco cearense do ano. Seu terceiro disco foi gravado em 2008, na cidade do Crato, intitulado Bárbara, homenageando a heroína pernambucana, Bárbara de Alencar. Seu trabalho mais recente, leva seu nome e traz canções inéditas.

CLEIVAN PAIVA

Nascido em Simões (PI), começou a tocar ainda muito jovem. Com 4 anos de idade já tocava cavaquinho. Filho de um farmacêutico e também violonista, assistia ao pai em ocasiões como, por exemplo, a passagem de ciganos por sua cidade



natal, que sabendo do musicista, sugeriam, segundo relata o próprio Cleivan, encontros dele com o violonista do clã. “[...] os ciganos que chegaram passavam dois/três meses iam embora, e geralmente quando iam pra Simões levava um violonista, porque sabia que

“A gente vivia num mundo assim de muita arte, o dia a dia era arte, era cuidando as coisas, [...] e a gente vivia no mundo totalmente ligado na arte”

(CLEIVAN PAIVA, 2022)

“tinha meu pai lá e colocava os dois pra tocar, e eu nasci ouvindo ele tocar né?”, conta. Depois do falecimento do pai, seguiu tocando no instrumento que um dia fora do patriarca.

Na infância, ouvia João Gilberto, quando nacionalmente o cenário musical era protagonizado pela Jovem guarda e pelo *rock'n roll*. Regionalmente, as rádios (dentre as quais, algumas transmitidas a partir do território cariense, de Petrolina, de Recife e de Teresina), por conseguinte, os bares difundiam o cancionário popularizado nas serestas, músicas populares que embalavam a vida noturna e a boêmia, a exemplo dos bregas. Enquanto isso, Cleivan seguia ouvindo o único disco que havia em sua casa, conforme relata: “Lá em casa tinha uma vitrola, [...] uma radiola bem antiga, e só tinha um disco, que era um vinil; só tinha um disco, e esse disco era de João Gilberto, e eu era obrigado a ouvir esse disco porque só tinha um”.

Cleivan conta que isso se deu dos 8 aos 14 ou 15 anos. Mesmo sem entender nada no começo, seguia ouvindo aquela “harmonia diferente”, como aponta. “[...] e aí a música que eu escutava na rua, nos bares com meus colegas eram outra coisa era a música popular e em casa eu só escutava música mais troncha que era o João Gilberto e isso eu acho que foi toda a minha influência”, conta. Levou consigo essa bagagem para Crato, onde foi estudar.

E aí foi no período que começou os festivais de música, eu já era compositor, eu já tinha participado de um festival lá no Piauí com 13 anos de idade, e tinha ganho o festival como solista de guitarra, eu participei de um festival lá como guitarrista e eu já tinha ganho esse festival lá, só que aí quando eu cheguei aqui era diferente porque era um festival de compositor e eu não tinha tanta habilidade para compor. (CLEIVAN PAIVA, 2022).

Em Crato, conhece Rosemberg Cariry, com quem começou a compor para os festivais. A história que seguiu foi permeada de fruição de arte. “A gente vivia num mundo assim de muita arte, o dia a dia era arte, era ouvindo as coisas, eu mandava buscar na época livros no Rio de Janeiro pra poder entender alguma coisa, discos, e a gente vivia no mundo totalmente ligado na arte”, lembra Cleivan.

Os festivais do Crato se mostraram oportunos para o jovem violonista, que por desdobramento dessas vivências, partiu para São Paulo, onde concorreu com grandes nomes da história da música popular brasileira, como Oswaldo Montenegro, Dominginhos e Arrigo Barnabé, e onde teve a chance de tocar com figuras como Jards Macalé e Roberta Miranda.

Em relação aos seus fonogramas, Cleivan gravou três discos, os dois primeiros em formato de vinil e o último e mais recente, em formato de CD. Seu primeiro

disco foi intitulado *Guerra e paz*.

Guerra e Paz... tem aquele é um escritor né russo que tem um, ele tem uma publicação sobre Guerra e Paz então a gente tinha sentimentos assim apenas sentimento a gente não faz participava de movimento assim específico em termos do comunismo né, a gente era fã desse negócio do comum. Guerra e Paz eu acho que foi uma maneira, foi uma maneira mais forte da gente representar um pouco mais essa ideia de igualdade nossa, não sei nem se tá bem certo ou errado, mas é uma coisa que a gente defendia [...] (CLEIVAN PAIVA, 2022).

Nos discos seguintes, chamados *Cleivan Paiva* e *Cleivan Paiva: sonhos do Brasil*, o artista continua a mostrar sua sonoridade particular através de invenções melódicas permeadas pelo Jazz. Apesar de ter tido algumas oportunidades de gravar suas músicas por grandes gravadoras, de nível nacional, o cantor continuou primando pelo seu trabalho singular, feito de acordo com suas influências musicais, sem se curvar à máquina capitalista das grandes empresas fonográficas, onde tudo acaba girando em torno da arrecadação de capital, fazendo, muitas vezes, com que o artista perca sua identidade musical para tocar o que é considerado mais rentável. Sobre isso, Cleivan fala: *“Vou seguir na minha estrada desse mesmo jeito até morrer, não vou mudar, não mudei e continuo...”* (CLEIVAN PAIVA, 2022).

JOSÉ MILTON DE FIGUEIREDO

José Milton de Figueiredo (conhecido como Zé Nilton) é natural do Crato – CE.

Nasceu em 23 de agosto de 1950. Teve influência musical desde tenra idade através dos seus avôs paterno e materno. Seu avô paterno



“...um dia, eu tinha 12 anos, tava carregando água [...] eu me assustei que eu tá descendo, o jumento na frente e eu atrás assobiando, [...] e via que tinha uma pessoa; essa pessoa era o padre Áglio Augusto Moreira”
(ZÉ NILTON, 2022)

morava no sítio, era músico e tocava rabeca, além de poeta, que faleceu aos 96 anos. O seu avô materno morava na cidade e também era poeta. O professor Zé Nilton relatou a importância de crescer tendo essas duas balizas, a poesia e a música.

Desde os 7 anos, mora no bairro Lameiro, aos pés da Chapada do Araripe. O mesmo narrou também que quando era criança, seu pai gostava de tocar violão e escutar rádio. Ele se lembrou de quando fi-

cava junto a sua família escutando as músicas tocadas na época ao redor de uma velha radiola. Quando pequeno Zé Nilton teve suas primeiras aulas de música com o Padre Ágio Augusto Moreira, fundador da Sociedade Lírica do Belmonte – SOLIBEL.

Em 1963, Zé Nilton fez parte de um quarteto musical, quando tinha apenas 13 anos de idade. O quarteto fez seu primeiro concerto no Hospital São Francisco de Assis, no natal daquele ano. Depois disso, o grupo aumentou, entrando outros integrantes e continuaram fazendo outras apresentações, sob a regência e orientação do Pe. Ágio.

Parte de sua trajetória musical foi construída a partir da influência das obras de Chico Buarque de Holanda, várias composições de Zé Nilton rememoram as composições do conhecido artista nacional. Inclusive, seu primeiro disco intitulado *De onde olho* foi feito e dedicado a Chico Buarque.

Zé Nilton também foi um dos artistas, compositores fundantes dos festivais da canção que aconteceram nas cidades de Crato e Juazeiro, nos anos de 1970 e 1971, chegou a integrar também o corpo de jurados de uma das edições do Festival, que na época, aconteciam na Quadra Bicentenária (antigo parque da cidade).

Em meados dos anos 70, Zé Nilton viajou para o Rio de Janeiro para estudar Teologia e se tornar padre. Nessas idas e vindas, ele acabou conhecendo Cristina, com quem se casou, desistindo assim de se tornar padre. Morando no Rio de Janeiro, decidiu cursar Ciências Sociais. Durante sua trajetória acadêmica, ele foi convidado a ficar como coordenador cultural da UERJ. Naquele tempo, no auditório da referida universidade era gravado o Programa Som Brasil, apresentado pelo cantor e compositor Mario Lago. A partir desse trabalho, Zé Nilton teve a oportunidade de conhecer diversos artistas nacionais da cena musical.

Nos anos 90, foi para Recife cursar mestrado em antropologia. Entre outubro de 2005 e setembro de 2006, gravou seu segundo disco, chamado *Música a contrapelo: citações da modernidade*, sobre esse disco, Zé Nilton o descreveu: “arrajos bem elaborados, sem melodramas e paroximos, na medida do compasso sincopado do artista”.

Mesmo estando longe dos palcos, o cantor deixou sua marca na história da música cariense e continua a viver a música da sua maneira, ecoando suas vivências, histórias e percursos musicais forjados pelo tempo.





CANTADOR, FAZ ESSE MOTE PRA MIM...
LETRAS DE ALGUMAS CANÇÕES DOS CANTORES ENTREVISTADOS



Cariri (o hino)

Abidoral Jamacaru
Avalon(1986)

O sol brilhou no Cariri
 As cachoeiras no canto das águas
 A me encatar
 O canto que encanta o sopé
 Canta a chapada
 Canta o sol, canta Cariri
 Bela menina, vestido bordado
 Raios de sol
 Canta o velho, canta o novo
 Moça nua, canta a lua
 E eu canto como se o céu fosse aqui
 Pois tenho o aconchego dos teus braços
 Te amo Chapada
 Te amo Cariri

O peixe

Abidoral Jamacaru/Patativa do Assaré
Avalon(1986)

Tendo por berço o lago cristalino
 Folga o peixe a nadar todo inocente
 Medo ou receio do porvir não sente
 Pois vive incauto do fatal destino
 Se na ponta de um fio longo e fino
 A isca avista, ferra a inconsciente
 Ficando o pobre peixe de repente
 Preso ao anzol do pescador ladino
 O camponês, também, do nosso estado
 Ante a campanha eleitoral, coitado!
 Daquele peixe tem a mesma sorte
 Antes do pleito, festa, riso e gosto
 Depois do pleito, imposto e mais imposto
 Pobre matuto do sertão do Norte

Vida

Abidoral Jamacaru
Bárbara(2008)

Coabitamos o mundo
 Eu a pantera e a corsa
 Tu o tatu e o guará
 Ele e a acácia de cacho,
 Nós e o perfume da flor
 Vós suspirando com vida
 Eles girando na terra
 Sentindo o calor que emana
 Do hálito do criador
 Vida, vida, vida...
 Tremula a bandeira que diz
 Vivemos na mesma guarida
 A lua que lambe meu rosto
 É a mesma a luzir tua boca
 E ainda rodamos ao sol brilhando
 Com vida, vida, vida...
 Havemos da mesma estrela
 Sorvemos a mesma energia
 A mesma é a gravitação
 Também é a tridimensão
 E ainda rodamos ao sol
 Brilhando com vida
 Vida, vida...

Pra ninar o Cariri

Abidoral Jamacará/Tiago Araripe
Avalon (1986)

O sol doura o cume verde
Da chapada do Araripe
Sonolenta a tarde cai
Noite vem ninar o Cariri

Dorme o canavial
Marmeleiro, Piquizal
E as palmeiras de coco babaçu

Cores, claros urubus-rei,
Vim-vim, jacú, caboclo lindo
Zabelê, cigarras, papa-vento,
Guachinins, rolinhas
Cascavel, guará, já vão dormir

Repousa o camaleão
Borboleta, gavião
Fecha a folha o malisal
Dorme em paz criança e ancião

Vou no vento

(Abidoral Jamacará/Claudia Rejane)
Barbara (2008)

Ó maninha eu vou no vento
Pra chapada do Araripe
Vou fazer uma cantiga
Vou passear por ali

Adentrar naquela fresta
Que os espíritos da floresta
Deixaram no Cariri

Trago a sede de esperança
E um baú pra colher paz
Quero ver na mata a dança
Cada habitante de ti

Será um irmão a mais
O teu chão será meu pai
E a floresta minha mãe

Mais tarde, mais forte

(Abidoral Jamacaru)
Barbara (2008)

Tudo tem tempo de ser
E quando um grito custa a nascer
Se atira além do horizonte
Viaja nos quatro ventos

Estala que nem chicote
Ressoa muito pra pouco chão
Dói, lateja, explode
E voa sem direção

Dói na canção, dói no refrão
Tem força de água de cheia
Que cai no mar e passeia

Tem madrugada morrendo
Hey, tem aurora raiando
Tem noite parindo o dia
Hey, novo dia sangrando

Nato Cantador**(Cleivan Paiva e Rainério Ramalho)***Sonhos do Brasil*(1997)

Desde menino
que eu tenho esse destino
de cantar tudo que sinto
canto alegria e dor

Meu pai falou
do sobe e desce do caminho
feito de pedras espinhos
sem esperança de flor

Letra por letra
descobri meu alfabeto
sem um professor por perto
me formei pra cantador

Deixei o Nordeste
mesclando saudade
pra voltar mais tarde
e rever o meu amor

Saio cantando
nos lugares desse mundo
só Deus sabe do meu rumo
eu vou no prumo, eu vou com fé

Sigo levando
a viola a tiracolo
lhe abraçando
como se abraça a mulher

Corda com corda
cada acorde acorda um sonho
de um moço tão medonho
que bem sabe o que, que quer

Sonhei com Rio
São Paulo tão frio
me deu seu estio
me aplaudiu de pé

No Rio de Janeiro
eu cantei pro Cristo redentor
no Rio de Janeiro
eu toquei pro Cristo redentor cantar

a minha canção lhe encantou
e eu cantador me vi tão feliz
cheguei onde quis
ganhei o país
meu país

Águas do Cariri**(Stênio Lima e Cleivan Paiva)***Sonhos do Brasil*(1997)

Eu vou vivendo a minha vida nesta estrada
É dessas águas que eu gosto sim
Por onde eu ando não me acostumo
Eu gosto mesmo é de viver aqui
É dessa terra que eu vejo tudo
Que acontece em outras regiões
Noutras cidades, em outros países
Eu acho que não é melhor do que aqui não
Quer me conhecer, venha pra cá
E em águas verdes se banhar
Quer me namorar venha para aqui
Venha conhecer o cariri

No Coração**(Cleivan Paiva e Gilmara Targino)***Sonhos do Brasil*(1997)

Sou tocador o ano inteiro
Sou violeiro rei do sertão
Sou tocador no Rio de Janeiro
Também no estrangeiro
No mês de São João
A minha sina é vida ou morte
Correr na sorte deste chão
A minha vida vive nos teus olhos
Nos teus sonhos e nesta canção

No coração já fui ferido
Amor perdido, desilusão
É dor que arde

Que vai matando a gente
Veneno de serpente
Não tem mais cura não
A minha sina é vida ou morte

Correr na sorte deste chão
A minha vida vive nos teus olhos
Nos teus sonhos e nesta canção

Crato

(José Nilton)

De Onde Olho (2000)

"Crato meu torrão adorado
Crato que saudades de ti"
Crato teu fascínio é teu garbo
Crato que saudades de ti
Saudades das noites tão boas
Sob a lua que desce à serra
Pra abençoar as cascatas e rios
Que banham teu corpo e nutrem teu chão
Saudades das noites atoas
Pelas ruas tão cheias de graça
Vento frio soprando esperança
E um cheiro de doce adoçando o teu ar
Nessa terra há lugar para os homens
Que acreditam e lutam por ti
Terra minha onde amei
E sonhei e cresci e vivi
Que saudades do Crato...
(Meu torrão adorado,
Crato, eu já ti compreendi...)

Carteira de Identidade

(José Nilton/Ana Cecília)

De Onde Olho (2000)

Em minha face o passar dos anos é
um exercício de apagar marcas.
Este rosto sou eu
Esta placidez sou eu
Sem história sem contorno,
Sem vincos quase
A fotografia me diz sou eu
Mas não sou eu esta

A imagem que conheço é pessoal,
tensa, contrátil.
Sou eu mesma todos os sinais
em luta que estariam
Impressos no avesso da argila
que moldasse o meu rosto.
Aquele que não posso despir.
No avesso da fotografia, tenho mil anos.

Serrana Bela

(José Nilton)

De Onde Olho (2000)

Sai de mim
E segue a sua viagem
Sai de mim
Desfaz minha tatuagem
Sai de mim
E põe a sua bandagem
No que ficou no que ficou
No que ficou
Sai de mim
Sai de mim
Vem pra mim
E para lhe presentear
Trouxe a flor do bugari
Serrana bela
E para me facilitar
Trouxe o gosto do pequi
Serrana bela
Eu passo a vida lhe
Esperando
Lá na mangueira
Onde deixamos cativar o
Coração
Saboreando a fruta doce da
Estação
Onde eu peguei na sua mão
Vem pra mim acaba a minha
Estiagem
Vem pra mim
Conserta a minha paragem

Traz pra mim
 O que puder na embalagem
 Do que ficou do que ficou e
 que o que ficou
 Não tem fim
 Não tem fim
 Não tem fim

Via Crucis

(José Nilton)

Música a Contrapelo (2006)

Desceu pelo rabo da gata
 Vinha lá do Cafundó
 Aí pensou em Chico Curto
 Anduia e Pangaré
 Embriagado de passado
 Sentou na Praça da Sé

Aí lembrou de Antonieta
 Lembrou de quando teve amor
 E um pouco de felicidade
 Na cidade que passou

Pelo beco do Pe. Lauro deu na ponte S. José
 Aí falou de Chico Curto. Anduíá e Pangaré
 Sua cabeça na lembrança vai na bola e faz o gol

Aí rolou pela sarjeta e acordou mais Zé
 Ninguém
 - "Não foi meu chapa essa cachaça
 É que lembrar não me faz bem"

Aí subiu o Seminário
 Boas e poucas aprontou
 Gastou metade do salário
 No samba de dona Dodô

Aí desceu pelas Cacimbas
 Pra saber de seu milhar
 O bamba manco lá da banca
 Esqueceu-se de marcar
 E foi aquele bate-boca
 E muito rolo pelo chão

Aí se viu numa mutreta
 Logo tratou de dar no pé
 Quando chegou na Batateira
 Você sabe como é...

O Belchior foi disparando
 Pulou o muro do bordel
 Já ia quase se safando
 Mas seu destino foi cruel

Entrou debaixo da carreta
 Morreu o pobre jogador
 Eu conheci quando menino
 Esse grande goleador

De Lendas e Cantigas

(José Nilton)

Música a Contrapelo (2006)

Diz que a Mãe d'água flutuando
 Pelas águas do Umari
 Flore suas tranças
 E faceira inda espera o bem-te-vi

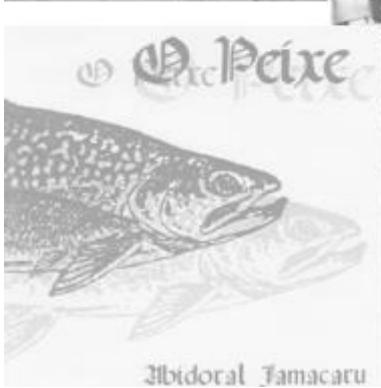
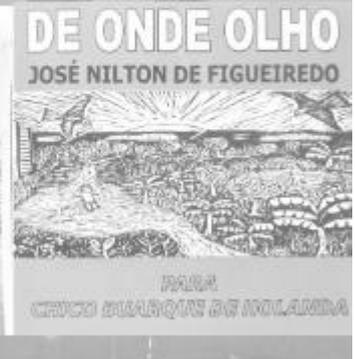
Conta que a noite céu de prata
 Tece luz sobre a Mãe d'água
 Que entre soluços, só num canto,
 Titubeia sua mágoa

E quando o dia amanhece
 Ela volta a espíar
 Nas águas claras, que silêncio
 Seu amor não quis chegar

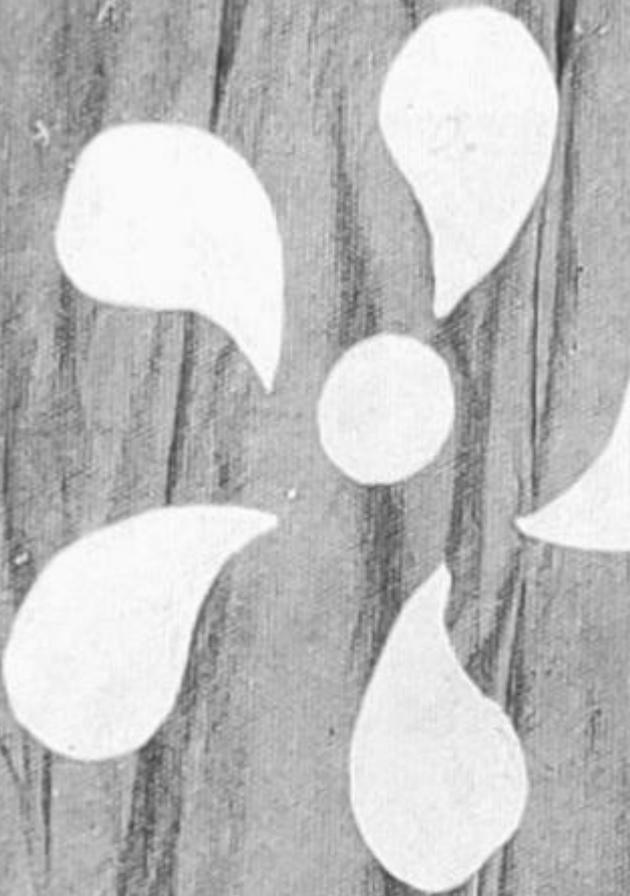
O tempo fecha nos seus olhos
 Cai a chuva no Umari
 E toda natureza foge
 Foge índio Cariri

"E a todo mundo eu dou psiu!"
 Perguntando
 Quem alenta minha dor

Tenho o coração vazio
 Desde quando
 Ele foi e não voltou



NOSSO
CANTO
EM
OUTROS
CANTOS



disponível em



ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ
SECRETARIA DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA - SECITECE
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI - URCA
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu, Mabell Sales Batista Pinho, RG: 2007034029360, discente do Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri – URCA, estou realizando a pesquisa intitulada: *Canção Popular Do Cariri Cearense E Etnocurrículo: Entrecimentos possíveis e visibilização de vozes Silenciadas* que tem como objetivo: compreender as histórias de vida de cantores populares da região do cariri cearense, suas canções e contribuições para o campo musical deste lugar, tendo em vista estimular possibilidades de construção de um currículo escolar, pautado na perspectiva do etnocurrículo e da multirreferencialidade. E como Objetivos Específicos: Analisar como se deu a aproximação com a música e sua importância na trajetória de vida dos cantores entrevistados; Conhecer as principais canções populares compostas pelos entrevistados; Perceber os sentidos e referências contidas nas letras das canções mapeadas; Refletir sobre as possibilidades de construção da multirreferencialidade e do etnocurrículo escolar, que considere a história de vida de cantores populares e suas composições musicais. Para isso, estou desenvolvendo um estudo que consta das seguintes etapas: entrevista narrativa e posterior análise textual discursiva, realização do Produto Educacional – Produção de um E-book (bio)musical contendo as narrativas e principais composições dos cantores populares do Cariri cearense.

Por essa razão, o (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar da pesquisa. Sua participação consistirá em participar através do *Google Meet* ou de forma presencial de Entrevista Narrativa, a qual será gravada, com data e horário previamente agendados, de acordo com a disponibilidade do participante. O convite será feito via e-mail ou utilizando o aplicativo de mensagens whatsapp, onde será alinhado os detalhes do encontro, dia e horário, de acordo com a disponibilidade do entrevistado (a). Na ocasião, abordaremos aspectos de sua história de vida e aspectos que considera importante, como por exemplo, trajetória musical, reconhecimento musical, músicas e composições, mensagens embutidas nas composições e experiências nos festivais da canção. O(s) procedimento(s) utilizado(s) na pesquisa narrativa, poderá(ão) trazer algum desconforto do tipo recordações mais emotivas das experiências musicais passadas, saudosismo ao recordar de eventos e pessoas relevantes na formação e vivência musical. O tipo de procedimento apresenta um risco mínimo que será reduzido mediante a escuta ativa,

acolhedora em que o entrevistado responderá com o tempo necessário e respeitando os itens que não estiverem em condições de emitir as informações solicitadas.

Os benefícios esperados com o presente estudo no sentido de proporcionar reflexão crítica sobre o currículo escolar e sua relação com o repertório musical da região do Cariri Cearense, contribuindo para práticas pedagógicas permeadas por uma perspectiva do Etnocurrículo e da Multirreferencialidade. Teremos ainda como Produto a produção de um E-book (bio)musical contendo as narrativas e composições dos cantores populares do Cariri Cearense.

Todas as informações que o(a) Sr.(a) nos fornecer será utilizada somente para esta pesquisa. Suas (Seus) (respostas, dados pessoais, etc) serão confidenciais e seu nome não aparecerá nos (as) (questionários, gravações, fichas de avaliação, etc.) e nem quando os resultados forem apresentados. A sua participação em qualquer tipo de pesquisa é voluntária. Caso o (a) Sr.(a) aceite participar, não receberá nenhuma compensação financeira. Também não sofrerá qualquer prejuízo se não aceitar ou se desistir após ter iniciado a presente pesquisa.

Se tiver alguma dúvida a respeito dos objetivos da pesquisa e/ou dos métodos utilizados na mesma, pode procurar, Mabell Sales Batista Pinho, Cicera Sineide Dantas Rodrigues, endereço para contato: Rua Luis Pereira, 53, bairro Pimenta, Crato-CE, nos horários de 14h às 17h. Se desejar obter informações sobre os seus direitos e os aspectos éticos envolvidos na pesquisa poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa - CEP, da Universidade Regional do Cariri, localizado à Rua Coronel Antonio Luiz, 1161, 1º andar, Bairro Pimenta, CEP 63.105-000, telefone (88) 3102.1212 ramal 2424, Crato-CE.

Se o(a) Sr.(a) estiver de acordo em participar deverá preencher e assinar o Termo de Consentimento Pós-esclarecido que se segue, e receberá uma cópia deste Termo.

Crato, 30 de Maio de 2022

João Vitor Figueiredo
Assinatura do participante

Melchior Batista Pinho
Assinatura do Pesquisador

Yuri Alencar A. Pinheiro

Assinatura do participante

Mabelle Sales Batista Pinheiro

Assinatura do Pesquisador

Abdriques Rodrigues Lemos
Assinatura do participante

Mebell Sales Batista Pinho
Assinatura do Pesquisador

ANEXO B – TERMO DE CONSENTOMETO PÓS-ESCLARECIDO**TERMO DE CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO**

Pelo presente instrumento que atende às exigências legais, o Sr.(a) JOSÉ CLEIVAN DE PAIVA, portador(a) da cédula de identidade _____, declara que, após leitura minuciosa do TCLE, teve oportunidade de fazer perguntas, esclarecer dúvidas que foram devidamente explicadas pelos pesquisadores, ciente dos serviços e procedimentos aos quais será submetido e, não restando quaisquer dúvidas a respeito do lido e explicado, firma seu Consentimento Livre e Esclarecido em participar voluntariamente desta pesquisa.

E, por estar de acordo, assina o presente termo.

Crato, 28 de Fevereiro de 2022.

José Cleivan de Paiva
Assinatura do participante

Mabelle Sales Batista Pinho
Assinatura do pesquisador

TERMO DE CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Pelo presente instrumento que atende às exigências legais, o Sr.(a) ABIDORAL RODRIGUES JAMACARU FILHO, portador(a) da cédula de identidade 96002304168, declara que, após leitura minuciosa do TCLE, teve oportunidade de fazer perguntas, esclarecer dúvidas que foram devidamente explicadas pelos pesquisadores, ciente dos serviços e procedimentos aos quais será submetido e, não restando quaisquer dúvidas a respeito do lido e explicado, firma seu Consentimento Livre e Esclarecido em participar voluntariamente desta pesquisa.

E, por estar de acordo, assina o presente termo.

Crato, 28 de Fevereiro de 2022.

Abidoral Rodrigues Jamacaru Filho
Assinatura do participante

Mabell Sales Batista Filho
Assinatura do pesquisador

TERMO DE CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Pelo presente instrumento que atende às exigências legais, o Sr.(a) JOSÉ NILTON DE FIGUEIREDO portador(a) da cédula de identidade 2001034112242, declara que, após leitura minuciosa do TCLE, teve oportunidade de fazer perguntas, esclarecer dúvidas que foram devidamente explicadas pelos pesquisadores, ciente dos serviços e procedimentos aos quais será submetido e, não restando quaisquer dúvidas a respeito do lido e explicado, firma seu Consentimento Livre e Esclarecido em participar voluntariamente desta pesquisa.

E, por estar de acordo, assina o presente termo.

Crato, 28 de Fevereiro de 2022.

Jose Nilton de Figueiredo
Assinatura do participante

Makell Sales Batista Paula
Assinatura do pesquisador

ANEXO C – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Eu José Elcivan de Paiva, portador (a) da Carteira de Identidade n° 20072507297 e do CPF n° 05936241300, residente à Rua Mons. Silvano de Sousa 172 bairro Sossogo, na cidade de Crato,

autorizo o uso de minha imagem e voz, no projeto de pesquisa que visa investigar a Canção Popular Do Cariri Cearense E Etnocurrículo: Entrecimentos Possíveis E Visibilização De Vozes Silenciadas, produzido pela mestrandia Mabell Sales Batista Pinho do MPEDU da Universidade Regional do Cariri. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem e voz acima mencionadas em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão de minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos e assino a presente autorização em 02 (duas) vias de igual teor e forma.

Crato, 05 de 09 de 2022.

José Elcivan de Paiva

Cedente

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu ABIDORAL RODRIGUES JAMACARU FILHO, portador (a) da Carteira de Identidade nº 96002304186 e do CPF nº 092.518.983-91, residente à Rua JOSE CARVALHO, 217, bairro CENTRO, na cidade de CRATO,

autorizo o uso de minha imagem e voz, no projeto de pesquisa que visa investigar a Canção Popular Do Cariri Cearense E Etnocurrículo: Entrecimentos Possíveis E Visibilização De Vozes Silenciadas, produzido pela mestrandia Mabell Sales Batista Pinho do MPEDU da Universidade Regional do Cariri. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem e voz acima mencionadas em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão de minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos e assino a presente autorização em 02 (duas) vias de igual teor e forma.

Crato, 05 de Novembro de 2022.

Abidoral Rodrigues Jamacaru Filho
Cedente

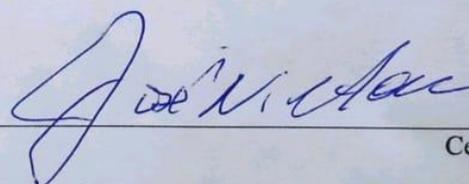
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu JOSÉ NILTON DE FIGUEIREDO, portador (a) da Carteira de Identidade n° 2001034112242 e do CPF n° 033.083.163-15 residente à Rua CELSO OLIVEIRA, 81 - AP. 304 bairro PARQUE GRANGEIRO, na cidade CRATO de

_____, autorizo o uso de minha imagem e voz, no projeto de pesquisa que visa investigar a Canção Popular Do Cariri Cearense E Etnocurrículo: Entrecimentos Possíveis E Visibilização De Vozes Silenciadas, produzido pela mestrandia Mabell Sales Batista Pinho do MPEDU da Universidade Regional do Cariri. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem e voz acima mencionadas em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão de minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos e assino a presente autorização em 02 (duas) vias de igual teor e forma.

Crato, 03 de Dezembro de 2021



Cedente

ANEXO D – PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA



Continuação do Parecer: 5.533.863

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_1958774.pdf	29/06/2022 15:06:58		Aceito
Parecer Anterior	PB_PARECER_CONSUBSTANCIADO_CEP_5496568.pdf	29/06/2022 15:06:24	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_comite_corrigido_1.pdf	29/06/2022 15:05:16	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito
Brochura Pesquisa	Projeto_comite_corrigido.docx	29/06/2022 15:04:50	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_CORRIGIDO_2.pdf	29/06/2022 15:04:09	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	25/06/2022 13:11:04	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito
Outros	Roteiro_corrigido.pdf	25/06/2022 13:00:55	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA_corrigido.pdf	25/06/2022 12:55:37	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito
Orçamento	ORCAMENTO_PDF.pdf	03/06/2022 00:13:32	MABELL SALES BATISTA PINHO	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CRATO, 19 de Julho de 2022

Assinado por:
cleide correia de Oliveira
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Cel. Antônio Luiz, nº 1161		CEP: 63.105-000
Bairro: Pimenta		
UF: CE	Município: CRATO	
Telefone: (88)3102-1212	Fax: (88)3102-1291	E-mail: cep@urca.br