



UFC

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CAMPUS DE SOBRAL

CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA

ERASMO JÚNIOR DE MELO CHAVES

**APRENDIZAGEM MUSICAL AUTODIDATA: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO
COM OS MÚSICOS POPULARES EM VARJOTA-CE**

SOBRAL

2019

ERASMO JÚNIOR DE MELO CHAVES

APRENDIZAGEM MUSICAL AUTODIDATA: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO COM
OS MÚSICOS POPULARES EM VARJOTA-CE

Monografia apresentada ao Curso de Música –
Licenciatura da Universidade Federal do Ceará,
Campus Sobral como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Música.
Área de concentração: Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mateus de
Oliveira.

SOBRAL

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C438a Chaves, Erasmo Júnior de Melo.
Aprendizagem musical autodidata : um estudo exploratório com os músicos populares em Varjota-CE /
Erasmo Júnior de Melo Chaves. – 2019.
79 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Campus de Sobral,
Curso de Música, Sobral, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Mateus de Oliveira.

1. Autodidatismo. 2. Aprendizagem Musical. 3. Músico Popular. I. Título.

CDD 780

ERASMO JÚNIOR DE MELO CHAVES

APRENDIZAGEM MUSICAL AUTODIDATA: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO COM
OS MÚSICOS POPULARES EM VARJOTA-CE

Monografia apresentada ao Curso de Música –
Licenciatura da Universidade Federal do Ceará,
Campus Sobral como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovada em: ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Mateus de Oliveira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Emanuel Ancelmo Benvenuto
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Eveline Andrade Ferreira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À memória de minha mãe, Antônia de Melo
Chaves.

AGRADECIMENTOS

Aos colegas da turma 2016.1, especialmente, Renato Araújo Silveira, Nacélio Portela e João Paulo do Nascimento Lucas, que me ajudaram com as disciplinas específicas e me apoiaram nos momentos mais difíceis da graduação.

Aos professores do curso de Música, especialmente, Dr. José Álvaro Lemos de Queiroz, Dr. João Emanuel Ancelmo Benvenuto, Dra. Eveline Andrade Ferreira e Dr. Marcelo Mateus de Oliveira que contribuíram com minha formação acadêmica através do compartilhamento de conhecimento e ideias.

Aos músicos populares de Varjota, especialmente, Raimundo Marcelino Diogo, José Orlando Mesquita, Antônio Enézio Freitas do Nascimento, Ezídio Domingos de Freitas, Antônio Ramos Castro, Manoel Oliveira Rodrigues, Messias Bezerra de Oliveira, Antônio Pereira da Costa, que colaboraram com minha pesquisa por meio de informações sobre o assunto abordado.

Por fim, agradeço à minha professora de Ensino Médio, Maria Lucila de Oliveira Lima, por não ter desistido de mim quando todos ao meu redor apostavam no meu fracasso escolar.

“Uma vez fui convidado para tocar no Riacho do Pires e quando eu cheguei perto, ouvi o som da banda. Eu disse: vixe! Já começou. Aí eu afinei a rabeca só pelo som da banda”. (HORTÊNCIO, 2012).

RESUMO

A presente pesquisa aborda o processo de aprendizagem musical autodidata, destacando as estratégias e os métodos utilizados para o desenvolvimento técnico-performático dos músicos populares, tendo como objetivo geral: compreender o processo de aprendizagem musical dos músicos populares de Varjota-CE, tendo o autodidatismo como um processo educativo não formal e a técnica “de oitava” como ferramenta de aprendizagem. A metodologia utilizada para a elaboração deste trabalho foi o estudo exploratório de variável qualitativa, realizada no período entre agosto e outubro de 2019. Para a elaboração da pesquisa bibliográfica, foram utilizados diversos instrumentos de coleta de dados, como, por exemplo: livros, fragmentos de livros, artigos, monografias, dissertações, teses e publicações em *sites* especializados. Para a pesquisa de campo, foi elaborado um questionário para a caracterização dos participantes e um roteiro de perguntas semiestruturadas para as entrevistas sobre o processo de aprendizagem autodidata com os músicos locais. Por fim, foi feita a leitura, análise, discussão e produção de texto, utilizando as informações disponíveis. Este estudo evidenciou que o autodidatismo provoca fascínio nos estudantes de música em fase inicial, por se tratar de um método próprio de aprendizagem, todavia, mesmo não possuindo conhecimento formal, os músicos autodidatas possuem uma enorme capacidade pegar música de ouvido, o que facilita o processo de aprendizagem. Em suma, ficou perceptível que os músicos populares de Varjota são oriundos das classes populares locais e se desenvolveram a partir do contato com outros músicos da região e através da técnica “de oitava”.

Palavras-chaves: Autodidatismo. Aprendizagem Musical. Músico Popular.

ABSTRACT

This research addresses the process of self-taught music learning, highlighting the strategies and methods used for the technical-performance development of popular musicians, having as general objective: to understand the process of musical learning of popular musicians from Varjota-CE, having self-learning. as a non-formal educational process and the “hearing” technique as a learning tool. The methodology used for the elaboration of this work was the exploratory study of qualitative variable, carried out between August and October 2019. For the elaboration of the bibliographic research, several data collection instruments were used, such as books, fragments. books, articles, monographs, dissertations, theses and publications on specialized websites. For the field research, a questionnaire was designed to characterize the participants and a script of semi-structured questions for interviews about the self-taught learning process with local musicians. Finally, reading, analysis, discussion and text production were made using the available information. This study showed that self-taught music provokes fascination in early-stage music students because it is their own method of learning. However, even without formal knowledge, self-taught musicians have an enormous ability to pick up music by ear, which facilitates the learning process. learning process. In short, it became apparent that Varjota's popular musicians came from the local popular classes and developed out of contact with other musicians in the region and through the technique of "listening".

Keywords: Self-teaching. Musical learning. Popular musician.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Mapa do estado do Ceará indicando o município de Varjota	11
Figura 02 – Entrevista com o pandeirista Ti Novo	34
Figura 03 – Entrevista com o seresteiro Zé Orlando	35
Figura 04 – Entrevista com o seresteiro Antônio Enézio e o guitarrista Ezídio	36
Figura 05 – Entrevista com o sanfoneiro Antônio Ramos	37
Figura 06 – Entrevista com o repentista Manoel de Oliveira	38
Figura 07 – Entrevista com o cavaquinista Messias Bezerra	39
Figura 08 – Entrevista com o baixista Índio	40

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	14
2.1	Uma breve análise sobre o autodidatismo	14
<i>2.1.1</i>	<i>Tipos de autodidatismos</i>	15
<i>2.1.2</i>	<i>O autodidatismo na aprendizagem musical</i>	17
2.2	Uma breve análise sobre música popular	20
<i>2.2.1</i>	<i>A música popular como fenômeno sociocultural</i>	22
<i>2.2.2</i>	<i>O desenvolvimento histórico da música popular no Brasil</i>	24
3	METODOLOGIA	30
3.1	Tipo de pesquisa	30
3.2	Local de pesquisa	31
3.3	Participantes do estudo	31
3.4	Coleta de dados	33
4	APRESENTAÇÃO DE DADOS	34
4.1	Contexto das entrevistas com os participantes	34
4.2	Panorama das falas dos entrevistados	41
5	ANÁLISE DE DADOS	48
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
	REFERÊNCIAS	57
	APÊNDICES	61

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa aborda o processo de aprendizagem musical dos músicos autodidatas, no intuito de analisar o processo de desenvolvimento técnico-performático dos músicos populares, tendo como referência, as experiências musicais locais na cidade de Varjota-CE.

Neste sentido, Fernandes (2008) destaca que, o autodidatismo é um termo que possui diversos sentidos, como por exemplo, autonomia, inatismo, informalidade, não-oficialidade e aprendizagem de ouvido. Vale destacar também que, o conceito de autodidata está arraigado de senso comum e sofre variações de acordo com a crença popular.

Dentro do âmbito musical, os que possuem o menor convívio com o ambiente formal e menos contato com o estudo da música “tendem a crer que existe de fato um indivíduo que possui habilidades tão ricas que pode dispensar o auxílio de professores” (FERNANDES, 2008, p. 8). Neste caso, o autodidatismo é considerado um talento ou predisposição inata.

Dessa maneira:

[...] ao investigarmos a questão do autodidatismo na formação musical poderemos delinear alguns caminhos que nos possibilitarão entender que o desenvolvimento musical não está restrito aos processos educativos “formais”, escolares, que são considerados como mais “legítimos”, mas perpassam as fronteiras escolares se realizando de diferentes formas, “não-formais” e “informais”, nos diferentes sistemas culturais em que os indivíduos estão inseridos e desenvolvendo relações interpessoais e atividades que permeiam e promovem o seu desenvolvimento musical. (PODESTÁ, 2013, p. 18).

A partir das informações obtidas através da leitura da obra acima citada, podemos perceber que, o sentido individual sobre o autodidatismo está diretamente associado a um aspecto coletivo, um conjunto de significados que foram construídos historicamente e que se consolidaram como uma referência ao ponto de influenciar a noção sobre o termo.

É necessário considerar também os fatores que envolvem a construção sociocultural de um determinado lugar para compreender o processo de desenvolvimento artístico dos músicos locais.

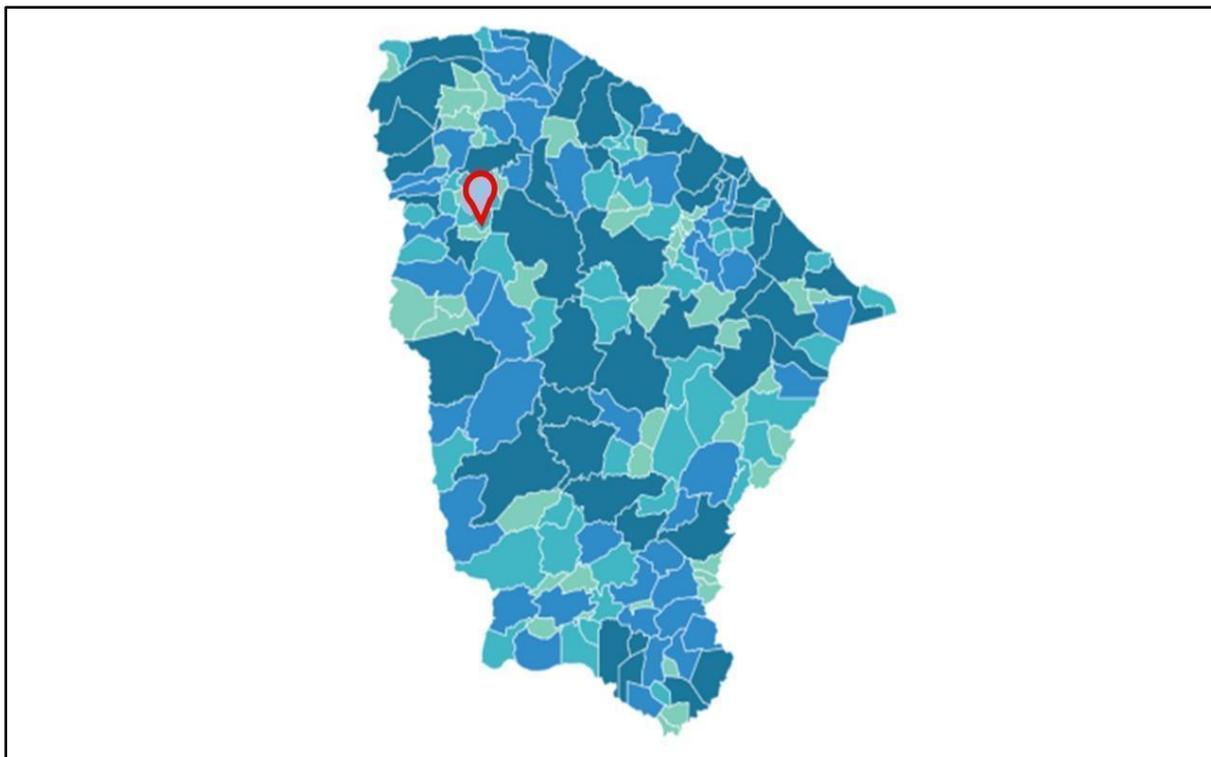
Assim, o local utilizado para a construção dessa pesquisa será a cidade de Varjota (Figura 1), situada na região Norte do Estado do Ceará, a 265 km de Fortaleza via CE-257 e BR-020 e com uma população estimada de 18.368 mil habitantes em 2018, segundo o IBGE (2019).

De acordo com o IBGE (2019), os índices de desenvolvimento na educação mostram que a taxa de escolarização de 6 a 14 anos de idades é de 96,6%, num total de 2.489

alunos matriculados no Ensino Fundamental em 2018, ficando na posição 142º do *ranking* estadual.

Em relação à economia, o IBGE (2019) mostra que o PIB *per capita* do município em 2017 era de R\$ 13.911,36 que, em comparação com outros municípios do estado se encontra na posição 32º, atingindo um Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) de 0,611.

Figura 01 - Mapa do estado do Ceará indicando o município de Varjota.



Fonte: (IBGE, 2019).

Apesar de ser considerada uma cidade jovem, com apenas 34 anos de emancipação política, Varjota possui uma identidade cultural própria e concentra uma grande quantidade de artistas, o que proporciona uma variada e intensa produção cultural.

Entre as diversas manifestações artísticas existentes no local, podemos destacar a música popular, sobretudo, feita por músicos autodidatas que utilizam da técnica “de oitiva”¹ para desenvolver suas atividades artístico-musicais e representam, dentro do contexto varjotense, o pioneirismo do movimento musical local e a manutenção das tradições populares frente ao avanço da indústria cultural e das influências externas.

¹ A locução adverbial “de oitiva”, quer dizer: “1. Faculdade de ouvir. 2. Ato de ouvir. 3. De oitiva: por ouvir de dizer, sem averiguar” (AURÉLIO, 2019).

Neste sentido, encontramos inúmeras atividades musicais ativas em Varjota, como, por exemplo, rabequeiro, repentista, chorão², seresteiro e “cantores da noite” de um modo geral que serão apresentados no decorrer desta pesquisa.

Essa variedade de expressões musicais se dá devido ao tecido social varjotense, formado, principalmente, por pessoas oriundas de outras regiões do Estado e até do Nordeste que migraram para o local durante a construção do Açude Paulo Sarasate (Açude Araras) executada pelo Departamento Nacional de Obras Contra a Seca, o DNOCS e inaugurado em 1958 pelo presidente Juscelino Kubitschek.

De acordo com Rodrigues (2016, p. 20), alguns jornais da época “dão conta de grande afluência de flagelados à procura de serviços nas obras da construção de estradas e da barragem. Alguns dão números de até 12.000 emigrantes entre adultos, mulheres e crianças”. As informações do autor, acima citado, nos fazem refletir sobre o cotidiano dos trabalhadores e a construção da identidade do varjotense fora de molduras oficiais.

Dentro desse contexto cultural, os músicos autodidatas se tornaram uma referência dentro do movimento musical varjotense e influenciaram novos artistas a seguir o caminho da música popular.

Apesar do advento das ferramentas digitais e o acesso às informações facilitado pelos mecanismos de busca dos *sites* especializados em música, os músicos autodidatas que utilizam da técnica “de oitava” para se expressar musicalmente, continuam sendo uma referência musical, devido ao protagonismo que construíram durante anos de prática no seio da sociedade local.

Apesar do protagonismo social adquirido através da atuação dentro do ambiente comunitário, falta visibilidade aos músicos autodidatas, sobretudo, nos ambientes educativos formais. Diante dessa situação, é necessário trazer à tona, a importância desses artistas para a música popular. Considerando que, devido às influências externas, muitos sofrem com o descaso em sua própria comunidade e, mesmo assim, tentam manter-se ativos em suas atividades musicais.

Além da necessidade de abordar o processo de desenvolvimento técnico-performático do músico autodidata e seus métodos de aprendizagem, vale ressaltar também que minha experiência pessoal na música, sobretudo, antes de ingressar no ambiente acadêmico, foi influenciada basicamente pelo contato com músicos populares da cidade de Varjota.

² Substantivo masculino: “1. Diz-se de ou intérprete, instrumentista, ou mesmo compositor, de grupo musical especializado em choro; chorista” (MICHAELIS, 2019).

Portanto, a presente pesquisa é bastante relevante, pois dará voz aos músicos autodidatas que, silenciados pelo modismo da indústria cultural e pela erudição acadêmica, resistem em manter a tradição da música popular, repassando suas habilidades adquiridas através da técnica “de oitava” aos mais jovens.

Diante do exposto, surge a seguinte problemática: como os músicos varjotenses se destacam sem escola de música? Quais os materiais e recursos utilizados? Quem ensinou? Quem influenciou? Quais os processos desenvolvidos: estudo individual, observação, aulas ou apresentações (tocadas)?

A presente pesquisa tem como objetivo geral: compreender o processo de aprendizagem musical dos músicos populares de Varjota. Os objetivos específicos desta pesquisa terão como orientação os seguintes elementos estabelecidos a seguir: analisar o processo de desenvolvimento das atividades performático-musicais dos músicos populares; compreender o autodidatismo como um processo educativo não formal; abordar a técnica “de oitava” como ferramenta de aprendizagem dos músicos populares varjotenses.

Em relação à estrutura e à organização do texto serão elaboradas da seguinte maneira: Referencial Teórico, onde será feita uma breve análise sobre o autodidatismo e a Música Popular Brasileira – MPB; Metodologia, onde serão apresentados, o tipo e o local de pesquisa, os participantes do estudo, a análise crítica dos riscos e benefícios e a coleta de dados; Apresentação de Dados, onde serão apresentados as informações obtidas através da pesquisa de campo; Análise de dados, onde serão analisados as informações obtidas através dos questionários aplicados aos músicos locais. E por fim, a conclusão para fortalecer a discussão sobre o tema e sintetizar as ideias abordadas no decorrer da pesquisa.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 Uma breve análise sobre o autodidatismo

O desenvolvimento da aprendizagem musical não está restrito apenas ao ambiente de ensino formal especializado. Pelo contrário, a música como um fenômeno sociocultural, se manifesta nas mais variadas esferas sociais, gerando manifestações pluralizadas que estão atreladas ao modo de vida coletivo e possibilitando o desenvolvimento de práticas autodidatas.

Dentro desse contexto, Fernandes (2008) afirma que a figura do músico autodidata provoca um grande fascínio, sobretudo, nos estudantes de música em fase inicial, pois são estimulados pela ideia de que um professor pode ser dispensado do processo de aprendizagem musical.

Assim:

A ideia de que o trabalho, o estudo e a dedicação não combinam com a figura do músico, principalmente com o músico popular, faz parte também desta crença maior que coloca em alguns casos, o autodidata como privilegiado em relação ao músico cuja formação é devida aos conservatórios e às escolas de música. (FERNANDES, 2008, p. 06).

A partir dessa afirmação, podemos perceber que, algumas crenças podem se consolidar como verdades, como por exemplo, a de que o músico autodidata é um indivíduo especial em relação aos outros que não possuem talento para aprender sozinhos. Dessa maneira, o autodidata na música é, “em grande parte dos casos, visto como gênio” (FERNANDES, 2008, p. 06).

Porém, o autodidatismo musical não é um conceito claro. “É possível que em uma conversa entre pessoas leigas ou mesmo profissionais da música, não se chegue à conclusão do que seja de fato o autodidata, pois a ideia de autodidata difere de pessoa para pessoa” (FERNANDES, 2008, p. 07). Por isso, mesmo com opiniões semelhantes sobre o conceito de autodidatismo, é possível que haja controvérsia sobre o processo de formação do músico.

Assim, “no processo de aprendizagem de músicos populares, essa valorização do músico ‘bom de ouvido’ é ainda mais forte, na medida em que historicamente é uma atividade cuja transmissão caracteriza-se por ser essencialmente ‘aural’, isto é, transmitida ‘de ouvido’” (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 31).

Todavia, vale destacar que, a técnica “de oitiva”, utilizada durante o processo de desenvolvimento da aprendizagem musical não é a única habilidade que os músicos populares

possuem no âmbito de suas atividades, pois, “há um número de canções com forma, padrões harmônicos e rítmicos comuns” (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 31).

Nesse sentido, Podestá (2013) afirma que, o conhecimento adquirido através da herança cultural e do acúmulo de experiências mediante ao contato com determinados padrões musicais, contribuem para a aprendizagem do músico popular. E isso aparenta ser algo tão importante quanto a própria sistematização escrita da música.

Consideramos que a noção de autodidatismo pode ser problemática, pois tende a evocar uma ideia de *autonomia* total induzindo a um suposto “a-didatismo”, ou “aculturalismo”. Entendemos que ela pode levar a uma concepção de ausência, não só de professores que transmitem informações e conhecimentos num processo educativo, mas também de didática, materiais e métodos de aprendizagem; e ainda da participação de outras pessoas, referenciais, modelos, conhecimentos, atividades e até mesmo do próprio processo de aprendizagem do músico. (PODESTÁ, 2013, p. 02).

Nessa perspectiva, em alguns casos, pode haver a ideia de que “o autodidata é um sujeito que não necessitou de contato com livros de música ou intui os métodos de aprendizagem por si, com total liberdade e autonomia, para o desenvolvimento de sua técnica” (FERNANDES, 2008, p. 07).

Portanto, devido à complexidade que envolve a definição do conceito de autodidatismo, faz-se necessário uma análise mais detalhada sobre o termo e suas variações no âmbito da aprendizagem musical.

2.1.1 Tipos de autodidatismos

Segundo Fernandes (2008), entre os tipos mais conhecidos de autodidatas podemos destacar: o autodidata puro, figura idealizada e que desenvolve seus próprios métodos de estudo, sem qualquer influência externa; o autodidata não puro, indivíduo que possui características de um autodidata puro, porém, pode frequentar aulas de forma esporádica ou ter influência de algum mestre. E, por fim, o autodidata por observação, aquele que aprende por imitação, participando direta ou indiretamente das produções musicais.

Assim, “o senso comum potencializou o conceito de autodidata e idealizou um estágio avançado que é o autodidata puro” (FERNANDES, 2008, p. 08). Todavia, conforme o indivíduo se desenvolve musicalmente através de métodos formais, seu grau de conhecimento musical se eleva e sua concepção sobre o autodidata puro é menos radical ou até mesmo inexistente.

Vale destacar que, apesar do conhecimento adquirido sobre teoria musical, o indivíduo não abandona seus antigos métodos e, mesmo que de forma singela, utiliza-os como ferramenta de aprendizagem musical.

Neste sentido, o autodidatismo puro:

[...] é justificado pelo talento sobrenatural, quer dizer, um instrumentista considerado autodidata puro só pôde dispensar qualquer auxílio externo em função de seu talento e predisposições inatas. E uma comprovação de que certo artista possui um nível elevado de talento é o fato de este ter tido a capacidade de possuir autonomia total em relação ao seu processo de aprendizado. (FERNANDES, 2008, p. 08).

A crença na existência de um gênio com predisposição inata fortalece o discurso popular do autodidatismo puro, pois o fato de não haver a presença de um professor na relação entre o músico e o instrumento de aprendizagem, exclui o auxílio de um método musical formal.

Em relação ao autodidata não puro, vale destacar que, apesar de haver uma combinação entre autodidatismo e ensino informal, é importante estabelecer a diferença entre ambos. “No ensino informal há uma relação de mestre-aprendiz mais aparente, mais presente e se dá de uma forma mais regular, diferentemente do autodidata não puro que pode frequentar aulas, mas nem sempre mantém essa frequência por um tempo significativo” (FERNANDES, 2008, p. 09).

Ainda sobre os tipos de autodidatas citados anteriormente, vale destacar que, o autodidata por observação é muito comum na música popular. Esse tipo de músico “aprende por imitação, por ensino a distância e participação nas práticas sociais, culturais e musicais, ou seja, no contato com a produção artística” (FERNANDES, 2008, p. 09). Geralmente são sujeitos que utilizam da técnica “de oitava” para desenvolver sua própria performance musical.

Segundo Fernandes (2008), o processo de naturalização do autodidatismo faz com que um estudante de música descarte a possibilidade de integrar um curso ou uma faculdade de música, acreditando que sua opção por não se submeter a um processo didático e sem o auxílio de professores, é natural e espontâneo.

Para o autor, a decisão de desenvolver sua técnica por conta própria, faz com que o músico se torne um indivíduo musicalmente autônomo, ou seja, um autodidata. Afastando, dessa maneira, a necessidade do auxílio de um instrutor ou até mesmo de um método formal e padronizado que proporcione a aquisição de conhecimentos considerados “legítimos”.

Porém, “a ideia de que o músico popular (e o músico autodidata) não precisa de nenhuma formação, conhecimento ou técnica para produzir música pode ser considerada um ‘mito’ e, a partir disso, ser reduzida a uma ilusão” (PODESTÁ, 2013, p. 23). Assim, pode haver um processo de desvalorização do músico com a mitificação do dom musical ou talento inato.

É importante ressaltar que, apesar de desenvolver métodos próprios, o músico autodidata não está livre de influências externas, pelo contrário, uma vez profissional, este tipo de músico precisa estabelecer laços com outros músicos, formando um lastro social e uma ligação com seu empregador, o que necessita de um grau de conhecimento mais elevado na área musical.

2.1.2 O autodidatismo na aprendizagem musical

A Educação Musical vem passando por significativas transformações, tendo em vista a mudança de perspectiva quanto à relação do ensino formal e informal e os processos que envolvem a aprendizagem musical.

Segundo Nascimento (2012), a expressão musical presente na nossa sociedade, decorrente dos estudos autodidatas, vem, possivelmente, desafiando as universidades a repensarem a formação acadêmica, historicamente comprometida com a formação erudita e com o tipo de instrumento priorizado.

A partir dessa afirmação:

[...] podemos compreender o poder hegemônico da educação musical formal e em decorrência a supervalorização do ensino e aprendizagem musical formal que, ainda se mantém reforçando o quadro educacional atual, com um modelo centrado no ensino, e o fazer pedagógico do professor é priorizado, em detrimento do método centrado no movimento do aprender, da descoberta, da criatividade do aluno. (NASCIMENTO, 2012, p. 04).

Geralmente, o que se observa no meio acadêmico é a priorização de alguns métodos tidos como referência de um modelo legítimo, quase sagrado, em detrimento de outros considerados populares, quase profanos, o que pode provocar uma compreensão equivocada sobre música, gênero, instrumento e educação musical.

Neste sentido, Pereira (2014) afirma que a música erudita é tratada como conhecimento legítimo e serve como referência para a estruturação das disciplinas, fazendo com que a notação musical formal ocupe um lugar central dentro dos currículos, sobretudo, nos cursos de licenciatura em Música que deveriam formar professores para atuar em escolas básicas onde o contato com a música popular é frequente.

Dessa maneira, “cria-se uma estrutura curricular de estudo da música que, por si só, privilegia a música erudita e afasta outras possibilidades de práticas musicais que estariam mais relacionadas com a vida cotidiana dos alunos” (PEREIRA, 2014, 95). Podemos perceber que, os currículos desconsideram a realidade musical das escolas e de seus alunos.

Assim, podemos dizer que os métodos desenvolvidos pelos músicos autodidatas se tornam uma alternativa à formalidade de ensino e constituem um fator identitário bastante importante para sua atuação no meio social. É preciso um olhar mais atento para o que acontece nos locais onde os sujeitos musicais não estão aprisionados a métodos formais.

Entretanto, “apesar da importância cultural e social da música popular no Brasil, relativamente poucas investigações têm se dedicado a compreender como músicos populares aprendem o seu ofício” (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 29). Isso ficou evidente durante a coleta de dados para a elaboração da presente pesquisa exploratória sobre o autodidatismo na música popular, a qual será melhor detalhada posteriormente.

Podemos perceber que, tal abordagem é desvalida dentro do ambiente acadêmico, viciado de métodos e arraigado de convenções, sobretudo, de caráter erudito e de herança europeia. Essa situação é condicionada pela manutenção de uma visão eurocêntrica sobre o colonizado em relação aos fenômenos externos, inclusive a música.

Quando as músicas populares são abordadas no currículo “ou são por meio de sua excentricidade, ou esta abordagem se dá a partir da lógica erudita, ou seja, como conteúdo a ser trabalhado a partir do instrumental erudito” (PEREIRA, 2014, p. 95). Todavia, a aprendizagem musical desenvolvida a partir de métodos formais e de referências eruditas, não consegue atender a demanda social existente, marcada pela pluralidade.

Podemos perceber que, algumas expressões musicais populares não são contempladas dentro do currículo universitário, por não possuírem, entre outros fatores, métodos tradicionais que constituem os projetos pedagógicos dos cursos de licenciatura em Música, cuja função primordial seria a formação de professores para atuar na escola regular.

A prática de alguns instrumentos musicais que fazem parte do contexto cultural da universidade e que mostra significados do universo social, não é contemplada. Assim, “a universidade ignora não só a educação informal como alguns instrumentos que não vêm sendo, por ela, priorizados” (NASCIMENTO, 2012, p. 04).

Apesar de ser considerado, pela maioria dos autores citados, um processo de exclusão das expressões musicais populares, o ensino formal “apresenta inúmeras qualidades para a formação de artistas para o campo artístico musical” (PEREIRA, 2014, p. 95). Assim, o ensino formal pode ser considerado um modelo de referência para a aprendizagem musical.

Porém, segundo Podestá (2013), o acesso à educação formal ainda é bastante restrito no Brasil, o que destaca ainda mais a importância da educação não formal e do autodidatismo na formação musical.

Podemos perceber que, não se trata apenas de uma opção por métodos alternativos de aprendizagem. Na verdade, o autodidatismo está associado à necessidade do indivíduo de se desenvolver através de seus próprios métodos, devido à falta de acesso.

Assim:

No processo de aprendizagem de músicos populares, essa valorização do músico “bom de ouvido” é ainda mais forte, na medida em que historicamente é uma atividade cuja transmissão caracteriza-se por ser essencialmente “aural”, isto é, transmitida “de ouvido”. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 31).

No entanto, é importante destacar que, apesar de ser considerado autônomo em seu processo de aprendizagem, o músico autodidata desenvolve uma lógica para aprimorar a escuta intencional, utilizando de outros sentidos além da audição.

Por isso, a habilidade dos músicos populares “não se limita a ‘tirar tudo de ouvido’ na hora. Na verdade, há um número de canções com forma, padrões harmônicos e rítmicos comuns” (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 31). Além disso, esta categoria de músicos, recorre, quando necessário, a algum tipo de método para desenvolver a técnica.

Podemos dizer que, dentro da perspectiva de construção do saber musical através da técnica “de oitiva”, não é necessário adquirir conhecimento formal para se tornar um bom músico, apenas ser bom de ouvido.

Entretanto, vale destacar que, mesmo tendo sua formação exclusivamente em ambiente não formal e utilizando de métodos próprios de aprendizagem, o músico autodidata é um sujeito passivo de influências externas e, assim como qualquer outro músico, depende de preparo para se desenvolver artisticamente, o que requer bastante trabalho e estudo.

Dessa maneira, vale destacar também “a importância do contexto sociocultural ligado aos seus processos de aprendizagem através da enculturação³, da interação com outros amigos, ou músicos que não atuam como professores” (NASCIMENTO, 2012, p. 05). Ou seja, as habilidades musicais são desenvolvidas a partir das experiências coletivas dentro do contexto social e, sobretudo, através da vivência com outros músicos populares.

Em suma, podemos dizer que, as estratégias de aprendizagem utilizadas pelos músicos populares, estão atreladas ao fazer musical propriamente dito, ou seja, se aprende fazendo. Isso é determinante para a autonomia do músico, pois exige bastante destreza e esforço pessoal.

³ Substantivo feminino: “Conjunto de processos de aquisição ou de aprendizagem, através dos quais um indivíduo se apropria da cultura do grupo a que pertence” (PRIBERAM, 2019).

2.2 Uma breve análise sobre música popular

O que é música popular?

Para compreender os aspectos que envolvem a música popular, sobretudo, em relação às características rítmicas, harmônicas, melódicas, assim como, linguagem, expressão, discurso e aprendizagem musical, faz-se necessário discutir o significado do termo “música popular” e seus elementos constitutivos, como letra, contexto da obra, autor da sociedade e estética da ideologia e etc.

Dessa maneira, “entendendo-se ‘música popular’ como aquela que vem ‘do povo’ (categoria sempre inventada e frequentemente idealizada), critérios como ‘autenticidade’ e ‘identidade nacional’ ou ‘regional’ são priorizados, e o que não se encaixa aí é desprezado” (NEDER, 2010, p. 182). Esse tipo de expressão musical é especialmente importante, pois expressa o cotidiano, porém, grande parte da produção popular é desdenhada, devido à falta de métodos específicos para sua reprodução.

Segundo Neder (2010), cria-se uma espécie de classificação para a música popular e defende-se a existência de uma “boa música popular”. Isso influencia, inclusive, na escolha dos materiais para estudo, que se resumem na elaboração erudita de repertórios populares, excluindo o que é considerado mal feito segundo os critérios e modelos eruditos tradicionais.

A priorização das músicas populares que apresentam organização sofisticada de acordo com os padrões europeus, representa um juízo de valor e pode provocar um grande equívoco, pois exclui a autenticidade e a identidade nacional ou regional, critérios definidos por Neder (2010) como características primordiais para a música popular.

Em relação à complexidade que envolve a definição do termo, Erthal diz que:

No texto “Adeus à MPB”, Carlos Sandroni relata que, durante um período de estudos na França, no início da década de 1990, ele descobriu que o termo “música popular” tinha uma interpretação local completamente diferente da brasileira. Em conversa com colegas franceses, eles revelaram ao autor que: “[Tom] Jobim não é música popular, o choro não é música popular, até mesmo os discos comerciais de samba não são música popular”. (ERTHAL, 2016, p. 119).

É importante destacar que, o termo “música popular” tem um significado diferente para os franceses. Segundo Erthal (2016), o termo está diretamente relacionado ao que chamamos no Brasil de “música folclórica”. Por isso, os franceses não consideram Tom Jobim como música popular, por conter elemento musicais rebuscados e, sobretudo, por ser diferente do que é produzido no contexto social das massas populares.

Podemos perceber que, existe uma forte relação da música popular com outras manifestações musicais, o que provoca uma definição diversificada sobre o assunto e o surgimento de novos elementos constituintes de uma obra musical.

Sandroni relata que: “logo percebi que a expressão *música popular*, em que, seguindo o exemplo dos compatriotas, me acostumei desde cedo a acomodar uma série de autores, intérprete e práticas musicais, não era tão universal quanto ingenuamente supunha” (SANDRONI, 2004, p. 25).

Diante do exposto, podemos perceber que, o sentido do termo “música popular” depende de quem o emprega, variando de acordo com os interesses daqueles que detêm o controle da produção musical e as mudanças culturais que produzem novos padrões de consumo da arte.

No Brasil, a música popular “é expressão valorativamente neutra, ou mesmo tendencialmente positiva, na medida em que as práticas musicais às quais se aplica são em muitos casos consideradas como estando entre as principais da cultura nacional” (SANDRONI, 2004, p. 26).

O que podemos perceber a partir da leitura de Sandroni (2004) e Neder (2010)? Na verdade, os autores nos atentam para uma espécie de classificação da música popular e, dependendo do contexto sociocultural onde é desenvolvida, a expressão “música popular” ganha diferentes conotações em sua definição.

Dessa maneira, a música popular brasileira, em seu processo de desenvolvimento, também ganhou novos elementos em contato com outras músicas. Entretanto, apesar de representar o que temos de mais particular, não podemos, simplesmente, colocar a música popular dentro de uma caixa fechada e protegê-la das influências externas.

Pelo contrário, segundo Neder (2010), o contato com outras expressões musicais contribui para a construção da música popular, definida pela pluralidade dos elementos que a compõem, suscitando assim, a necessidade de uma análise mais detalhada sobre suas particularidades elementares.

Neste sentido, “quando estamos realizando uma análise não devemos depositar todas as nossas fichas apenas no som, na própria música executada (*music itself*) como a única e verdadeira fonte que pode trazer esclarecimentos sobre um gênero musical estudado” (ERTHAL, 2016, p. 126).

É esse conjunto de elementos que constituem o que costumamos chamar de música popular, que segundo Napolitano (2002), é um produto do século passado, deixando evidente

que o significado da expressão “música popular” também varia de acordo com o tempo e o ambiente.

Neder (2010, p. 182) endossa o discurso de Napolitano (2002) ao afirmar que, “este nome [música popular] será usado de maneira diferente dependendo da pessoa que o proferiu, em cada momento, em cada local”.

Portanto, vale destacar que, dentro do contexto sociocultural da presente pesquisa, podemos dizer que o termo “música popular” está relacionado a uma manifestação coletiva, produzida por sujeitos autodidatas e através de suas relações com os costumes, as tradições e o modo de vida do povo em ambiente comunitário.

2.2.1 A música popular como fenômeno sociocultural

Para compreender a dimensão sociocultural da música popular, é necessário considerar que a música, enquanto fenômeno coletivo, tem sido uma espécie de porta-voz dos anseios contemporâneos e um instrumento de propagação do discurso de classe e de divulgação dos padrões de comportamento de determinados grupos sociais.

Porém, alguns professores ainda insistem em adotar, como metodologia de ensino, “um procedimento analítico que tende a promover a fragmentação deste ‘objeto sociologicamente e culturalmente complexo’, separando a letra da música, o contexto da obra, o autor da sociedade ou a estética da ideologia” (MORAES, 2009, p. 06).

Vale destacar que, os elementos musicais citados pela autora, são indissociáveis e, por isso, devem ser analisados de forma interligada, a partir das relações que estabelecem entre si. Dessa maneira, analisar a música popular requer uma observação social cuidadosa, com o intuito de compreender, historicamente, as experiências musicais oriundas das massas.

Desta forma:

[...] ainda que a música popular urbana esteja imersa em processos também ideológicos e que envolvem massificação e homogeneização de gostos e estilos de vida, não é cabível negá-la ou excluí-la dos processos educativos, uma vez que esta música está presente no cotidiano de praticamente todos os cidadãos brasileiros. (PEREIRA, 2014, p. 98).

Por isso, uma visão holística sobre o fazer musical coletivo contribui para a análise dos múltiplos processos de aprendizagem e, principalmente, para a compreensão do significado social que as experiências musicais produzem.

Há, portanto, “a necessidade de se atentar para as experiências vividas pelos alunos nas diversas e diferentes ambientes e espaços de sociabilidade, de interações sócio-culturais

que participam e cujos valores, representações e visões de mundo neles construídos” (MORAES, 2009, p. 07).

A música popular industrializada, segundo (MORAES, 2009), vem ganhando espaço nas discussões acadêmicas, devido à sua importância para a compreensão do pensamento da sociedade contemporânea. Porém, segundo Pereira (2014), a elite cultural em posição dominante define o que é arte, inclusive, o que conta ou não conta como música.

Assim, “mais uma vez a música étnica e a música popular urbana são desvalorizadas porque são populares e porque podem ser compartilhadas sem a necessidade de condicionamentos intelectuais” (PEREIRA, 2014, p. 98). Todavia, a música popular traz consigo a essência cultural dos sujeitos que a produzem, tornando-a um fenômeno social bastante significativo.

É preciso, portanto, analisar a música popular como um objeto sociologicamente e culturalmente complexo, considerando todos os elementos que a compõem. Pois, “sabe-se que as expressões artísticas e musicais representam em uma sociedade mais do que simples objetos de apreciação” (SANTOS, 2010, p. 04). Dessa maneira, podemos dizer que, a música popular pode influenciar, valores, sentimentos, opiniões, pensamentos, discursos e etc.

Neste sentido, elementos como, auto-identidade, percepção comunitária/pares do artista, lugar de vivência urbano ou rural, assim como, elementos técnicos-performáticos, também constituem uma obra musical popular, inclusive, suas formas de inserção social.

Por isso, de acordo com Napolitano:

A música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural, uma das nossas grandes contribuições para a cultura da humanidade. [...] Além disso, nossa música foi o território de encontros e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, a política e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta. (NAPOLITANO, 2002, p. 75).

Podemos perceber que, a música popular no contexto social brasileiro, representa a identidade cultural do povo e proporciona uma interação significativa entre valores, costumes, estética, ideologia, discurso, que formam um complexo mosaico artístico, chamado música popular brasileira.

Todavia, quanto ao sentido da expressão “música popular brasileira” consideramos que não se trata apenas de uma manifestação artística específica, representada por um seleto grupo de artistas (Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e etc.) em determinado período histórico nacional e que se consolidou como um gênero musical brasileiro, carinhosamente abreviado por “MPB”.

2.2.2 O desenvolvimento histórico da música popular no Brasil

Durante a elaboração da presente pesquisa foram analisadas diversas obras publicadas no campo da Música, analisando o desenvolvimento histórico na famigerada “música popular brasileira” e destacando seus elementos constitutivos.

Porém, vale ressaltar que, o que se pretende neste ponto do texto é analisar o processo de desenvolvimento da música brasileira em seu aspecto sociocultural, com o intuito de compreender como uma manifestação genuinamente popular (entende-se como algo atrelado ao folclore nacional) se transformou no símbolo de um seletivo grupo de artistas.

Essa construção social da música popular brasileira deu um ressignificado ao termo e transformou os artistas populares em indivíduos marginalizados e “bregas”, enquanto os “artistas da MPB” foram elevados a um nível superior da arte musical e passaram a ser tratados como a elite pensante da música brasileira, verdadeiras entidades.

Segundo Napolitano (2002), o surgimento e o desenvolvimento da música popular brasileira, propriamente dita, foi possível devido à mistura de elementos musicais, poéticos e performático da música erudita, da dança folclórica e do cancionário do religioso que estiveram em constante comunicação, seja em complemento ou antagonismo.

Essa diversidade de elementos musicais fez com que a música popular brasileira se tornasse um mosaico cultural, pois, cada um de seus elementos constitutivos representa um pouco da essência do povo, marcado pela pluralidade.

Porém, Napolitano afirma que:

A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais: para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a fórmulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritivas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. Além de tudo, conforme os críticos eruditos, a música popular trabalhava com os restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico-melódico, era simplória e repetitiva. (NAPOLITANO, 2002, p. 09).

Podemos perceber que, a marginalização da música popular é recorrente na história brasileira e sua abolição, assim como, o protagonismo social é fruto de muita disputa, tanto no campo teórico, marcado por questões etnocêntricas, quanto no âmbito das produções midiáticas, dominadas pelos interesses comerciais.

Todavia, os próprios músicos que se consideram representantes da “MPB” também tiveram suas produções voltadas para os interesses mercadológicos, pois, é de interesse comum

que a música seja comercial, tanto para o artista que deseja ser reconhecido e ter sua obra comprada, assim como, para a mídia que pretende vender seus produtos e para o consumidor que almeja o acesso a novas produções com qualidade técnica e artística.

Dessa maneira, o desenvolvimento da música popular brasileira foi um processo lento e gradual, marcado por influências externas diversas e afetado pelas mudanças socioculturais que ocorreram no país, inclusive de ordem econômica e mercadológica.

Neste sentido, a partir do período em que o território brasileiro se tornou uma colônia portuguesa, houve o surgimento de pequenas cidades e, conseqüentemente, uma nova classe surgiu nos espaços urbanos, possibilitando uma nova forma de criação musical baseada nos costumes nacionais.

Segundo Tinhorão (1998 apud SOUZA, 2001), o canto coletivo alegre do homem campesino foi sendo substituído pelas canções de lamento individual do sujeito urbano. Esse novo elemento musical representou uma mudança e o distanciamento social entre aqueles que viviam no campo e os que viviam na cidade.

Já em meados do século XVIII, “o sucesso alcançado pelo carioca Domingos Caldas Novas na corte portuguesa, marcará o aparecimento da modinha como primeiro gênero dirigido ao gosto das novas camadas médias. (TINHORÃO, 1998 apud SOUZA, 2001, p. 301).

Sobre as primeiras manifestações musicais brasileiras, Tatit (apud BESSA, 2007, p. 205) reforça que:

Se os sons da nação já estavam prefigurados na mistura das três raças ocorrida nos séculos XVI e XVII, é nas modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, compositor popular do século XVIII. [...] Nas composições de Caldas Barbosa já estariam presentes: 1) o aparato rítmico de origem africana, 2) as inflexões românticas oriundas da lírica portuguesa e 3) os meneios da fala cotidiana. Esse último elemento seria vital para a identidade de nossa canção.

Podemos perceber que, no período em que a música popular se desenvolvia como expressão nacional, havia uma mistura bastante heterogênea de elementos musicais, baseada em ritmos africanos, inflexões românticas portuguesas e meneios populares. Esse tecido cultural contribuiu, de maneira significativa, para o desenvolvimento da música popular.

Esse período é caracterizado “pela busca de uma identidade brasileira. Segundo o autor, a busca por uma identidade nacional explica o interesse dos poetas e músicos românticos pelas manifestações consideradas populares” (TINHORÃO, 1998 apud SOUZA, 2001, p. 301).

Porém, segundo Napolitano (2002), a nova estrutura social brasileira constituída por elementos ligados ao modelo capitalista em plena ascensão no mundo globalizado, deu as

condições necessárias para o aumento significativo de um tipo de música cada vez mais ligada à vida cultural e urbana.

Assim, “por volta de 1890, o panorama começou a mudar, com o nascimento da ‘cultura de massa’ e as novas estruturas monopolísticas tomando conta do mercado” (NAPOLITANO, 2002, p. 09). Essa mudança promoveu “a passagem do estado de dependência do capital inglês para o capital norte-americano, provocou profundas mudanças estruturais refletidas na cultura do país” (TINHORÃO, 1998 apud SOUZA, 2001, p. 301).

Como já foi citado anteriormente pelos autores, a música popular brasileira, desde os seus primórdios, tem sofrido com as influências externas, o que possibilita a inclusão de novos elementos musicais, porém, desdenha os elementos mais significativos da identidade nacional.

Neste sentido, Tatit (apud BESSA, 2007, p. 2006), “localiza o momento crucial dessa ascensão no encontro dos sambistas com a fonografia, no início do século XX. A nascente indústria fonográfica procurava, então, a sonoridade ideal para ser gravada em disco”. A partir desse período, um novo panorama musical começou a se construir no Brasil.

Segundo Sandroni (2004), a partir dos anos de 1930, com a chamada Era Vargas, as músicas urbanas reproduzidas através do rádio e do disco vão se tornando um fenômeno social cada vez mais significativo para a construção da identidade brasileira, baseada na política de unidade nacional promovida pelo Estado Novo.

Todavia, até os anos de 1940, “usava-se correntemente no Brasil a expressão ‘música popular’, com sentido similar ao que hoje prevalece na França [música folclórica]” (SANDRONI, 2004, p. 26).

O ponto de ruptura ocorreu “num congresso de folclore dos anos 1950, Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão entre ‘folclore’ e ‘popular’ com a definição que prevaleceu na segunda metade do século XX” (SANDRONI, 2004, p. 28). Sendo que a música popular passou a ser considerada como contaminada pelo comércio e a música folclórica com a última representante da identidade nacional.

Napolitano (2002, p. 09) afirma que “a mudança na música popular significou um momento de crise e veio depois da II Guerra mundial, com o advento do rock’n roll e da cultura pop, como um todo”. Assim, com “o predomínio do modelo americano no país estimulou a decadência do ‘produto’ música popular brasileira e propiciou o surgimento da Bossa Nova” (TINHORÃO, 1998 apud SOUZA, 2001, p. 302).

A música popular, “permaneceu como uma filha bastarda da grande família musical do Ocidente, e só a partir dos anos 60 passou a ser levada a sério, não apenas como veículo de

expressão artística, mas também como objeto de reflexão acadêmica” (NAPOLITANO, 2002, p. 11). Já nos anos seguintes, as produções musicais “comprovam a repercussão dos ritmos importados entre as manifestações populares de criação”. (TINHORÃO, 1998 apud SOUZA, 2001, p. 303).

Vale destacar que, “no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos” (SANDRONI, 2004, p. 29).

Segundo Sandroni (2004), a expressão “música popular brasileira” cumpria o papel de defesa da identidade nacional contra o avanço das influências estrangeiras e se identificava pela sigla MPB como representante da ideia de povo brasileiro, cada vez mais urbano.

Além de disseminar uma ideologia nacionalista assimilável por diferentes classes sociais, a MPB fundamentou uma nova estética que formatou o conceito de música brasileira e usou estratégias de mercado para consumo da música como produto cultural, por meio da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa (rádio e TV). [...] Em outras palavras, a MPB configura-se como uma formação ou movimento cultural que reflete um misto de gêneros musicais com instituição sociocultural. No mercado fonográfico, o lugar de fala da MPB na música brasileira será representado pela música dita de “bom gosto”. (GONÇALVES, 2014, p. 26).

Nos deparamos aqui com a questão central da discussão sobre o desenvolvimento da música popular brasileira, pois, apesar da sigla MPB representar o ideal de povo brasileiro, a união de vários elementos, assim como, a utilização das estratégias de mercado, a tornaram um movimento cultural e posteriormente a representação da “música boa”.

Diante do exposto, surge a seguinte pergunta: o que tem de popular na MPB?

Uma vez elevada ao *status* de “música boa” a MPB, segundo Gonçalves (2014), buscou ampliar sua audiência para além do rádio, não apenas por uma opção comercial, mas também por questão política.

Segundo Gonçalves (2014), artistas como Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e alguns nomes da Jovem Guarda, foram protagonistas do mercado fonográfico e representavam as grandes gravadoras da época, dominando as paradas de sucesso nos anos 60 e 70.

Porém, com a crise da indústria do disco nas décadas seguintes, surgiu a necessidade de reorganização do mercado musical brasileiro. Assim, “produzir somente um gênero musical era correr risco de fechar as portas da empresa, em virtude da imprevisibilidade do que viria ser sucesso ou não naquele momento” (GONÇALVES, 2014, p. 31). Como estratégia, a produção de vários estilos musicais para atender a um público diversificado.

Podemos perceber que, essa estratégia foi utilizada pelas grandes gravadoras com o intuito de manter o domínio do mercado fonográfico e garantir o lucro com as vendas de discos, porém, o formato de produção e a dinâmica de mercado musical foram se modificando, sobretudo, nas últimas décadas.

Em relação à crise da indústria do disco, Gonçalves (2014), destaca como principais fatores, o surgimento do CD (Compact Disc)⁴ e, posteriormente, do MP3⁵. Vale destacar que, a utilização desse formato, implicou à disseminação do acesso à música, aparelhos menores e mais eficientes, que não dependiam de discos, fitas ou outras estruturas menos eficientes energeticamente.

Porém, nada se compara ao surgimento das plataformas digitais de compartilhamento de dados, como, por exemplo, MySpace, YouTube, Deezer, Spotify, entre outros que não param de ser criadas. As plataformas causaram um grande impacto na maneira como as pessoas ouvem música, pois não há mais limitação na quantidade de músicas produzidas e reproduzidas como anteriormente.

Por não haver mais limitação, outros formatos estão sendo adotados, especialmente, a tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, mais conhecida como streaming. Dessa maneira, houve a democratização do acesso à música popular, entretanto, os artistas que lucravam com a venda de discos tiveram que desenvolver novas estratégias de mercado para conseguir distribuir suas “mercadorias” em meios digitais.

Como a música popular brasileira “está diretamente imbricada em nosso processo de modernização, ela acaba concentrando expectativas de objetivação histórica, de superação de um determinado passado, cujo sentido é fruto dos projetos culturais e ideológicos em jogo” (NAPOLITANO, 2002, p. 62). Vale ressaltar, que os projetos econômicos e os avanços tecnológicos também são fatores importantes para a superação do passado.

Atualmente, em meio a esse cenário tecnológico, surge uma nova formação musical brasileira, “rotulada pela crítica especializada de Nova MPB. O termo refere-se à nova geração de artistas independentes que, submetidos às novas lógicas de mercado, encontram novas formas de produzir, comercializar e circular seus produtos midiáticos” (GONÇALVES, 2014, p. 43)

⁴ Formato de gravação, de forma circular e geralmente com aproximadamente 12 cm de diâmetro, no qual os sons ou os dados são registrados digitalmente, e cuja leitura se realiza com raio laser em aparelhos eletrônicos apropriados. (PRIBERAM, 2019).

⁵ A sigla MP3 vem de *MPEG Audio Layer-3*, um formato de arquivo que permite ouvir músicas no computador com ótima qualidade (MARTINS, 2008).

Segundo Gonçalves (2014), a chamada Nova MPB é uma junção de elementos nacionais com elementos musicais globalizados, caracterizando o cruzamento da identidade nacional com os aspectos culturais internacionais, o que provoca o afastamento da música popular brasileira de seu sentido original (folclore). Atualmente, a MPB é uma manifestação cheia de estrangeirismos.

Na verdade, o que se vê é uma imposição do mercado em relação a produção e a distribuição de determinados gêneros musicais para atender uma demanda cada vez mais comercial.

Portanto, a partir da construção histórica, a MPB passou a ser tratada como um gênero musical que engloba outros vários gêneros musicais brasileiros, representando os valores de uma cultura elitista e de indivíduos intelectualmente elevados. Podemos dizer que, tanto no âmbito do mercado fonográfico quanto no imaginário popular, a MPB passou a ser tratada como música nacional de qualidade.

3 METODOLOGIA

3.1 Tipo de pesquisa

A presente pesquisa é um estudo do tipo exploratório, com variável qualitativa e elaborada através de procedimentos técnicos como: pesquisa bibliográfica e estudo de campo, buscando compreender o processo de aprendizagem musical e o desenvolvimento técnico-performático dos músicos autodidatas, tendo como referência, os músicos populares que utilizam da técnica “de oitava” para aprimorar suas habilidades musicais.

Sobre a pesquisa exploratória, Gil (2002, p. 41) diz que:

Estas pesquisas têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições.

Por ter um planejamento bastante flexível, Gil (2002) diz que a pesquisa exploratória possibilita considerações sobre diversos aspectos relacionados ao fenômeno, fato e objeto de estudos.

Dessa maneira, “na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão” (SELLTIZ et al., 1967, p. 63 apud GIL, 2002, p. 41).

Sobre os procedimentos técnicos utilizados, podemos dizer que, a pesquisa bibliográfica “é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2002, p. 41). Já no estudo de campo “a pesquisa é desenvolvida por meio da observação direta das atividades do grupo estudado e de entrevistas com informantes para captar suas explicações e interpretações do que ocorre no grupo” (Ibid., p. 53).

Em relação à variável utilizada para distinguir os aspectos do objeto de estudo da presente pesquisa, Fachin (2006, p. 81) diz que, “a variável qualitativa é caracterizada pelos seus atributos e relaciona aspectos não somente mensuráveis, mas também definidos descritivamente”. Dessa maneira, para que os dados sejam tratados de modo qualitativo, é necessário considerar a qualidade dos dados.

Segundo Fachin (2006), a característica primordial de uma variável qualitativa é a descrição analítica, ou seja, não se trata de uma variável determinada por dados ou proporção

numérica. Todavia, não quer dizer que a quantificação não possa ser utilizada para definir os aspectos do objeto de pesquisa.

3.2 Universo de pesquisa

Segundo Gil (1999), o universo de pesquisa ou população é um conjunto definido de elementos ou sujeitos que possuem as mesmas características definidas para um determinado estudo.

Neste sentido, o presente trabalho teve como universo de pesquisa, as manifestações musicais populares da cidade de Varjota-CE, destacando os aspectos técnico-performáticos que se desenvolvem através do processo de aprendizagem musical autodidata.

3.3 Participantes do estudo

Para a elaboração da pesquisa de campo, foram selecionados oito (08) músicos locais para constituir o grupo de participantes do estudo, que teve como público alvo, os músicos populares autodidatas que representam o pioneirismo musical varjotense.

Dessa maneira, foram adotados critérios de inclusão para os participantes do estudo, sendo assim definidos: músicos populares autodidatas e que concordaram em participar da pesquisa por meio do preenchimento do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (APÊNDICE C)⁶.

Foram adotados também critérios de exclusão, como: músicos que tiveram, por algum momento, acompanhamento com profissionais ligados à música ou aulas em ambientes formais de aprendizagem musical. Além disso, foi considerado também, a desistência e a ausência de disponibilidade de tempo para participar do estudo nos dias de entrevista.

As principais características do grupo de participantes do estudo estão relacionadas à pluralidade de elementos que constituem o fazer musical dos sujeitos envolvidos, como, por exemplo: identidade sociocultural, habilidade musical, recursos utilizados, tempo de estudo, atuação profissional, faixa etária e etc.

Com o intuito de apresentar as particularidades de cada sujeito, será apresentada a seguir, a caracterização individual do grupo de participantes do estudo:

⁶ Pág. 63.

O primeiro participante entrevistado foi o pandeirista Raimundo Marcelino Diogo, mais conhecido como “Ti novo”. Ele tem 66 anos de idade e, apesar de não ser alfabetizado, é um profissional da construção civil, especificamente, pedreiro.

O segundo participante entrevistado foi o seresteiro José Orlando Mesquita. Ele tem 56 anos e é servidor público como Auxiliar de Serviços Gerais e tem o Ensino Fundamental Completo. Além de cantar, “Zé Orlando”, como é conhecido no meio musical varjotense, toca guitarra e violão.

O terceiro participante entrevistado foi o seresteiro Antônio Enézio Freitas do Nascimento, conhecido como “Rei do Brega”. Ele tem 56 anos de idade e não é alfabetizado. É pescador-lavrador e, além de cantar, o “Rei do Brega” toca guitarra, violão e contrabaixo.

O quarto participante entrevistado foi o guitarrista Ezídio Domingos de Freitas. Conhecido apenas pelo primeiro nome, ele tem 67 anos de idade. Apesar de ter apenas o Ensino Fundamental Incompleto é músico profissional. Além de tocar guitarra, violão e contrabaixo, ele canta em suas apresentações.

O quinto participante entrevistado foi o sanfoneiro Antônio Ramos Castro. Ele tem 72 anos de idade e possui o Ensino Fundamental Incompleto. Atualmente, o senhor “Antônio Ramos”, como é chamado, trabalha como fotógrafo, porém, é marceneiro aposentado.

O sexto participante entrevistado foi o repentista Manoel Oliveira Rodrigues. Mais conhecido como “Manoel de Oliveira”, ele tem 72 anos de idade e é lavrador, mas atualmente tem um programa de rádio. Possui o Ensino Fundamental Incompleto e toca viola nordestina.

O sétimo participante entrevistado foi o cavaquinista Messias Bezerra de Oliveira, ou simplesmente, “Messias Bezerra”. Ele tem 78 anos de idade, é comerciante aposentado e possui o Ensino Fundamental Incompleto.

O oitavo e último participante entrevistado foi o baixista Antônio Pereira da Costa, popularmente chamado de “Índio”. Ele tem 63 anos de idade, é pedreiro e possui apenas o Ensino Fundamental Incompleto.

3.4 Coleta de dados

Segundo Gil (2002), a coleta de dados envolve a descrição das técnicas a serem utilizadas, como, por exemplo, modelos de questionários e roteiros de perguntas quando a pesquisa envolver técnicas de entrevista ou de observação.

Neste sentido, para a elaboração da pesquisa bibliográfica, foram utilizados diversos instrumentos de coleta de dados, como, por exemplo: livros, fragmentos de livros,

artigos científicos, monografias, dissertações, teses e publicações em *sites* especializados. A coleta de dados bibliográficos ocorreu entre os meses de agosto a setembro de 2019.

Para a pesquisa de campo, foi elaborado um questionário para a caracterização dos participantes com a identificação do nome, idade, profissão, endereço, escolaridade e tipo de instrumento. Foi elaborado também, um roteiro de perguntas semiestruturadas para as entrevistas sobre o processo de aprendizagem autodidata com os músicos locais, que ocorreram entre o dia 14 de setembro de 2019 e o dia 09 de outubro 2019.

Nessa etapa da pesquisa, os participantes assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e foi utilizado um gravador de voz (Smartphone Moto G3) como instrumento de coleta de dados.

4 APRESENTAÇÃO DE DADOS

Os dados coletados através da pesquisa de campo foram organizados e apresentados de acordo com o roteiro de perguntas elaborado para as entrevistas com os músicos populares de Varjota, com o intuito de apresentar as informações disponíveis.

4.1 Contexto das entrevistas com os participantes

A primeira entrevista foi com o pandeirista “Ti novo”, em sua residência no dia 14 de setembro. O encontro já estava agendado, pois, como de costume, sempre o visito para tomar um café e conversar sobre música e atualidades, como política e futebol.

Figura 02: Entrevista com o pandeirista Ti Novo.



Fonte: Arquivo pessoal

Quando cheguei à residência do participante já era noite, o que não atrapalhou o desenvolvimento da entrevista. Porém, o entrevistado não conseguiu assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) devido ao problema de visão reduzida e precisei que retornar ao local em outra data para pegar a digital.

Depois de uma breve apresentação sobre minha pesquisa e o objetivo de minha visita, começamos a conversar sobre o assunto. Foi um momento descontraído, pois foram muitas descobertas sobre a experiência musical do entrevistado. A entrevista foi na calçada em

frente à residência do entrevistado e alguns vizinhos, curiosos com minha presença, se aproximaram e começaram a observar a conversa.

No final, agradei ao entrevistado pela disponibilidade e pedi para que um dos vizinhos presentes tirasse uma foto para registrar o momento. Depois da entrevista, tomei uma xícara de café, oferecida pela esposa do pandeirista e continuamos a conversar sobre outras coisas.

No dia 21 de setembro fiz uma entrevista com o seresteiro “Zé Orlando” também em sua residência. O encontro fora marcado pessoalmente um dia antes da minha visita à casa do entrevistado.

Figura 03: Entrevista com o seresteiro Zé Orlando.



Fonte: Arquivo pessoal

Quando cheguei ao local, a esposa do seresteiro comunicou-me que ele estava no banho e pediu-me para que esperasse na sala. Após alguns minutos, ele saiu e começamos a conversar sobre música de uma forma bem descontraída e sem roteiro. Porém, abreviei a conversa e expliquei o motivo de minha presença.

Em seguida, fiz os procedimentos e começamos a entrevista. Foi um momento bastante significativo, pois o participante recordou os tempos de infância e das dificuldades que tinha quando criança.

A conversa fluiu normalmente, porém, no momento em que fiz uma pergunta sobre a imagem que a sociedade tinha em relação ao músico, ele perguntou se a conversa ainda estava

sendo gravada. Eu respondi que sim e perguntei se gostaria que a gravação fosse interrompida para falar sobre o assunto, porém, ele concordou que continuássemos gravando.

Por fim, agradei ao seresteiro e pedi para registrar o encontro através de fotos, que foram tiradas pela esposa dele.

Minha entrevista com o seresteiro Antônio Enézio, o “Rei do Brega” e o guitarrista Ezídio ocorreu no mesmo encontro, no dia 07 de outubro, na residência do seresteiro. A entrevista foi marcada por um parente próximo da dupla de participantes, o violoncelista Jamie, estudante do Curso de Licenciatura em Música da UFC.

Figura 04: Entrevista com o seresteiro Antônio Enézio (ao centro) e o guitarrista Ezídio (à esquerda).



Fonte: Arquivo pessoal

Ao chegar ao local, fui convidado pelo proprietário para entrar e tomar uma xícara de café na cozinha. Depois combinamos que a entrevista seria ali mesmo, pois era o espaço mais ventilado da casa. Foi a primeira vez em que consegui conversar pessoalmente com o guitarrista Ezídio, uma figura emblemática da música local.

Após uma breve apresentação formal, expliquei os procedimentos da entrevista e combinei para que as perguntas fossem respondidas por cada um deles. Na ocasião, pude perceber que ambos ficaram muito contentes com minha pesquisa e ressaltaram que nunca tinham sido entrevistados para tal finalidade. No decorrer da entrevista o seresteiro me ofereceu mais uma xícara de café, enquanto a dupla conversava entre si e cheirava rapé⁷.

⁷ Substantivo masculino: “Pó resultante de folhas de tabaco torradas e moídas, por vezes misturadas a outros componentes, para inalação, e que provoca espirros” (PRIBERAM, 2019).

Foi a entrevista mais longa da minha experiência de campo, não apenas pelo fato de serem dois entrevistados ao mesmo tempo, mas por se tratar de um momento bastante significativo, pois procurei explorar toda a capacidade dos sujeitos envolvidos de se expressar sobre música.

No final da entrevista, o seresteiro Antônio Enézio me agradeceu por valorizar os músicos locais e me abraçou sorrindo, enquanto seu filho tirava as fotos para registro.

No sábado, dia 19 de outubro, fui à casa do sanfoneiro “Antônio Ramos” pela manhã, mas não consegui falar com ele no primeiro momento, pois o mesmo tinha ido fazer compras no centro da cidade. Quando cheguei no local, o vizinho disse: “Foi pra rua!”.

Figura 05: Entrevista com o sanfoneiro Antônio Ramos.



Fonte: Arquivo pessoal

Aguardei por alguns minutos e, finalmente, ele chegou. Por se tratar de um grande sanfoneiro, senti-me muito contente em poder conhecê-lo pessoalmente. Após, a calorosa recepção, ele pediu para que eu entrasse e aguardasse um pouco.

Ao iniciar a conversa, ele ficou meio preocupado pois não possui conhecimento de partitura, porém, expliquei do que se tratava a pesquisa e fiz os devidos esclarecimentos. Após uma breve conversa sobre os procedimentos da entrevista, começamos a conversar especificamente sobre o assunto de interesse da pesquisa.

A conversa foi na sala da residência, pois ele se encontrava sozinho em casa. Como não o conhecia pessoalmente, fui diretamente ao assunto e, por isso, a entrevista foi rápida e produtiva.

A entrevista com o repentista “Manoel de Oliveira”, aconteceu no dia 19 de outubro, em sua residência. Pela manhã fui visitá-lo para combinar a entrevista e ele se mostrou entusiasmado, porém, disse que só poderia à noite quando chegasse de viagem.

Figura 06: Entrevista com o repentista Manoel de Oliveira.



Fonte: Arquivo pessoal

No horário combinado fui à residência do repentista, todavia, ele ainda não havia chegado e sua esposa estava preocupada. Ela pediu para que eu esperasse um pouco e eu decidi não perder a oportunidade de entrevistar um dos mais importantes ícones da música popular varjotense.

Aguardei aproximadamente uma hora até o entrevistado chegar em casa. Depois de estacionar o carro na garagem, convidou-me para entrar e esperar no sofá da sala de estar. De maneira bastante breve e direta, expliquei os procedimentos e comecei a entrevista com o repentista.

Percebi que ele é muito consciente de sua arte e se define como poeta rural e, durante toda a entrevista, fez questão de ressaltar a importância da figura do repentista para a cultura nordestina.

Durante a entrevista, algumas pessoas adentraram a casa e passaram entre eu e o entrevistado, o que prejudicou nossa concentração. Porém, consegui controlar a entrevista, conduzindo a conversa com o repentista. No final da entrevista pedi para que ele tocasse uma canção de viola para que eu pudesse filmar.

No dia seguinte, fui à residência do cavaquinista “Messias Bezerra”, um dos maiores nomes da música popular varjotense. O horário havia sido combinado para o sábado à noite, porém, devido à indisponibilidade do entrevistado, a data foi remarcada para a manhã de domingo.

Figura 07: Entrevista com o cavaquinista Messias Bezerra.



Fonte: Arquivo pessoal

Ao chegar ao local, fui recepcionado pela família do músico, mas tive que aguardar alguns minutos até o entrevistado chegar. A família estava com visitas em casa, entretanto, isso não afetou diretamente ao processo. Combinamos que a entrevista seria na varanda da casa, pois o espaço era amplo e arejado para conversar.

Ele se mostrou bastante entusiasmado e, por diversas vezes, desviou a conversa para outros assuntos. Porém, utilizando-se do roteiro como em todas as entrevistas anteriores, retomei o assunto, que fluiu de maneira muito satisfatória. Posso dizer que foi um dos momentos mais marcantes da pesquisa de campo, pois pude conversar com uma figura importantíssima para a cultura local.

Após a entrevista, fui convidado para tomar café da manhã e depois retornamos para a varanda. Nesse momento, ele pegou o instrumento e começou a tocar diversas músicas do repertório popular, como, baião, choro e samba. Enquanto ele tocava o instrumento, minha filha Évila Maria que tinha ido comigo à entrevista, ficou observando atentamente e admirada com o som reproduzido.

Minha última entrevista foi com o baixista “Índio” e foi a que mais demorou a ser realizada, pois os horários não se alinhavam. Eu marquei a entrevista para a sede da delegacia de Polícia Civil do Estado, local de trabalho do mesmo, mas quando fui até lá, ele já não se encontrava. Tentei remarcar outras vezes, mas sem sucesso.

Figura 08: Entrevista com o baixista Índio.



Fonte: Arquivo pessoal

Resolvi ir à residência do baixista e ele me recebeu com muita alegria, mas percebi que ele estava com um pouco de receio devido ao ambiente barulhento. Procurei amenizar a situação e expliquei que os áudios seriam posteriormente transcritos.

Sentamos na calçada e começamos a conversar sobre música. Nesse momento fiz uma pequena apresentação sobre a minha visita, enquanto as crianças brincavam de futebol entre nós dois. Ele achou muito interessante e mostrou-se interessado em participar. Depois de explicar os procedimentos começamos a entrevista.

O baixista relatou vários momentos de sua trajetória musical e, em determinados momentos, se mostrou saudosista. No final da entrevista, após assinar o TCLE, o baixista continuou a conversa sobre música. Não o interrompi, pois a oportunidade de conversar com um músico experiente e tão simples como o baixista “Índio” não acontece todos os dias.

Portanto, mesmo com as dificuldades iniciais, me mantive firme no propósito de entrevistar o máximo de músicos possível, devido à importância que cada um deles têm em relação à música local.

4.2 Panorama das falas dos entrevistados

A seguir um panorama das falas dos entrevistados frente às questões relacionadas à pesquisa:

1) A idade em que aprendeu a tocar o instrumento musical.

Ti novo	“Numa base dos 18 anos, por aí assim. Era rapaz ainda”.
Zé Orlando	“Nesse negócio da música eu comecei tarde. Eu comecei com uns vinte anos já”.
Rei do Brega	“09 anos de idade. [...] Só que não tinha instrumento não”.
Ezídio	“07 anos de idade”.
Antônio Ramos	“10 anos. Tudo começado mais cedo é mais efetivo, né?”.
Manoel de Oliveira	“18 anos”.
Messias Bezerra	“Nunca aprendi, mas comecei com 12 anos”.
Índio	“Outros instrumentos do tipo violão e vocalista, eu comecei na faixa dos 30. E só aos 40 anos eu me interesse pelo baixo e é aonde eu tô hoje”.

2) A existência de músico na família.

Ti novo	“Não, só eu mesmo”.
Zé Orlando	“[...] tinha a família da minha mãe que era o pessoal do seu Luís Vieira que era primos dela. Tudo são tocador”.
Rei do Brega	“Eu via meus tios tocar e tinha muita vontade, mas ninguém me ensinava [...] A minha mãe que foi minha professora, posso dizer né, porque eu tinha maior vontade”.
Ezídio	“Meu pai tocava realejo, a gaita né. [...] Tinha gente, mas num cheguei ver eles tocar não”.

Antônio Ramos	“Tinha, meu pai. Ele tocava sanfona de 8 baixo”.
Manoel de Oliveira	“Não. Na verdade a cultura de viola minha vó falava que um primo dela tinha sido cantador”.
Messias Bezerra	“Não. Não foi do meu conhecimento”.
Índio	“Não rapaz. Desde de menino a música tava em mim”.

3) A inspiração em músicos renomados.

Ti novo	“[...] o Messia Bezerra. Se acoloiemos eu mais ele e onde ele ia, me levava”.
Zé Orlando	Demais! Naquele tempo era Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Zé Ribeiro [...]. Teixeira. Pronto!
Rei do Brega	“Eu ouvia muito o Luiz Gonzaga [...]. O Bartô Galeno [...]. O Trio Nordestino, o Fernando Mendes, o Odair José, Ovelha, Raul, Diana”.
Ezídio	“Eu me inspirava no Roberto Carlos, Paulo Sérgio Wanderley Cardoso, Jerry Adriani”.
Antônio Ramos	“Na época era o Alvinho Ribeiro da Amanaiara [distrito de Reriutaba]. Tinha o Zé Pereira do Mucambo. O Cafuné do Mucambo também [...]”.
Manoel de Oliveira	“Na época, os cantadores mais afamados eram os Bandeiras do Juazeiro, os Irmãos Batistas do Jaguaribe, eram os mais famosos”.
Messias Bezerra	“Lá onde eu morava tinha um amigo que tocava um violão”.
Índio	“Eu sempre adorei som de sanfona. Naquele tempo tinha o “Noca do acordeon” um cara que era muito falado”.

4) O processo de aprendizagem do instrumento.

Ti novo	“Eu aprendi da livre vontade mesmo. [...] Só vendo mesmo. Ninguém me ensinou. Eu pegava o pandeiro e ia çaçando o jeito”.
---------	---

Zé Orlando	“Fizeram a sede dos Brilhantes [banda local] e o Ezídio foi um dos caras que me ensinou as notas”.
Rei do Brega	“Meu pai tinha conseguido um violãozinho Di Giorgio que me emprestava”.
Ezídio	“Primeiro eu aprendi a afinar. Aí eu continuei e tal...”.
Antônio Ramos	“Quem tem a vontade tem tudo, né? A gente começava e aprendia aquela música. [...] Ouvindo pelo rádio”.
Manoel de Oliveira	“Rapaz, o poeta é um dom de Deus. A gente já nasce poeta. [...] E então apareceu um cantadorzinho e eu fiz uns versos mais ele”.
Messias Bezerra	“O meu pai fez um instrumento todo artesanal e me ensinou as primeiras posições: Dó, Ré, Mi, só isso mesmo”.
Índio	“O violão, eu estava em São Paulo e um amigo meu comprou um violão pra aprender. [...] Eu me interessei [a tocar baixo] quando eu ouvia os amigos meus tocando, aquela galera da Dragões [banda da região] ”.

5) A utilização da técnica “de oitava”.

Ti novo	“Eu ouvia a música e já tocava”.
Zé Orlando	“[...] eu pego a primeira nota e o resto vai junto. Se uma nota é Dó maior eu só vou olhar só qual é a queda depois. Aí pode rolar que eu pego o resto”.
Rei do Brega	“Pode deixar a banda tocar na maior altura e pode me dar uma Mi, uma Si, que eu boto ela no lugar”.
Ezídio	“Eu botava a viola aqui [próximo ao ouvido] e ficava escutando tempos e tempos e escrevendo a música”.

Antônio Ramos	“Comecei nas primeiras músicas de ouvido. Num dava trabalho pra pegar uma música não, pra decorar. [...] Mas o mestre original mesmo era o ouvido”.
Manoel de Oliveira	“Só ouvindo e olhando as posições que o colega fazia. A gente vai desenvolvendo e com aquela prática, né?”
Messias Bezerra	“Somente de ouvido. Eu não sei fazer cifra, eu num sei fazer nada”.
Índio	“Eu aprendi a fazer as coisas, ouvindo e fazendo logo. [...] Eu pego música de ouvido, agora a letra não, a letra eu escrevo”.

6) As habilidades musicais (cantar, tocar e compor).

Ti novo	“Eu não liguei mais aprender música, mas o pandeiro ainda toco”.
Zé Orlando	“Canto! E ainda canto imitando o cantor”.
Rei do Brega	“Eu faço [música] de cabeça”.
Ezídio	“Eu canto, sempre cantei, mas num escrevo não. Mas eu canto, até música em inglês”.
Antônio Ramos	“Não. Nunca me dediquei pra não. Não tenho voz”.
Manoel de Oliveira	“Até que a viola a gente não considera toque, é cantar mesmo. [...] Tenho de inspiração minha. São canções”.
Messias Bezerra	“Rapaz, posso dizer que não. Porque eu fiz uma composição. Umás três musicazinhas, mas nunca gravei”.
Índio	“Eu fiz umas três músicas, mas depois que eu saí [última banda] eu me desinteressei das músicas do mundo”.

7) A visão da sociedade em relação ao músico na época em que aprendeu a tocar.

Ti novo	“É aquele negócio, os cabras davam valor e prestava atenção bem a pessoa tocar. Era divertido”.
---------	---

Zé Orlando	“O músico era visto assim: namorador, bebedor de cachaça e outras coisas mais”.
Rei do Brega	“As mulheres corriam atrás de nós e eu me escondia como medo delas”.
Ezídio	“Na época eu sempre tive valor. Tem uns que falava não gostava, mas se não gosta é problema deles, né?”.
Antônio Ramos	“Era visto de vários motivos. [...] Era difícil. [...] se tu tocasse uma pra aquele que tava pedindo e aí vinha outro e fechava a sanfona”.
Manoel de Oliveira	“O repentista na época era um artista. Um artista rural, né?”.
Messias Bezerra	“[...] me acanhava de sair com o instrumento, pra não me chamar de vagabundo. Na época eram as pessoas que não se envolvia com trabalho”.
Índio	“Era valorizado naquele tempo. [...] Eu posso dizer que a gente é valorizado sim. Todo mundo admira que sabe tocar um instrumento. Eu digo sem medo de errar”.

8) A importância da música na vida do participante.

Ti novo	“Rapaz, toda vida eu dei valor a música. Eu sou é animado!”.
Zé Orlando	“A primeira festa que eu fui foi pra tocar. O grito de liberdade, pronto!”.
Rei do Brega	“Pra mim é tudo. Pois eu posso possuir tudo na minha, mas eu prefiro o meu violão. Eu sou doente por música”.
Ezídio	“É muito importante pra mim. Eu desenvolvi uma técnica legal, aí consegui comprar minha casa”.
Antônio Ramos	“A música é vida. É uma coisa que já vem de Deus. Tu é doido, a música é tudo”.
Manoel de Oliveira	“Eu sou feliz e agradeço a Deus todo dia por ser poeta”.

Messias Bezerra	“A importância da música pra mim é muito grande como hobby, porque nunca fiz profissão, conforme eu disse desde o início, nunca estudei, nunca me considerei um músico”.
Índio	“A importância da música na minha vida é alegria, é show, é o maior prazer que eu tenho na minha vida é música. Qualquer tipo de música”.

9) As atividades musicais atuais.

Ti novo	Não. Toco mais não!
Zé Orlando	“Eu sou um seresteiro agora praticamente profissional. Eu fui andando, fui andando e chegou um tempo...”.
Rei do Brega	“Quanto à atividade é assim: quando surge assim... surge um freelance. [...] Porque eu num quero mais do eu já sei. Tá bom já”.
Ezídio	“Tá legal. Mas eu não tenho grupo. Quando aparece uma tocadinha pra mim, eu vou”.
Antônio Ramos	“As vezes. Eu estou sem instrumento há muitos anos”.
Manoel de Oliveira	“Eu tenho esse programa aí na rádio de 5 (cinco) às 6 (seis) da manhã. [...] Tem mês que eu canto com quatro cantador diferente. E eu não imploro cantoria a ninguém não”.
Messias Bezerra	“Sim. Só pra me divertir em casa. As vezes a gente sai com um amigo assim pra se divertir. Essa fase já passou e dificilmente tem um companheiro que a gente se encontra pra tocar um pouquinho”.
Índio	“Eu estou muito satisfeito lá [igreja evangélica]. Vai interar um ano que eu estou lá, já tô adaptado, já aceitei Jesus, já me batizei e é lá mesmo que eu vou ficar”.

10) A importância de si mesmo e a contribuição para a música varjotense.

Ti novo	“Pra quem me conheceu eu ainda brincando, acho que contribui”.
---------	--

Zé Orlando	“É o conhecimento, todo mundo só vem pra cá. [...] Hoje aonde eu chegar e sentar ali como o violão, pronto! A galera já rodeia”.
Rei do Brega	“Se eu tivesse condições, até ensinar eu ensinaria, como eu já ensinei muitos, mesmo sem conhecer nota, né?”.
Ezídio	“Na verdade é o seguinte, no começo foi maneiro [...]. Nós contribuímos, a banda todinha”.
Antônio Ramos	“Eu fiz minha parte, né? [...] Foi uma vida na época. Apesar das dificuldades que a gente passou, valeu a pena”.
Manoel de Oliveira	“Agora não, mas quando eu tinha um programa na rádio Araras Norte, não teve uma semana pra eu cantar os pedidos todos”.
Messias Bezerra	“Na verdade, existe um ditado que santo de casa não obra milagre. Eu sou mais apreciado quando toco por aí a fora”.
Índio	“No meio dos músicos de Varjota, eu me senti feliz na música varjotense e fiz muita gente feliz também”.

5. ANÁLISE DE DADOS

Neste capítulo vamos analisar as informações obtidas através da coleta de dados e apresentadas no capítulo anterior, tendo como método, a análise de conteúdo, observando os aspectos mais significativos e utilizando categorias de análise para a facilitar a compreensão do assunto abordado.

É importante destacar que, se tratando de categorias de análise, estas serão objetivas e possuem regras próprias de inclusão e exclusão de dados, porém, irão contemplar todos os conteúdos possíveis.

Dessa maneira, as categorias de análise utilizadas foram: o primeiro contato com o instrumento musical, a influência familiar, a referência musical, o processo de aprendizagem, a utilização da técnica “de oitava”, as habilidades musicais, a visão social em relação ao músico, a importância da música na vida do entrevistado, a atividade musical na atualidade e a percepção sobre a importância de si mesmo e a contribuição para a música local.

Em relação ao primeiro contato com o instrumento musical, podemos perceber que, a faixa etária varia de acordo com cada participante e vai desde a infância até à fase adulta, respectivamente, sete (07) e vinte (30) anos de idade.

Apesar da diferença entre as faixas etárias de iniciação musical, constatada através das entrevistas com o grupo de participantes, o processo de aprendizagem parece não ter sido afetado, pois, uma vez desenvolvida, a técnica de execução do instrumento não apresenta, aparentemente, um desnível entre si, apenas características individuais distintas.

Todavia, o seresteiro Zé Orlando considera sua iniciação musical tardia, pois só começou aos vinte anos de idade. Da mesma forma, o baixista Índio começou tardiamente, apenas aos trinta (30) anos. O que podemos percebermos é que, mesmo começando na fase adulta, ambos conseguiram se desenvolver musicalmente sem grandes prejuízos técnicos.

Já o seresteiro Antônio Enézio disse que, apesar de ter começado aos dez anos, o fato de não possuir instrumento dificultou bastante o seu processo de musicalização, que só foi possível com a ajuda de sua mãe.

Neste sentido, o sanfoneiro Antônio Ramos defende que tudo que começa cedo é mais efetivo. Por outro lado, o cavaquinista Messias Bezerra disse que, apesar de ter iniciado aos doze anos, nunca aprendeu, mostrando que o músico é consciente de suas próprias limitações, mesmo sendo considerado, por muitos, uma grande referência musical da cidade.

Sobre a influência familiar, a grande maioria dos entrevistados teve, pelo menos, um parente que também era músico, evidenciando a importância do contexto familiar para a formação musical do indivíduo.

O olhar curioso e atento ao fazer musical do pai que tocava realejo (gaita), possibilitou ao guitarrista Ezídio, por exemplo, desenvolver um ouvido musical que o ajudou no processo de aprendizagem. Já o sanfoneiro Antônio Ramos defendeu que o convívio com o pai, que tocava sanfona de 8 baixos, também contribuiu para o seu desenvolvimento musical.

Mesmo tendo influência dos tios que eram tocadores, foi a mãe do seresteiro Antônio Enézio a responsável por sua iniciação musical e a única professora de música que ele teve, porém, em ambiente domiciliar. Essa foi a condição necessária para que o seresteiro conseguisse superar as dificuldades provocadas pela escassez de recursos da família.

Por outro lado, o pandeirista Ti Novo e o cavaquinista Messias Bezerra afirmaram que não houve influência familiar no processo de aprendizagem musical, apenas pessoas ligadas à família e amigos próximos. Porém, o contato com outros músicos foi um fator decisivo para o desenvolvimento da técnica instrumental.

A respeito da referência musical, ficou evidente que, além dos músicos locais mais antigos, como o cavaquinista Messias Bezerra que foi citado como uma das referências de Ti Novo, outros músicos renomados, como Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Teixeirinha, Luiz Gonzaga, Bartô Galeno, Fernando Mendes, Odair José, Raul Seixas, Roberto Carlos e etc, eram os ídolos da maioria dos participantes da pesquisa.

Para o sanfoneiro Antônio Ramos, os músicos regionais como: Alvino Ribeiro, Raimundo Vieira, Zé Pereira e Cafuné do Mucambo se tornaram uma referência musical muito importante. Já para o repentista Manoel de Oliveira, na época em que aprendeu a tocar viola, nomes como, os Bandeiras, os Irmãos Batista eram os mais famosos.

Essa variedade de artistas e, conseqüentemente, de estilos musicais, possibilitou que os músicos locais desenvolvessem competências pluralizadas e performance artística bastante eclética. Porém, vale destacar que, alguns músicos só tocam determinados gêneros musicais, como por exemplo, o repentista Manoel de Oliveira, que só toca músicas oriundas da cultura de viola.

Quanto ao processo de aprendizagem, as entrevistas demonstraram que os músicos participantes são todos autodidatas, inclusive, de observação, como o pandeirista Ti novo que afirmou ter aprendido apenas olhando outros músicos locais se apresentando. Já o sanfoneiro Antônio Ramos relatou que aprendeu basicamente com o auxílio do rádio que, na época, era o maior veículo de comunicação disponível.

Neste sentido, o repentista Manoel de Oliveira afirmou categoricamente que, o poeta é um dom de Deus e que o sujeito já nasce poeta, não se faz. Porém, ele mesmo admitiu que o seu desenvolvimento musical se deu através do contato com outro poeta repentista que surgiu pela região e que lhe deu oportunidade de escrever uns poucos versos.

Vale destacar que, alguns entrevistados relataram a falta de instrumentos musicais na época em que aprenderam a tocar, como é o caso do cavaquinista Messias Bezerra. Segundo ele, seu pai construiu um instrumento artesanal e ensinou apenas as primeiras posições no braço (acordes em Dó, Ré, Mi).

Isso possibilitou que ele conseguisse acompanhar algumas músicas, entretanto, foi necessário desenvolver a capacidade de aprender de ouvido. Podemos perceber que, apesar das dificuldades, e talvez devido a elas, o cavaquinista conseguiu se desenvolver musicalmente como um músico autodidata.

No que se refere à técnica “de oitiva”, podemos afirmar que todos os participantes a utilizam para aprender a tocar as músicas e montar seus repertórios, variando apenas em alguns aspectos, devido a especificidade de cada instrumento e aos recursos utilizados.

O pandeirista Ti Novo disse que, quando estava em plena atividade, ouvia uma música e em seguida já tocava. Neste sentido, o seresteiro Zé Orlando afirmou que consegue pegar uma música apenas com o primeiro acorde, pois o restante vai junto. Isso demonstra um nível de percepção bastante elevado dos músicos varjotenses.

O seresteiro Antônio Enézio vai além. Ele garante que, se uma corda quebrar durante uma tocada, ele coloca outra no lugar sem precisar de um afinador eletrônico. Segundo o seresteiro, a banda pode continuar a tocar em alto volume que não tem nenhum problema. Isso é possível devido à percepção que o músico desenvolveu ainda na infância quando sua mãe o orientou a solfejar as notas das cordas soltas do violão.

Ainda sobre a técnica “de oitiva”, o guitarrista Ezídio relatou que colocava o violão próximo ao ouvido e ficava escutando por horas a mesma música e escrevendo a letra para aprender. Já o sanfoneiro Antônio Ramos, disse que logo as primeiras músicas que aprendeu foi de ouvido, sendo que nunca teve dificuldade para pegar “de oitiva”. Para o sanfoneiro, o mestre original é mesmo o ouvido.

Com uma técnica bastante peculiar, o baixista Índio relatou que aprendia as músicas com o auxílio do assobio, enquanto apanhava algodão do roçado. Primeiramente, ele pegava a melodia no “bico” e somente depois de memorizá-la é que transferia para o instrumento, demonstrando a diversidade que recursos utilizados pelos músicos varjotenses.

Os tipos de autodidatismo discutidos anteriormente, ficam evidentes nas falas do repentista Manoel de Oliveira e do Cavaquinista Messias Bezerra que, ao se referirem à forma como aprendem a tocar as músicas, afirmam que o processo se dá apenas ouvindo e olhando as posições (acordes) que os colegas fazem. Dessa maneira, fica evidente que ambos são autodidatas por observação.

O que podemos perceber é que, apesar de não possuírem conhecimento formal, os músicos autodidatas varjotenses, possuem uma enorme capacidade pegar música de ouvido, ou seja, aprender uma música através da técnica “de oitiva”, o que facilita o processo de aprendizagem.

Acerca das habilidades musicais, todos os participantes entrevistados dominam, pelo menos, um instrumento musical, o que possibilita uma performance artística mais elaborada. Entretanto, em relação ao canto, alguns não se arriscam. Como, por exemplo, o sanfoneiro Antônio Ramos que afirmou nunca ter tentado cantar por não ter uma voz bonita.

Entre os entrevistados que cantam, podemos destacar o seresteiro Zé Orlando que além de tocar violão e guitarra, canta em suas apresentações. Ele afirmou que além de cantar, imita a voz do cantor que interpreta a música. Já o guitarrista Ezídio afirmou que toca e canta, inclusive músicas em inglês.

Alguns relataram que, além de tocar e cantar, eles também compõem canções populares, inclusive as paródias utilizadas nas campanhas eleitorais locais, como é o exemplo do seresteiro Antônio Enézio que afirmou fazer as músicas todas de cabeça, ou seja, usando a criatividade para se expressar musicalmente.

Sobre esta questão, o repentista Manoel de Oliveira considera que a viola não é um toque e sim um canto. Diante da afirmação do repentista, surgiu uma dúvida em relação ao assunto, pois não ficou claro se ele se referiu ao instrumento ou à cultura de viola. Porém, apesar do sentido dubio de sua fala, ele afirmou que tem algumas canções de inspiração própria, o que o torna um compositor cancionista.

Entre os músicos participantes, o que mais se destaca neste quesito é o baixista Índio, pois ele afirmou em entrevista que compôs três canções, mas perdeu o interesse quando abandonou a carreira de músico profissional para se dedicar somente à música gospel na igreja onde frequenta atualmente.

Quanto à visão social em relação à figura do músico, podemos dizer que foi o aspecto onde houve maior divergência de opiniões entre os participantes entrevistados, por isso, torna-se necessário pontuar todas as falas, começando pelos músicos que tiveram opiniões positivas sobre o assunto.

Dessa maneira, na visão do pandeirista Ti Novo o músico era valorizado e as pessoas prestavam atenção quando ele estava tocando, diferente de hoje que as pessoas vão para as festas “somente para pular”. Já o seresteiro Antônio Enézio disse que cantava muita música romântica e, por isso, as mulheres corriam atrás dele.

O baixista Índio endossou esse discurso e afirmou que o músico era bastante valorizado, pois, segundo ele, todo mundo admira quem sabe tocar um instrumento. Vale ressaltar que, o fato do baixista ter destacado a admiração do público em suas apresentações, mostra o quanto ele se reconhece como artista.

Neste sentido, o guitarrista Ezídio afirmou que também era valorizado e, apesar de algumas pessoas não gostarem de músicos e os chamarem de “macaco”, ele sempre procurou fazer o seu trabalho direito e não brigava por causa disso. Compartilhando da mesma opinião dos demais citados, o repentista Manoel de Oliveira disse que na época em que aprendeu a tocar viola, o repentista era considerado um grande artista rural, porém, afirmou que não conhece nenhum cantador rico.

Já os participantes que tiveram opiniões negativa sobre a visão social em relação aos músicos, podemos destacar a fala do seresteiro Zé Orlando. Ele afirmou em entrevista que os músicos eram vistos como sujeitos namoradores, cachaceiros e etc. Sem querer polemizar, ele afirmou que, se um sujeito tocasse nas calçadas era considerado um cachaceiro, mais um maluco no mundo.

Ainda sobre a visão social em relação ao músico, o cavaquinista Messias Bezerra relatou que, quando saía de casa com um instrumento se sentia acanhado, pois as pessoas chamavam o músico de vagabundo, ou seja, sujeito que não se envolviam com trabalho.

A partir das afirmações dos participantes, podemos perceber que, a visão social em relação ao músico era bastante diversificada e não dependia, exclusivamente, da postura do músico em relação a sua arte.

Podemos perceber também que o panorama não mudou muito em relação a isso, pois nos dias atuais ainda nos deparamos com visões e discursos totalmente distorcidos sobre o fazer musical, inclusive sobre os educadores musicais. Quando alguém pergunta: mas você trabalha? Mesmo sabendo que a outra pessoa é um músico ou musicista, mostra o quanto essa visão é arraigada em nossa sociedade.

No que concerne à importância da música na vida dos entrevistados, quase todos veem a arte musical como algo bastante significativo para sua identidade social e para sua própria existência. Segundo o pandeirista Ti Novo, ele fica triste quando não pode mais olhar alguém tocar, devido à velhice e ao seu problema de vista.

O seresteiro Zé Orlando disse que a música significou um grito de liberdade, pois a primeira vez que saiu de casa foi para tocar. Já o baixista Índio disse que a música significa alegria e prazer. Ele destacou ainda que a música é o prazer que tem na vida. Isso mostra o quanto a atividade musical interfere na vida do entrevistado.

Vale destacar também a importância da música na vida de Antônio Enézio. Segundo o seresteiro, a música é tudo. Ele relatou que já pediu aos familiares que, no dia em que morrer quer que alguém coloque uma música brega em alto volume e quem quiser que chore. Já o guitarrista Ezídio disse que conseguiu comprar uma casa com a música e, por isso, é muito importante para ele.

O sanfoneiro Antônio Ramos considera a música como algo tão importante que atribui o seu sentido a Deus. Já o repentista Manoel de Oliveira disse que agradece a Deus todos os dias por ser poeta.

Diante das afirmações dos entrevistados, podemos considerar que, a música é mais que uma atividade remunerada. Pelo contrário, como um fenômeno social, a música é parte intrínseca do mosaico cultural varjotense. Todavia, vale destacar que a maioria dos músicos entrevistados se preocupa com o futuro incerto da música popular local, devido às novas tendências musicais que estão surgindo.

Já em relação à atividade musical na atualidade, podemos perceber que, a maioria está deixando de lado as apresentações para se dedicar a outras coisas pessoais, o que podemos considerar como uma situação muito preocupante, pois não há uma renovação tão rápida que possa suprir as lacunas deixadas pelos pioneiros.

Por outro lado, alguns músicos continuam na ativa. É o caso do seresteiro Zé Orlando, que possui um grupo de seresta com quatro integrantes e do repentista Manoel de Oliveira, que faz um programa de rádio na emissora local e, segundo o próprio repentista, mesmo não implorando por cantoria, ele consegue fazer aproximadamente quatro apresentações por mês.

Por fim, a respeito da percepção sobre a importância de si mesmo e a contribuição para a música local, vale destacar que, mesmo sem conhecerem um método formal de ensino musical, alguns gostariam de repassar o que aprenderam na vida musical para as novas gerações.

Se tornar uma referência para a música de Varjota, torna o baixista Índio, por exemplo, um músico importante, segundo o mesmo. Além disso, ele se sente um sujeito muito feliz por ser um músico varjotense.

Além, de se tornar uma referência para os mais jovens, como relatou o sanfoneiro Antônio Ramos, se tivesse condições até ensinaria o que sabe, como afirmou o seresteiro Antônio Enézio. Dessa maneira, se analisarmos as falas dos entrevistados pela ótica dos próprios participantes, podemos perceber que, eles se sentem importantes para o movimento musical varjotense.

Portanto, devido à importância que os músicos populares varjotenses têm para o desenvolvimento musical da cidade, estes precisam ser inseridos com mais frequência em pesquisas acadêmicas sobre música e, sobretudo, no ambiente escolar, contribuindo para o fortalecimento da cultura local e para a preservação dos costumes comunitários.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa constatou que, estudantes de música, principalmente, aqueles em fase inicial de estudo, são estimulados pela ideia de que a orientação de um professor pode ser dispensada do processo de aprendizagem e acabam sendo atraídos pelo fascínio que a figura do músico autodidata provoca.

Dessa maneira, surgem algumas crenças que podem se consolidar como verdades, como por exemplo, a de que o músico autodidata é um indivíduo especial em relação aos outros que não possuem talento para aprender sozinhos.

Se tratando de autodidatismo, podemos dizer que, entre os tipos mais conhecidos estão: o autodidata puro, figura idealizada e que desenvolve seus próprios métodos de estudo, sem qualquer influência externa; o autodidata não puro, indivíduo que pode frequentar aulas de forma esporádica ou ter influência de algum mestre. E o autodidata por observação, aquele que aprende por imitação, tendo outros músicos como referência.

Por isso, o músico autodidata é um sujeito passivo de influências externas, mesmo tendo sua formação exclusivamente em ambiente não formal e utilizando de métodos próprios de aprendizagem. Assim, também depende de preparo para se desenvolver artisticamente, o que requer bastante trabalho e estudo.

Durante o preparo musical, os músicos autodidatas têm suas habilidades musicais desenvolvidas a partir das experiências coletivas dentro do próprio contexto social e, sobretudo, através da vivência com outros músicos populares. Esse processo é chamado de enculturação.

A pesquisa constatou também que, a música popular é entendida como aquela que vem do povo. Porém, a priorização das músicas populares que apresentam organização sofisticada de acordo com os padrões europeus, representa um juízo de valor e pode provocar um grande equívoco, pois exclui a autenticidade e a identidade nacional ou regional.

Neste sentido, os autores pesquisados nos atentam para uma espécie de classificação da música popular, pois, dependendo do contexto sociocultural onde é desenvolvida, a expressão “música popular” ganha diferentes conotações em sua definição, sofrendo alterações bastante significativas.

Dessa maneira, é preciso analisar a música popular como um objeto sociologicamente e culturalmente complexo, considerando os elementos que a compõem, pois, a princípio, a música popular traz consigo a essência cultural dos sujeitos que a produzem, tornando-a um fenômeno social bastante significativo.

Dentro desse contexto, a mistura de elementos musicais, poéticos e performático da música erudita, da dança folclórica e do cancionário religioso, possibilitou o desenvolvimento da música popular brasileira, propriamente dita. Esses elementos estiveram em constante comunicação, seja em complemento ou antagonismo.

A junção de elementos nacionais com elementos musicais globalizados deu origem ao que chamamos de Nova MPB, caracterizada pelo cruzamento da identidade nacional com os aspectos culturais internacionais, o que provoca o afastamento da música popular brasileira de seu significado folclórico.

Já o estudo de campo evidenciou que, quanto ao processo de aprendizagem, todos os participantes se consideram autodidatas, pois grande parte dos músicos afirmaram ter aprendido apenas olhando outros músicos se apresentando ou com auxílio de um rádio.

Neste sentido, o desenvolvimento musical dos participantes se deu através do contato com outros artistas. Vale destacar que, alguns entrevistados relataram a falta de instrumentos musicais na época em que aprenderam a tocar, por isso, surgiu a necessidade desenvolver a capacidade de aprender de ouvido.

Em relação à técnica “de oitiva”, ficou evidente que todos os participantes a utilizam para aprender a tocar as músicas de seus repertórios, variando apenas em alguns aspectos, devido a especificidade de cada instrumento e aos recursos utilizados. Alguns entrevistados relataram que as primeiras músicas que aprenderam foram de ouvido.

Neste sentido, as falas dos entrevistados evidenciaram, sobretudo, o autodidatismo de observação, pois, ao se referirem à forma como aprendem a tocar as músicas, afirmam que o processo se dá apenas ouvindo e olhando as posições que os colegas fazem. O que podemos perceber é que, mesmo não possuindo conhecimento formal, os músicos autodidatas possuem uma enorme capacidade pegar música de ouvido, o que facilita o processo de aprendizagem.

Portanto, o estudo evidenciou que o movimento musical varjotense reuniu um grande número de expressões e envolveu diversas gerações a partir dos músicos pioneiros que constituíram o grupo de participantes do estudo, tornando-se um importante mosaico cultural da região.

REFERÊNCIAS

- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Capital cultural *versus* dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. *Opus*. Goiânia: v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008.
- ARROYO, Margareth. Música popular em um Conservatório de Música. *Revista da ABEM*. n. 6, 2001, p. 59-67.
- AURÉLIO. **Dicionário do Aurélio Online** 2018. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/oitiva>>. Acesso em: 27 de mar. 2019.
- BESSA, Virgínia de Almeida. O século da canção. *Revista de História*. 157, 2007, p. 203-211.
- BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Varjota**. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/varjota/panorama>>. Acesso em: 27 de fev. 2019.
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999.
- CASTAGNA, Paulo. Propósitos da pesquisa na universidade. **PETulante, Revista do PET-Música IA/Unesp**. São Paulo: n.4, p.106-116, dez. 2010 / nov. 2011.
- CASTRO, Marcos Câmara de. Os estilhaços da orquestra: Resenha do livro *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*, de Bernard Lehmann. *Opus*. Goiânia: v. 15, n. 1, p. 23-36, jun. 2009.
- COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. *Opus*. Goiânia: v. 15, n. 2, p. 89-104, dez. 2009.
- ERTHAL, Júlio. A análise em música popular: reflexões em diálogo com a etnomusicologia **DEBATES**. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 16, p.117-133, 2016.
- FACHIN, Odília. **Fundamentos de Metodologia**. 5ª ed. [rev.] São Paulo: Editora Saraiva, 2006, 209 p.
- FERNANDES, Fernando Eduardo Machado dos Santos. **O autodidata em Música**. Monografia: Graduação em Licenciatura em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008, 34 p.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- _____. **Métodos e técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008, 200 p.
- GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da ABEM*. Londrina: v.20, n.28, p. 61-80, 2012.
- LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*. Porto Alegre: v. 17, p. 29-38, set. 2007.

- MARTINS, Elaine. **O que é MP3?**. 2008. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/musica/214-o-que-e-mp3-.htm>>. Acesso em: 06 de nov. 2019.
- MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=chor%C3%A3o>>. Acesso em: 02 de set. 2019.
- MORAES, Cleodir da Conceição. A História em cantos: música popular brasileira na pesquisa e no ensino da história. In. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais...** Fortaleza: ANPUH, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música - História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120 p.
- NASCIMENTO, Lucas Campelo do. A história musical e os processos de aprendizagem fora da escola. In. VI COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”. **Anais...** São Cristóvão-SE. 20 e 22 de set. 2012.
- NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per Musi**. Belo Horizonte: n. 22, 2010, p. 181-195.
- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **REVISTA DA ABEM**. Londrina: v. 22, n. 32, 2014, p. 90-103.
- PODESTÁ, Nathan Tejada de. **O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não-escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical**. Dissertação: Mestrado em Música. Campinas: UNICAMP, 2013, 212 p.
- PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/encultura%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 03 de out. 2019.
- RODRIGUES, Magnel Carvalho. **De onde vem o “varjotense”? A construção da identidade**. Monografia: Especialização em Ensino de História do Ceará. Sobral: UVA, 2016. 96 p.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (org.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SANTOS, Antônio Raimundo dos. **Metodologia Científica: a construção do conhecimento**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- SANTOS, Fabiana Majewski dos. Um estudo da Música Popular Brasileira como categoria nativa. In. VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. **Anais...** Salvador: Facom- UFBA, 25 a 27 de maio de 2010.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

SOUZA, Sandra; BORGES, Livia de Oliveira. A profissão de músico conforme apresentada em jornais paraibanos. **Psicologia & Sociedade**. [S.l.]: 22 (1), p. 157-168, 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 2017.

VIEIRA, Marisa Damas. **O fenômeno musical como um complexo de relações e elemento interferente nos grupos sociais: o perfil dos alunos de primeiro ano de graduação da UFG em relação à música**. Dissertação - Mestrado em Música. Goiânia: UFG, 2004, 118 p.

FONTES ORAIS:

Nome: Raimundo Marcelino Diogo

Idade: 66

Profissão: pedreiro

Data da entrevista: 14/09/2019

Nome: José Orlando Mesquita

Idade: 56

Profissão: Auxiliar de Serviços Gerais

Data da entrevista: 21/09/2019

Nome: Antônio Enézio Freitas do Nascimento

Idade: 56

Profissão: pescador-lavrador

Data da entrevista: 07/10/2019

Nome: Ezídio Domingos de Freitas

Idade: 67

Profissão: músico

Data da entrevista: 07/10/2019

Nome: Antônio Ramos Castro

Idade: 72

Profissão: marceneiro aposentado

Data da entrevista: 19/10/2019

Nome: Manoel Oliveira Rodrigues

Idade: 72

Profissão: lavrador

Data da entrevista: 19/10/2019

Nome: Messias Bezerra de Oliveira

Idade: 78

Profissão: comerciante aposentado

Data da entrevista: 20/10/2019

Nome: Antônio Pereira da Costa

Idade: 63

Profissão: Pedreiro

Data da entrevista: 09/11/2019

**APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADA AOS MÚSICOS
POPULARES DE VARJOTA-CE.
PARTE I – CARACTERIZAÇÃO**

1) Nome:

2) Idade:

3) Profissão:

4) Endereço:

5) Escolaridade:

() Ensino Fundamental Incompleto

() Ensino Fundamental Completo

() Ensino Médio Incompleto

() Ensino Médio Completo

() Ensino Superior Cursando

() Ensino Superior Completo

() Não alfabetizado

6) Tipo de instrumento:

**APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADA AOS MÚSICOS
POPULARES DE VARJOTA-CE.**

PARTE II – PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL

- 1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?
- 2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?
- 3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?
- 4) Como você aprendeu a tocar?
- 5) Você consegue "pegar"⁸ música de ouvido (“de oitiva”)?
- 6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?
- 7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?
- 8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?
- 9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?
- 10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

⁸ "Pegar de ouvido". Termo utilizado pelos músicos populares e que significa reconhecer os elementos estruturais da música/canção a partir da percepção auditiva.

APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Convidamos-lhe a participar do estudo intitulado: “**APRENDIZAGEM MUSICAL AUTODIDATA: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO COM OS MÚSICOS POPULARES EM VARJOTA-CE**”, que tem como objetivo geral: analisar o processo de aprendizagem musical autodidata dos músicos populares. Este estudo faz parte do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para obtenção do título de Licenciado em Música pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Você participará do processo de elaboração do estudo, deste modo, após a sua aceitação, será realizada a aplicação de dois questionários. Saliento que estarei disponível para retirar as dúvidas que possam surgir, sempre que necessário em relação à pesquisa.

Informo, ainda, que você tem todo o direito de não participar da pesquisa, se assim o desejar, sem qualquer prejuízo. Mesmo tendo aceitado participar, se por qualquer motivo, durante o andamento da pesquisa, resolver desistir, tem toda a liberdade para retirar o seu consentimento, sem nenhum prejuízo. Este termo será feito em duas vias, na qual uma destas ficará com o participante e a outra com o pesquisador. Sua colaboração e participação poderão trazer benefícios para o desenvolvimento da Educação Musical e para futuras pesquisas acadêmicas sobre o tema abordado. Estarei disponível para qualquer outro esclarecimento, no endereço: Rua Emiliano Ribeiro da Cunha, 102, Centro - Varjota-CE e através do Telefone: (88) 9 999766713 e e-mail: **erasmoportavoz@hotmail.com**. Poderá dirigir-se também ao orientador da pesquisa, o Prof. Dr. Marcelo Mateus de Oliveira, através do e-mail: **marcelomateus@sobral.ufc.br**.

Assinatura do Responsável pela Pesquisa

Consentimento pós-esclarecimento

Tendo compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implica, concordo em dele participar e para isso eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido forçado ou obrigado.

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

Nome do participante: _____

Assinatura do Participante: _____

Data: ____/____/____

APÊNDICE D - TRANSCRIÇÃO DAS FALAS DOS MÚSICOS POPULARES DE VARJOTA-CE

Ti novo

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

Eu comecei sabe quando? Numa base... [momento de hesitação] porque com 21 anos eu já batia pandeiro... Numa base dos 18 anos, por aí assim. Era rapaz ainda.

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Não, só eu mesmo. Eu bati pandeiro ainda lá no Tauá. Todo sábado eu ia pro cabaré tocar um tal de tambora. É um bicho de couro assim, é como um funil. Nós ia de pé uma légua do Tauá pra Várzea do boi.

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Quando eu vim de lá [Tauá] eu já vim tocar com o finado Chico Honório que morreu. Aí depois eu fiquei batendo com o Messia Bezerra. Se acoloiemos eu mais ele e onde ele ia, me levava.

4) Como você aprendeu a tocar?

Eu aprendi da livre vontade mesmo. Eu vendo um cabra ali com um pandeiro, aí eu comecei devagar e fui tomando mais ou menos a base. Quando errava, o cara me ensinava. Só vendo mesmo. Ninguém me ensinou. Eu pegava o pandeiro e ia caçando o jeito.

Mas primeiro eu comecei vendo bater pandeiro aquele menino o Vilamar. Foi o rei do pandeiro aqui. Foi o maior batedor de pandeiro de mão que deu aqui, foi o Vilamar! Juro por Deus! Um animal do pandeiro era o Vilamar. Dia de domingo eu ia pra feira, aí via o Vilamar tocando aquele pandeiro. Aí eu comecei ter uma ideia e pronto e dá um treino. Oh! Filho da mãe pra tocar.

5) Você consegue "pegar" música de ouvido ("de oitiva")?

Na verdade, quando eu tocava com Zacaria, eu batia o pandeiro e cantava ainda. Eu ouvia a música e já tocava.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Eu não liguei mais aprender música, mas o pandeiro ainda toco.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

É aquele negócio, os cabras davam valor e prestava atenção bem a pessoa tocar. Era divertido. Hoje não, pois o pessoal que mais é ficar pulando. É isso e aquilo outro. Naquela época não, era um negócio calmo. Rapaz, enchia de gente! Um ia beber um vinho o outro ia beber uma cerveja e prestando atenção ali, só se requebrando mesmo.

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

Rapaz, toda vida eu dei valor a música. Eu sou é animado! Eu fico é triste quando eu não vou olhar. A velhice não dá mais pra sair. Quase não enxergo direito!

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

Não. Toco mais não!

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

Pra quem me conheceu eu ainda brincando, acho que contribuí. Eu como parceiro do seu Messias, nós tocava e dava alegria pra muita gente. Aqui nesse Taroba [barzinho próximo] a gente ia tocar e eles davam o maior valor o meu requadrado no pandeiro. Eu sacolejava e fazia brincadeira mesmo. Eu gostava tanto da brincadeira. Gostava não, gosto!

Zé Orlando

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

Eu comecei tarde na música. Nesse negócio da música eu comecei tarde. Eu comecei com uns vinte anos já. Agora cantar mesmo eu passava o dia inteiro balançando numa rede e fazendo que tava cantando. Cantava a música certo, mas não tocava violão.

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Não. Na minha família não. Só o meu que não era de toca e nem cantar, mas fazia parte porque ele era muito dançador em festa. O que eu colhi da minha família foi só ele mesmo e minha mãe também. Minha mãe cantava aquelas músicas que o pessoal fazia e quando fazia chapéu ela cantava.

Mas eu volto a palavra atrás, pois tinha a família da minha mãe que era o pessoal do seu Luís Vieira que era primos dela. Tudo são tocador.

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Demais! Naquele tempo era Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Zé Ribeiro com “A beleza da rosa”. Ela deu até uma gripe nacional. Foi uma gripe que deu muito forte no final dos anos 60 pra 70. E dizia: tu já pegou a beleza da rosa? Pode perguntar pessoas que são ligadas a isso, que não são da música, mas ouviu falar disso aí.

O Jerry Adriani era com “Doce de coco” e o Wanderley Cardoso com “Um bom rapar”.

Agora, uma pessoa que eu me inspirei mesmo pra querer tocar que eu via e sempre que ele tava passando em programa de televisão, eu ia olhar, esse aí eu trago como um artista de muito tempo e vai comigo até não sei quando, Teixeira. Pronto!

4) Como você aprendeu a tocar?

Fizeram a sede dos Brilhantes [banda local] e o Ezídio foi um dos caras que me ensinou as notas. Ele era canhoto, mas ele tocava com o violão certo. Ele ia ensaiar nos Brilhantes aquelas músicas difícil do Elton John, naquele tempo do Roupa Nova, dos Fevers que era pesada mesmo. Pronto, eu ia limpar os instrumentos e aí comecei a fazer umas notinhas por ali e comecei a tomar gosto e fui aprendendo.

O Francisco [guitarrista base da banda] leva o violão e nesse levado pra lá que era para pegar as músicas, ele dizia: então você fica aí com o violão. Aí eu limpava e quando ele chegava o violão tava novinho. Mas eu não sabia afinar, não sabia o que era. E fui fazendo e foi andando. A primeira música que eu toquei na minha vida pra começar, era do Gilberto Lemos: “Aquela rua não é mais a mesma rua...”. Ainda hoje é sucesso, porque sucesso raiz não para.

5) Você consegue "pegar" música de ouvido (“de oitiva”)?

Meu negócio foi esse aí, fui pegando a prática e fui andando. Mas conheço todas as notas naturais que você botar, tanto com a letra como com o nome. Mas eu pego a primeira nota e o resto vai junto. Se uma nota é Dó maior eu só vou olhar só qual é a queda depois. Aí pode rolar que eu pego o resto.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Canto! E ainda canto imitando o cantor. Eu fui cantar lá em Sobral na RFFSA [Rede Ferroviária Federal S/A]. Aí tinha um rapaz assim e eu cantando umas músicas do Carlo Alexandre. O cabra olhava pra mim e era o filho dele, rapaz! Ele disse: “você canta muita música do meu pai”. Aí eu descobri que ele era filho dele.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

Pode falar? A mesma coisa de hoje. Só que era mais pesado. O músico era visto assim: namorador, bebedor de cachaça e outras coisas mais. Eu não quero polemizar, mas era visto assim naquele tempo. Um tocador era mais um cachaceiro! Era desse jeito. O cara que tocava nas calçadas era um cachaceiro, hoje tá muito social. Mas era isso aí. Quando surgia um cantor, vixe! Era muito um maluco no mundo. Era desse jeito!

[...] Se um músico tá sendo mal visto, mas o cara faz por onde! O cara fazia por onde pô! Naquela época, né? Hoje não, tá tudo irrestrito, ninguém é de ninguém. Cada um faz sua parte, aí mudou. Vem mudando a imagem.

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

A importância é que era filho único e não saía. A primeira festa que eu fui foi pra tocar. O grito de liberdade, pronto!

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

Eu sou um seresteiro agora praticamente profissional. Eu fui andando, fui andando e chegou um tempo... Quem me ajudou muito foi o seu Adolfo Araújo. Pronto, o dono da fábrica, Flor do Vale. Eu tocando pra ele, um aniversário de uma prima dele de noventa anos, aí ele vendo aquela caixa de som e tudo e disse: “rapaz, tá certo que é bem bonzinho, mas eu já ajudei tanta gente e o pessoal fizeram foi acabar e não sei mais como que é. Mas tu parece que é diferente. E eu vou te dar um som, porque esse teu som aí é tão assim... Tu só vai fazer uma coisa pra mim: quando eu precisar tu tocar pra mim eu te digo e se tu não tiver nada naquele dia, nós vamos. E se tu tiver, eu marco pra outro dia. Eu quero essa disponibilidade”. Pois tá feito! Aí me deu o documento do som, me deu um abraço lá, fez o discurso dele e o pessoal gravou. No dia 24 de outubro de 2014. Hoje é quatro pessoas tocando mais eu. É os dois irmãos e um cunhado. É o Dedé, o Deusimar e o Irismar. Conjunto completo. Toca tudo! Só não funk porque têm eletrônico. Só acústico. Mas quando eles precisam tocar fora eu vou sozinho, voz e violão.

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

É o conhecimento, todo mundo só vem pra cá. Faço luthier também de violão e se precisar regular um tensor, eu faço. Só não mexo na eletrônica, mas o resto eu faço. Hoje aonde eu chegar e sentar ali como o violão, pronto! A galera já rodeia.

Antônio Enézio

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

09 anos de idade. [...] Só que não tinha instrumento não. [...] O primeiro contrabaixo que eu toquei, que peguei na minha vida, porque faltou um contrabaixista e o cara [dono da banda] que até dá uma pisa nele porque deixou ele [baixista] achou um preço melhor e deixou o outro no preso. Aí eu disse: não, eu faço o baixo! Só que esse cara não tinha condições de comprar um contrabaixo e fez um de aroeira. Pense num ordinário pesado! Meu dedo sair sangue. [...] Era tanto sofrimento que tinha aqueles arames de rodinha de bicicleta. Aí a gente tirava aqueles aramezinhas botar no contrabaixo.

[...] Meu pai pescava, aí tinha a 020, a 030, a 040, a 050, a 060, a 070, 080, 090, 0100 [linha de nylon para pesca]. Nós criamos um estilo de pegar assim, mas escorregava e nós dava no de todo jeito.

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Eu via meus tios tocar e tinha muita vontade, mas ninguém me ensinava e alguma coisa que eu sei, porque eu não conheço nem nota, foi de ouvido.

A minha mãe que foi minha professora, posso dizer né, porque eu tinha maior vontade. Aí ela disse: “meu filho é o seguinte, primeiramente você tem que aprender a afinar, se você não aprende a afinar, você não aprende a tocar”. Mamãe como é que eu faço? Aí de tanto eu aperrear ela, ela me disse assim: “eu vou te ensinar a afinar, porque eu tenho o que fazer”. Aí ela começou a fazer na boca. “Faça assim: Mi, Si. Faça!” Aí eu fazia. É de família, mas só que não tinha professor de ninguém não!

Aí eu passava o dia todinho: Mi, Si... Mãe! Tá bom? Ela dizia assim: “faz aí pra mim ver. Agora vamos pra outro: Sol, Sol”. Aí eu ficava arrodando a casa o dia todinho Mi, Si, Sol. Aí ela disse: “bora Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi”. Aí eu fiquei o dia todinho debaixo das moitas de mufumbo.

Eu não conheço nota. E pra mim, pode me dá que eu caio pra dentro mesmo.

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Eu ouvia muito o Luiz Gonzaga, muito forrozão. Eu quando era rapaz novo, eu me vestia do mesmo jeito dele, até as botas e os cabelos era grande, Bartô Galeno. O Bartô Galeno eu sei da história dele todinha e o Gonzagão, o rei do Baião. O homem tocava demais e cantava. O Trio Nordestino, o Fernando Mendes, o Odair José, Ovelha, Raul, Diana, Milton César. Esses cantores mexeram demais comigo.

4) Como você aprendeu a tocar?

Meu pai tinha conseguido um violãozinho Di Giorgio que me emprestava. Mas também era bom demais, eram três dedos de altura. Aí eu tinha uma bicicleta Olé 70 que o papai tinha trocado por 12 arrobas de algodão. Aí eu troquei nessa Olé 70, aí eu tive gosto na minha vida.

5) Você consegue "pegar" música de ouvido (“de oitiva”)?

Eu trabalhei demais um ano todinho pro meu pai comprar uma radiola pra mim. Cadê quem me ensinasse? Aí eu pegava e ia pras festas só pra comer bolo manzape que fedia que só num sei o quê, mas não era pra dançar, pois tinha maior medo de mulher. Aí eu entrava lá dentro com as mãos tudo pode, porque manzape fede né, aí eu olhava só onde ele botava os dedos. [...] Do jeito que nós estamos agora, tanto eu como ele [Ezídio] se for pra tirar um forró, pé de serra, um brega, tanto faz, não precisa de ensaio. Não diga a nota, só a base, pode deixar, a gente já sabe o que é.

[...] Se você tiver tocando um instrumento e se tiver colocando coisa a mais, ou tiver desafinada, eu vejo. Vamos supor: se eu foi tocar num grupo e a corda quebra, eles agora usam pedaleira, eu não. Pode deixar a banda tocar na maior altura e pode me dar uma Mi, uma Si, que eu boto ela no lugar. Pode desligar, eu afinó ela sem precisar do afinador.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Eu faço [música] de cabeça. Quem fazia quase todas as músicas de política que tinha aqui era eu que fazia de cabeça. Escrever como, se eu não sei escrever. Eu sou cego. Eu crio pedaço, depois faço outro. Aí fico, fico... Depois vou de novo, até fazer a letra.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

As mulheres corriam atrás de nós e eu me escondia como medo delas. Porque eu cantava muita música apaixonada, era muito apaixonado.

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

Pra mim é tudo. Pois eu posso possuir tudo na minha, mas eu prefiro o meu violão. Eu sou doente por música. Quando o pessoal tá tocando eu paro e fico olhando. Pra mim a música é tudo na vida. [...] No dia que eu morrer, quero que rode atrás do meu caixão só brega na maior altura. Que chore!

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

Quanto à atividade é assim: quando surge assim... surge um freelance. Pra começar a gente não tem assim um grupo, porque eu num sei o que acontece que não procura alguém se enturmar e ninguém não derrubar os outros. Porque eu num quero mais do eu já sei. Tá bom já.

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

Pra mim, eu vejo tanto talento nessa Varjota, que ela é rica de músicos. Eu admiro muito os músicos de Varjota. Mas eu sinto dentro de mim, não por mim, mas por eles, uma falta de interesse de quem tem, pessoas que podem investir em cima dos talentos de jovens. Se eu tivesse condições, até ensinar eu ensinaria, como eu já ensinei muitos, mesmo sem conhecer nota, né?

Ezídio

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

07 anos de idade. [...] Só que a gente não tinha instrumento, não tinha cavaquinho, ninguém tinha violão, era feito de lata, quando não era de lata era de madeira. Não tinha instrumento. Depois de muitos tempos que eu fui conhecer.

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Meu tocava realejo, a gaita né. [...] Tinha gente, mas num cheguei ver eles tocar não. Eu sei que tinha, porque meu irmão quis botar frente, tocar violão. É sempre assim né, fulano de tal do violão, fulano de tal do cavaquinho, né?

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Eu me inspirava no Roberto Carlos, Paulo Sérgio Wanderley Cardoso, Jerry Adriani.

4) Como você aprendeu a tocar?

Primeiro eu aprendi a afinar. Aí eu continuei e tal... Aí eu já comecei a cair pra dentro do sucesso. [...] Então, eu fui batalhando, batalhando...

[...] Você me fez uma pergunta muito interessante [se referindo ao fato da limitação na mão esquerda]. Dizia meu pai que isso é coisa de Deus. Que Deus é tão poderoso que faz esse tipo de coisa, né? Fui caçando o jeito e foi dando certo. O pai dele [Antônio Enézio] aqui é que fazia umas palhetas pra mim, que as palhetas de primeiro não segura. Ele fazia uma dedeira de sola, mas não segurava também. Aí eu disse: tenho que dá meu jeito. Aí fui indo, fui indo até fazer isso [palheta de bambu].

5) Você consegue "pegar" música de ouvido ("de oitiva")?

Eu botava a viola aqui [próximo ao ouvido] e ficava escutando tempos e tempos e escrevendo a música. Eu levei uma surra danada foi na música internacional, porque eu canto em inglês também, né. Mesmo sem saber falar. Eu aprendi a pronúncia e escrevia do jeito que escutava. Foi mais ou menos assim.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Eu canto, sempre cantei, mas num escrevo não. Mas eu canto, até música em inglês.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

Na época eu sempre tive valor. Tem uns que falava não gostava, mas se não gosta é problema deles, né? Mas o meu trabalho eu tô fazendo. Eles chamavam na época era de... macaco. Mas é isso aí. A gente não vai brigar por causa disso, né?

[...] Os melhores músicos que tocavam com a gente aí, já morreram né? Mas porque, os caras eram viciados em droga, outros bebiam. Eu bebo ainda, mas é aquilo, é só pra ficar mais legal.

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

É muito importante pra mim. Eu desenvolvi uma técnica legal, aí consegui comprar minha casa. Conheci muita gente também assim, com música. Se hoje me perguntar: o que tu é? Eu digo, músico né? Porque foi minha vida toda assim.

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

Tá legal. Mas eu não tenho grupo. Quando aparece uma tocadinha pra mim, eu vou. E num deixo a desejar não, num sabe? O importante é fazer. Então, eu vou assim, mas num é... [momento de dúvida] Não é fixo. Mas se fosse fixo seria muito bom, sabe? Se eu tocasse todo dia, tá doido!

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

Na verdade é o seguinte, no começo foi maneiro, mas depois quando nós viemos pra cá... você ouviu falar na Ordem dos Músicos, né? Rapaz tinha um camarada, que graças a Deus, Deus já levou ele! Esse cara perseguia nós demais. Depois eu fui pra Sobral e foi a mesma perseguição. [...] Nós contribuímos, a banda todinha.

Antônio Ramos

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

10 anos. Tudo começado mais cedo é mais efetivo, né?

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Tinha, meu pai. Ele tocava sanfona de 8 baixos. A sanfona de 8 baixos é totalmente diferente da acordeom. É muito difícil. Pouca gente toca ela.

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Era assim, a gente se inspirava no rádio. Só existia o rádio. A gente aprendia aquela música no rádio e aí, não tinha estúdio, não tinha partitura, não tinha nada. A gente aprendia no ouvido e aí colocava na sanfona.

Na época era o Alvinho Ribeiro da Amanaiara [distrito de Reriutaba]. Aí tinha o Raimundo Vieira de Guaraciaba. Tinha o Zé Pereira do Mucambo. O Cafuné do Mucambo também que tá doente, teve um AVC. Tinha muitos, tinha muitos!

4) Como você aprendeu a tocar?

Quem tem a vontade tem tudo, né? A gente começava e aprendia aquela música. Aí, eu ia tentar tocar ela. Aí conseguia e dava tudo certo. Ouvindo pelo rádio. Música do Luiz Gonzaga, aqueles antigos, né? Depois de muito tempo, eu tinha vontade de mudar pra uma sanfona grande. Aí eu consegui uma sanfona e passei a tocar ela. Só que eu nunca toquei na sanfona o que eu fazia na de 8 baixos.

[...] Meus irmãos foram embora pro Rio de Janeiro e lá eles compraram uma sanfona Scandalli e mandaram pra mim. Me deram de presente.

[...] Meu pai num proibia a gente de pegar a sanfona, mas naquela época era muito respeito e a gente não tirava sem autorização. Só que ele coloca num lugar, assim, pendurada num armador [de rede]. Era uma sanfoninha pequena e eu pagava meu irmão [mais velho] pra tirar a sanfona pra mim.

[...] A gente colocava a música na cabeça, aprendia e aí começava. Mas eu num queira o estilo dele [pai] não, eu procurei o meu estilo. É aquele negócio que eu já falei, é a força de vontade. É meio caminho andado. Porque você sem vontade e sem gosto num vai pra canto nenhum.

[...] Eu procurava aquele profissional que tocava bem, mas eu procurava fazer melhor né?

[...] Eu tocava igual ele, imitando. Só que eu não tocava no estilo dele. Você pode perguntar a 500 sanfoneiros, cada um tem um estilo diferente, não tem nenhum pra igualar ao outro.

5) Você consegue "pegar" música de ouvido (“de oitiva”)?

Comecei nas primeiras músicas de ouvido. Num dava trabalho pra pegar uma música não, pra decorar. Ainda hoje eu aprendo bem rapidinho. Mas a partitura é tudo, é o caminho que tem que seguir. Em comparação é igual você ser um médico, se não fizer os exames num vai cuidar dele não. É a mesma coisa da partitura. Você vai lendo ali e vai sabendo tudinho como é que funciona. Você faz tudo certo.

[...] Mas o mestre original mesmo era o ouvido.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Não. Nunca me dediquei pra não. Não tenho voz.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

Era visto de vários motivos. Assim, o cara chegava numa festa e a namorada não queria mais ele, aí começava a botar boneco a beber cachaça, aquela serrana braba. Uma faca de 12 polegadas no quarto, um revólver do outro. Naquela época quase todo mundo tinha uma arma. Era difícil viu? Aí inventaram de fazer um terraço lá em cima pra gente tocar atrevido em cima da casa. Tipo um palco. E aí a gente ficava lá em cima que era pra bêbado não perturbar. Porque era um, dois, três e cada um pedia uma música diferente meu amigo. Era difícil. Aí se tu tocasse uma pra aquele que tava pedindo e aí vinha outro e fechava a sanfona. Ninguém tocava mais e começava aquela confusão. Tinha que ter coragem.

[...] Naquele tempo a gente tinha um meio de ganhar um dinheiro e adulava os pais [das moças].

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

A música é vida. É uma coisa que já vem de Deus. Tu é doido, a música é tudo. Se você tiver escutando uma música que você gosta tá tudo bem pra você, né não? Você esquece aqueles problemas lá de fora. Se você ouvir uma música que você não gosta, aí você já vai cair o astral.

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

As vezes. Eu estou sem instrumento há muitos anos. Aí, como é um dom que Deus me deu, quando pego uma sanfona ainda faço. Até eu fico pensando. [...] As vezes os meus amigos tão tocando por aí e pede. Aí eu ficou por ali e digo: rapaz tô sem treino, sem ensaio. Eu vou e as vezes ainda acerto. [...] A minha idade até agora ainda não atrapalhou o meu gosto. Eu só não tenho uma sanfona porque é muito cara. E pra fazer um esforço se ter retorno, né?

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

Eu fiz minha parte, né? E aquilo dali é uma coisa da vida. Foi uma vida na época. Apesar das dificuldades que a gente passou, valeu a pena. Se torna uma referência pros mais jovens, porque na época da lambada acabou [sanfoneiro]. Aqueles caras do Pará com aquela lambada, aí entrou a Eliane, entrou o Zé Orlando, aqueles lá de Fortaleza. O Alípio Martins. A sanfona acabou, viu? Quem sustentou o pé de serra foi o Messias Holanda, Zé Calisto, Jorge de Altino. Só que quem sustentou mesmo foram os apresentadores, o Carneiro Portela, hum... Aqueles apresentadores de forró, os forrozeiros.

[...] O forró é assim, ele é esquecido, mas num é acabado.

Manoel de Oliveira

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

18 anos.

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Não. Na verdade a cultura de viola minha vó falava que um primo dela tinha sido cantador. Agora os meus irmãos quase todos são poetas, só nunca estudaram.

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Na época, os cantadores mais afamados eram os Bandeiras do Juazeiro, os Irmãos Batistas do Jaguaribe, eram os mais famosos. Aqui mesmo na Varjota tinha o Adalberto que era o pai do Nozinho, já falecido. Foi um dos primeiros cantadores que eu vi na minha vida.

[...] A gente sente diminuindo, os cantadores se acabando e num vai renovando. E a cultura de viola é uma das mais antigas, né? E muito tradicional do Nordeste.

4) Como você aprendeu a tocar?

Rapaz, o poeta é um dom de Deus. A gente já nasce poeta. Mas eu não comecei mais novo, porque os meus pais num queriam, porque naquele tempo o cantador era conhecido como vagabundo. E então apareceu um cantadorzinho e eu fiz uns versos mais ele. Aí, ele incentivou o meu avô que foi quem me criou. Disse: “Esse menino vai cantar”. Mas não tinha como eu comprar uma viola. Aí, a primeira viola que eu comprei, eu fiz três milheiros de tijolos pra trocar. Não foi nem viola, foi um violão. Aí mudei as cordas. Aí comecei. Comecei cantando pra aqui pra acolá e foi dando certo.

Aí apareceu um velho por nome de Chico Almeida e me levou a primeiras viagens de cantoria. Eu cantava nervoso com aquela multidão de gente. Mas eu agradeço muito a Deus por se poeta. A viola abriu meus caminhos pra muitas coisas.

5) Você consegue "pegar" música de ouvido (“de oitiva”)?

Naquele tempo as canções eram poucas. Tinha o romance, o poema, a vaquejada. E as vezes a gente encontrava um amigo que sabia dumas canções, coisas novas, aí copiava.

[...] Só ouvindo e olhando as posições que o colega fazia. A gente vai desenvolvendo e com aquela prática, né? Tudo é mais fácil.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Até que a viola a gente não considera toque, é cantar mesmo. O cantador não é a música, nem a viola, é a criatividade dele. Nós não se envolvemos com outra música. Quando nós estamos numa cantoria e pedem outra coisa, a gente diz: não, a gente só toca coisa de cantador.

[...] Tenho de inspiração minha. São canções.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

O repentista na época era um artista. Um artista rural, né? Um casal de gente fazia as bodas de ouro, cinquenta anos de casados, a cantoria era a noite todinha. Era um artista. Agora, as custas da viola mesmo, financeiramente, eu não conheço um cantador rico.

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

Eu sou feliz e agradeço a Deus todo dia por ser poeta. De todas as nações, de todas as profissões, sempre aparece coisa ruim, mas até hoje no meu conhecimento eu nunca vi um cantador virar bandido. Muito embora que alguns deles tenham esse defeito de bebida alcoólica. A gente sente que sempre um homem muito inteligente é danado pra gostar de álcool.

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

Eu tenho esse programa aí na rádio de 5 (cinco) às 6 (seis) da manhã. Talvez eu tenho uns 40 (quarenta) cantadores e umas 1200 (mil e duzentas) canções.

[...] Eu me sinto um privilegiado, porque uma pessoa com 72 anos, o que mais precisa de uma cantador, a velhice tira, que é a voz e a memória. É o que mais nós precisamos. E o velho que me criou me fez um pedido: “enquanto o povo tiver te chamando tu usa tua violinha, mas quando não chamar mais, num vai mais não.

[...] Tem mês que eu canto com quatro cantador diferente. E eu não imploro cantoria a ninguém não. Eu espero que me chamem. Agora, eu me sinto me sustentando na amizade que eu fiz. Não tá surgindo mais amizade nova.

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

Eu achei muito apoio na cidade de Varjota. Agora não, mas quando eu tinha um programa na rádio Araras Norte, não teve uma semana pra eu cantar os pedidos todos. Sobrava pra outra semana.

Messias Bezerra

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

Nunca aprendi, mas comecei com 12 anos.

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Não. Não foi do meu conhecimento.

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Lá onde eu morava tinha um amigo que tocava um violão. Na verdade, eu admirava muito ele tocar, muito bem por sinal, em arpejo como manda o figurino, né?

[...] Quando eu comecei a tocar um pouquinho, já fazendo umas notazinhas, aí eu tocava mais ele. Ele vinha lá pra casa, trazia o violão e ele ainda acompanhava mais numa lata.

4) Como você aprendeu a tocar?

O meu pai fez um instrumento todo artesanal e me ensinou as primeiras posições: Dó, Ré, Mi, só isso mesmo. E me ensinou a afinar. Aos domingos, lá onde eu morava tinha uma feirinha onde se juntava aquelas pessoas e iam lá pra casa porque eu tinha um cavaquinho, muito ruinzinho. Mas era aquilo que servia pra gente.

[...] tinha deles que traziam um instrumento, ficava tocando ali e eu fui naquela curiosidade de aprender e fui vendo os outros fazendo um solo e fazendo mais outras posições e perguntava o que eu não sabia e aprendi a fazer as notas naturais.

[...] Num tive nenhum ensinamento. Foi só que a gente aprendeu umas notinhas e já vai começando a fazer, desenvolver a execução. Aí depois eu fui aprendendo um solozinho vendo os outros fazer e puxando pela mente, por observação.

5) Você consegue "pegar" música de ouvido ("de oitiva")?

Somente de ouvido. Eu não sei fazer cifra, eu num sei fazer nada. Se eu escutar a música e aprender a música sem depender de instrumento, aprendi a solfejar a melodia da música, aí quando eu chego em casa, pegava o instrumento e já toco aquela música. Obviamente é dificilmente a gente pegar na primeira vez num tom que dê. Eu tento num e num dá, aí eu vou baixando o tom ou subindo.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Rapaz, posso dizer que não. Porque eu fiz uma composição. Umás três musicazinhas, mas nunca gravei.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

Olha, era visto de diversas maneiras. Alguém via eu, por exemplo, me acanhava de sair com o instrumento, pra não me chamar de vagabundo. Na época eram pessoas que não se envolvia

com trabalho. Atualmente, ver as pessoas sair sem nenhum acanhamento de sair com um instrumento.

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

A importância da música pra mim é muito grande como hobby, por que nunca fiz profissão, conforme eu disse desde o início, nunca estudei, nunca me considerei um músico. Até hoje eu sou quem nem aquelas pessoas do AA, que com 10 (dez) anos que parou de beber, ainda sou alcoólico. Então hoje ainda sou um aprendiz ainda.

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

Sim. Só pra me divertir em casa. As vezes a gente saia com um amigo assim pra se divertir. Essa fase já passou e dificilmente tem um companheiro que a gente se encontra pra tocar um pouquinho.

[...] No carnaval nós fizemos aquele trio elétrico chamado. Nós fazia o “trio lixo”, né? [risos]. Mas era agradável, muita gente gostava e a gente sai no dia que dava certo.

Hoje mesmo quando as pessoas me convidam, a gente sai e vai tocar um pouquinho. Raramente, é difícil aparecer esses convites. Vou botar propaganda e quem quiser me convidar, vou pagar um preço por hora pra me aceitar [risos].

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

Na verdade, existe um ditado que santo de casa não obra milagre. Eu sou mais apreciado quando toco por aí a fora. Chama atenção de alguém que passa pra apreciar, pra pedir uma música e demonstrar que tá gostando. Aqui em Varjota mesmo é dificilmente.

[...] Aqui mesmo já veio algum músico, como você já frisou, o Ezídio e algumas vezes que a gente se encontrou por aí, ele dizia, já disse pra alguém várias vezes que aprendeu muita coisa comigo. Eu não me considero assim que tenha ensinado. Se ensinei foi alguma coisinha. Porque na verdade, eu comecei primeiro e ele começou por último e passou da minha frente e foi embora e eu fiquei.

Índio

1) Com quantos anos você aprendeu a tocar um instrumento musical?

Eu tava a cerca de 40 anos mais ou menos quando comecei a me interessar pelo baixo. Outros instrumentos do tipo violão e vocalista, eu comecei na faixa dos 30. E só aos 40 anos eu me interesse pelo baixo e é aonde eu tô hoje. [...] O meu instrumento é bem aceito pelo meu ouvido. Eu gosto!

2) Havia algum músico na sua família que lhe influenciou?

Não rapaz. Desde de menino a música tava em mim. Era um cara que assobiava muito bem o forró, as músicas entravam no meu pensamento com muita facilidade e não querendo me exhibir, mas eu sempre fui um cara afinado. [...] Na minha família não tem.

3) Você se espelhava/inspirava (referência) em algum músico conhecido? Se sim, qual?

Eu sempre adorei som de sanfona. Naquele tempo tinha o “Noca do acordeon” um cara que era muito falado. As músicas dele eram um forró solado, mas era uma coisa perfeita e a gente gostava. [...] Porque na verdade eu era pra ser um sanfoneiro. Eu senti que era. Porque eu fazia as melodias no bico [assobio] e percebia que aquilo ali eu podia transferir pra um instrumento.

4) Como você aprendeu a tocar?

Eu apanhando algodão, lá no mato naquele tempo, eu fazia a cabeça da música, a introdução. Então foi aí. [...] Naquele tempo as músicas que saíam, a gente já ia logo assobiando e cantando.

[...] O violão, eu estava em São Paulo e um amigo meu comprou um violão pra aprender. Ele começou a cantar uma música do Milionário e José Rico e eu peguei. Resumindo, ele foi embora e disse: “pegue aqui esse violão, que parece que tu tem vontade”. Eu num pedia porque tinha vergonha. Você sabe que existe vergonha, né? Aí, mas que depressa eu comprei esse violão dele e aí já peguei, e o que ele fazia e já comecei a fazer e desenvolvi, certo?

[...] Eu me interessei [a tocar baixo] quando eu ouvia os amigos meus tocando, aquela galera da Dragões [banda da região]. Aí comecei tocando na Itassom lá de Macaraú [banda da região], meio fraquinho mas, junto com a negada, a gente ia vendo o que eles iam fazendo... a gente não fazia do mesmo jeito, mas na vontade a gente ia pro ali.

[...] Eu comecei numa política que teve aí. No tempo dos trio elétricos, né? Eu cantava nos trio elétricos e fazia música. Depois lá na Pedreira [bairro de Varjota] tinha um clube dançante que todo final de semana eu tava lá cantando. Aí a idade chegou e eu disse: tá ruim pra palco e vou passar pro baixo.

5) Você consegue "pegar" música de ouvido (“de oitiva”)?

Eu aprendi a fazer as coisas, ouvindo e fazendo logo. [...] Eu pego música de ouvido, agora a letra não, a letra eu escrevo. [...] A maior dificuldade naquele tempo era assim: tinha que pegar quando a música saía. Até que chegou a fita e com a fita melhorou.

[...] Quando o cara interessa mesmo o negócio é assim. Porque a tônica do baixo ficou no meu ouvido, pois quando eu ouvi já entendi o que era.

[...] Aí mudou e entrou um bocado de ritmo, mas cada um tem o seu lugar. Mas quem pega bem mesmo essa swingagem é essa galera nova. Num sei porque! Não é dizer que eu não

entendi, mas a gente das antiga tem preguiça de desenrolar aquilo dali. É o tempo deles. Mas também é tudo porque a gente num quis estudar, porque tem jeito. Se você quiser cair pra dentro.

6) Além de tocar, você canta e/ou compõe?

Eu tenho três músicas feitas que pode gravar. Eu tenho a “Madalena” que foi a primeira música que eu escrevi quando estava em São Paulo, “Noite a dentro”. E tenho também uma música “pedindo a sua volta”. Eu fiz umas três músicas, mas depois que eu saí eu me desinteressei das músicas do mundo.

7) Como o músico era visto na época em que você aprendeu a tocar?

É o seguinte: ele era admirado, viu? Porque não só uma e nem duas vezes, quando eu estava puxando aqueles altos gogozão de Jorge de Altino, que a negada ficava observando. [...] Era valorizado naquele tempo. [...] Eu posso dizer que a gente é valorizado sim. Todo mundo admira que sabe tocar um instrumento. Eu digo sem medo de errar. A num ser um velhinho que esteja com dor de cabeça [risos].

8) Na sua opinião, qual a importância da música na sua vida?

A importância da música na minha vida é alegria, é show, é o maior prazer que eu tenho na minha vida é música. Qualquer tipo de música.

9) Atualmente, você se apresenta em público (Tocada)?

Eu vim do forró. [...] Aí eu vou pra Pedreira e quando eu vou passando lá, escutei uma voz na igreja: “Índio, nós estamos precisando de uma baixista”. Era o pastor Aloízio. Com quinze dias eu retornei. Aí, fui e já peguei o baixo da igreja. Mas meu amigo, é diferente a música gospel. Muito diferente!

[...] Eu estou muito satisfeito lá [igreja evangélica]. Vai interar um ano que eu estou lá, já tô adaptado, já aceitei Jesus, já me batizei e é lá mesmo que eu vou ficar. Eu amo tocar música pra Jesus.

10) Você se percebe como uma pessoa importante dentro da música varjotense? Você considera que contribuiu de alguma maneira com o cenário musical de Varjota? Se sim, como?

No meio dos músicos de Varjota, eu me senti feliz na música varjotense e fiz muita gente feliz também. E ainda hoje continuo feliz e vou ser feliz para sempre, porque tenho a referência de músico varjotense que eu trago. Então, é a referência.