



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DOS MÚSICOS POPULARES
AUTODIDATAS DE VARJOTA-CE A PARTIR DO PROCESSO MIGRATÓRIO
INICIADO NA DÉCADA DE 1950**

ERASMO JÚNIOR DE MELO CHAVES

**JOÃO PESSOA
2022**

ERASMO JÚNIOR DE MELO CHAVES

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DOS MÚSICOS POPULARES
AUTODIDATAS DE VARJOTA-CE A PARTIR DO PROCESSO MIGRATÓRIO
INICIADO NA DÉCADA DE 1950

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Musicologia, linha de pesquisa História, Estética e Fenomenologia da Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Messina

JOÃO PESSOA
2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Título da Dissertação: “A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DOS MÚSICOS POPULARES AUTODIDATAS DE VARJOTA-CE A PARTIR DO PROCESSO MIGRATÓRIO INICIADO NA DÉCADA DE 1950”
Mestrando: ERASMO JÚNIOR DE MELO CHAVES

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Marcello Messina
Presidente/UFPB

Dr. Rainer Câmara Patriota Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br FRANCISCO BENTO DA SILVA
Data: 23/11/2022 10:30:12-0300
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Dr. Francisco Bento da Silva Membro Externo ao programa/ UFAC

João Pessoa, 26 de outubro de 2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C512c Chaves, Erasmo Júnior de Melo.

A construção da identidade musical dos músicos populares autodidatas de Varjota-CE a partir do processo migratório iniciado na década de 1950 / Erasmo Júnior de Melo Chaves. - João Pessoa, 2022.

132 f. : il.

Orientação: Marcello Messina.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música Popular - Identidade musical. 2. Músicos - Varjota-CE. 3. Músicos autodidatas. I. Messina, Marcello. II. Título.

UFPB/BC

CDU 784.4(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Ata da reunião da **Defesa de Dissertação** do Mestrando **Erasmus Júnior de Melo Chaves**, candidato ao Grau de **Mestre em Música**, Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia, Linha de Pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música.

Aos 17 dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e dois (17/10/2022), às 10h00 (horário de Brasília), em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Mestre em Música, Erasmo Júnior de Melo Chaves**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Dr. MARCELLO MESSINA (Orientador/UFPB), Dr. RAINER CÂMARA PATRIOTA (Membro Interno/UFPB) e Dr. FRANCISCO BENTO DA SILVA (Membro externo à Instituição/UFAC). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. MARCELLO MESSINA, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passando a palavra ao Mestrando **Erasmus Júnior de Melo Chaves**, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DOS MÚSICOS POPULARES AUTODIDATAS DE VARJOTA-CE A PARTIR DO PROCESSO MIGRATÓRIO INICIADO NA DÉCADA DE 1950**. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência e, o senhor presidente Dr. MARCELLO MESSINA comunicou que de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada** a Dissertação de Mestrado intitulada: **“A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DOS MÚSICOS POPULARES AUTODIDATAS DE VARJOTA-CE A PARTIR DO PROCESSO MIGRATÓRIO INICIADO NA DÉCADA DE 1950”** tendo declarado que seu autor **Erasmus Júnior de Melo Chaves, ao entregar o texto final**, fará jus ao título de **Mestre em Música**, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre. O mestrando terá o prazo de até 60 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da dissertação na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, Ian Nichola Costa de Araújo, Assistente em Administração, lavrado a presente Ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

João Pessoa, 26 de outubro de 2022.

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005
www.ccta.ufpb.br/ppgmppgm@ccta.ufpb.br

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à Universidade Federal da Paraíba – UFPB pela oportunidade de cursar o mestrado em Música.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB pelo conhecimento compartilhado durante as disciplinas.

Agradeço também aos colegas do curso de Musicologia pela ajuda com as atividades programáticas.

Ao professor orientador Dr. Marcello Messina pelas diretrizes durante a elaboração da presente pesquisa.

Não obstante, aos professores da banca examinadora Dr. Francisco Bento da Silva e Dr. Rainer Câmara Patriota pelas considerações feitas durante a defesa da pesquisa.

Por fim, agradeço aos músicos populares autodidatas de Varjota pelas informações sobre o tema pesquisado.

RESUMO

A identidade cultural de um sujeito é uma construção socio-histórica complexa que envolve diversos aspectos, como por exemplo: relações interpessoais, territorialidade, memória, discurso, experiências coletivas, manifestações artísticas, entre outros. A presente pesquisa tem como objetivo compreender o processo de construção da identidade musical dos músicos populares autodidatas de Varjota-CE através da análise dos relatos de experiências. A metodologia utilizada foi o estudo de casos múltiplos, de natureza básica, abordagem qualitativa, objetivo explicativo e elaborado através dos procedimentos técnicos da pesquisa bibliográfica interdisciplinar e da pesquisa de campo, tendo como referencial teórico-analítico os Estudos Culturais sobre identidade e deslocamento humano, assim como, elementos da Análise do Discurso (AD) como método de análise dos relatos orais. A partir da análise dos resultados do estudo de casos, constatamos que os músicos de Varjota tiveram suas trajetórias pessoais marcadas pelo processo migratório, o que provocou também mudanças socioculturais significativas, devido ao contato com outros imigrantes e com moradores locais. Portanto, as relações estabelecidas através do contato com outros sujeitos se deram por meio das experiências musicais coletivas no âmbito social, o que contribuiu para a construção da identidade musical dos músicos locais.

Palavras-chaves: Migração. Identidade Musical. Música Popular. Músicos Autodidatas.

ABSTRACT

The cultural identity of a subject is a complex socio-historical construction that involves several aspects, such as: interpersonal relationships, territoriality, memory, discourse, collective experiences, artistic manifestations, among others. This research aims to understand the process of building the musical identity of self-taught popular musicians from Varjota-CE through the analysis of experience reports. The methodology used was the study of multiple cases, of a basic nature, qualitative approach, explanatory objective and elaborated through the technical procedures of interdisciplinary bibliographical research and field research, having as theoretical and analytical reference the Cultural Studies on identity and human displacement, as well as elements of Discourse Analysis (DA) as a method of analyzing oral reports. From the analysis of the results of the case studies, we found that the musicians from Varjota had their personal trajectories marked by the migratory process, which also caused significant sociocultural changes, due to the contact with other immigrants and with local residents. Therefore, the relationships established through contact with other subjects took place through collective musical experiences in the social sphere, which contributed to the construction of the musical identity of local musicians.

Keywords: Migration. Musical Identity. Popular music. Self-taught Musicians.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Mapa do estado do Ceará indicando o município de Varjota	12
Figura 02 - I Baile da Saudade realizado no Clube Recreativo Araras em 2011	64
Figura 03 - Componentes da Banda Big Som	66
Figura 04 - Primeiro DVD da banda Memórias do Sertão gravado em 2009	68
Figura 05 - Banner de divulgação do EnCANTA (Edição 2021)	72
Figura 06 - Valney, “O cobra” se apresentando no Programa do Ratinho no SBT	74
Figura 07 - Foto de Bimartins no seu perfil do Mapa Cultural do Ceará	76
Figura 08 - Banner de lançamento do EP “O vaqueiro se apaixonou” de Ricardo Balla	77
Figura 09 - Capa do jornal <i>O POVO</i> sobre o falecimento de Antônio Hortênsio em 2019	79
Figura 10 - Apresentação musical no “Bar do Taroba” na cidade de Varjota em 2015	81
Figura 11 - Apresentação de Manoel de Oliveira no Dia da Cultura Varjotense em 2021	82
Figura 12 - Encontro entre Ezídio (à esquerda) e Bimartins (à direita) em 2020	84
Figura 13 - Apresentação de Zé Orlando em um evento particular em 2019	85

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A.D. - Análise do Discurso.

DNOCS - Departamento Nacional de Obras Contra as Secas.

EP - Extended Play (gravação mais longa do que um single e mais curta do que um álbum).

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

IFOCS - Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas.

IOCS - Inspetoria de Obras Contra as Secas.

SECULT - Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
TCC - Trabalho de Conclusão de Curso.

TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UFC - Universidade Federal do Ceará.

SUMÁRIO

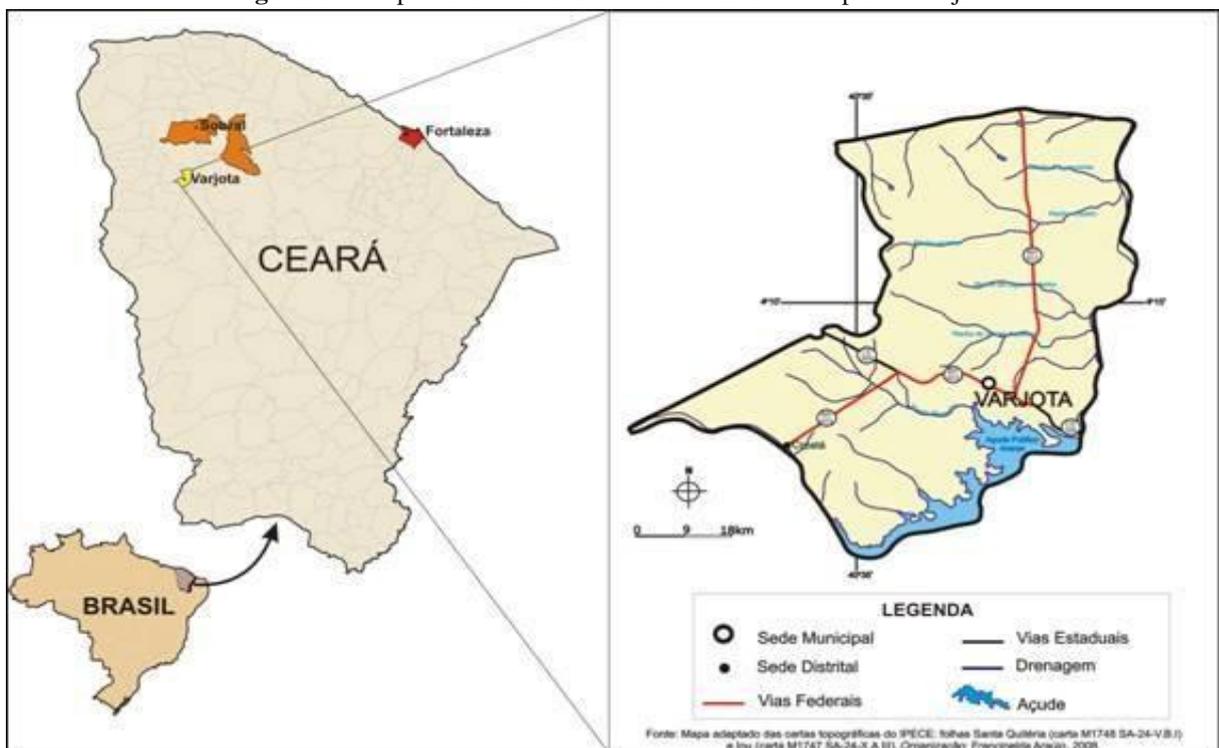
1	INTRODUÇÃO	12
2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	19
2.1	Coleta de dados	19
2.2	Análise de dados	23
2.3	Apresentação dos resultados	25
3	FUNDAMENTOS TEÓRICOS	27
3.1	Música Popular	27
3.1.1	<i>O autodidatismo na Música Popular</i>	33
3.2	Identidade cultural	37
3.2.1	<i>Hibridismo cultural</i>	40
3.3	Diáspora humana	42
3.3.1	<i>Migração e deslocamento interno</i>	45
4	CONTEXTUALIZAÇÃO DO FENÔMENO SOCIOCULTURAL	50
4.1	O processo migratório provocado pela construção do Açude Araras	50
4.1.1	<i>Atos de resistência no contexto local</i>	53
4.2	A identidade sociocultural dos imigrantes	57
4.2.1	<i>As transformações socioculturais a partir da construção do Açude Araras</i>	60
4.3	As atividades musicais a partir da década de 1950	62
4.3.1	<i>A figura dos músicos populares autodidatas de Varjota</i>	72
5.	UM ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS COM OS MÚSICOS POPULARES	89
5.1	Os fatores que provocaram a saída do território de origem	91
5.1.1	<i>A influência do Açude Araras no deslocamento para Varjota</i>	93
5.2	As atividades musicais no local de origem	95
5.2.1	<i>As festividades no contexto local na época do deslocamento</i>	97
5.3	Os primeiros contatos com os músicos em Varjota	100
5.3.1	<i>A construção da trajetória como músico popular</i>	102
5.4	A influência de outros músicos locais na trajetória musical	104
5.4.1	<i>A influência dos músicos autodidatas na trajetória de outros músicos</i>	105
5.5	Um olhar sobre a música popular varjotense atual	107
5.5.1	<i>As atividades musicais dos músicos autodidatas na atualidade</i>	108
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
	REFERÊNCIAS	113

APÊNDICES	124
ANEXOS	132

1 INTRODUÇÃO

A cidade de Varjota (Figura 01) está localizada 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 (2021). Apesar de ter somente 37 anos de emancipação política, a cidade concentra uma grande quantidade de expressões culturais, o que proporciona uma variada e intensa produção artística.

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



Fonte: (ASSIS; ARAÚJO, 2009).

Segundo Rodrigues (2016), o discurso oficial sobre a fundação da cidade de Varjota tem como personagem central um representante da Igreja Católica, o Padre Macário Bezerra do Valle Arruda (1865-1927), clérigo que viveu na região e possuiu uma fazenda no local que deu origem ao pequeno povoado chamado Varjota, atualmente submerso nas águas do Açude Araras¹.

Entretanto, as narrativas presentes tanto no discurso oficial quanto no imaginário dos moradores não trazem uma análise profunda sobre o processo de desenvolvimento histórico da cidade até meados do século XX. Isso só vai acontecer a partir da década de 1950 quando se

¹ Açude Público Paulo Sarasate, mais conhecido como Açude Araras, está localizado sobre o Rio Acaraú entre o município de Varjota e Santa Quitéria na região Norte do Estado do Ceará.

deu início à construção do Açude Araras. Além disso, a cidade passou a ser chamada oficialmente de Varjota somente após sua emancipação política, fato que ocorreu em fevereiro de 1985 (RODRIGUES, 2020).

A construção do Açude Araras, ocorrida na década de 1950, provocou um intenso processo de deslocamento humano para a região do médio Acaraú, na região Norte do Ceará. O tecido social dos imigrantes era composto por pais e mães de família, comerciantes, vaqueiros e, sobretudo, agricultores que se deslocaram de seu território de origem em busca de sustento através da mão-de-obra assalariada nas frentes de serviços do DNOCS².

A chegada dos imigrantes ao local, possibilitou o fluxo de novas ideias, pensamentos, valores e tradições oriundas de outras regiões do estado e do Nordeste. Ao se fixarem na região, esses sujeitos construíram relações sociais que contribuíram para a permanência destes no local, mesmo após o fim da construção do açude. Dessa maneira, o contexto sociocultural de Varjota é marcado pela pluralidade e pela influência do processo migratório.

A diversidade social possibilitou a construção de uma identidade cultural pluralizada, fato que influenciou na musicalidade local, constituída por diversas expressões artísticas que tornaram referência para o desenvolvimento musical varjotense, influenciando, inclusive, novos artistas a seguir a trilha sonora da música popular.

Neste sentido, a pesquisa tem como objetivo compreender o processo de construção da identidade musical dos músicos populares autodidatas de Varjota-CE através da análise dos relatos de experiências, com o intuito de identificar os fatores que provocaram o processo migratório para a região, relacionar a construção do açude Araras ao início do deslocamento humano no contexto local e analisar as transformações socioculturais locais a partir do contato entre os sujeitos.

Para compreender a construção da identidade musical dos músicos autodidatas da cidade de Varjota é necessário analisar as experiências musicais no contexto local a partir das relações sociais construídas por meio do contato entre os sujeitos. Não obstante, esse contato é resultado do processo migratório causado pela oferta de trabalho.

Dessa maneira, analisar a mediação social da música na dinâmica de um processo de deslocamento humano e realocação social dos imigrantes é fundamental para compreender o sentido do fenômeno sonoro para a comunidade local, tendo os músicos autodidatas como

² Em 1909, foi criada a Inspetoria de Obras Contra as Secas - IOCS, que organizou a delimitação dos espaços sujeitos às estiagens periódicas. Em 1919, a IOCS passa a IFOCS – Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas. Por fim, em dezembro de 1945, foi promovida a reformulação da IFOCS, transformando-a em autarquia, o DNOCS, dando maior autonomia ao órgão (FERREIRA, 2016).

protagonistas do processo.

Entre as diversas expressões artístico-musicais existentes na cidade, é importante destacar a figuras dos músicos autodidatas locais, como por exemplo, repentista, chorão³, seresteiro, entre outros. Esses sujeitos representam o pioneirismo do movimento musical dentro do contexto local e a manutenção das tradições populares frente ao avanço da indústria cultural e das influências externas.

Todavia, devido às transformações ocorridas nos últimos anos no meio musical, sobretudo, a partir do surgimento de novas tendências e, conseqüentemente, de um novo público, alguns músicos locais mais experientes perderam espaço, apesar do protagonismo que tiveram durante anos de atividade.

Diante desse novo cenário musical, falta visibilidade para os músicos pioneiros da cidade, principalmente, em ambientes públicos onde a memória cultural deveria ser preservada, como escolas, praças, entre outros. Considerando que, devido às influências externas, muitos sofrem com o descaso em sua própria cidade e, mesmo assim, tentam manter-se ativos em suas atividades musicais.

Como conhecimento produzido, a pesquisa é relevante para o campo de estudos e para a sociedade de um modo geral, pois tornou público a importância dos músicos populares como sujeitos atuantes no processo de desenvolvimento sociocultural da cidade.

Além disso, a pesquisa possibilita uma compreensão histórica sobre o processo de construção da identidade musical de Varjota e servirá de fonte para futuras pesquisas nas áreas de Musicologia Histórica, Etnomusicologia, História Social, História Cultural, Ciências Sociais, entre outras.

Vale destacar também que, minha experiência pessoal na música, sobretudo, antes de ingressar no ambiente acadêmico, foi influenciada basicamente pelo contato com músicos populares autodidata da cidade, o que torna a pesquisa um anseio pessoal e uma bandeira que devo levantar.

A presente pesquisa trata-se de um estudo de casos múltiplos de natureza básica, de abordagem qualitativa e com objetivo explicativo, elaborado através dos procedimentos técnicos da pesquisa bibliográfica e da pesquisa de campo.

Conforme Gil (2008), as etapas de realização dos estudos de caso podem ser assim definidas: 1) formulação do problema; 2) definição da unidade-caso; 3) determinação do número de casos; 4) elaboração do protocolo; 5) coleta de dados; 6) avaliação e análise dos

³ Substantivo masculino: “1. Diz-se de ou intérprete, instrumentista, ou mesmo compositor, de grupo musical especializado em choro; chorista” (MICHAELIS, 2021).

dados; 7) preparação do relatório.

Sobre a formulação do problema, o autor citado afirma que esse procedimento decorre de um longo processo de reflexão sobre o assunto pesquisado. Dessa maneira, as reflexões sobre a construção da identidade musical dos músicos de Varjota e os fatores que provocaram esse fenômeno sociocultural surgiram durante minha pesquisa de TCC⁴ sobre aprendizagem autodidata, realizada no curso de licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará (UFC) entre 2018 e 2019.

Na ocasião, foi feito um estudo exploratório com os músicos populares autodidatas e, devido à necessidade de contextualizar o objeto de pesquisa a partir de informações sobre lugar de origem e classe social, ficou evidente que a maioria dos participantes do estudo eram imigrantes que vieram para a região após a construção do Açude Araras na década de 1950.

A partir dessas evidências, foi formulado o problema da pesquisa, partindo da hipótese de que o processo migratório alterou todo o contexto sociocultural local. Com a possibilidade de investigação sobre o fenômeno sociocultural, surgiu a seguinte pergunta norteadora: Como se deu a construção da identidade musical dos músicos populares autodidatas de Varjota a partir do processo migratório iniciado na década de 1950?

Para a etapa de definição da unidade-caso foram traçados limites da totalidade do fenômeno pesquisado e definidos os casos a serem selecionados para a elaboração do estudo. Dessa maneira, foi definido como caso, as experiências dos músicos populares autodidatas locais que, de alguma maneira, tenham sido afetados pelo processo migratório.

Em relação à etapa de determinação da quantidade de casos foi definido um número provisório de acordo com a quantidade de participantes da pesquisa de TCC, já citada anteriormente. Entretanto, a partir do início das entrevistas foi necessário rever a quantidade de casos a serem analisados, ficando definidos em 3 casos.

A etapa seguinte foi a elaboração de um protocolo baseado no modelo proposto por Gil (2008) e estruturado com as seguintes seções: 1) visão global do projeto, incluindo o cenário e a literatura referente à temática; 2) procedimentos de campo, incluindo o acesso aos informantes e as informações gerais sobre os procedimentos; 3) determinação das questões, incluindo as palavras-chaves sobre informações relevantes para a pesquisa; 4) guia de elaboração do relatório, incluindo a análise paralela das informações.

A etapa de coleta de dados foi realizada através da pesquisa bibliográfica e pesquisa de

⁴ CHAVES, Erasmo Júnior de Melo. Aprendizagem musical autodidata: um estudo exploratório com os músicos populares em Varjota-CE. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará. Sobral, 2019. 79f.

campo. Assim, devido à complexidade do fenômeno pesquisado e multiplicidade de casos, nesta etapa foi utilizada a pesquisa bibliográfica interdisciplinar, incluindo estudos de diversas áreas do conhecimento como, por exemplo, Musicologia, Sociologia, Jornalismo, Linguística, História Social, etc.

A partir da pesquisa bibliográfica foi possível analisar o objeto de pesquisa através de estudos publicados sobre o tema. Por se tratar de uma pesquisa interdisciplinar, foram utilizados estudos de diversas áreas do conhecimento para construir uma narrativa entre as disciplinas e incluir novos elementos para a discussão.

Em relação à investigação das experiências pessoais, esta etapa foi realizada através dos relatos de experiências individuais dos participantes do estudo que foram selecionados a partir dos critérios de inclusão e exclusão dos sujeitos, estabelecidos de acordo com os recortes da pesquisa.

Através da inserção ao campo foi possível se contextualizar o fenômeno estudado e coletar informações que ainda não estão disponíveis em pesquisas publicadas, com o intuito de tornar o estudo mais amplo e profundo sobre o fenômeno ocorrido na região.

Na etapa de avaliação e análise dos dados o direcionamento assumido foi a análise qualitativa, tendo como estratégia central o método de Análise do Discurso a partir de teóricos como Pêcheux (2009) e Orlandi (2009), e comentadores como Paulon, Nascimento e Laruccia (2014) e Gerônimo (2016), com o intuito de explorar as experiências musicais do cotidiano dos sujeitos que migraram para a região, descrever o contexto sociocultural local a partir das relações interpessoais e analisar os elementos identitários que caracterizam a música de Varjota.

Dessa maneira, as informações coletadas tanto na pesquisa bibliográfica quanto na inserção de campo, foram cruzadas, possibilitando uma análise mais ampla sobre o fenômeno estudado.

Por fim, a preparação do relatório foi a última etapa do processo e exigiu um menor grau de formalidade em relação às outras, por se tratar de um delineamento mais flexível. O relatório de apresentação dos dados foi elaborado em forma de texto a partir das informações obtidas na pesquisa de campo, destacando o panorama das falas dos entrevistados frente às questões levantadas durante a realização das entrevistas.

A presente pesquisa aborda diversas evidências sobre fenômeno estudado, por ser um estudo sobre sujeitos que fazem parte de um mesmo contexto socio-histórico, entretanto, com experiências particulares distintas. Dessa maneira, o estudo utilizou de uma metodologia mais detalhada e uma maior disponibilidade de tempo para a realização dos procedimentos.

Quanto à natureza, a presente pesquisa pode ser classificada como de natureza básica,

pois tem como finalidade preencher uma determinada lacuna no conhecimento de uma área, ampliando a compreensão sobre o objeto que ainda não foi totalmente explorado. Apesar de haver diversas pesquisas publicadas sobre a história local de Varjota, pouco se registra o processo de formação da identidade sociocultural dos imigrantes e seus descendentes.

Desse modo, com a finalidade de compreender o processo de construção de identidade a partir da imigração e do deslocamento, o presente estudo está situado no nível de análise do discurso, realizada através das informações disponíveis na bibliografia e nos relatos de experiências dos sujeitos.

A abordagem da pesquisa é de variável qualitativa que, segundo Fachin (2006) tem como característica primordial a descrição analítica, ou seja, não se trata de uma variável determinada por dados ou proporções numéricas. Entretanto, não significa que a quantificação não possa ser utilizada para definir os aspectos do objeto de pesquisa.

Por se tratar de um estudo de casos múltiplos, houve uma diversidade de informações, principalmente, nos relatos de experiências. Isso ocorreu devido a diversos fatores que são bastante comuns nesse tipo de intervenção, como por exemplo, autocelebração e, sobretudo, criação artificial de trajetória.

Para isso, foi realizada a comparação das informações obtidas a partir dos diferentes relatos orais, pois cada sujeito é um participante ativo do processo e, portanto, capaz de recriar significações em prol de seu próprio interesse ou satisfação.

Com o intuito de analisar o objeto de forma ampla, foi realizado o cruzamento de dados disponíveis tanto na bibliografia quanto na fala dos participantes do estudo. Contudo, por se tratar de uma pesquisa que envolveu oralidade, é preciso atentar sobre as possíveis divergências de informação que podem surgir nas falas dos entrevistados.

Quanto ao objetivo, a pesquisa é de nível explicativo que, segundo Silva (2011), tem como objetivo compreender, através da confrontação de variáveis, as causas ou os fatores que influenciam os fenômenos. Desse modo, o estudo explicativo tem como finalidade elucidar como e por que ocorre um determinado fenômeno ou a explicação para uma possível relação entre dois ou mais fenômenos.

Partindo desse pressuposto, a pesquisa confrontou as variáveis existentes no processo de formação da identidade dos músicos populares autodidatas a partir das especificidades das experiências individuais e coletivas.

Portanto, para compreender o fenômeno estudado a pesquisa buscou identificar os fatores que provocaram o deslocamento humano para a região, considerando a trajetória de cada sujeito entrevistado, assim como, a influência da migração na construção identitária, ocorrida a

partir do contato dos imigrantes com a musicalidade local existente na época.

Quanto aos procedimentos técnicos, por se tratar de um estudo de casos múltiplos, foi necessário teorizar e contextualizar o fenômeno antes de inserir as informações coletadas no *locus* da pesquisa. Portanto, devido à diversidade de informações, uma análise de pesquisas publicadas sobre migração, música popular, identidade cultural e memória se fez necessária.

É importante destacar que, devido a utilização de diferentes procedimentos técnicos para a realização da pesquisa foi necessário fazer a triangulação de dados a partir da utilização de diversas fontes para a problematização. A triangulação possibilitou trabalhar em diversas perspectivas, algo necessário para a realização de estudo de casos múltiplos de abordagem qualitativa, pois a utilização de apenas um método não é o suficiente para a compreensão de um fenômeno complexo.

Com o intuito de evitar a fragmentação das informações, devido à multiplicidades de casos analisados e à diversidade de procedimentos técnicos utilizados, foi necessário colocar em prática o conceito de interdisciplinaridade e, assim, atingir o objetivo da pesquisa.

De acordo com Perez (2018), a interdisciplinaridade como método de pesquisa pode ser compreendida como a interação entre as diferentes áreas do conhecimento, opondo-se à fragmentação do saber científico e estabelecendo uma unidade de conhecimento a partir da superação do isolamento teórico. Dessa maneira, a interdisciplinaridade é capaz de mudar a concepção de como se elabora pesquisa.

Portanto, a presente pesquisa pode ser considerada um estudo interdisciplinar, pois alguns elementos do objeto analisado não podem ser delimitados dentro de uma única área de pesquisa, como por exemplo, a perspectiva do sujeito pelo sujeito, abordagem subjetiva e que foi recorrente nos relatos das experiências pessoais dos músicos populares de Varjota.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

2.1 Coleta de dados

A partir dos procedimentos de coleta de dados, a pesquisa buscou compreender o processo de construção da identidade a partir do deslocamento humano e das experiências dos músicos de Varjota em seus espaços sociais, seus elementos identitários desenvolvidos a partir da vivência musical e a perspectiva de si mesmo em relação aos outros sujeitos e ao meio social em que atuam como músicos.

Sobre o procedimento técnico de coleta de dados, Gil (2008, p. 140) afirma que, “é mais complexo que o de outras modalidades de pesquisa. [...] no estudo de caso utiliza-se sempre mais de uma técnica. Isso constitui um princípio básico que não pode ser descartado”. Neste sentido, a coleta de dados foi realizada após a delimitação do objeto de pesquisa, o que orientou a escolha dos procedimentos utilizados para a elaboração do estudo.

De acordo com Lima e Mioto (2007, p. 41), foi necessário definir:

a) o parâmetro temático – as obras relacionadas ao objeto de estudo, de acordo com os temas que lhe são correlatos; b) o parâmetro linguístico – obras nos idiomas português, inglês, espanhol, etc.; c) as principais fontes que se pretende consultar livros, periódicos, teses, dissertações, coletâneas de textos, etc.; d) o parâmetro cronológico de publicação para seleção das obras que comporão o universo a ser pesquisado, definindo o período a ser pesquisado.

A realização da pesquisa bibliográfica ocorreu entre os meses de janeiro de 2021 a maio de 2022. Para a elaboração dessa etapa, foram utilizadas diferentes fontes bibliográficas que, segundo Gil (2008) são, em grande parte, assim classificadas: a) livros de leitura corrente (obras literárias e de divulgação) e de referência informativa (dicionários, enciclopédias, anuários e almanaques); b) publicações periódicas (jornais e revistas); c) impressos diversos.

Os procedimentos utilizados na elaboração da pesquisa bibliográfica foram realizados em cinco etapas: a) elaboração dos descritores da pesquisa a partir da pergunta norteadora; b) levantamento bibliográfico preliminar; c) seleção e categorização dos estudos pesquisados; d) leitura analítica e interpretação dos dados; e) elaboração do relatório de resultados.

Os descritores utilizados para o levantamento bibliográfico preliminar foram: diáspora humana, migração e deslocamento interno, identidade cultural, hibridismo cultural, música popular, autodidatismo na música popular, obras do DNOCS, aceitação e resistência, a figura dos “cassacos” e identidade sociocultural varjotense.

A partir dos descritores da pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico preliminar para o reconhecimento do assunto abordado através de um plano provisório da pesquisa. O procedimento foi realizado na base de dados da *SciELO*, Google Acadêmico e demais *sites* especializados no assunto. As fontes utilizadas foram: livros, revistas, artigos científicos, periódicos e publicações em formato de PDF.

Dessa maneira, foram adotados critérios de inclusão para as fontes, sendo assim definidos: a) livros, artigos científicos e demais publicações em Língua Portuguesa ou estrangeira; b) fontes bibliográficas com temática sobre metodologia de pesquisa, migração, identidade sociocultural e música popular.

Foram adotados também critérios de exclusão, como: estudos repetidos e incompletos, artigos não publicados, assim como, estudos que não estavam diretamente relacionados à temática da pesquisa.

Após o levantamento bibliográfico preliminar foi realizada a seleção e a categorização das fontes a serem analisadas a partir dos critérios de inclusão e exclusão. Desse modo, os estudos selecionados foram distribuídos de acordo com a abordagem dos capítulos da pesquisa: procedimentos metodológicos, fundamentação teórica, contextualização do fenômeno sociocultural e estudo de casos múltiplos.

Para a categorização dos estudos foram utilizados os critérios de análise das informações a partir da leitura exploratória das fontes bibliográficas, como, por exemplo, resumo, delineamento da pesquisa, resultados e discussões e considerações finais.

Logo em seguida, foi feita a leitura analítica dos estudos selecionados e a interpretação dos dados, com o intuito de construir categorias de análise em torno do objeto investigado e em constante diálogo com o embasamento teórico da pesquisa. A análise e a interpretação do material coletado foram realizadas através do fichamento de texto, dividido em categorias no Word ©.

Neste sentido, Lima e Miotto (2007, p. 41) consideram que, no processo de realização de uma pesquisa bibliográfica “a leitura apresenta-se como a principal técnica, pois é através dela que se pode identificar as informações e os dados contidos no material selecionado, bem como verificar as relações existentes entre eles de modo a analisar a sua consistência”.

A última etapa do procedimento foi a elaboração do relatório de resultados, realizada por meio de um texto com os resultados da pesquisa. Foi utilizada uma linguagem clara e compreensível, por meio da disposição estratégica das informações para facilitar o entendimento por parte do público em geral.

A pesquisa de campo foi realizada com dois grupos de participantes: o primeiro foi

composto por 03 (três) músicos populares autodidatas de Varjota que migraram para a cidade devido, direta ou indiretamente, à construção do Açude Araras; o segundo foi composto por 10 (dez) sujeitos que participaram das festividades locais e por músicos populares de gerações posteriores que se destacaram dentro do cenário musical local e regional.

Priorizando a diversidade sociocultural a partir das diferenças regionais, os critérios de inclusão de participantes do primeiro grupo foram estabelecidos de acordo com as distâncias de deslocamento dos sujeitos, ficando assim definidos: 1) músicos vindos de outros estados do Nordeste; 2) músicos vindos de outros municípios vizinhos do estado do Ceará; 3) músicos vindos de outras localidades do atual município de Varjota.

Por se tratar de uma grande variedade de casos, foram utilizados também critérios de exclusão como, por exemplo: 1) músicos que se estabeleceram no local a partir da terceira geração, ou seja, descendentes de terceiro grau ou a partir da década de 1980; 2) músicos que vieram de uma mesma região e, portanto, com características identitárias semelhantes; 3) músicos nascidos em Varjota, mas que construíram suas carreiras musicais em outros municípios.

Os critérios de inclusão de participantes do segundo grupo foram estabelecidos de acordo com a participação dos sujeitos nas atividades musicais locais como, bandas, grupos, festas, entre outros, ficando assim definidos: 1) sujeitos que frequentaram as primeiras festas no Clube Recreativo Araras⁵; 2) músicos que participaram das bandas de maior destaque da cidade e na região; 3) músicos que participaram do EnCANTA⁶.

Devidos a grandes variedade de sujeitos que participaram das atividades musicais da cidade, tornou-se inviável inserir todos na pesquisa e, portanto, foi necessário utilizar também critérios de exclusão como, por exemplo: 1) sujeitos que frequentaram as festas do Clube Recreativo Araras somente nos últimos anos de funcionamento; 2) músicos que participaram das bandas locais de menor destaque na cidade e na região; 3) músicos que não participaram diretamente do EnCANTA.

De acordo com o protocolo de pesquisa proposto por Gil (2008) foi elaborado um questionário para o levantamento dos dados pessoais específicos de cada participante, incluindo as palavras-chaves sobre informações relevantes para a pesquisa, como, nome de registro, nome artístico, idade, lugar de origem, escolaridade, profissão e habilidade musical.

⁵ Espaço de eventos e festas construído no final da década de 1960 e que foi palco das primeiras atividades musicais de Varjota.

⁶ Festival de Música de Varjota realizado a partir de 2010 e que conta com a participação de vários músicos locais.

Além disso, foram elaborados 5 (cinco) roteiros de perguntas semiestruturadas para a realização das entrevistas com os grupos de participantes. As entrevistas com o primeiro grupo ocorreram entre os dias 20 (vinte) de março a 06 (seis) de junho de 2022, incluindo perguntas sobre a atividade musical na localidade de origem, os fatores que provocaram o deslocamento para a região, o primeiro contato com os músicos em Varjota, a trajetória musical, a perspectiva sobre a música varjotense atual, entre outras questões.

As entrevistas com o segundo grupo ocorreram entre os dias 17 (dezesete) de junho e 11 (onze) de julho de 2022, e inclui perguntas sobre as festas realizadas no Clube Recreativo Araras, o surgimento e a trajetória das bandas locais, os fatores que provocaram o fim das atividades das bandas, a importância das bandas para a música local, a iniciativa da realização do festival EnCANTA e a participação dos músicos locais no festival.

O roteiro de perguntas foi elaborado de acordo com os objetivos dos estudos de caso propostos por Gil (2008). Dessa maneira, foram investigadas questões socioculturais, como por exemplo, local de origem, fatores desencadeantes do processo de migração, condições socioeconômicas, relação de poder, interação social, assimilação de elementos musicais, construção identitária, relação com o fenômeno, perspectiva de si mesmo, entre outras.

Por fim, foi elaborado um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), com o intuito de conscientizar os participantes sobre seus direitos, suas responsabilidades, os riscos existentes e os benefícios que a participação implica, garantindo o direito de não participar da pesquisa se por qualquer motivo resolver desistir, tendo toda a liberdade para retirar o seu consentimento sem nenhum prejuízo.

Nessa etapa da pesquisa, os participantes assinaram o TCLE e foi utilizado um gravador de voz (Smartphone Samsung GALAXY A01) como instrumento de coleta de dados e um diário de campo para anotações das situações que não puderam ser registradas em áudio, como por exemplo, gestos espontâneos, hesitação, dúvidas, sentimentos de nostalgia, entre outras.

A princípio, os procedimentos de inserção ao campo ocorreram no início de março de 2022 através de visitas e encontros informais, assim como, contato por telefone, com o intuito de comunicar aos participantes sobre a pesquisa e marcar as datas das entrevistas, de acordo com as premissas da pesquisa qualitativa propostas por Minayo (2012).

Neste sentido, Kaufmann (2011, p. 79) reforça que as visitas informais contribuem para “para quebrar a hierarquia entre o entrevistador e o entrevistado, buscando o mais próximo de uma conversa entre dois indivíduos iguais”. Devido à aproximação pessoal com os entrevistados e às experiências anteriores que tive em campo, foi possível fazer um levantamento de quem poderia contribuir com a pesquisa sobre o fenômeno de migração e sua

influência na cultura local e as atividades musicais da cidade.

Seguindo as premissas propostas por Minayo (2012), a inserção ao campo foi munida de teoria e hipóteses, no entanto, com abertura para questioná-las. Após as visitas informais, deu-se início às entrevistas e, a partir das informações obtidas sobre os sujeitos, outras questões foram sendo adicionadas de forma progressiva, até alcançar de forma satisfatória a compreensão do fenômeno ao ponto de não ser mais necessário o incremento de novas observações.

A maior parte das entrevistas foram realizadas por meio do contato direto com os entrevistados, seguindo as normas estabelecidas pelas autoridades sanitárias, como, uso de máscaras e distanciamento social. Entretanto, devido a disponibilidade tempo de alguns participantes, algumas entrevistas foram realizadas pro meio do aplicativo WhatsApp®.

Após a inserção ao campo de pesquisa, foi realizada a organização do material empírico das entrevistas, com o intuito de apropriar-se das informações sobre o objeto estudado. Em seguida foi feita a tipificação do material recolhido no campo e a transição entre a empiria e a elaboração teórica. Essas duas etapas foram realizadas simultaneamente.

O material das entrevistas foi gravado em formato de MP3 e armazenado em pastas no dispositivo Google Drive, possibilitando a análise permanente das informações, a manutenção do conteúdo para futuras verificações e a maior eficiência no procedimento de análise dos dados. Em suma, o material coletado foi resultado do alinhamento entre pressupostos teóricos e procedimentos metodológicos.

2.2 Análise de dados

Seguindo as premissas para a discussão da análise qualitativa propostas por Minayo (2012) a realização da análise de dados se deu por meio de duas etapas: leitura analítica e interpretação dos resultados.

A leitura analítica do material bibliográfico foi realizada a partir da categorização dos estudos e do fichamento de texto, considerando os critérios de relevância, ou seja, informações primordiais para a compreensão a respeito da relação entre o processo migratório e a construção da identidade musical dos sujeitos participantes da pesquisa.

A etapa de interpretação dos resultados foi dividida em duas partes: a) transcrição literal das falas dos participantes; b) análise das informações e opiniões presentes na oralidade das entrevistas.

Desse modo, a transcrição das falas dos entrevistados foi realizada através da oitiva do

material de campo em formato digital e respeitando o uso da linguagem informal por parte dos entrevistados, aspecto importante para a preservação da identidade dos sujeitos. A análise das informações, o direcionamento assumido para a realização dessa etapa foi a análise qualitativa, tendo como estratégia o método de Análise do Discurso (AD).

O procedimento foi norteado pelo método de Análise de Discurso devido à necessidade de compreender as condições de produção do discurso relacionado à identidade musical dos músicos locais a partir dos relatos de experiências dos sujeitos em constante diálogo com o embasamento teórico.

Dessa maneira, o método utilizado teve como finalidade facilitar a interpretação das informações disponíveis. Entretanto, as informações coletadas através das fontes pesquisadas nem sempre apresentaram dados semelhantes, o que precisou de um tratamento criterioso do conteúdo e a análise profunda das subjetividades contidas no discurso dos participantes.

Segundo Orlandi (2009, p. 15):

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem [ser humano] falando.

O método de Análise do Discurso propõe-se a compreender o sentido da língua - que não é transparente - em seu estado simbólico. Apesar de pertencer ao campo da linguística, é uma metodologia interdisciplinar, pois busca a complementação da História e do ideológico, considerando que a verdade é uma construção discursiva dos sujeitos em determinados contextos sociais (PAULON; NASCIMENTO; LARUCCIA, 2014).

A partir da Análise do Discurso é possível refletir sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia, assim como, a ideologia se manifesta na fala. Dessa maneira, a fala dos sujeitos entrevistados materializa os ideais, valores e perspectivas sobre as questões abordadas durante as entrevistas.

Partindo do pressuposto de que, não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia, podemos perceber, através do discurso, a relação entre a fala e a ideologia dos sujeitos da pesquisa. Assim, para a Análise do Discurso: o simbólico afeta a realidade histórica (ORLANDI, 2009).

As palavras mais simples e corriqueiras do nosso cotidiano, chegam até nós carregadas de ideologias e de sentidos que não sabemos como se construíram, no entanto, estão lá como parte constituinte do nosso vocabulário diário e das nossas expressões corriqueiras. Dessa

maneira, o discurso embutido na fala dos sujeitos se materializa pelo inconsciente e pela ideologia (Ibidem, 2009).

Pêcheux (2009) afirma que não há discurso sem ideologia, pois é inevitável o entrelaçamento entre ambos. Por isso, é necessário a análise da constituição histórica da subjetividade e das significações para a construção do indivíduo, enquanto sujeito social.

Dessa maneira:

A Análise do Discurso, no percurso de sua contribuição como campo de conhecimento específico, traz sua contribuição para melhor compreender o modo pelo qual se constitui a subjetividade, na medida em que coloca o discurso no epicentro do processo de constituição do sujeito. (GERÔNIMO, 2016, p. 33)

Neste sentido, a pesquisa buscou compreender o processo de construção da identidade musical a partir da análise das relações coletivas, explorando as experiências musicais no cotidiano dos sujeitos que migraram para a região, descrevendo o contexto sociocultural local e analisando as transformações que caracterizam a música popular na cidade de Varjota.

A musicalidade varjotense não foi analisada como um simples resultado da dinâmica social, mas como um fenômeno complexo que possui um conjunto de elementos que mediam a relação entre deslocamento humano e ocupação de espaço a partir da ação e interação entre os sujeitos sociais.

A partir dessa perspectiva, a pesquisa introduziu os músicos populares - como atores sociais - na dinâmica do processo construtor de identidades e de estruturas sociais. Os sujeitos da pesquisa são produtores das ações e interações sociais e contribuem para significar o universo de pesquisa.

As experiências musicais foram analisadas como um modo de vida de sujeitos que se relacionam e/ou associam por elementos culturais, laços afetivos, entre outros. Nesse caso, as manifestações musicais promovidas basicamente por músicos populares autodidatas que compõem o tecido sociocultural local e representam o pioneirismo musical varjotense.

2.3 Apresentação dos resultados

A apresentação de resultados foi realizada através do relatório de casos cruzados, elaborado a partir da análise das informações disponíveis e organizado por meio da disposição estratégica das informações, com o intuito de facilitar o entendimento por parte do público em geral.

De acordo com Gil (2008, p. 143), “esta é a parte central do relatório. De modo geral é a mais extensa e pode vir subdividida em vários capítulos, conforme a quantidade e a complexidade dos dados obtidos”.

Neste sentido, o relatório de casos cruzados foi feito a partir da descrição e interpretação dos dados, realizadas por meio de textos explicativos, considerando somente os dados mais imprescindíveis para a compreensão dos resultados da pesquisa, devido ao número elevado de informações coletadas na bibliografia e no campo.

A apresentação dos resultados da pesquisa foi realizada através da relação entre as diferentes informações, mantendo uma relação direta com os pressupostos teóricos discutidos. Neste sentido, foi elaborada uma estrutura de texto da seguinte maneira: 1) Introdução; 2) Procedimentos metodológicos; 3) Fundamentos teóricos; 4) Contextualização do fenômeno sociocultural; 5) Um estudo de caso com os músicos populares.

3 FUNDAMENTOS TEÓRICOS

3.1 Música Popular

Partindo da premissa de que o conceito sobre música popular depende do sujeito que o definiu, as atividades musicais produzidas em Varjota foram analisadas como manifestações coletivas que se desenvolveram a partir das relações entre sujeitos. Dessa maneira, a música popular enquanto fenômeno sociocultural complexo, foi observada como um movimento que transita entre os coletivos da sociedade local, de acordo com Napolitano (2002) e Neder (2010).

A música é um fenômeno de mediação social que, segundo Born (2011), tem a capacidade de agregar adeptos em comunidades através dos fazeres coletivos baseados em identificações musicais. Essas comunidades são capazes de memorizar os elementos sonoros através da herança coletiva e reproduzir formações identitárias por meio de novas alianças sociais.

A mediação social da música possibilita a construção das relações coletivas que, dentro do ambiente comunitário, estabelecem uma comunicação dialética entre seus adeptos. Essa mediação gera novos valores à comunidade que reproduz suas experiências musicais em contato com outras comunidades, tornando a música um fenômeno socialmente pluralizado.

No entanto, para compreender a música popular como um fenômeno sociocultural capaz de construir identidades coletivas, faz-se necessário discutir a acepção do termo “música popular” numa perspectiva mais ampla, considerando seus elementos constitutivos, as características rítmicas, harmônicas, melódicas, assim como, linguagem, expressão, discurso, contexto da obra, sujeito autor, estética da ideologia, etc.

Dessa maneira, surge uma questão primordial em torno dessa discussão: o que podemos entender por música popular?

“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).

O autor afirma que, esse tipo de expressão musical é especialmente importante, pois manifesta a essência do cotidiano das pessoas. Entretanto, devido à falta de métodos específicos para sua produção e por não atender aos interesses do mercado, grande parte das manifestações musicais populares é descartada.

Dessa maneira, as músicas populares que apresentam organização sofisticada de acordo

com os padrões europeus e, sobretudo, as tendências alinhadas com as demandas do mercado, são priorizadas. A priorização de um tipo de manifestação musical em detrimento de outros se torna um enorme equívoco, pois representa um juízo de valor, o qual exclui critérios como, por exemplo, autenticidade e identidade sociocultural regional, apresentados por Neder (2010) como características primordiais para a compreensão da música popular.

A complexidade que envolve a definição do termo “música popular” foi descrita por Sandroni (2004) em seu relato sobre seu período de estudos na França no início dos anos de 1990.

O autor relata que:

Um dos inúmeros problemas de adaptação linguística que encontrei tinha relação com as pesquisas que me propunha a fazer. Aconteceu muitas vezes, ao empregar a expressão *musique populaire* para me referir a determinados gêneros de música brasileira, que os colegas franceses manifestassem viva objeção. “- Mas isso não é *musique populaire!*”, eles diziam. “Isso é música escrita, música de compositor, música comercial!”. (SANDRONI, 2004, p. 25)

A partir do relato do autor, podemos perceber que, mesmo em sociedades culturalmente próximas como a brasileira e a francesa, o termo “música popular” tem significado bastante distinto.

De acordo com Sandroni (2004), o termo em francês está diretamente relacionado ao que chamamos no Brasil de “música folclórica”. Desse modo, os franceses não consideram, por exemplo, a obra musical de Tom Jobim como música popular, por conter elementos musicais rebuscados e, sobretudo, por ser diferente do que é produzido no contexto social das massas populares.

No Brasil, música popular é “uma 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.

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.

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”.

Desse modo, a partir da perspectiva dos autores, podemos dizer que o termo “música popular” está relacionado a uma manifestação coletiva, produzida por sujeitos através de suas relações com os costumes, as tradições e o modo de vida do povo em ambiente comunitário.

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.

Por isso, um estudo de caso sobre a música popular não deve adotar como metodologia de pesquisa “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. Analisar a música popular requer, portanto, uma observação social cuidadosa, com o intuito de compreender, historicamente, as experiências musicais oriundas das massas populares que ocorrem por meio da interação social.

Por isso, uma visão mais ampla 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, é o que aponta Moraes (2009).

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. Entretanto, 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 fenômeno sociocultural 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, a música popular pode influenciar, valores, sentimentos, opiniões, pensamentos, discursos e etc. Neste sentido, elementos como, percepção comunitária/pares do artista, auto-identidade, lugar de vivência urbano ou rural, assim como, elementos técnico-performáticos, também constituem uma obra musical popular, inclusive, suas formas de inserção social (PEREIRA, 2014).

Podemos perceber que, a música popular no seu contexto social, representa um elemento importante da identidade cultural dos sujeitos e proporciona a interação significativa entre valores, costumes, estética, formando um complexo mosaico artístico cultural. Enquanto fenômeno sociocultural, a música popular pode influenciar opiniões, pensamentos, discursos, entre outros.

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

Na verdade, a música popular pode ser vista como uma manifestação de construção e fortalecimento da identidade cultural de um sujeito ou coletivo. Neste sentido, “se caracteriza como uma expressão artística que possui grande capacidade de fortalecer essas identidades,

desde que apresente elementos relacionados ao contexto cultural local” (CAETANO; MISSIO; DEFFACCI, 2017, p. 01).

Comparado com as artes visuais e literárias, que associamos a um objeto, texto ou representação específico, a música pode, portanto, parece ser um tipo extraordinariamente difuso de objeto cultural: uma agregação de som, mediações sociais, corporais, discursivas, visuais, tecnológicas e temporais - um musical conjunto, onde este é entendido como uma constelação característica de tal mediações heterogêneas (BORN, 2011, p. 02, tradução nossa).

A música popular se constrói a partir de sua pluralidade e através do contato com outros tipos de música e sujeitos que são os mediadores desse processo histórico e cultural. Através de suas particularidades os músicos se inserem em determinado grupo ao mesmo tempo que se excluem de outros, formando sua identidade musical (LIBERATO, 2017; NEDER, 2010).

Segundo Pereira (2014), a música popular é um fenômeno social significativo, pois traz consigo a essência da identidade cultural dos sujeitos que a produzem. Por isso, a música popular não pode ser desvalorizada como elemento identitário. É preciso, portanto, analisar a música popular como um objeto sociocultural complexo, considerando todos os elementos que a compõem.

Os elementos de auto-identidade cultural e o lugar de vivência também estão contidos numa obra musical, tornando-a uma forma de inserção social. As expressões artísticas e musicais “representam em uma sociedade mais do que simples objetos de apreciação” (SANTOS, 2010, p. 04).

A música popular é o patrimônio histórico do povo e contribui para o fortalecimento da identidade cultural dos sujeitos. Além disso, é “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).

Portanto, por se tratar de um fenômeno sociocultural, a música popular produzida em ambiente sociais “foi fundamental também na formação das diversas identidades regionais e locais em todo território nacional, embora ela não tenha ficado imune aos efeitos da globalização” (CAETANO; MISSIO; DEFFACCI, 2017, p. 12).

Apesar dos efeitos da globalização, a música popular pode ser um importante veículo de identificação social, como por exemplo, classe, etnia, etc. Desse modo, a música produz seu próprio efeito no processo de mediação social, a partir dos modos de imitação ou contágio entre indivíduos. A identidade afetiva se constrói por meio do contato entre os sujeitos de uma comunidade, promovendo novas formações sociais (BORN, 2011).

A autora destaca que a música gera uma quantidade indeterminada de formas sociais, o que requer uma análise que abrange quatro planos de mediação social:

Em primeiro plano, a música produz suas próprias relações sociais diversas – nas socialidades íntimas de desempenho e prática musical, em conjuntos musicais e na divisão musical de trabalho. No segundo, a música evoca e anima comunidades imaginadas, agregando seus ouvintes em coletividades e públicos virtuais baseados em música e outras identificações. No terceiro plano, a música é atravessada por formações de identidade social mais amplas, da mais concreta e íntima à mais abstrata das coletividades - a música refração das relações hierárquicas e estratificadas de classe e idade, raça e etnia, gênero e sexualidade. Na quarta, a música está vinculada ao âmbito social e institucional formas que fundamentam sua produção, reprodução e transformação, seja elite ou patrocínio religioso, mercado ou não mercado, a arena do público e instituições culturais subsidiadas, ou a economia cultural do capitalismo tardio. (BORN, 2011, p. 378, tradução nossa)

Vale destacar a análise da mediação musical em seu terceiro plano: a formação de identidade social ampla. Neste sentido, Born (2011) defende que o gênero musical é uma mediação entre as identidades sociais e, portanto, fundamental para a compreensão da produção coletiva através da memória.

De acordo com Ilari (2007), a mediação entre as identidades ocorre devido ao fato de que a música acompanha o ser humano em diversas atividades ao longo de sua vida. Podemos dizer que, praticamente todas as civilizações reconhecem algo como música e que serve de trilha sonora para o trabalho, relações coletivas, festividades, celebrações, rituais religiosos, entre outros.

A autora reforça que “o fazer musical ocorre de várias maneiras, através de práticas e repertórios diversos e específicos às diversas atividades cotidianas e funções psicossociais que os acompanham” (ILARI, 2007, p. 36). Dessa maneira, a prática musical se desenvolve por meio das relações interpessoais.

A música popular, segundo Neder (2010), pode ser considerada um movimento constante entre os coletivos de uma comunidade e/ou sociedade. Por isso, uma definição rigorosa sobre o termo “música popular” requer a padronização de toda prática musical, desconsiderando o contexto social de elaboração, o que provocaria o esvaziamento da própria identidade cultural dos sujeitos participantes.

Assim, a utilização do termo nunca será desinteressado e objetivo, pois a atividade coletiva permite ao sujeito interpretar os inúmeros significados que a música possui de maneira independente ou por influência de seu grupo social. Uma situação não anula a outra. Ao mesmo tempo em que o indivíduo reforça sua identidade individual, reforça-se também a identidade social (ILARI, 2007; NEDER, 2010).

Bessa (2007) e Araújo (2021) contribuem com a discussão ao afirmarem que a música popular urbana, por seu caráter híbrido (música e texto), tem sido incorporada às pesquisas nas áreas de História Social, História Cultural, Etnomusicologia e Musicologia Histórica, o que possibilita entrever a realidade social do sujeito musical a partir dos princípios teóricos da *interdisciplinaridade*.

3.1.1 O autodidatismo na Música Popular

Devido à complexidade que envolve a definição do conceito sobre autodidatismo, foi necessário fazer uma breve análise sobre o termo e suas variações no âmbito da aprendizagem e do desenvolvimento musical, com o intuito de compreender as características musicais dos sujeitos da pesquisa e, assim, evitar definições fechadas sobre o tema.

De acordo com Fernandes (2008), o autodidatismo é um termo que possui diversos sentidos que podem ser definidos como: autonomia, inatismo, informalidade, não-oficialidade e aprendizagem de ouvido e de observação. Vale destacar também que, a concepção sobre o sujeito autodidata está arraigada de senso comum e sofre variações de acordo com a crença popular.

O autor destaca que os tipos mais conhecidos de autodidatas são: 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 manifestações musicais.

Desse modo, “o senso comum potencializou o conceito de autodidata e idealizou um estágio avançado que é o autodidata puro” (FERNANDES, 2008, p. 08). Todavia, se o sujeito se desenvolver musicalmente através de métodos formais, sua concepção sobre o autodidata puro é menos radical ou até mesmo inexistente, ou seja, o método de aprendizagem influencia na concepção musical do sujeito.

Contudo, o autor ressalta que, apesar do conhecimento adquirido sobre teoria musical, o sujeito não abandona seus antigos métodos e, mesmo que de forma sutil, utiliza-os como ferramenta de desenvolvimento musical. Haja vista que muitos músicos iniciam sua trajetória musical a partir do contato com outros músicos, o que nem sempre acontece de forma orientada ou metódica.

Fernandes (2008, p. 08) afirma que “o autodidatismo puro é justificado pelo talento

sobrenatural, quer dizer, um instrumentista considerado autodidata puro só pode dispensar qualquer auxílio externo em função de seu talento e predisposições inatas”. A partir dessa perspectiva, o fato de um músico ter a autonomia total em relação à aprendizagem, mostra que possui um nível elevado de talento musical.

O autor considera que, 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 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).

Por fim, o autodidata por observação é outro tipo bastante comum no contexto da música popular. Esse tipo de músico “aprende por imitação, por ensino à distância e participação nas práticas sociais, culturais e musicais, ou seja, no contato com a produção artística” (Ibidem, p. 09). Geralmente são sujeitos que também utilizam de oitiva⁷ para desenvolver sua habilidade musical.

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.

Ao investigar o autodidatismo na aprendizagem musical podemos estabelecer alguns delineamentos que possibilitem compreender o fato de 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).

O desenvolvimento da técnica por conta própria, faz com que o músico se torne um

⁷ 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, 2022).

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.

Contudo, 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. Nessa perspectiva, o autodidata na música é, “em grande parte dos casos, visto como gênio” (FERNANDES, 2008, p. 06).

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).

Por isso, o músico autodidata é uma figura que provoca um imenso deslumbramento por parte, principalmente, dos iniciantes. Esse fascínio do iniciante ocorre devido à ideia de que um professor não é necessário para o aprendizado musical, pois a musicalidade é desenvolvida através da observação e/ou oitiva (FERNANDES, 2008).

No entanto, 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.

Dessa maneira, “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 uma mitificação da atividade musical atrelada ao conceito de “dom natural” ou “talentoinato” do sujeito.

Na verdade, 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 musical.

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, o que exige um grau elevado de habilidade.

Podestá (2013, p. 02) considera 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.

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 intuiu os métodos de aprendizagem por si, com total liberdade e autonomia, para o desenvolvimento de sua técnica” (FERNANDES, 2008, p. 07).

Portanto, a visão de que a construção do saber musical através da oitiva não necessita adquirir conhecimento para se tornar um bom músico, apenas ser bom de ouvido, é um equívoco. Pois 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 (FERNANDES, 2008; PODESTÁ, 2013).

Segundo Fernandes (2008), o músico autodidata não está livre de influências externas, apesar de desenvolver métodos próprios. Pelo contrário, uma vez profissional, este tipo de músico precisa estabelecer relações com outros músicos, formando *networking*⁸ com seu meio social, o que necessita de um grau de conhecimento mais elevado sobre a atividade musical.

O autor afirma que, o contato com outros músicos se faz necessário, pois a música, sobretudo em seu estado popular, se manifesta nas mais diferentes esferas da sociedade. Isso gera manifestações pluralizadas que são atreladas ao modo de vida do sujeito e sua coletividade, possibilitando o desenvolvimento de práticas musicais.

Nesse sentido, Podestá (2013) considera 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, pois são elementos constituintes do tecido sociocultural do sujeito.

Nesse contexto, é importante destacar “a importância do contexto sociocultural ligado aos seus processos de aprendizagem através da enculturação⁹, da interação com outros amigos,

⁸ Networking é a ação de trabalhar sua rede de contatos, trocando informações relevantes com base na colaboração e ajuda mútua.

⁹ 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, 2021).

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.

Portanto, a oitiva e a observação, em geral utilizadas no processo de desenvolvimento musical, não são as únicas habilidades 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).

Em suma, o autodidatismo musical está atrelado ao fazer musical propriamente dito, ou seja, se aprende fazendo. Na verdade, não se trata apenas de uma escolha deliberada por métodos alternativos de aprendizagem. O autodidatismo musical pode estar associado à necessidade do indivíduo de se desenvolver através de seus próprios métodos, devido à falta de acesso ao conhecimento formal.

3.2 Identidade cultural

A análise sobre a construção da identidade musical dos músicos locais foi baseada nas teorias interacionistas que se fundamentam na lógica da interação entre diferentes sujeitos como fator de construção de identidade, conforme Rangel (2008). Dessa maneira, o presente estudo buscou compreender a identidade como um fenômeno sócio-histórico que se altera constantemente por meio da interação entre diversas formas de cultura, a partir dos conceitos apresentados por Monteiro (2011) e Leite (2012).

Rangel (2008) defende que, o conceito de identidade tem relação direta com as questões sobre diferenças e semelhanças. A percepção das semelhanças entre os sujeitos, como por exemplo, as características socioculturais, provoca uma sensação de pertencimento de grupo e de comunidade.

A partir desse pressuposto, a identidade cultural é construída por meio das relações entre indivíduos e coletivos que podem ser criados artificialmente e mantidos para a utilização pragmática, obtendo vantagens coletivas que não seriam possíveis isoladamente como indivíduos.

É importante destacar também as teorias interacionistas que, de acordo com Rangel (2008), se baseiam na lógica da construção de identidade a partir da interação entre o “Eu” e o “Outro” como elemento fundamental na relação interpessoal. É uma perspectiva dinâmica, pois a concepção do Eu e do Outro é constantemente construída devido aos processos macrossociais como, urbanização, migração, deslocamento humano, entre outros.

A construção da identidade cultural ocorre tanto de maneira social quanto pela perspectiva simbólica, ou seja, pelas relações interpessoais entre os indivíduos e pela seleção de objetos materiais e imateriais que representam o grupo, respectivamente. Dessa maneira, o sujeito de expressa sempre a partir de uma cultura particular e de uma posição histórica específica (RANGEL, 2008; MONTEIRO, 2011).

Diante do exposto, podemos afirmar que:

[...] há duas formas de pensar identidade cultural. A primeira concepção de identidade cultural é aquela na qual uma determinada comunidade busca recuperar a “verdade” sobre seu passado na “unicidade” de uma história e de uma cultura partilhada que poderiam, então, ser representadas. A segunda concepção de identidade cultural é aquela que ele a vê como uma questão tanto de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’. Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. (MONTEIRO, 2011, p. 56)

A partir da perspectiva de Monteiro (2011), podemos compreender a identidade como um fenômeno sócio-histórico, pois é algo que se altera constantemente, de acordo com o espaço de socialização do sujeito e as posições assumidas. Ou seja, é um conjunto de fragmentos de papéis sociais assumidos deliberadamente diante das situações sociais ou construídos a partir do discurso dominante.

Assim, Freitas (2008) considera que, a identidade cultural é um elemento central na representação do indivíduo enquanto sujeito social, pois deriva do sentimento de pertencimento de uma comunidade na qual o sujeito se define como “o de dentro” e o outro como “o de fora”, lógica de construção de identidade discutida anteriormente por Rangel (2008).

Conforme Leite (2012), a circulação e o deslocamento de pessoas promovem a interação de diversas formas de cultura e, conseqüentemente, o encontro entre diferentes identidades. Nesse contexto, os sistemas culturais se interpenetram em detrimento do pertencimento de exclusividade de um grupo social.

Portanto, “a identidade, mesmo nos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, constituída por elementos cruzados de várias culturas” (LEITE, 2012, p. 40). O deslocamento de pessoas, seja por períodos temporários ou permanentes, altera a identidade do sujeito e interfere na ordem comum do território de destino.

Ao se deslocar de sua terra natal para um território novo e estranho, o sujeito se torna outra pessoa, separada por dois estágios: um antes e um depois da migração. A experiência migratória produz marcas profundas na vida do migrante, todavia, este tem a oportunidade de construir uma nova identidade cultural a partir da vivência na sociedade de destino

(OLIVEIRA, 2014; HALL, 2003).

“A identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2003, p. 11).

Desse modo, os migrantes reconstróem suas identidades socioculturais a partir do contato com outros sujeitos dentro do território de destino. As relações construídas no contexto com os quais o migrante se depara, podem ser conflituosas e gerar desconforto, no entanto, é nesse ambiente de antagonismo que o sujeito reelabora sua identidade (OLIVEIRA, 2014).

Conforme Leite (2012), a realidade do migrante passa a ser construída a partir de um conjunto de representações sociais e manifestações culturais que são compartilhadas no novo território. Esse modo de vida, conservado e compartilhado com as gerações sucessivas, garante a manutenção e a reconstrução da identidade cultural do sujeito enquanto membro de um grupo.

Essa identidade cultural “revela-se um processo multifacetado, dinâmico e tende a incorporar significados associados a outras culturas e/ou grupos sociais dentro de uma mesma cultura, quando apresentam questões passíveis de identificação provisória ou permanente” (LEITE, 2012, p. 03). Portanto, “no contexto de substituição das identidades fixas e estáveis do sujeito, por identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas, se estabelece a questão da identidade cultural” (Ibidem, p. 42).

A identidade cultural do sujeito migrante é multiétnica e constituída por meio do cruzamento de diferentes elementos culturais, como, por exemplo, o artesanato, a literatura, a dança e a música popular. A busca por uma nova identidade ocorre a partir do encontro entre migrantes com necessidades sociais diversas e adapta o universo simbólico aos seus anseios (LEITE, 2012; NETTO, 2007).

De acordo com Leite (2012), a identidade cultural não é algo fixo que possa identificar com facilidade, pois trata-se de característica heterogênea. Porém, por se tratar de um resultado das relações coletivas, das representações culturais e das formações históricas específicas, constitui uma condição provisória e que pode ser chamada de identidade.

Neste sentido, Bertagnolli (2015, p. 48) afirma que “identidade é um processo em constante movimento, o que faz com que o indivíduo reconheça a si mesmo como parte de uma identidade coletiva, estabelecendo uma relação essencial entre ele e seu grupo”. Desse modo, mesmo de forma provisória, o imigrante em contato com outros indivíduos forma novos laços de convivência social, como ocorreu durante a construção do Açude Araras.

3.2.1 *Hibridismo cultural*

As mudanças socioculturais ocorridas na região do atual município de Varjota foram analisadas com base no conceito de hibridação cultural, processo que se desenvolveu através de encontros culturais, ou seja, por meio do contato e da circularidade de pessoas, produzindo novas identidades híbridas, de acordo com García Canclini (2011) e Burke (2003).

O termo hibridismo foi utilizado inicialmente pelas ciências biológicas como forma de designar o cruzamento entre diferentes espécies. Somente no final do século XIX é que as ciências sociais adotaram o termo para se referir à mistura entre grupo humanos. Entretanto, o termo tinha uma conotação negativa, pois os estudiosos da época afirmavam que o cruzamento entre indivíduos resultava em seres inferiores (MAGALHÃES, 2015).

Contudo, a partir da década de 1980 o termo ganha uma nova conotação e um sentido diferente, “distanciando-se da antiga carga de significado envolta em preconceito, passando a ser utilizado como categoria de análise para os estudos culturais expressa no termo hibridação cultural ou hibridização cultural” (MAGALHÃES, 2015, p. 33).

De acordo com García Canclini (2011, p. 19), hibridação são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” por meio da tradução cultural¹⁰.

Dessa maneira, podemos considerar a hibridação cultural como um processo que auxilia o entendimento dos encontros entre diferentes culturas e possibilita a interpretação das relações sociais, partindo do pressuposto de que não existe cultura em pleno estado de pureza, é o que aponta Magalhães (2015).

Haesbaert (2012) destaca a importância de “historicizar” e “geografizar” a concepção sobre o termo hibridismo/hibridização, com o intuito de reconhecê-lo como um dos elementos fundamentais para a compreensão sobre as relações entre os diferentes nichos culturais que compõem o tecido social num contexto pluralizado.

Segundo Burke (2003) o hibridismo cultural é resultado das relações sociais diversas construídas a partir da tradução cultural e pode ser compreendido como uma metáfora, assim como, caldeirão cultural, mosaico cultural, entre outras. Contudo, de acordo com García Canclini (2011), as identidades não podem ser tratadas como a essência de uma etnia ou grupo social, pois estes são heterogêneos e possuem outros traços identitários adquiridos por meio do contato.

¹⁰ Mecanismo por meio do qual os encontros culturais produzem novas identidades híbridas (BURKE, 2003).

Neste sentido, Burke (2003, p. 23) afirma que:

Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura - religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música. (BURKE, 2003, p. 23)

Por isso, as identidades individuais e coletivas são móveis e pluralizadas, devido à hibridação cultural, resultado da integração entre os sujeitos no território de convivência. São histórias e biografias cosmopolitas que se encontram e formam novas identidades, mantendo características originais e adquirindo novos contornos (BECHELLONI, 2016).

Entretanto, “ainda assim, constata-se a permanência das culturas regionais que persistem, a despeito de todo esse cenário de hibridização. [...] Por isso, pode-se afirmar que a identidade é, também, uma co-produção” (LEITE, 2012, p. 40-41). É importante destacar que a identidade se constrói em condições de desigualdade e através das relações entre os atores envolvidos no processo.

Com o fluxo de pessoas a partir de deslocamentos torna-se muito complexo definir a característica de uma comunidade como essencialmente autocontida, ou seja, enquadrada dentro de um território específico e sem ultrapassar seus limites. Dessa maneira, dentro da dinâmica social marcada por deslocamentos e relações interpessoais, a identidade dos sujeitos torna-se sedimentada, reestruturada mediante ao contato com outros modos de vida (GARCÍA CANCLINI, 2011).

O autor afirma que, “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência” (Ibidem, p. 23). Desse modo, não é possível compreender a identidade como um conjunto de características fixas de um sujeito ou grupo social.

Apesar dessa articulação feita por grupos hegemônicos, a hibridação cultural deve ser considerada como um fenômeno de mão dupla, podendo gerar novos elementos identitários e/ou provocar a resistência à inovações culturais. Desse modo, produzir culturas híbridas significa também construir espaços híbridos como referências mentais constitutivas da própria identidade do sujeito (HAESBAERT, 2012).

Para Burke (2003), o hibridismo cultural está diretamente relacionado ao fenômeno de circularidade cultural a partir dos encontros múltiplos entre diferentes indivíduos ou grupos sociais. Esses encontros adicionam novos elementos à identidade, construindo um novo

segmento identitário ao sujeito ou à comunidade.

O autor destaca que, com a intensificação do deslocamento de pessoas, as fronteiras culturais não são mais nítidas entre os grupos e as identidades são cada vez mais híbridas. Essa hibridação pode ser observada na religião, na linguagem, nas festividades, na música, entre outras atividades (BURKE, 2003).

Ainda sobre o processo de hibridação, García Canclini (2011) ressalta que este é bastante dinâmico, ao qual o sujeito pode ter acesso e abandonar, assim como, pode ser excluído ou subordinado através das relações de força estabelecidas por grupos hegemônicos. Dessa maneira, é possível compreender a posição do sujeito dentro da estrutura social.

Contudo, o autor ressalta que, uma análise não ingênua do processo é fundamental para a construção de consciência crítica sobre o fenômeno. O hibridismo cultural resulta do processo de hibridação dos segmentos identitários, por meio do mecanismo da tradução cultural que ocorre no seio das relações sociais.

3.3 Diáspora humana

A análise sobre o processo migratório que ocorreu na região Norte do Estado do Ceará durante a década de 1950 foi feita a partir da perspectiva do fenômeno como uma condição sócio-histórica, conceito discutido por Hall (2006). Neste sentido, ao se fixarem no território de destino, os imigrantes experimentaram uma condição de exílio e se apropriaram do espaço para vivenciar um estado provisório de identidade social.

Segundo Hall (2006), o ser humano tem se deslocado por diversos motivos, entre eles, as guerras e conflitos sociais, os desastres naturais, mudanças ecológicas e climáticas drásticas, repressão política, subdesenvolvimento econômico e exploração do trabalho. Desse modo, sociedades multiculturais se formaram com uma crescente intensidade.

Entretanto, “as causas que motivam a migração nem sempre se referem a fatores negativos, como a expulsão de pessoas de um determinado território, mas também, a fatores positivos, de atração” (BASSAN, 2017, p. 51).

Podemos dizer que, “a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção” (HALL, 2006, p. 55). Essa condição sócio-histórica da humanidade, constrói relações socioculturais intensas, produzindo sociedades pluralizadas. “Desde que a migração se tornou o grande evento histórico mundial da modernidade tardia, a experiência diaspórica se tornou a experiência pós-moderna clássica” (Ibidem, p. 416).

O território é gerado historicamente por uma ação deliberada e conduzida por um

indivíduo ou grupo social ao se apropriar de um espaço, portanto, a concepção sobre território é posterior à de espaço. Esse processo ocorre por meio das relações sociais, políticas, econômicas e culturais que se estabelecem dentro de uma dinâmica coletiva (BASSAN, 2017).

Neste sentido, Certeau (1998) destaca que os usuários se reapropriam do espaço organizado por meio das técnicas de produção sociocultural para se estabelecer como sujeitos autônomos e independentes, com identidade própria e preservada através dos costumes e da memória coletiva.

É importante destacar que, segundo Certeau (1998, p. 161), “a memória mediatiza transformações espaciais”, produzindo uma ruptura instauradora por meio da transgressão da lei local, possibilitando novos fazeres culturais e novos elementos identitários. Porém, essa ruptura tem como condição os recursos invisíveis de um determinado tempo que obedecem às leis já estabelecidas no âmbito geral das relações.

Ao se deslocar para outros espaços, o sujeito passa a viver entre culturas diferentes e desenvolve novos elementos identitários, porém, de forma fragmentada, devido a condição de ocupante do território de destino. O imigrante passa a utilizar de estratégias de sobrevivência que possam ser úteis dentro da nova fronteira ao mesmo tempo que atendam às necessidades de preservação da sua identidade de origem (MARANDOLA JR.; DAL GALLO, 2010).

Os autores consideram que os imigrantes absorvem elementos dos territórios de vivência e desenvolvem novos traços de identidade cultural. O cruzamento das pluralidades constitui a interterritorialidade, termo utilizado para analisar a intensificação da mobilidade em detrimento da estabilidade humana.

De acordo com Oliveira (2014), as circunstâncias sociais que envolvem os processos de deslocamento resultam em novas categorias de pertencimento territorial ou de identidade sociocultural. Dessa maneira, o migrante se torna um sujeito fragmentado, distanciado, apesar das oportunidades que lhes são ofertadas através do trabalho.

A imigração interfere diretamente na construção de nova identidade social de um país e, conseqüentemente, na construção da identidade do indivíduo, seja ele migrante ou nativo de uma nação. As migrações humanas têm papel principal na construção de sociedades híbridas. (KETZER *et al*, 2018, p. 683)

Dessa maneira, o território de destino pode se tornar uma terra de estrangeiros. Nesse processo, “o migrante é discriminado por carregar ideologias, crenças e culturas diferentes daquelas da sociedade de destino. No entanto, para o migrante, a busca de melhores condições de vida representa a motivação para enfrentar as diversidades da migração” (BASSAN, 2017,

p. 33).

De acordo com a autora, parte considerável da sociedade que recebe os imigrantes vê esses sujeitos apenas como força de trabalho. Desse modo, o processo de migração provoca um desequilíbrio entre a perspectiva e o poder de transformação que o imigrante tem em relação às transformações do território de destino.

Dentro dessa perspectiva, Guerra (2007) destaca que o imigrante é visto como um intruso no novo território e suas condições de trabalho são, geralmente, precárias, o que provoca uma enorme dificuldade de adaptação. Além disso, o sujeito imigrante enfrenta a rejeição dos moradores locais e se sente fora do lugar, ou seja, alienado.

Dentro do novo território, o imigrante se sente deslocado subjetivamente ao assumir sua nova identidade. Dessa maneira, o sujeito experimenta uma condição de exílio, pois “a casa do outro talvez não substitua a relação da pessoa com seu lar de referência e o exílio passa a interferir em sua experiência existencial” (OLIVEIRA, 2014, p. 56).

A condição de exílio provocada pelo fenômeno da migração contribui para a dissimulação de si mesmo e de sua verdade existencial. Assim, o imigrante experimenta uma contradição: vivenciar um estado provisório para se adaptar melhor, porém, ignorar suaprópria identidade (SAYAD, 1998).

O autor destaca ainda que, a contradição é inerente à própria condição de exílio do imigrante e os anseios de retorno ao lugar de origem provocam uma ilusão coletiva de um estado que não é permanente e nem provisório. Ora admitido como estado provisório mesmo que este possa durar indefinitivamente, ora assume-se que é um estado permanente, mas sem que seja enunciado como tal.

Ainda sobre a condição de exílio do imigrante, Sayad (2010) afirma:

E se todos os atores envolvidos na aventura do fenômeno, sob seu duplo aspecto de emigração e imigração, concordam em "mentir", eles concordam objetivamente (isto é, sem terem previamente concordado em fazê-lo) em nutrir esse tipo de má-fé coletiva e em perseverar nela, talvez seja porque permite a todos lidar com as condições do cargo que ocupam: com efeito, a tarefa de encobrir as contradições inerentes ao fenômeno migratório, cegueira total (desde que necessário) à verdade fundamental da condição do imigrante, funciona tão bem que todos têm a sensação de que, desta forma, não viola as categorias habituais que definem os imigrantes e com as quais são eles se definem (SAYAD, 2010, p. 253, tradução nossa)

Dessa maneira, Sayad (2010) considera que, ao deixar sua comunidade de origem devido às necessidades e penetrar no território de destino, o imigrante se sente em condição de exílio e, por isso, tentam convencer que seu estado no novo território é provisório, mesmo que as evidências demonstrem uma realidade definitiva de um ponto de vista objetivo.

Um imigrante é “essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito” (SAYAD, 1998, p. 54). Dessa maneira, o trabalho é que identifica o imigrante, que o faz existir. Entretanto, não é qualquer trabalho, é o trabalho que o mercado lhe atribui e no lugar em que lhe é destinado. Portanto, o imigrante desaparece no momento em que o trabalho também desaparece.

Geralmente o imigrante encontra situações precárias de emprego e moradia no lugar de destino, forçando-o a um processo de exclusão social. Alguns sujeitos permanecem com suas tradições no interior da fronteira do novo território, porém, enfrentam a hostilidade da comunidade hospedeira, aponta Hall (2003).

Foucault (1996) destaca que, numa sociedade como a nossa, o sujeito conhece os procedimentos de exclusão social a partir da interdição, separação e rejeição. Dessa maneira, em condições diaspóricas, “as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas” (HALL, 2003, p. 76).

Desse modo, o autor considera que, o deslocamento humano tem como consequência, as mudanças das estruturas socioculturais a partir do contato entre indivíduos que, com identidades diversas, estabelecem relações por meio da interação. No entanto, essa interação se constrói a partir das relações de força, o que provoca um deslocamento parcial das antigas identidades culturais e o surgimento de novas identidades adquiridas.

No interior da fronteira do novo território, o sujeito se depara com uma dupla contradição: o estado provisório de permanência que este considera como direito e, por isso, tenta desmentir a definição oficial, e o estado permanente que é sua real condição de vida, mas que jamais será enunciada. Por se encontrar em condições contraditórias, o indivíduo tenta negar sua condição de imigrante para manter sua própria identidade (SAYAD, 1998).

Tendo entrado provisoriamente (como eles pensam) numa sociedade que estes consideram hostil, os sujeitos “precisam convencer a si mesmos, às vezes contra as evidências, de que sua condição é efetivamente provisória” (SAYAD, 1998, p. 46). Porém, de fato, ocorre de forma praticamente definitiva.

3.3.1 Migração e deslocamento interno

De acordo com Oliveira (2011), as teorias sobre migração interna são influenciadas pelo modelo econômico industrial, entretanto, os deslocamentos internos verificados em países em desenvolvimento como o Brasil, devem ser estudados a partir de uma análise mais ampla, pois os fenômenos são tão complexos e distintos entre si que nenhuma explicação daria para abarcar

a todos.

Em relação ao estudo da imigração interna no Brasil, Ghuzi (2012), afirma que existem duas abordagens teóricas: a abordagem micro ou neoclássica-funcionalista e a abordagem macro ou histórico-estruturalista. A primeira se refere ao sujeito e aos fatores de atração do destino imigratório. A segunda baseia-se na estrutura das classes sociais e no contexto histórico favorável à migração.

Ghuzi (2012, p. 19) afirma que, “a teoria da atração é constatada em relação a países mais desenvolvidos sobre os menos desenvolvidos, com oferta de trabalhos subalternos e até mesmo informais”. Essa relação também pode ser feita a partir de um recorte espacial, considerando não apenas a disparidade econômica entre países como também as diferenças regionais dentro de um mesmo país.

De acordo com Queiroz (2013), a perspectiva neoclássica interpreta o sujeito como um indivíduo racional dentro do processo de imigração, fenômeno capaz de gerar equilíbrio entre oferta de demanda de mão de obra, tanto no local de origem quanto no território de destino.

Vale destacar que, a visão neoclássica é predominante nos estudos sobre mercado de trabalho e estes são elaborados por economistas. Nessa perspectiva, Silva (2008) aponta que as relações de trabalho são vistas como uma competição equilibrada, onde as partes envolvidas no processo (trabalhadores e empresa) têm pleno acesso às informações e as mesmas condições necessárias para mediar o processo.

Desse modo, Oliveira (2011) defende que, é preciso considerar que as informações sobre o indivíduo também são importantes para compreender os fatores que provocaram o deslocamento, porém, essas informações serão melhores aproveitadas se comparar a inserção dos diferentes sujeitos no território de destino.

Vale destacar que a interpretação neoclássica mostra-se insuficiente para compreender os fatores desencadeantes da migração em regiões mais pobres e com pouco desenvolvimento. Neste sentido, Queiroz (2013, p. 32) afirma que é necessário analisar determinantes estruturais, como por exemplo, “(industrialização tardia, mão de obra abundante, estratificação das classes sociais, herança histórica e cultural, entre outros) que contribuíram para incrementar os diferenciais de salário e de renda entre os locais de origem e de destino”.

A autora reforça que, a abordagem estruturalista considera a mobilidade do trabalhador como condicionante para a manutenção dos interesses do sistema econômico. Dessa maneira, o processo migratório não é apenas o deslocamento de pessoas de uma região para outra em busca de melhores condições de vida, é também o deslocamento dos modos de produção.

Assim, o ato de migrar não se trata de uma escolha racional e deliberada. Na verdade,

o processo de deslocamento está relacionado à sujeição da força de trabalho aos interesses econômicos, seja privado ou estatal. A partir da relação de trabalho é que se constroem os laços de interação social entre os imigrantes (QUEIROZ, 2013).

Dentro das relações socioeconômicas construídas a partir do processo de deslocamento interno, Julião (2014, p. 15) ressalta que, “os trabalhadores com maior habilidade são mais eficientes também no processo de migração, além da maior eficiência no mercado de trabalho. Assim como, a maior habilidade aumenta a produtividade no mercado de trabalho [...]”. Ou seja, o indivíduo é selecionado a partir de sua capacidade de trabalho.

Oliveira (2011) afirma que, o termo “rede social” tem sido bastante utilizado nos estudos relacionados aos movimentos migratórios. Esse enfoque prioriza as relações feitas pelo sujeito no ato de migrar, tornando-o um ator dentro do processo e que busca alcançar seus objetivos através das estratégias e dos vínculos sociais.

A migração também pode ser provocada pela perspectiva de renda maior do que a existente no lugar de origem. Desse modo, “no lugar de destino estariam os fatores de atração, que orientariam os fluxos e os locais para onde se destinariam. O principal fator de atração seria a demanda por força de trabalho, também entendida como oportunidades econômicas”, de acordo com Oliveira (2011, p. 13).

Desse modo, “a movimentação no espaço geográfico equivale a uma movimentação no espaço social, organizada a partir do grupo de relações primárias: família, parentes, vizinhança e amigos” (BRITO, 2009, p.10). As relações primárias existentes sofrem profundas alterações, devido à dinâmica do trabalho e ao contato com outros sujeitos no território de destino.

O desenvolvimento histórico brasileiro é marcado por intensos processos de migração externa e interna, o que contribui para o estabelecimento da estrutura socioeconômica que temos na atualidade. Considerando que o desequilíbrio socioeconômico regional provocou as ondas migratórias brasileiras, Ghuzi (2012) destaca que a busca por melhores condições de vida e de trabalho se tornou constante na história brasileira.

Nesse contexto, o movimento migratório interno ocorrido entre 1930 e 1980 foi provocado basicamente por dois fatores: “a industrialização e a proletarização da propriedade rural” (GHUZI, 2010, p. 21). Podemos acrescentar também, a construção de obras públicas promovida, por exemplo, pela “política nacional-desenvolvimentista formulada por Getúlio Vargas” (SILVA, 2008, p. 23).

Entre os fatores de atração do destino imigratório estão: a possibilidade de trabalho, as melhores condições de emprego e, principalmente, maiores rendimentos. Em relação aos

fatores de expulsão do território de origem, Silva (2008) destaca a falta de oportunidade de trabalho e a pobreza.

De acordo com Ferrari (2005), fatores de expulsão são bastante frequentes no território brasileiro, sobretudo, na região Nordeste e provocam intensos processos de deslocamento de trabalhadores rurais. Contudo, um dos fatores mais importantes são os ciclos de estiagem que atingem toda a região no decorrer da história.

Além das questões climáticas que afetavam a ordem econômica da época, havia outros obstáculos que prejudicavam a sobrevivência do sertanejo, como por exemplo, o coronelismo, o patriarcalismo, a concentração de terra e de água. Dessa maneira, as intensas estiagens e, principalmente, a indústria da seca constituíram a raiz da imigração nordestina (SILVEIRA, 2014).

Seria ingenuidade pensar que apenas a seca foi o fator de expulsão do sertanejo e a causa do fenômeno migratório na região. “A seca apenas agrava a situação fundiária já extremamente desigual. Mais que a seca, o que mais expulsa o nordestino é a cerca. Cerca que, como hoje sabemos, concentra não somente a terra, mas também a água” (GONÇALVES, 2001, p. 180).

No início da década de 1950, “no mesmo ano em que Getúlio Vargas retornou ao poder para o seu segundo mandato presidencial teve início uma longa seca no Nordeste. [...] conseqüentemente, acentuou as precárias condições socioeconômicas do Nordeste” (FERRARI, 2005, p. 51). Esse fenômeno climático se tornou um fator de expulsão de muitos nordestinos para outras regiões do país.

Vale destacar que, no início da década de 1950 o deslocamento populacional também ocorreu de forma intrarregional. Os centros urbanos mais desenvolvidos da região Nordeste serviram de refúgio para o enorme contingente de flagelados que migraram para as grandes cidades atrás de melhores condições de vida. Geralmente, estes imigrantes deixavam seu território de origem e a vida miserável no campo para buscar sobreviver onde havia vagas de trabalho (FERRARI, 2005).

A autora afirma que, dentro do contexto político da época houve uma preocupação com os recursos hídricos da região e uma das medidas de combate aos reflexos das longas estiagens foi a construção de barragens e açudes no interior do Nordeste por meio da Inspeção de Obras Contra a Seca (IOCS) e posteriormente por meio do Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS). Nesse caso, o fator de atração mais importante foi a demanda por força de trabalho gerada pela atuação do estado desenvolvimentista do governo Vargas.

As obras se tornaram o principal recurso para conter a onda de migração provocada pela seca que atingiu a região nordeste no início da década de 1950. Dessa maneira, a política

antimigratória conteve a saída de milhares de pessoas das fronteiras do Nordeste. Além disso, foram realizadas ações truculentas através da força coercitiva para tentar barrar o fluxo de deslocamento da população para as regiões mais desenvolvidas do país (CASTRO, 2019).

Ainda segundo Castro (2019), ações políticas desse tipo impactaram grande parte da população na região, pois eram destinadas a grupos de trabalhadores sem renda fixa que dependiam da agricultura e da criação de animais para tirar o sustento familiar. A construção de açudes e barragens de grande e médio porte fez parte do projeto político nacional e o açude Paulo Sarasate (Açude Araras), interior do Estado do Ceará, foi uma dessas construções que atraiu centenas de imigrantes para seu canteiro de obras.

De acordo com Rodrigues (2020), foi necessário construir estradas que ligassem o açude Aires de Sousa (localizado no atual município de Sobral) ao local onde seria construído o açude Paulo Sarasate. Desse modo, o fluxo de pessoas para o local possibilitou não apenas uma oportunidade de trabalho no canteiro de obras, pois a região passou a receber também pessoas à procura de uma oportunidade para fazer negócio.

Muitos dos trabalhadores retirantes que chegaram à região do Acaraú para se alistar nas obras do açude Paulo Sarasate vieram pelo trajeto das estradas construídas pelos operários que já estavam alistados nas frentes de serviço do DNOCS. Com isso, “ocorre um aumento considerável no número de alistados no ano de 1953, chegando a 4.600 alistados em outubro daquele ano” (RODRIGUES, 2020, p. 71). Dessa maneira, “as estradas estiveram entre as principais construções que serviram como frentes de trabalho durante a década de 1950” (CASTRO, 2019, p. 92).

Porém, “por mais que diversas obras tenham sido iniciadas em diversos cantos do Ceará objetivando ocupar pobres e evitar a migração para outros estados, elas não foram suficientes para abarcar a cifra de necessitados atingidos pelos problemas sociais da seca de 1951” (CASTRO, 2019, p. 93). Desse modo, fica evidente que a escassez de vagas em relação ao número de retirantes que necessitavam dos serviços era bastante significativa.

4 CONTEXTUALIZAÇÃO DO FENÔMENO SOCIOCULTURAL

Em 02 de dezembro de 1952, o distrito recebeu a visita do engenheiro Luiz Saboya de Albuquerque, a cargo do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas - DNOCS - para que se desse início a construção do “Majestoso Açude Araras”, naquela época o maior do Nordeste (OLIVEIRA, 2008, p. 51).

4.1 O processo migratório provocado pela construção do Açude Araras

A atual cidade de Varjota é um núcleo urbano que se desenvolveu a partir de um processo de deslocamento humano provocado por fatores de atração, que de acordo com Bassan (2017), são considerados causas positivas de imigração. Com a construção do Açude Araras, o fluxo migratório se estendeu para outras regiões do estado e até do Nordeste.

De acordo com Rodrigues (2020), a construção do Açude Araras fez parte das frentes de serviços de emergência empreendidas pelas autoridades políticas para amenizar os efeitos da estiagem na região. “Aquela que foi a maior obra de açudagem iniciada durante a primeira estiagem do decênio de 1950, um dos maiores açudes do Nordeste, figurava como projeto de barragem para a região há bastante tempo (RODRIGUES, 2020, p. 61).

O autor afirma que o projeto de construção de uma barragem na região do Rio Acaraú iniciou-se com alguns estudos ainda na década de 1920, porém, o projeto não se concretizou imediatamente. No início da década de 1930, durante o governo Vargas, os estudos foram anexados ao planejamento das obras de açudagem regulamentadas pelo decreto nº 19.726, de 20 de fevereiro de 1931 que regulamentou a Inspetoria Federal de Obras contra as Secas.

O decreto dispôs sobre os cargos da Inspetoria, entre outros: “a execução de quaisquer serviços que tenham por fim atenuar os efeitos do regime irregular dos cursos da água, bem como as que forem necessários ao conhecimento científico e econômico da região semi-árida” (BRASIL, 1931, p. 01).

Rodrigues (2020, p. 64) destaca que:

[...] a motivação das articulações políticas para solicitar a obra, evidenciadas na fonte, é o fato dos “flagelados desterrados cogita[re]m atacar [o] restante [dos] recursos particulares” e não somente uma solidariedade para com a “população flagelada descrente”, como escreviam as autoridades locais em seus telegramas.

O controle sobre a população que sofria com os problemas da seca e, sobretudo, com o descaso das próprias autoridades, foi um dos principais motivos para a articulação política regional. Isso mostra o caráter assistencialista e paternalista das autoridades que se

aproveitavam da necessidade da população para atrair apoio em período de campanha e manter o poder das oligarquias que dominavam o cenário político da época.

A partir das articulações políticas, os serviços iniciaram-se em 1951 e eram realizados de forma braçal por imigrantes. “[...] eram os serviços iniciais, preparatórios, como abertura de estradas de acesso e descampados. Em 1952, durante a instalação de um acampamento de operários, os trabalhos se concentraram principalmente no desmatamento e na terraplanagem” (RODRIGUES, 2020, p. 66).

O autor destaca que, o fluxo de deslocamento para a região oscilou entre o início e o fim da construção do açude, pois os alistamentos ocorreram, sobretudo, em dois momentos: no período dos serviços iniciais (1951-53) e no período de finalização da obra (1957-58). Os locais de origem dos retirantes foram diversos, como por exemplo, Graça, Cariré, Sobral, Ipu, Santa Quitéria, Forquilhas, entre outras regiões do Ceará e até de outros estados.

Além das dificuldades enfrentadas durante o deslocamento, quando chegavam ao local do canteiro de obras, muitos retirantes tinham que “improvisar barracas e alojar-se embaixo de árvores, suportando a rotina de trabalho e o ambiente insalubre, situação comum nas obras de emergência, principalmente em seus inícios” (RODRIGUES, 2020, p. 75). Desse modo, os imigrantes enfrentavam uma condição de exílio, apontada por Sayad (2010) como um dos efeitos do deslocamento humano.

Sobre a situação dos retirantes, Castro (2019, p. 98) descreve:

Ocupados nas frentes, labutando em troca de comida, os trabalhadores chamados de cassacos ficavam frente a frente a um cotidiano de convivência com o cenário das máquinas, serviço pesado e mal pago, acampamentos precários, escassez de água até para beber e fome. Tudo isso, somado às condições insalubres nas obras, originava uma equação perigosa que resultava na disseminação de doenças, *acidentes* de trabalho e até morte.

Não se trata de comparar a desgraça dos sujeitos envolvidos no processo de migração, entretanto, é necessário pontuar que, entre as maiores dificuldades enfrentadas nas frentes de serviços, estavam as necessidades de subsistência: comida e água. Nesse caso, Rodrigues (2020) afirma que, a ajuda aos recém chegados vinha de outros trabalhadores que estavam trabalhando no local.

O “vale tudo” pelo alistamento nas frentes de serviços incluía também o aliciamento dos trabalhadores por parte de pessoas influentes do local, como autoridades políticas, fazendeiros e donos de terras. A influência paternalista dessas figuras tinha como objetivo o controle da mão de obra e, conseqüentemente, do trabalhador, é o que afirma Rodrigues (2020).

Dessa maneira, a atuação do DNOCS se expandia além da oferta de serviço para os retirantes. Na verdade, ao ofertar alimento e moradia, o departamento amenizava as mazelas provocadas pela seca, controlava as invasões e saques aos grandes centros urbanos do estado, assim como, o deslocamento em massa para outras regiões do país.

No entanto, para controlar a gigantesca massa de trabalhadores que chegava ao local da obra, o DNOCS tinha que evitar os focos de violência e motim, preocupando-se nesse caso, em impedir que as notícias negativas sobre sua atuação chegassem aos veículos de comunicação da época. No entanto, “a informação de que das 22 crianças nascidas em novembro de 1953 todas haviam morrido demonstra o ambiente de trabalho altamente degradante e insalubre” (RODRIGUES, 2020, p. 81).

A estrutura social presente no local da construção era relativamente organizada e seguia uma rigidez estatal. “De início, os retirantes já presenciavam uma clara relação de hierarquia, já que o apontador, encarregado dos alistamentos, era o mesmo que posteriormente regularia faltas e presenças, computando, através disso, o pagamento semanal” (FERREIRA, 2016, p. 78).

A hierarquia social¹¹ também se manifestava através da desigualdade entre as moradias dos trabalhadores. Rodrigues (2020, p. 76) descreve que: “para uns, de alvenaria, com bom espaço e acabamento, enquanto outros moravam em pequenos barracos de madeira ou lona; para os recém chegados e menos especializados, existia total falta de estrutura habitacional”. Desse modo, restava aos trabalhadores braçais suportar as condições precárias para se manter nas frentes de serviço.

A construção do açude Paulo Sarasate provocou uma enorme movimentação econômica no local. Entretanto, os jornais da época como, o *Correio do Ceará*, denunciaram que, já nos primeiros anos de alistamento, o preço dos alimentos sofreu um aumento exorbitante. Os comerciantes utilizavam a estiagem como justificativa para o aumento do preço em até 50% nos alimentos (RODRIGUES, 2020; FERREIRA, 2016).

Para movimentar a economia local, o governo credenciava os comerciantes que eram abastecidos com gêneros alimentícios e isentava-os da cobrança de impostos através de acordos comerciais. Em contrapartida, os comerciantes tinham que vender os alimentos por um valor tabelado abaixo do mercado de revenda, o que não ocorria de fato (FERREIRA, 2016).

A autora afirma que, na verdade, houve falha de abastecimento, devido às longas distâncias, à dificuldade de acesso e à inflação. Diante da incapacidade de repassar os alimentos

¹¹ Parte significativa da sociedade de destino considera o imigrante apenas como força de trabalho, de acordo com Bassan (2017).

de acordo com a quantidade de trabalhadores, o jeito foi recorrer aos comerciantes locais para manter o abastecimento. Entretanto, a fiscalização percia, possibilitando o desvio, a fraude quanto ao peso e à qualidade, assim como, a exploração dos trabalhadores.

Essa exploração nos fornecimentos elevava, de forma significativa, o custo de vida dos operários e “beneficiava os comerciantes, autorizados pelo DNOCS, para montar os barracões de vendas. Tais condições de vida deixavam os trabalhadores insatisfeitos e realmente constituíam um perigo para a administração do DNOCS” (RODRIGUES, 2020, p. 85).

Entretanto, mesmo com as dificuldade enfrentadas no contexto da construção da obra, os imigrantes - na condição de exilados - foram se apropriaram do espaço, construindo novos laços sociais por meio da interação com outros imigrantes e se estabelecendo como sujeitos autônomos e independentes, de acordo com Certeau (1998).

Com a conclusão da obra alguns trabalhadores que haviam se deslocado de outras regiões decidiram permanecer no local. “Outros deles, mesmo compondo as turmas que foram transferidas para o Orós, optaram por retornar a Varjota, após o término da construção daquele açude” (OLIVEIRA, 2008, p. 62).

A autora destaca que, as relações que se estabeleceram a partir da construção do açude Paulo Sarasate se estenderam para além dos limites do canteiro de obras, afetando a sociedade local que, marcada pelo pluralismo sociocultural, floresceu e se consolidou como uma das mais dinâmicas da região.

Portanto, o processo migratório provocado pela construção do Açude Araras foi um fator importante para determinar certas características e imprimir uma nova conjuntura local, por meio das relações sociais, econômicas, políticas e culturais que se estabeleceram dentro da dinâmica coletiva, como destaca Bassan (2017).

4.1.1 Atos de resistência no contexto local

Os atos de resistência ocorridos no contexto da construção do Açude Araras podem ser analisados a partir do conceito abordado por Haesbaert (2012), o qual considera o contato cultural como um fenômeno de mão dupla, podendo gerar novos elementos identitários, entretanto, provocar resistência às inovações culturais.

De acordo com Rodrigues (2020), durante todo o processo de construção do Açude Araras podemos observar relações de força e dominação das políticas de combate às secas promovidas pelas autoridades, provocando descontentamento dos trabalhadores do DNOCS e atos de resistência dos moradores locais diante das mudanças bruscas de deslocamento.

A partir da análise do cenário da obra é possível identificar a socialização das identidades individuais, estabelecida por meio do contato entre os operários, assim como, entre estes e os moradores locais. Esse cruzamento entre as identidades contribuiu para a pluralidade cultural local e constitui a interterritorialidade, de acordo com Marandola Jr. e Dal Gallo (2010).

As relações de “cooperações e sofrimentos que os ex-operários passaram geraram, nestes trabalhadores, o sentimento de pertencimento a um mesmo grupo social” (RODRIGUES, 2020, p. 19). Entretanto, é importante ressaltar que, essas experiências coletivas se deram também através das relações de forças antagônicas, quando num mesmo contexto foram dinamizadas convivências entre pessoas de diferentes origens, interesses, capital cultural, poder econômico e político, entre outras representações.

O autor destaca que, as relações sociais estabelecidas entre operários, fornecedores e até supervisores do departamento, mostram o quanto era necessário estabelecer uma “rede social”¹² para se manter nas frentes de serviços e conseguir melhores condições de trabalho, como por exemplo, maior tempo de descanso, melhores ferramentas, flexibilidade da carga horária, etc.

Entretanto, essas situações podem ser consideradas isoladas, pois, de um modo geral, a condição dos retirantes era marcada por opressão e descaso. Diante do cenário de escassez e pobreza juntamente com a rigidez e o controle estatal, atos de resistência fizeram parte do processo de construção dos açudes no sertão nordestino (CASTRO, 2011).

De acordo com a autora, “as frentes de serviço tentavam incluir novos costumes de trabalho na cultura do sertanejo” (CASTRO, 2011, p. 09). Desse modo, o deslocamento não se limitou à dimensões físicas, pois essa nova conjuntura provocou o deslocamento da identidade do campesino de agricultor para operário, o que gerava descontentamento.

Neste sentido:

Pequenas formas de resistência como a recusa à execução de certas tarefas, a preferência pelo comando de determinados feitores, o protesto contra a carne estragada recebida como pagamento, a indignação relacionada à cobrança de multas ou a retenção de uma fração do salário, a interferência na forma de alistar as turmas, a displicência na execução do trabalho, a denúncia pública de alguma injustiça por ventura cometida por um engenheiro, a desmoralização da autoridade de chefes de turmas através de boatos ridicularizadores, todas essas prosaicas atitudes acabavam por constituir uma cultura de rebeldia pela qual os retirantes passavam a ser reconhecidos. (CÂNDIDO, 2014, p. 247)

Segundo o autor, a mudança brusca no modo de viver no sertão provocou, em muitos trabalhadores, um sentimento de repulsa ao trabalho como operário. Porém, por estarem sujeitos

¹² Termo utilizado nos estudos sobre movimentos migratórios e que está relacionado às relações feitas pelo indivíduos no ato de migrar, de acordo com Oliveira (2011).

a medidas repressivas que podiam provocar a expulsão do departamento, muitos não expressavam abertamente seus sentimentos de revolta ou rejeição.

Era assim, “levados a forjar meios disfarçados¹³ de resistência somente possíveis numa ordem de articulação que preservasse o descontentamento em segredo, baseando-se por isso num alto nível de confiança entre os membros do grupo” (CÂNDIDO, 2014, p. 241). Todavia, nos primeiros sinais de chuva, alguns operários “permaneciam na obra somente até terem recursos suficientes para se manter até os problemas sociais que a seca ocasionou findarem” (FERREIRA, 2016, p. 139).

Os frequentes atos de resistência se estenderam também aos moradores locais devido à expropriação de terras feita pelo departamento e o deslocamento do antigo distrito. Dessa maneira, esses atos podem ser vistos como tentativa de preservação da identidade sociocultural dos sujeitos.

O pequeno distrito ficava localizado próximo às margens do Rio Acaraú e era chamado de Vila Varjota. O local se encontra submerso desde o início da década de 1960. De acordo com Oliveira (2008, p. 77), “o povoado tinha, pelas estimativas do Censo Geral de 1950, uma população de apenas 75 pessoas em seu quadro urbano”.

A partir da construção do Açude Araras a complexidade dos costumes locais e todas as experiências sociais da população do distrito foram sendo abandonadas gradativamente à medida que a obra avançava sobre os ribeirinhos. Agindo sob a alcunha de provedor do bem estar social, o departamento impôs severas condições aos moradores locais ao determinar a evacuação do antigo distrito.

Apesar da imposição do DNOCS sobre os ribeirinhos, Oliveira (2008, p. 53) afirma que, “o medo de perder as condições materiais de sobrevivência construída ao longo de suas vidas, e principalmente a ligação afetiva com o espaço ao qual se sentem pertencentes, se confundiam e levavam os moradores a assumirem uma postura de resistência”.

Nesse contexto social, o processo de deslocamento humano na região se tornou uma regra durante os primeiros anos da construção do açude Araras, porém, continuou de maneira menos intensa após a conclusão da obra. Essas circunstâncias resultaram em novas categorias de identidade sociocultural¹⁴.

Oliveira (2008) descreve também relatos de moradores que sofreram com o processo de

¹³ De acordo com Sayad (2010), a condição de exílio provocada pelo processo migratório contribui para a dissimulação de si mesmo, ou seja, o sujeito ignora sua identidade e passa a vivenciar um estado provisório para se adaptar mais facilmente ao território de destino.

¹⁴ A identidade sociocultural é resultado das circunstâncias sociais e da condição de pertencimento territorial do sujeito ao se deslocar, de acordo com Oliveira (2014).

expropriação de terras e o deslocamento. São antigos moradores do distrito que foram atingidos negativamente pela construção do Açude Araras. O sonho de viver sem seca virou um pesadelo diante da iminente evacuação de suas propriedades.

Veio uma ordem do escritório do engenheiro né. Disse que ia ser preciso desocupar lá, por que o açude ia tomar, quando o açude enchesse tomava lá, como de fato ficou só ilhazinha da igreja e nada mais. Ai a gente foi obrigado a sair de lá. (...) minha mãe, ela, ficou muito triste, porque nascida e criada lá também né, a gente e a família toda, nossa família toda é daqui, nascida e criada lá, a gente se sente mal né, retirar do lugar que a gente foi nascido e criado, acostumado com tudo e com todos. (LUIZ VIEIRA, 2008 *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 53)

Os engenheiros envolvidos no projeto tinham soberania nas ações do departamento e tempo determinado para realização da construção do açude. Desse modo, o DNOCS impôs aos moradores o terrível dilema entre evacuar o local e receber uma quantia irrisória ou ficar em suas propriedades e correr o risco de perder tudo e morrer.

Em outro relato a autora descreve a insatisfação de uma antiga moradora sobre a construção do Açude Araras. “Mas foi tanta destruição mia fia, as máquinas passando por cima, que só tu vendo pra contar o que foi aquilo, (...) pegaram ainda umas terras do papai pra fazer casa pru DNOCS, distruirum tudo e o que nós ganhamos? Nada, nada mia fia, nada” (ALDENORA ALVES XIMENES, 2008 *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 56).

Uma questão que também gerou bastante resistência ao avanço da obra e a atuação do departamento foi a quantia dada pelo governo às famílias que moravam no antigo distrito. O valor da indenização quase sempre era inferior aos valores reivindicados pelos proprietários de terras, pois o local era um reduto de memórias coletivas e de imensurável valor afetivo.

Logo abaixo do canteiro de obras e as margens do Rio Acaraú foi construído um acampamento do DNOCS e que ficou conhecido posteriormente como “Araras Velho”. O lugar foi projetado para o trabalho, porém, se tornou o centro urbano do local.

Oliveira (2008, p. 53) descreve o local da seguinte maneira:

[...] existia comércio, igreja, escola, cadeia, hospital enfim, todos os aparatos de que os trabalhadores precisariam durante o período das obras que suficientes ou não para atender a demanda, estavam ali para executarem suas competências, e permaneceram até 1960, quando o DNOCS teve que a seu modo tirá-los de lá, pois, com o término da construção caracterizou-se uma área de risco por ser próxima a jusante da barragem. Motivo este pelo qual não se pôde construir o novo Distrito ali, o que também acarretou outro episódio de discussão.

Dessa maneira, outro foco de resistência surgiu após o fim da construção do Açude Araras, pois o objetivo do departamento era construir o novo distrito afastado da área de risco,

porém, “alguns operários que já cansados dos anos de serviços resolveram construir uma nova vida naquele lugar” (OLIVEIRA, 2008, p. 68).

A evacuação do local foi realizada pelas próprias autoridades do DNOCS. Usando a ação imperativa, o departamento fez a retirada do material que havia cedido aos moradores, ou seja, “as alvenarias das casas, do Hospital, da Igreja como também do galpão que mantinha a feira, sendo este último um dos principais motivos que não satisfazia aquela população, pois, acreditavam que em outro lugar ela não iria progredir” (Ibidem, p. 68).

Os moradores se sentiam inseguros quanto à economia local, devido ao fim das obras e a diminuição do consumo. Apesar da resistência, o DNOCS desativou o acampamento e estimulou o deslocamento para um local considerado seguro (atual sede do município).

Desse modo, o tecido sociocultural¹⁵ do novo distrito se construiu a partir do contato e das relações entre os antigos moradores das comunidades locais, sobretudo, da pequena vila Varjota, e os retirantes que vieram de outras regiões para trabalhar na construção do açude e permaneceram no local após o fim da obra.

4.2 Identidade sociocultural dos imigrantes

A imagem dos trabalhadores que atuavam nas frentes de serviços promovidas pelo DNOCS era associada ao “cassaco”. O nome é uma referência ao gambá, animal que possui cheiro forte e é muito comum no Ceará, Paraíba, Pernambuco, entre outros estados da região nordeste.

O termo era bastante utilizado pelas autoridades do departamento e divulgado em veículos de comunicação. “[...] talvez pelo odor que adquiriam durante o trabalho em situações insalubres de moradias, ou por carregarem consigo a prole, ou por serem ótimos cavadores, ou por estarem sempre em busca de alimento” (RODRIGUES, 2020, p. 148).

Entretanto, o autor pondera que, os próprios trabalhadores utilizavam a identificação no âmbito das relações de trabalho no departamento. A mudança de costume de agricultor retirante para trabalhador fichado passou pela manipulação e construção da identidade¹⁶, uma forma de resistência à situação agravante provocada pela estiagem.

Dessa forma, se identificar como “cassaco” era uma estratégia utilizada pelos retirantes

¹⁵ Segundo Ketzer *et al* (2018), as migrações humanas têm um papel fundamental na construção de sociedades híbridas a partir dos novos elementos identitários adquiridos.

¹⁶ Rangel (2008), considera que o elemento fundamental para a construção de identidade do sujeito é a interação entre o “Eu” e o “Outro” dentro das relações interpessoais.

para conseguir acesso às frentes de serviços do DNOCS e até melhores condições de trabalho, diante da necessidade de manutenção do emprego para sustentar a família que geralmente os acompanhava.

Outra característica atribuída aos trabalhadores-cassacos era a agressividade, pois diariamente eram registrados atritos entre os operários. “Isso mostra que os conflitos não eram somente cenas de tragédias, pois os ‘cassacos’ reagem aos seus descontentamentos” (CASTRO, 2011, p. 09). Desse modo, “o potencial de agressividade, poderia do mesmo modo coagir administradores ou fornecedores a lhe garantir o que julgavam justo receber” (RODRIGUES, 2020, p. 160).

Podemos considerar que, a identidade provisória dos trabalhadores era uma estratégia para, de acordo com Bertagnolli (2015), construir laços de convivência social e uma forma de se reconhecer como parte de uma identidade coletiva.

Ferreira (2016) afirma que, apesar do trabalho no canteiro de obras se assemelhar ao trabalho urbano, os trabalhadores-cassacos reinventaram um modo de vida com características peculiares ao campo, ou seja, o retirante havia deixado o sítio, entretanto, o costume rural permaneceu em seus hábitos.

Os trabalhadores-cassacos tinham como condição socioeconômica a ação de ir e vir, muitas vezes em movimentos cíclicos que se revezavam entre estiagem e quadras chuvosas, alternando sua ação de agricultor e obreiro. “Se a fome e a busca pela sobrevivência eram condições comuns àqueles obreiros, somavam-se a estas outra característica singular a estes trabalhadores: a intensa circulação nos caminhos das obras, majoritariamente dentro do Ceará” (FERREIRA, 2016, p. 18).

A autora afirma também que, muitos trabalhadores-cassacos eram de origem abastada, porém, com os efeitos da estiagem, haviam perdido suas riquezas e se lançado às estradas em busca de trabalho nas frentes de serviços do DNOCS, tendo o êxodo do território de origem como um fator negativo de migração, de acordo com Bassan (2017).

Uma vez alistado no departamento e atuando no canteiro de obras, o trabalhador se despia de sua identidade anterior¹⁷, mesmo que provisoriamente, e passava a se identificar singularmente como “cassaco”.

Se por um lado a nova identidade era utilizada pelos próprios retirantes como estratégia de sobrevivência, por outro, as autoridades se referiam aos trabalhadores como indivíduos inferiores, classificando-os como sujeitos ralés e sem identidade própria, visto que o termo

¹⁷ De acordo com Sayad (1998), o sujeito imigrante experimenta uma contradição: vivenciar uma condição provisória para se adaptar mais facilmente, ao mesmo tempo, se despir de sua própria identidade anterior.

“cassaco” era genérico e utilizado para todos os trabalhadores braçais do canteiro de obras.

Entretanto, Ferreira (2016, p. 18) pondera que:

[...] qualificações como “imensa massa”, sem comunicação entre si, “sem riqueza de relações sociais”, sem identidade de classe e interesses em comum são associadas a essas ocorrências. Contudo, os trabalhadores rurais do semiárido nordestino, que se retiravam de seus lugares, não podem ser vistos como “imensa massa”. As diversidades das suas origens, dos seus modos de trabalho, das suas rezas e festas, a força de sua comunidade, enfim, a variedade dos seus costumes, já desmistifica essa condição.

Ainda segundo Ferreira (2016), em período de seca extrema o tecido social dos trabalhadores era bastante heterogêneo, pois, além de agricultores, havia carpinteiros, pedreiros, ferreiros e até criminosos que tentavam se esconder sob a alcunha de “trabalhador do DNOCS”. Dessa maneira, havia uma expressão irônica para se referir ao tecido sociocultural dos retirantes: “tem de tudo, do pastor ao malfeitor” (Ibidem, p. 50).

Em seu livro de memórias intitulado “Varjotararas”, Farias (2010, p. 58) destaca a figura do retirante¹⁸ da seguinte forma: “há de se lembrar com orgulho daqueles homens e mulheres de cultura laica que transformaram a cidade de Varjota no que é hoje”. Entretanto, Rodrigues (2016) discute a construção da identidade do “eu varjotense” a partir do contato entre retirantes e moradores locais e pondera que:

De tal modo, enquanto a identidade do varjotense é forjada como indivíduos católicos, o que no discurso equivale a um valor identitário e uma positividade, o outro (os *Outsiders*), os “cassacos”, os migrantes, os de fora tem “cultura laica”, o que pelas repetições na obra *Varjotararas* nos leva a pensar que o termo “cultura laica” possui ali uma negatividade. (RODRIGUES, 2016, p. 77)

A construção histórica do termo “cassaco” nos leva a compreender que se trata de uma classificação dos sujeitos que atuaram como trabalhadores braçais nas frentes de serviços do DNOCS. Foi uma estratégia de resistência por parte dos próprios retirantes, porém, uma espécie de anulação de identidades individuais para manter o controle sobre os trabalhadores.

Partindo do pressuposto de que a identidade do imigrante é um processo multifacetado e dinâmico, conceito defendido por Leite (2012), podemos considerar que a identidade do trabalhador-cassaco incorporou significados da cultura local, adquirindo elementos culturais permanentes para estabelecer traços identitários do ser varjotense atual.

¹⁸ Em condição de retirante, o sujeito se sente obrigado a aceitar posições deslocadas de identificação ao se inserir no território de destino. O contato com outros sujeitos no novo território ocorre por meio da interação social, porém, marcada pelas relações de força. Desse modo, o retirante enfrenta hostilidade da comunidade local (HALL, 2003).

4.2.1 As transformações socioculturais a partir da construção do Açude Araras

O fluxo migratório para a região do rio Acaraú possibilitou o contato entre diferentes sujeitos e alterou, de maneira significativa, a conjuntura local, a ocupação de território, o acesso à água potável, as relações comerciais, a dinâmica da economia, as relações sociais, o tecido sociocultural, os elementos identitários, entre outros.

Durante o período de construção do Açude Araras houve uma enorme mobilização de trabalhadores e as particularidades do local foram sendo modificadas gradualmente, assim como, a relação dos moradores do antigo distrito com o espaço, o meio ambiente e a economia. Nesse caso, houve também um deslocamento dos meios de produção, de acordo com a abordagem estruturalista discutida por Queiroz (2013).

O que anteriormente era motivo de alegria e alívio, a iminente chegada das águas passou a ser considerada um perigo de inundação e destruição do patrimônio, dos costumes e das experiências locais. “Sumiam características de um lugar, onde haveria desde então a ocorrer desocupações, indenizadas e/ou na medida em que as águas fossem subindo, o abandono total e imediato do lugar (OLIVEIRA, 2008, p. 53).

De acordo com a autora, o fato de ter que sair de seu espaço de vivência não foi uma tarefa fácil para os moradores do antigo distrito. Além dos bens materiais como, casas, terrenos, plantações, animais, naquele local havia uma herança simbólica e a memória afetiva de seus antepassados que estavam enterrados no pequeno cemitério local. Dessa maneira, deixar o local seria abandonar o passado.

As mudanças provocadas pela construção do Açude Araras afetaram não apenas o espaço geográfico, mais também o espaço simbólico e a subjetividade dos moradores locais que passaram a conviver com a situação de despejo e deslocamento, “embora o propósito fosse o combate às secas, ou seja, a intitulada “salvação” dada àquele povo pelo governo (OLIVEIRA, 2008, p. 43).

O destino dos moradores locais se tornou incerto, pois havia a possibilidade de ficarem desalojados com a chegada das águas e, conseqüentemente, a inundação do distrito. Além disso, o acampamento do DNOCS (Araras Velho) era improvisado e seria desativado com o fim da obra, como afirmam Rodrigues (2020) e Oliveira (2008).

A situação provocou um deslocamento da identidade dos moradores locais. Assim, de residentes fixos e proletários da terra que sofriam com os efeitos da estiagem, os sujeitos se transformaram em deslocados e vulneráveis sem-terras que passaram a sofrer com os efeitos da

política de combate à seca.

Partindo do pressuposto de que o governo estaria “salvando” os ribeirinhos de Varjota da escassez provocada pelos longos períodos de seca, o DNOCS impôs mudanças drásticas no modo de vida do povo local. Analisando o discurso oficial, Oliveira (2008, p. 45) afirma que, na verdade “foi exposto para pregar a necessidade da mudança e do melhor aproveitamento de toda aquela área, que no caso seria com a implantação da barragem, e que ainda segundo o DNOCS, visava o melhor para o desenvolvimento do lugar e da população”.

O discurso oficial de “salvação” se contrapõe aos relatos dos moradores do antigo distrito - descritos por Oliveira (2008) - que perderam suas terras com a construção do Açude Araras. Na verdade, o que houve foi uma transformação radical dos ribeirinhos em operários ou simplesmente deslocados, vivendo em constante insegurança, pois o DNOCS não absorvia toda a mão de obra existente no local, o que causava muita insatisfação e atos de resistência.

A partir das normas impostas, o departamento fazia a interdição dos sujeitos, conceito apresentado por Foucault (1996) como procedimento de exclusão do indivíduo, tirando-o a possibilidade de exercer sua cidadania de acordo com seus valores, costumes, ou seja, seus elementos de identidade.

Não obstante à nova condição dos moradores locais, os trabalhadores que chegaram ao canteiro de obras do DNOCS também passaram por um processo radical de transformação de sua identidade. Eram camponeses que se tornaram retirantes por causa da estiagem e que, ao se alistarem nas frentes de serviços, se transformaram em “proletários da seca” (CÂNDIDO, 2014), ou seja, trabalhadores braçais assalariados que viviam apenas de sua força de trabalho, mais conhecidos como “cassacos” (CASTRO, 2011).

Neste sentido, Rodrigues (2020) destaca que, para amenizar a situação degradante da seca, os camponeses migravam para outras regiões com o intuito de conseguir trabalho e o sustento da família. A paralisação temporária das atividades agrícolas provocava mudanças no modo de vida dos sujeitos.

Nesses casos, o autor afirma que:

[...] mesmo que mantivessem atividades mistas com a agricultura, os migrantes que passaram a residir em cidades, como a formada após o Araras, e abriam novas possibilidades na reprodução social do trabalho transgeracional, no qual muitos filhos de ex-operários, após o êxodo rural dos pais, integram-se aos quadros proletários citadinos (Ibidem, p. 155-156).

A nova condição alterou a identidade dos sujeitos, uma vez que esta absorveu traços identitários de outros indivíduos a partir de uma historização radical, que foi o processo de

deslocamento humano. “O processo de disciplinamento e proletarização, empreendido pelos serviços de emergência, gerou transformações na experiência de trabalho e nas identidades de alguns desses obreiros” (Ibidem, p. 163).

A inserção permanente no local, provocou, segundo o autor, um sentimento de nostalgia, entretanto, havia a perspectiva de um dia poder voltar à terra natal e reconstruir relações, o que acaba provocando uma ilusão coletiva de um estado que não é permanente e nem provisório, de acordo com Sayad (1998).

4.3 As atividades musicais a partir da década de 1950

Diversas atividades musicais se destacaram no cenário local nas últimas décadas, considerando a grande quantidade de artistas que se tornaram populares¹⁹ dentro e fora das fronteiras varjotenses. Com intuito de fazer um breve histórico do movimento musical de Varjota, a seguir iremos destacar algumas destas manifestações.

É importante ressaltar que não se trata de uma abordagem holística das atividades musicais locais ao longo de seis décadas, pois analisar tais manifestações artísticas de forma ampla requer um estudo²⁰ específico sobre o assunto, o que não é o objetivo da presente pesquisa. A partir dessa premissa, vamos destacar somente as atividades musicais que tiveram ou têm destaque social além do âmbito comunitário.

As primeiras atividades musicais que se destacaram na cidade de Varjota foram as festas no Clube Recreativo Araras, espaço construído no final da década de 1960 por uma associação de funcionário do DNOCS e que funcionou até 2014, quando foi demolido pela Prefeitura Municipal com a justificativa de construir um novo centro de eventos no local.

Na festa que marcou a inauguração do clube, “o Dr. Cunto [chefe do DNOCS em Varjota na época] trouxe um amigo dele de Fortaleza, num foi banda conhecida não! Trouxe um amigo sanfoneiro, um grupinho pequeno de um sanfoneiro amigo pra poder inaugurar” (FRANSQUINHA NOGUEIRA, 2022).

Nos primeiros anos de funcionamento, o clube era destinado somente aos funcionários do departamento e só entrava no local quem tivesse a carteira de frequentador. Além disso, para entrar nas festas, os frequentadores tinham que estar vestidos a caráter, pois era exigido que as

¹⁹ Considerando que o termo “popular” varia de acordo com o tempo e o ambiente, conforme Napolitano (2002), consideramos neste caso, os artistas que se tornaram conhecidos do público além do âmbito comunitário.

²⁰ Segundo Moraes (2009), o estudo da música popular requer uma observação cuidadosa sobre o seu contexto social, com o objetivo de analisar historicamente as experiências musicais oriundas do povo.

mulheres estivessem de vestido longo e os homens de paletó. “Tudo era roupa chique como se diz, né?” (Idem).

As festas aconteciam durante todo o ano, contudo, o período de carnaval era o mais movimentado, pois o local recebia foliões de diversas localidades do município, inclusive de outras cidades vizinhas que vinham para Varjota especificamente para o evento. Além do carnaval, ocorria também tertúlias²¹, bailes de reveillon e festas de término de curso, que eram muito populares na época, pois reunia os alunos concludentes das escolas da cidade.

As tradicionais festas de debutantes também aconteciam no local para quem tinha melhores condições financeiras. No local também aconteciam as festas de encerramento dos festejos de Nossa Senhora Sant’Ana, padroeira da cidade. Dessa maneira, as festividades no Clube Recreativo se tornaram um marco histórico-cultural para os moradores locais.

Eu nasci e me criei ali, vendo todo o movimento. Tudo o que acontecia a gente corria pra aquele clube, jogo de futebol, era só lá que tinha televisão na época de copa, desfile de criança pra arrecadar dinheiro pras festas de Nossa Senhora Sant’Ana, enfim, era o símbolo principal da época de criança da gente era aquilo ali. (Idem)

Com o passar do tempo, outros locais foram sendo construídos e o clube perdeu o protagonismo nas festividades locais. Além disso, a associação de funcionários perdeu força de articulação e o departamento diminuiu sua atuação na cidade, assim como, as verbas para manutenção dos serviços.

Entretanto, no ano de 2011, por iniciativa de antigos frequentadores do clube, as festas retornaram com o nome de “Baile da Saudade”. O sonho de retornar com os eventos no local era antigo e surgiu em 2009 a partir de um bate papo descontraído entre amigos que participavam das antigas festas no clube. Na ocasião, foi proposto a realização de uma festa para celebrar o passado.

A partir desse encontro, surgiu a ideia de reunir aquela geração e fazer uma festa à moda antiga. “Dois anos depois a ideia pode ser finalmente colocada em prática, com a chegada dos festejos religiosos de Nossa Senhora Sant’Ana, pois varjotenses residentes em outras cidades e estados brasileiros visitam nosso município” (VARJOTA NOTÍCIAS, 2011).

O I Baile da Saudade foi realizado no antigo Clube Recreativo Araras e a renda da festa foi destinada à paróquia de Varjota, com o intuito de contribuir para as obras da reforma da Igreja Matriz.

²¹ De acordo com Dicio (2019), a palavra tertúlia deriva do espanhol *tertulia* e significa reunião de família e amigos que se encontram para discutir ou conversar, entretanto, nesse caso, o termo significa pequenas festas populares do interior que reúnem pessoas ao som de rádios ou vitrolas.

Sobre o retorno das atividades musicais no local, o site Varjota Notícias descreve da seguinte forma:

O Clube Recreativo Araras, que imperou durante mais de três décadas como o palco das grandes festas em nossa região, proporcionou na noite de ontem (quarta-feira 27-07) momentos de muitas emoções. Centenas de pessoas que viveram a época de ouro da sociedade Varjotense, puderam reviver como antigamente os grandes Bailes que ali ocorriam. (Ibidem)

O texto da matéria que trata sobre o assunto expressa um sentimento saudosista em relação às festas no clube, pois um determinado período é apresentado como “época de ouro”, uma espécie de passado glorioso. Os eventos eram embalados pelas músicas da época que marcaram a juventude local, produzindo efeito no “processo de mediação social” a partir do contágio, de acordo com Born (2011).

Figura 02 - I Baile da Saudade realizado no Clube Recreativo Araras em 2011.



Fonte: (VARJOTA NOTÍCIAS, 2011)

Ao todo, foram realizados três Bailes da Saudade no antigo Clube Recreativo Araras, porém, após a sua demolição, o evento mudou de local e passou a ser realizado em outros espaços de festa da cidade, como por exemplo, o Centreventos.

Mesmo após a sua demolição, o Clube Recreativo Araras é lembrado por diversas gerações, pois foi o ponto de encontro da juventude durante muitos anos, assim como, o palco para apresentações de diversas bandas da região, inclusive as bandas locais que se destacavam

na época.

Dentro desse contexto, é importante destacar as atividades musicais da banda “Os Brilhantes”. Formada na localidade de Santa Tereza, município vizinho de Pires Ferreira, no final dos anos de 1970, a banda contou com a participação de diversos músicos em sua formação como, o sanfoneiro Abelardo, o pandeirista Raimundo Caboclo, o guitarrista Ezídio, entre outros.

Após passar por outras sedes, como o distrito de Otavilândia, também em Pires Ferreira, a banda mudou-se para Varjota quando esta ainda era distrito de Reriutaba. Com uma sede definitiva, a banda se consolidou musicalmente no cenário local, tocando um repertório eclético, repleto de canções da Jovem Guarda, como, Renato e Seus Blue Caps e The Fevers, além de músicas internacionais e outros estilos musicais.

O músico local Antônio Enézio que é sobrinho dos fundadores da banda, Abelardo (em memória) e Ezídio, relata que Os Brilhantes:

Era uma banda que não parava, e pra contratar Os Brilhantes precisava marcar agenda porque era muito contrato pra eles, entendeu? [...] De primero, aquele sertão, que já tá tudo caído, juntava gente demais. Não existia outra banda se não fosse Os Brilhantes. Foi uma longa história dos Brilhantes (ANTÔNIO ENÉZIO, 2022)

A banda passou a se apresentar em diversos locais da região e em diferentes tipos de eventos, inclusive, em piqueniques. Entretanto, em muitos lugares não havia distribuição de energia elétrica e os shows eram realizados com auxílio de um gerador, o que muitas vezes provocava prejuízos na banda, pois os equipamentos se danificavam com as descargas.

A banda passou por algumas mudanças em sua formação desde o surgimento, contudo, “o Ezídio era muito exigente, mas muito exigente! Pra pegar numa guitarra, num baixo dos Brilhantes, precisava que fosse um músico bom mesmo. As vez, ele ia atrás de músico até em Fortaleza” (Idem).

Os Brilhantes ficaram na ativa durante vários anos, todavia, com a saída gradual dos músicos fundadores, inclusive Ezídio que era o principal instrumentista e sócio da banda, o grupo perdeu visibilidade e encerrou suas atividades musicais no início da década de 1990, deixando um legado enorme para a música de Varjota e abrindo espaço para outras bandas locais.

Neste contexto, outra banda que ganhou destaque no cenário musical local foi a “Big Som”. De propriedade de Paulo Carneiro, a banda iniciou suas atividades na segunda metade da década de 1980 e ficou na ativa até o início do ano de 2000, quando o proprietário resolveu

encerrar a agenda de shows.

O projeto inicial da banda surgiu como “Irmãos Carneiro” na localidade de Serrota dos Carneiros, situada no município vizinho de Pires Ferreira. Entretanto, com o intuito de buscar um novo cenário musical para atuar, o proprietário resolveu mudar o nome e a sede da banda para a cidade de Varjota em 1986, onde permaneceu até o fim das atividades.

A banda alcançou um enorme sucesso no cenário musical local, devido à qualidade dos músicos e ao seu repertório eclético, o que agradava a diversos públicos. “A gente chamava ‘banda de baile’, tocava tudo. Desde o funk, regue, música internacional, era uma banda de repertório geral, entendeu? O forró era mínimo!” (ERIVANDO BATERA, 2022).

Com o sucesso e o capital investido, a banda adquiriu um ônibus e passou a fazer shows em diversos locais de eventos pela região, chegando a se apresentar em outros estados, como Maranhão e Piauí.

Figura 03 - Componentes da Banda Big Som



Fonte: (BIREL, 2022)

A banda atingiu seu auge em meados dos anos de 1990 quando chegou a se apresentar na Rádio Educadora de Sobral e num programa musical de uma emissora de TV do estado. Porém, apesar do sucesso atingido, a banda fez seu último show em janeiro de 2000.

Um dos motivos para o fim da banda foi a “invasão” do forró eletrônico, fenômeno

musical nos anos de 1990. “Quando o forró chegou, pegou muita gente assim, tinha que investir muito, sabe? E muitos não tinham, que era o caso do meu tio [Paulo Carneiro]. O forró entrou e derrubou muita banda de baile” (ERIVANDO BATERA, 2022).

Além disso, a conversão religiosa de Paulo Carneiro em 1997 e de outros componentes da banda, também contribuiu para o encerramento das atividades. A partir desse episódio, as músicas do repertório não estavam mais de acordo com a concepção de vida do proprietário, o que provocou o declínio e, conseqüentemente, o fim de uma das maiores bandas locais.

Com o fim da banda Big Som, alguns músicos remanescentes participaram de uma banda chamada Impacto Livre, porém, o novo projeto não decolou como o esperado. Após essa breve experiência, alguns componentes entraram para numa banda de forró de Fortaleza chamada Atração Fatal, o que também não demorou muito e resolveram retornar à Varjota e formar um novo projeto musical, o qual foi chamado de “Memórias do Sertão”.

Erivaldo Carneiro, tecladista e membro fundador da banda fala sobre seu retorno para Varjota e destaca: “eu passei quase três anos lá em Fortaleza, mas depois fiquei cansado daquele negócio de não viver em casa, só viver fora. Aí eu disse: sabe de uma coisa, eu vou dá um tempo também” (ERIVALDO, 2022).

Outros músicos, como o sanfoneiro Jocélio Monteiro, o percussionista Luiz Edinan (Birel) e o baterista Erivando, também retornaram para a cidade e continuaram a tocar como *freelancers* em outras bandas da região, porém, sempre com o intuito formar uma nova banda. Sobre a ideia inicial de formar a banda, Erivaldo relata que:

Um belo dia, o finado Abelardo [membro fundador da banda Os brilhantes] arranhou um aniversário lá pro Cariré [cidade vizinha] e chegou pro Jocélio e disse assim: Jocélio! Eu tô véi pra tocar sanfona, taqui meu zabumba véi, minha sanfona, meu triângu... vão lá pra vocês tocar no meu lugar! [...] Chegou lá, tocaram e agradaram. Mas num tinha nome. A negada perguntava: como é o nome da banda? “Não existe!” Quando ele chegou, ele chegou com essa empolgação na cabeça. “Vamos botar um forró pé de serra?” (Idem)

Os músicos decidiram formar uma banda de forró mais tradicional, com o intuito de se desvincular do modismo do forró estilizado que já dominava o cenário musical da época. Entretanto, apesar das longas experiências em bandas, eles não possuíam instrumentos para iniciar os ensaios, tão pouco, estrutura de som e iluminação para realizar shows.

Dessa maneira, a alternativa foi recorrer ao poder público da cidade e pedir os instrumentos. “Por acaso, nós tava conversando na calçada e o Gentil Magalhães [prefeito municipal na época] ia passando e nós cercamos ele” (BIREL, 2022). Na ocasião o prefeito se comprometeu a adquirir os instrumentos reivindicados pelos músicos (zabumba e sanfona),

apesar da desconfiança do grupo.

A banda Memória do Sertão iniciou suas atividades musicais no ano de 2006 e um dos primeiros shows ocorreu durante o evento de um bingo. Na ocasião, o grupo se apresentou em cima de um caminhão. “Eu me lembro que tinha um véi lá que pediu o forró da raposa umas oito vez [risos]” (ERIVALDO, 2022).

Com um repertório composto basicamente por forró pé de serra, a banda teve como formação original a participação de Erivando na Bateria, Erivaldo nos teclados, Birel no zabumba, Jocélio Monteiro na sanfona, Marquinhos Oliveira e Julierme Linhares nos vocais, mudando para outras formações com o passar do tempo.

Figura 04 - Primeiro DVD da banda Memórias do Sertão gravado em 2009



Fonte: (ALMEIDA, 2016)

Além da agenda de shows fora do estado, a banda também lançou alguns materiais fonográficos e audiovisuais, como CDs e DVDs. O primeiro DVD da banda foi gravado ao vivo em Reriutaba em 2009 e contou com a participação de vários músicos, como Ricardo Balla, Chacal, Jocélio Monteiro, entre outros.

Com o passar do tempo a banda foi perdendo sua autenticidade e identidade regional²²,

²² De acordo com Neder (2010), critérios de autenticidade e identidade sociocultural regional são características fundamentais para o desenvolvimento da música popular.

passando a priorizar outros ritmos e tendências musicais da época em detrimento do projeto original. Desse modo, a banda passou por diversas mudanças. A primeira foi na formação dos componentes com a contratação de um baixista, de um guitarrista e, logo depois, de uma cantora para a gravação de um material fonográfico.

Entretanto, a maior mudança ocorreu quando a banda passou a ser empresariada por um investidor da região. A partir desse momento a banda passou a ser chamada de “Forroço Memórias” e o repertório também sofreu mudanças significativas. O pé de serra deu lugar ao forró estilizado, influenciado por grandes nomes da música nordestina como, Aviões do Forró, Wesley Safadão, entre outros.

A banda aderiu ao mercado musical, inclusive com a contratação de dançarinos para os shows. O projeto cresceu, pois “chega um tempo que essas coisas tem que ter dinheiro. Quando você começa com isso, você quer crescer. Só que teve umas coisas nesse crescimento que atrapalhou tudo. Saiu daquela coisa original e passou a ser mais uma das que já existiam” (BIREL, 2022).

Dos remanescentes da formação original, Birel foi o último a sair da banda, que seguiu o projeto musical por alguns anos, porém, encerrou suas atividades no ano de 2014. Mesmo após o fim das atividades, a banda marcou época e influenciou bastante a trajetória musical de seus participantes.

A gente pensa que não tem gente olhando, mas tem. Eu me lembro muito bem que uma vez eu tava lá em casa e me chamaram pra um festival de quadrilha e eu pensei que era pra tocar. Não, era só pra eu ficar sentado em cima de uma calçada e ser homenageado numa escola, aqui na Varjota mesmo. Uma homenagem ao Memórias do Sertão. (ERIVALDO, 2022)

A popularidade da banda Memórias do Sertão influenciou valores, sentimentos e opiniões de seus membros participantes. Nesse caso específico, Erivaldo se vê como parte importante de um momento histórico para a música local. Portanto, elementos como, auto-identidade e percepção comunitária/pares do artista, constituem o que Pereira (2014) define como obra musical popular.

Neste sentido, Birel afirma: “nós somos músicos daquela época do músico de ouvido, o cara pegava a música de ouvido. Queira ou que não, o músico daquela época era mais aguçado” (BIREL, 2022). O discurso de Birel mostra o quanto a oitava foi importante para o seu desenvolvimento musical e para a performance dos músicos autodidatas da banda.

Apesar das mudanças ocorridas durante sua trajetória, a banda Memórias do Sertão se tornou uma grande referência por seu projeto original voltado para o forró tradicional, pois o

propósito inicial era baseado na musicalidade, não somente algo mecânico. A banda marcou também o último grande momento das bandas locais dentro do cenário musical.

Atualmente, as atividades musicais de Varjota com grande destaque na cidade estão relacionadas ao EnCANTA, Festival de Música de Varjota, que em 2021 foi realizado em sua 7ª edição. A primeira edição do festival ocorreu em 2010 por iniciativa do poder público local em parceria com a Secretaria da Cultura do Estado. Entretanto, o evento ocorreu em formato de mostra musical e sem o nome atual, somente a descrição “I Festival de Música de Varjota”.

“Logo após esse evento, surgiu nos músicos locais um anseio pela continuação da prática musical no ano seguinte. O que não aconteceu até o ano de 2014” (JÚNIOR ALVES, 2022). Após um longo hiato, o festival retornou em 2015 com um novo formato e, desta vez, a partir da iniciativa popular, devido a necessidade de promover a música local através de um Festival.

Os músicos locais necessitavam/necessitam de um espaço (físico e temporal) para mostrarem suas produções, para expressarem os seus fazeres musicais. E a ideia de um Festival veio a sanar essa carência. Entre os muitos objetivos, essa foi a motivação central da realização de um projeto como o Encanta. (Idem)

O novo formato do EnCANTA foi idealizado por mim e pelo professor de música Francisco Antônio Alves Júnior, o Júnior Alves, juntamente com os alunos do projeto musical Entre Cordas²³. “No Encanta, participei desde a conversa com amigos sobre o assunto seguido da digitação do projeto no Word até a desmontagem de equipamentos de palco após a culminância do evento” (Idem).

As atividades do festival sempre ocorreram durante a semana do dia 22 de Novembro, “data em que se comemora o dia de Santa Cecília, Padroeira dos Músicos. Outro motivo para a escolha desta data é o fato de ser comemorado, também, o dia da Música e dos Músicos” (Idem).

Em todas as suas edições, o festival contou com a participação de diversos músicos locais e convidados, além da colaboração de estudantes universitários e de professores da Universidade Federal do Ceará (UFC) através de oficinas de música, com o intuito de formar novos artistas e lançá-los no mercado musical.

Entre os músicos que participaram do festival, podemos destacar Jheimison Costa, mais conhecido como Jamie Costa. Ele relata que, “em 2018 foi a vez de participar na competição

²³ Projeto musical iniciado em 2014 pelo professor de música Júnior Alves e que atende alunos de escolas públicas do município de Varjota.

na categoria compositor, onde a minha canção ‘por uma noite apenas’ foi eleita pelos jurados a melhor daquele ano” (JAIMIE COSTA, 2022). A participação de Jamie Costa no festival impactou diretamente sua trajetória enquanto músico. Atualmente é acadêmico do curso de Música da UFC em Sobral e atua como músico e professor de música.

[...] ao término do festival, os jurados, que eram acadêmicos do curso de música da UFC campus de Sobral, vieram até mim e falaram da possibilidade de ingresso no curso. Eu já havia estudado a possibilidade, mas o convite me deixou ainda mais animado. No ano seguinte, ingressei no curso e já estou finalizando a graduação, muito pelo incentivo dos jurados do festival. (Idem)

Para os músicos em início de carreira como Jamie Costa o festival trouxe relevância e visibilidade artística dentro do cenário local. Muitos músicos tiveram a oportunidade de subir em um palco pela primeira vez. “Com o Encanta eu pude obter aprendizados que não são ofertados em cursos superiores de música ou conservatórios e escolas de música” (JÚNIOR ALVES, 2022).

Atualmente, o festival é dividido em quatro categorias, atualmente o evento abrange as modalidades de melhor música instrumental, melhor compositor, melhor intérprete infantil e melhor intérprete adulto. Na verdade, “o festival é uma metamorfose ambulante, no sentido de que todo ano ele ganha uma ideia nova. Seja na formação ou em locais diferentes” (JAIMIE COSTA, 2022).

Sobre a importância do festival para a música local, Júnior Alves afirma que:

Para uma cidade com as proporções que Varjota tem, foi um divisor de águas. Gerações diferentes tiveram a oportunidade de participar das atividades do Encanta e isso marcará a vida dessas pessoas. No tocante à importância social do Festival, nunca se viu, na história de Varjota, até então, uma iniciativa voltada para a área da música que estimulasse tanto as pessoas para o fazer musical. (JÚNIOR ALVES, 2022)

A partir da perspectiva dos músicos citados, podemos perceber que o festival faz parte da agenda cultural local, sendo o único que ocorre no segundo semestre do ano, haja vista que “os outros festivais das demais linguagens artísticas ocorrem todos no primeiro semestre do ano” (JAIMIE COSTA, 2022).

Além disso, o evento tornou-se um divisor de águas na trajetória dos músicos envolvidos, uma realização pessoal. “[...] o que mais me deixava confortável e feliz era estar incentivando a iniciação de novos músicos. E isso me fez ‘descobrir a mim mesmo’ como Educador Musical” (JÚNIOR ALVES, 2022).

O principal objetivo do festival sempre foi valorizar a música local por meio de oficinas

e apresentações musicais. Além disso, o evento aproximou o público dos artistas que ainda não possuíam ou que perderam a visibilidade no cenário musical local.

A partir da realização do festival, a música local ganhou mais visibilidade, pois além de promover a divulgação de novos artistas, busca manter os músicos ativos, sobretudo, os mais experientes que não possuem agenda de apresentações públicas durante o ano. Porém, um evento anual não é o suficiente para preservar a memória musical local.

Figura 05 - Banner de divulgação do EnCANTA (Edição 2021)



Fonte: (PREFEITURA MUNICIPAL DE VARJOTA, 2021)

O legado das bandas e das atividades que constituem o tecido musical de Varjota em seu processo de desenvolvimento sócio-histórico, contribuiu para a construção da identidade musical a partir da aglutinação de elementos regionais no espaço de atuação, provocando um processo definido por García Canclini (2011) como hibridação cultural.

4.3.1 A figura dos músicos populares autodidatas de Varjota

Entre os diversos artistas que se tornaram populares em Varjota, podemos salientar os músicos que se destacam no cenário musical local atualmente e com atuação além dos limites da cidade, como por exemplo, Valney “O cobra”, Bimartins e Ricardo “Balla”.

A trajetória de Valney “O cobra” iniciou-se no Rio de Janeiro em 1989, especificamente,

na comunidade de Rio das Pedras. Havia um bar vizinho à sua residência e o proprietário possuía um teclado CCE e tocava o instrumento para atrair frequentadores. Ao visitar o local, Valney ficava observando o instrumento, até que certo dia o movimento do bar estava muito fraco e ele pediu para o dono do bar ensinar uma música.

A música que Valney aprendeu na ocasião foi “Princesa” de Amado Batista. Segundo o músico: “foi a primeira música da minha vida. Eu fiquei muito encantado, nem dormia, nem dormia pensando no que eu tinha tocado [...]. Totalmente autodidata!. Aquilo pra mim foi tudo” (VALNEY, 2022).

O início da carreira de Valney foi muito difícil. Certa vez foi fazer uma participação em uma festa tradicional onde só tinha nordestinos, porém, no momento em que começou a se apresentar a dona da festa disse: “pode tirar essa porcaria daí!”. Dessa maneira, o sanfoneiro que havia convidado Valney para se apresentar foi obrigado a retirá-lo do palco, caso contrário não receberia o cachê.

Aos 16 anos de idade ingressou na Escola de Música Villa-Lobos²⁴, onde estudou piano clássico durante dois anos. Apesar de não finalizar o curso, desenvolveu a prática, adquiriu experiência e começou a participar de grupos musicais, entre eles, bandas de pagode e de pop rock, o que influenciou o jeito de tocar do artista.

A primeira experiência profissional foi numa banda de forró chamada “Banda Bom Nome” que se apresentava no clube Asa Branca no bairro da Lapa, zona central do Rio de Janeiro e em outros locais da cidade. Sobre essa experiência musical, o sanfoneiro relata que: “A banda pagava bem e o que eu ganhava num mês na lanchonete [vínculo empregatício] eu ganhava num dia no Asa Branca. Foi onde com 17 anos eu não trabalhei mais em serviço de carteira assinada. Comecei a trabalhar como músico profissional” (Idem).

Ao retornar para Varjota juntamente com seus pais, seu primeiro trabalho musical foi numa banda da região chamada “Dragões do Forró”. Após essa experiência, o músico passou por diversas bandas como componente fixo ou apenas como *freelancer*, entre elas, “Calango Aceso” do grupo Emanuel Gurgel.

Uma das maiores experiências musicais vivenciadas por Valney, foi a produção dos arranjos do Hino Municipal de Varjota, juntamente com o guitarrista Bimartins que já se destacava no cenário musical da época. O trabalho rendeu-lhes uma premiação em dinheiro e, sobretudo, a oportunidade de se eternizarem como autores do hino da cidade.

²⁴ Fundada em junho de 1952, a Escola de Música Villa-Lobos foi idealizada como um centro popular de ensino de arte. Hoje concentra seu ensino em música e oferece cursos para um público a partir dos oito anos (FUNARJ, 2022).

Sobre o processo de escolha da obra vencedora, Farias (2010, p. 92) relata:

O Hino de Varjota foi escolhido através de um concurso promovido pela Prefeitura Municipal, nos anos 90. Participaram deste evento doze candidatos e a letra vencedora foi de Francisco dos Santos Gomes Gonçalves [em memória], musicada por Walney Feitosa e Antônio Martins Rodrigues (Bimartins).

Além do prêmio em dinheiro, os vencedores receberam uma bicicleta e tiveram o nome registrado na obra. “Com quinze dias depois eu vinha duma festa do Cariré pra tocar no Larabacate na época e recebi a grande notícia do saudoso ‘Dos Santos’ também. Gritando: *Valney ganhamo, ganhamo, ganhamo!* E realmente tinha ganhado mermo. Foi uma façanha” (VALNEY, 2022).

Somente em 2002 surge a marca Valney, “O cobra”, quando o artista começou a fazer seu trabalho solo como tecladista. Alguns anos depois, em 2008, Valney começou a tocar acordeon por influência de Jocélio Monteiro, sanfoneiro da extinta banda Memórias do Sertão. Atualmente, Valney é reconhecido nacionalmente por sua participação na TV.

Figura 06 - Valney, “O cobra” se apresentando no Programa do Ratinho no SBT



Fonte: (NORDESTE NOTÍCIA, 2019)

Outro músico de Varjota que tem bastante destaque no cenário musical local é o guitarrista Bimartins. O músico começou a se interessar por instrumentos musicais ainda na infância e por influência de seu irmão mais velho que morava no Rio de Janeiro e fazia aula de violão. Quando este vinha passear em Varjota trazia o instrumento e o material de estudo e

lhe emprestava para estudar.

Sobre a influência do irmão, Bimartins relata:

Eu via ele tocando e aquilo me influenciou bastante e quando ele dava um tempo ali eu corria pegava o violão e ia brincar com o livrinho dele lá e estudando e aprendendo os acordes e descobrindo a música em si, entendeu? Então com pouco tempo eu tava tocando por cifra as músicas dele daquela época, que era muita coisa bacana: Roberto Carlos, Wando, tinha Fagner, enfim, muita coisa bacana da época que eu fui ali criando aquele vínculo. (BIMARTINS, 2022)

Apesar do contato precoce com o violão, foi somente aos 12 anos que Bimartins escolheu a guitarra como instrumento de prática e resolveu se dedicar de forma permanente. Um dos métodos mais utilizados pelo músico era a oitiva de fitas cassetes de bandas nacionais que ele possuía na época. Entre as bandas preferidas de Bimartins estava a Legião Urbana, na época um fenômeno de público e venda.

“Como a gente não tinha recursos na época, não tinha internet, não tinha nada disso que hoje é tão fácil, então eu desenvolvia minhas técnicas, eu criava meus próprios métodos de aprendizagem como autodidata²⁵” (Idem). Uma das estratégias utilizadas era gravar progressões de acordes em fita cassete e depois executar os solos das canções sobre a base harmônica.

Outro método de aprendizagem utilizado pelo músico era a observação²⁶, pois as bandas que se apresentavam na cidade tocavam diversos gêneros musicais. “Eu observava os guitarristas tocando e cada show, festa que eu ia, voltava pra casa com uma lição ou com um dúvida, né? [risos]” (Idem).

Assim como outros músicos locais, Bimartins também teve sua primeira experiência profissional na banda “Dragões do Forró”. O contato com os músicos da banda, como Valney “O cobra”, influenciou bastante a carreira musical do artista devido à convivência nos palcos e ao aprendizado compartilhado entre eles.

Com o passar do tempo Bimartins se tornou uma das maiores referências para outros músicos locais. “O pessoal chegava tirando dúvidas comigo e me perguntando como faz isso, aquilo, me pedindo dicas. Então isso é de certo modo influenciar” (Idem). Atualmente, devido a longa trajetória como músico e, sobretudo, por causa do advento da tecnologia e de seu

²⁵ Mesmo se considerando um autodidata, o músico não está livre de influências externas, pois o conhecimento musical adquirido por meio da herança cultural e do acúmulo de experiências a partir do contato com os padrões musicais existentes no contexto social influenciam na aprendizagem musical do sujeito (FERNANDES, 2008; PODESTÁ, 2013).

²⁶ De acordo com Fernandes (2008), o autodidata por observação é um tipo de músico muito comum no contexto da música popular, aprende por imitação e através do contato com a produção artística por meio da participação nas atividades musicais.

engajamento nas mídias digitais, Bimartins recebe *feedback* de músicos de todo o Brasil.

Apesar de sua longa trajetória, o músico afirma: “todos os fatos que aconteceram eu considero importantes, não existe uma classificação para os acontecimentos, como por exemplo, tocar numa banda de pouca expressão aqui do interior e ir pra uma banda maior” (Idem). Entretanto, vale destacar sua participação na banda Memórias do Sertão durante cinco anos, como uma das mais importantes de sua carreira.

Além de todas as participações em bandas de forró, pop rock, entre outras, Bimartins também participou da produção dos arranjos do Hino Municipal de Varjota juntamente com Valney “O cobra” e o poeta “Dos Santos”, autor da letra. Sobre esse episódio importante de sua carreira, o músico afirma: “isso é uma coisa bacana, porque, tô na história junto com eles [risos]” (Idem).

Figura 07 - Foto de Bimartins no seu perfil do Mapa Cultural do Ceará



Fonte: (MARTINS, 2020)

Atualmente, com quase trinta anos de trabalho na área, Bimartins tem a música como uma atividade secundária, isso porque ele trabalha como *designer* e se considera um músico independente. Porém, “somente hoje eu sinto que sou realmente um artista, eu sinto que existe um destaque na minha carreira, mesmo não sendo o primeiro plano, porque faço outras atividades” (Idem).

Mesmo parecendo contraditório, o músico atingiu sua maior popularidade após deixar

os palcos e começar a desenvolver um projeto independente de guitarrada²⁷ que é divulgado nas mídias digitais. Somente no Youtube já são mais de 53 mil inscritos no seu canal até a presente data. Além de tocar covers de outros artistas, o guitarrista compõe as suas próprias músicas, produz em home studio e divulga na rede.

Outro artista com uma longa carreira musical na cidade de Varjota é Ricardo Balla. O artista começou na música através da prática em bateria e percussão, tendo aprendido sozinho em casa. “Fiz uma bateria de lata e aprendi a tocar sozinho mesmo, só ouvindo as músicas e montando os instrumentos, os pratos, o chimbal, tudo de lata” (BALLA, 2022).

Figura 08 - Banner de lançamento do EP “O vaqueiro se apaixonou” de Ricardo Balla



Fonte: (BALLA, 2022)

A maior influência musical no início da carreira foram os músicos da banda Big Som, fator importante para seu desenvolvimento musical. O contato com esses músicos se deu devido ao fato do quintal de sua casa ser vizinho ao local de ensaio da banda. Tempos depois, o músico ingressou na banda como percussionista. Após sua experiência como percussionista, Ricardo Balla decidiu se lançar como cantor de forró, tendo passagens por bandas importantes da região, como por exemplo, Memórias do Sertão.

Sobre sua passagem pela banda Memórias do Sertão, Ricardo Balla afirma que foi o

²⁷ Gênero musical popular na região Norte do país, mais especificamente no Estado do Pará, tendo como um dos grandes representantes o músico Aldo Sena.

momento mais marcante da carreira, pois foi onde se encontrou de vez como cantor. “Eu já vinha de outras bandas, mas o Memórias do Sertão foi a banda que mais me lançou como cantor de forró de vaquejada” (Idem).

Além do reconhecimento do público, a participação na banda lhe rendeu uma marca artística importante para o futuro de sua carreira, a construção de um estilo musical baseado na cultura da vaquejada. Atualmente, Ricardo Balla, “o cantor da vaquerama”, como é chamado, se apresenta em carreira solo e está lançando um EP com quatro canções autorais de compositores locais.

Dentro desse contexto, é importante destacar o valor da figura histórica dos músicos populares que representam o pioneirismo musical na cidade, sobretudo, os autodidatas que utilizam a observação e a oitiva para se desenvolver o fazer musical. Neste sentido, alguns nomes se destacaram no cenário musical e se tornaram músicos populares no contexto local, como por exemplo: o rabequeiro Antônio Rodrigues Trajano (Antônio Hortênsio²⁸).

Um dos mais renomados músicos de Varjota é o rabequeiro Antônio Hortênsio que ganhou fama ao longo de sua trajetória como músico autodidata. Filho de uma tecelã e de um carpinteiro, começou na música ainda na adolescência ao ter os primeiros contatos com um instrumento musical.

[...] aos 15 anos reconstruiu uma rabeça a partir de pedaços de uma quebrada, antes do concerto, porém, havia pegado-a emprestado por uma semana, de onde nesse período compôs um samba e uma marcha, sem que ninguém sequer o ensinasse, aprendendo tudo individualmente e a partir daí nunca mais largou o prazer pela música, aprendendo a tocar outros instrumentos, mas tendo sempre a rabeça como o seu instrumento preferido. (FURTADO, 2010)

O rabequeiro chamou atenção por sua notável capacidade de tocar as músicas de seu repertório apenas de oitiva. Certa vez, o rabequeiro foi convidado para tocar numa localidade chamada Riacho do Pires, município de Santa Quitéria, entretanto, chegou atrasado ao local. Como a festa já havia começado, ele teve que afinar a rabeça do lado de fora, apenas ouvindo o som da banda.

Devido ao seu enorme feito como rabequeiro, “no ano de 2005, Antônio Hortênsio, ganha o título oferecido pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), de Mestre da Cultura Cearense por realizar essa arte única, o de tocar rabeça, a qual ele próprio fabrica” (Ibidem).

²⁸ Falecido em maio de 2019, o rabequeiro foi homenageado pelo poder público local com a criação da Lei Nº 718 de 03 de junho de 2021 que institui o dia 04 de julho como o Dia da Cultura Varjotense e que leva seu nome.

Após o reconhecimento por parte das autoridades do Governo do Estado, Antônio Hortênsio passou a ser homenageado em diversas exposições e publicações feitas pela SECULT e convidado a se apresentar em inúmeros eventos culturais pelo interior do estado e até na capital.

Nos últimos anos de sua vida, o Mestre Antônio Hortênsio utilizou de sua arte para animar os eventos culturais realizados na cidade e na região. Entretanto, em 2019 o som de sua rabeca calou-se para sempre e o mestre rabequeiro faleceu de causas naturais aos 91 anos de idade, deixando um enorme legado: o amor incondicional pela cultura da rabeca.

Figura 09 - Capa do jornal *O POVO* sobre o falecimento de Antônio Hortênsio em 2019



Fonte: (O POVO, 2019)

O falecimento do Mestre Antônio Hortênsio ocorreu durante minha pesquisa de campo para a elaboração do TCC. A entrevista estava agendada para julho de 2019, pois o rabequeiro morava no interior do município de Varjota e era necessário marcar a visita com antecedência. Entretanto, não houve tempo o suficiente para acontecer. O rabequeiro é considerado um ícone da cultura de Varjota e seus relatos sobre música, aprendizagem musical, influências, trajetória, entre outras coisas, seriam muito importantes para minha pesquisa.

Outros nomes foram fundamentais para o desenvolvimento musical local, como por exemplo: o pandeirista Raimundo Marcelino Diogo (“Ti novo”), os seresteiros José Orlando Mesquita (“Zé Orlando”) e Antônio Enézio Freitas do Nascimento, conhecido como “Rei do

Brega”, o guitarrista Ezídio Domingos de Freitas, conhecido apenas como Ezídio, o sanfoneiro Antônio Ramos Castro (Antônio Ramos), o repentista Manoel Oliveira Rodrigues (Manoel de Oliveira), o cavaquinista Messias Bezerra de Oliveira, ou simplesmente “Messias Bezerra” e o baixista Antônio Pereira da Costa, popularmente chamado de “Índio”.

As informações a seguir foram obtidas por meio da minha pesquisa de TCC - já citada anteriormente no texto - e estão relacionadas ao processo aprendizagem autodidata, o primeiro contato com o instrumento musical, as influências musicais, a representatividade musical a partir da visão social e a perspectiva dos músicos sobre si mesmos dentro da música local.

Em relação ao primeiro contato com o instrumento musical, a faixa etária varia de acordo com cada participante e vai desde a infância até à fase adulta. Zé Orlando, por exemplo, considera sua iniciação musical tardia, pois só começou aos vinte anos de idade.

Ele relatou que “nesse negócio da música eu comecei tarde. Eu comecei com uns vinte anos já” (ZÉ ORLANDO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 41). No mesmo sentido, Índio também começou tardiamente. “Outros instrumentos do tipo violão e vocalista, eu comecei na faixa dos 30. E só aos 40 anos eu me interessei pelo baixo e é aonde eu tô hoje” (ÍNDIO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 41). O que podemos perceber é que, mesmo começando na fase adulta, ambos conseguiram se desenvolver musicalmente sem prejuízos técnicos.

Já Antônio Enézio relatou 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. Sobre a iniciação musical precoce, Antônio Ramos defende que “tudo começado mais cedo é mais efetivo, né?” (ANTÔNIO RAMOS, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 41), pelo fato de ter começado aos 10 anos de idade.

Por outro lado, 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 musical na família, a maioria dos músicos 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.

O sanfoneiro Antônio Ramos foi influenciado musicalmente a partir do convívio com o seu pai, que também era sanfoneiro. “Ele tocava sanfona de 8 baixo. A sanfona de 8 baixos é totalmente diferente da acordeom. É muito difícil. Pouca gente toca ela” (ANTÔNIO RAMOS, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 72).

Mesmo tendo influência dos tios que eram tocadores, foi a mãe de 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, Ti Novo e Messias Bezerra não tiveram 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 prática do instrumento.

Figura 10 - Apresentação musical²⁹ no “Bar do Taroba” na cidade de Varjota em 2015



Fonte: Arquivo pessoal

A respeito das referências musicais, ficou evidente que, além dos músicos locais mais antigos, como 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 músicos da época.

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

²⁹ Músicos participantes: “Velho Diogo” no triângulo, “Ti Novo” no pandeiro e Messias Bezerra no cavaquinho.

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.

Figura 11 - Apresentação de Manoel de Oliveira no Dia da Cultura Varjotense em 2021



Fonte: (PREFEITURA MUNICIPAL DE VARJOTA, 2021)

Quanto ao processo de aprendizagem, o autodidatismo de observação foi a forma como a maioria dos músicos aprenderam a tocar, já que o processo se deu apenas ouvindo e olhando as posições que os colegas fazem. Mesmo não possuindo conhecimento formal, os músicos autodidatas desenvolveram uma enorme capacidade de pegar música de ouvido, o que facilitou o processo de aprendizagem.

Entretanto, de acordo com Lacorte e Galvão (2007), a oitiva e a observação não são os únicos meios de desenvolvimento musical, pois existe uma enorme quantidade de canções com elementos musicais bastante comuns e, por isso, a musicalidade também se desenvolve através da percepção musical. Portanto, o contexto sociocultural se torna fundamental.

Ti Novo afirmou ter aprendido apenas olhando³⁰ outros músicos locais se apresentando.

³⁰ Segundo Nascimento (2012), a interação com outros músicos no ambiente social é fundamental para o desenvolvimento musical do sujeito, pois possibilita experiências coletivas, contribuindo para a enculturação, ou seja, a apropriação da cultura do grupo a que pertence..

“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”(TI NOVO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 65).

Neste sentido, Antônio Ramos disse que aprendeu basicamente com o auxílio do rádio que, na época, era o maior veículo de comunicação disponível.

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? [...] 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 eujá 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. (ANTÔNIO RAMOS, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 72)

Já 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. Entretanto, 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 músicos não possuíam 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 como músico autodidata.

No que se refere à habilidade de tocar “de oitiva”, todos os músicos autodidatas locais a possuem. É o método mais comum que os músicos utilizam para tocar as músicas e montar seus repertórios, variando apenas em alguns aspectos, devido a especificidade do instrumento e aos recursos utilizados.

Antônio Enézio declarou que, se uma corda quebrar durante uma apresentação, ele consegue colocar 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 habilidade de “de oitiva”, 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 foram de ouvido, sendo que nunca teve dificuldade para pegar “de oitiva”. Para o sanfoneiro, o mestre original é mesmo o ouvido.

Figura 12 - Encontro entre Ezídio (à esquerda) e Bimartins (à direita) em 2020



Fonte: Arquivo pessoal

Sobre esse assunto, Ti Novo disse que, quando estava em plena atividade, ouvia uma música e em seguida tocava. Neste sentido, Zé Orlando também afirmou que consegue pegar uma música apenas com o primeiro acorde, pois o restante vai junto. Isso demonstra um nível de percepção bastante elevado desses músicos.

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 os recursos utilizados pelos músicos varjotenses.

O que podemos perceber é que, apesar de não possuírem conhecimento formal, os músicos autodidatas de Varjota, possuem uma enorme capacidade de pegar música de ouvido,

ou seja, aprender uma música através da oitava, o que facilita o desenvolvimento musical dos sujeitos.

Acerca das habilidades musicais, todos os músicos entrevistados dominam, pelo menos, um instrumento musical, o que possibilita uma performance artística mais sofisticada. 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.

Figura 13 - Apresentação de Zé Orlando em um evento particular em 2019



Fonte: Arquivo pessoal

Entre os 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.

Ezídio é um caso à parte, pois além de cantar músicas do cancioneiro popular brasileiro, também interpreta músicas internacionais. “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” (EZÍDIO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p.71).

Além de tocar e cantar, alguns músicos também compõem canções, inclusive asparódias utilizadas nas campanhas eleitorais locais, como é o exemplo de Antônio Enézio que afirmou fazer as músicas todas de cabeça, ou seja, usando a criatividade para se expressar musicalmente.

Sobre esta questão, Manoel de Oliveira disse que tem algumas canções de sua autoria, entretanto: “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” (MANOEL DE OLIVEIRA, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 75).

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 locais, o que mais se destaca na composição é o baixista Índio, pois compôs três canções. “Eu tenho a ‘Madalena’ que foi a primeira música que eu escrevi quando estava em São Paulo e ‘Noite a dentro’. E tenho também uma música ‘Pedindo a sua volta’ mas depois que eu saí eu me desinteressei das músicas do mundo” (ÍNDIO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 79). A falta de interesse pelas “músicas do mundo” está relacionada ao fato do baixista ter abandonado 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 na época em que começou atocar, podemos dizer que foi o aspecto onde houve maior divergência de opiniões entre os músicos 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:

[...] 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 quem sabe tocar um instrumento. Eu digo sem medo de errar. A num ser um velhinho que esteja com dor de cabeça [risos]. (ÍNDIO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 79)

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, 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, Manoel de Oliveira afirmou que na época em que aprendeu a tocar viola se “um casal de gente fazia as bodas de ouro, cinquenta anos de casados, a cantoria era a noite todinha. Era um artista rural. Agora, as custas da viola mesmo, financeiramente, eu não conheço um cantador rico” (MANOEL DE OLIVEIRA, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 75).

Contudo, alguns entrevistados possuem opiniões contrárias sobre a visão da sociedade da época em relação aos músicos, como por exemplo, a fala de Zé Orlando:

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 mais um maluco no mundo. Era desse jeito! (ZÉ ORLANDO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 67)

Messias Bezerra também 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 visão das pessoas em relação ao músico era bastante diversificada e não dependia, exclusivamente, da postura do músico em relação a sua arte. Entretanto, a visão negativa em relação aos músicos locais ainda não foi superada, pois atualmente ainda nos deparamos com discursos pejorativos e a desvalorização do fazer musical desses sujeitos.

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.

Para Zé Orlando 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. “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!” (ANTÔNIO ENÉZIO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 70).

Neste sentido, Ezídio disse que conseguiu comprar uma casa com a música e, por isso, é muito importante para ele. Já o sanfoneiro Antônio Ramos considera a música como algo tão importante que atribui o seu sentido a Deus, assim como Manoel de Oliveira 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 ou um simples passatempo. Pelo contrário, como um fenômeno social, a música é parte intrínseca do mosaico cultural varjotense. Todavia, a maioria dos músicos entrevistados se preocupa com o futuro incerto da música popular local, devido às novas tendências musicais que estão surgindo.

A respeito da contribuição para a música local, mesmo sem conhecerem um método formal de ensino musical, os músicos influenciaram a trajetória musical de outros músicos. Se tornar uma referência para a música de Varjota, torna o baixista Índio, por exemplo, um músico importante, segundo o mesmo.

Neste sentido, ele afirmou que: “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” (ÍNDIO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 79).

Além de se tornar uma referência para os mais jovens, Antônio Ramos relatou que até ensinaria o que sabe se tivesse condições. Dessa maneira, se analisarmos as falas dos músicos entrevistados, podemos perceber que eles se sentem importantes para o movimento musical varjotense.

Contudo, apesar da importância para a música local, 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 músicos pioneiros.

Por outro lado, alguns continuam na ativa, como é o caso do seresteiro Zé Orlando, que possui um grupo de seresta com quatro integrantes e o 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.

Portanto, os músicos autodidatas de Varjota fazem parte das primeiras atividades musicais desenvolvidas no contexto local, as quais contaram com a participação de um grande número de expressões que influenciaram diversas gerações a partir dos músicos pioneiros, tornando-se um importante mosaico cultural da cidade.

5 UM ESTUDO DE CASO COM OS MÚSICOS POPULARES

O estudo de caso vem sendo utilizado com frequência cada vez maior pelos pesquisadores sociais, visto servir a pesquisas com diferentes propósitos, tais como: a) explorar situações da vida real cujos limites não estão claramente definidos; b) descrever a situação do contexto em que está sendo feita determinada investigação; e c) explicar as variáveis causais de determinado fenômeno em situações muito complexas que não possibilitam a utilização de levantamentos e experimentos. (GIL, 2008, p. 58)

A partir dos pressupostos do estudo de caso, uma análise da música local passa pelo olhar dos músicos populares autodidatas que fizeram parte das primeiras gerações musicais e compõem o tecido cultural varjotense. Dessa maneira, foi necessário observar o fenômeno a partir do contexto social dos próprios participantes do estudo.

É importante destacar que, a cultural local é resultado das experiências coletivas e das relações entre os sujeitos que vieram para a região a procura de sustento, tanto nas frentes de serviços do DNOCS durante a construção do Açude Araras, quanto no comércio e em outras atividades durante e após a conclusão da obra (OLIVEIRA, 2008; RODRIGUES, 2020).

O primeiro participante entrevistado foi o pandeirista Raimundo Marcelino Diogo, mais conhecido como “Ti novo”. Ele tem 67 anos de idade e atualmente é aposentado. O músico não é alfabetizado e trabalhou durante muito tempo na agricultura e na construção civil. A entrevista ocorreu no dia 20 (vinte) de março de 2022.

Ao chegar à residência, ele me recebeu com um sorriso e brincou dizendo “finalmente me encontrô em casa!”. Eu expliquei do que se tratava minha visita e em seguida começamos a conversar. Durante nossa conversa, pude perceber que em diversos momentos ele teve lapsos de memória devido a sua idade um pouco avançada. Contudo, as informações que obtive foram satisfatórias para a continuação do estudo.

Após a entrevista com Ti Novo, houve um hiato de algumas semanas para ocorrer a segunda entrevista, esta com o cavaquinista Messias Bezerra de Oliveira, ou simplesmente, “Messias Bezerra”. Ele tem 81 anos de idade, é comerciante aposentado e possui o Ensino Fundamental Incompleto. No dia 14 (quatorze) de maio fui até sua residência e quando cheguei lá, o encontrei lendo um livro no sofá e conversando com sua esposa.

Logo no início da entrevista, ele destacou que se sente muito feliz quando chega alguém em sua residência para falar de música, pois “tocar tá é difícil!”, disse sorrindo. Apesar da idade avançada, ele continua com uma excelente memória e os relatos se mostraram bastante lúcidos.

Por fim, foi entrevistado o seresteiro José Orlando Mesquita, mais conhecido no meio

musical como “Zé Orlando”. Ele tem 59 anos, é servidor público como Auxiliar de Serviços Gerais e tem o Ensino Fundamental Completo. Além de cantar, o músico toca guitarra e violão. A entrevista ocorreu no dia 06 (seis) de junho e foi marcada por telefone, haja vista, que minha relação com o músico é muito próxima e, por isso, tenho o seu contato telefônico.

Após marcar a entrevista, fui à sua residência e ele estava me esperando no alpendre, enquanto fazia o conserto nos equipamentos de som de sua banda. Além de tocar e cantar, ele atua como técnico de som da banda e, quando necessário, faz os serviços de luthieria. Muito atencioso, parou o que estava fazendo para me receber. Sentamos ali mesmo “pra pegar vento”, disse ele com um sorriso largo.

Logo na primeira pergunta, ele narrou praticamente toda sua trajetória pessoal, incluindo fatos particulares. Não o interrompi, apenas retornei algumas questões para elucidar as informações. Em determinado momento da entrevista, houve algumas contradições em relação às datas, entretanto, se tratando dos eventos, ele manteve sempre a lucidez nos relatos de suas experiências.

De posse do material empírico e buscando compreender a construção da identidade dos músicos populares autodidatas, foram elaboradas as seguintes categorias de análise: 1) os fatores que provocaram o êxodo do território de origem; 2) a influência do Açude Araras no deslocamento para Varjota; 3) as atividades musicais no local de origem; 4) as festividades no contexto local na época do deslocamento; 5) os primeiros contatos com os músicos em Varjota; 6) a construção da trajetória como músico popular; 7) a influência de outros músicos locais na trajetória musical; 8) a influência dos músicos autodidatas na trajetória de outros músicos; 9) um olhar sobre a música popular varjotense atual; 10) as atividades musicais dos músicos autodidatas na atualidade.

A pesquisa utilizou elementos da Análise do Discurso, com o intuito de compreender o sentido presente nas falas dos entrevistados em seu estado simbólico, considerando a verdade como uma construção discursiva, dinâmica, que se constrói a partir da perspectiva do próprio sujeito e/ou do seu grupo de vivência.

Dessa maneira, a partir das informações obtidas por meio da observação dos sujeitos falando³¹ durante as entrevistas, foi analisada a ideologia, a memória discursiva-coletiva, as condições de produção dos discursos, os efeitos de sentido para os sujeitos e, assim como, a identidade discursiva dos sujeitos.

³¹ De acordo com Orlandi (2009), o discurso é a palavra em movimento, ou seja, é a prática da linguagem enquanto o ser humano se expressa através da fala.

5.1 Os fatores que provocaram a saída o território de origem

As narrativas sobre a saída do território de origem foram analisadas a partir das condições de produção do discurso dos sujeitos, incluindo as características básicas de seus contextos sócio-histórico e ideológico, de acordo com Orlandi (2009).

A saída³² dos sujeitos de seus respectivos territórios de origem foi provocada por diferentes motivos: de ordem econômica, relacionados à oportunidade de trabalho no DNOCS e na agricultura local; de ordem natural, relacionados às inundações de terras provocadas pelas enchentes do Rio Acaraú.

Sobre a saída de seu território de origem, o pandeirista Ti Novo relata:

Meu pai era agricultô e morava na fazenda lá na Pedra Branca [município de Miraíma, região norte do estado] e aí se mudemo pra cá. Nós viemo pra cá porque o nosso patrão chamava Jusé Dia Alves. Ele era da banda da Meruoca [município da região norte do estado]. Aí, ele vendeu a fazenda lá prum sinhô lá chamado Belchior. Aí foi, meu pai se desgostou-se e vêi imhora pra cá. [...] Aí, meu pai achou ruim tá mudano assim de patrão e aí vêi imhora pra cá. (TI NOVO, 2022)

No caso de Ti Novo, podemos analisar os fatores de deslocamento a partir de uma abordagem macro ou histórico-estruturalista³³, pois não se trata de um caso individual isolado. Pelo contrário, as questões relacionadas ao poder latifundiário e a exploração da mão de obra são determinantes estruturais e fatores condicionantes de um longo processo de migração no interior do nordeste, de acordo com Cândido (2014).

Neste caso, o deslocamento da família de Ti Novo foi provocado pela proletarização da propriedade rural, fenômeno apontado por Ghuzi (2010) como um fator desencadeante do movimento migratório ocorrido entre as décadas de 1930 e 1980. Desse modo, não se trata de uma ação deliberada e racional, pois o deslocamento está relacionado à sujeição da força de trabalho aos interesses privados do proprietário da fazenda, apesar da decisão ter partido do pai de Ti Novo.

No caso do senhor Messias Bezerra, ele relata que saiu de sua terra natal com 19 anos, devido ao trabalho de seu pai que prestava serviço como guarda de piscicultura no Açude Engenheiro Ávidos³⁴ e foi transferido para Varjota em 1959 por intermédio de Alberico Ximenes do Prado, chefe do departamento no local e que era natural da região do Acaraú.

³² De acordo com Hall (2006), o ser humano tem se deslocado constantemente e por diversos fatores: conflitos sociais, mudanças climáticas, exploração do trabalho, entre outros.

³³ A partir da abordagem estruturalista, podemos analisar o deslocamento do trabalhador como condicionante para a manutenção dos interesses econômicos, público ou privado, segundo Queiroz (2013).

³⁴ Nome oficial do Açude de Boqueirão do Piranhas, localizado no município paraibano de Cajazeiras.

“Quando surgiu o açude aqui, concluído e precisando de um chefe pra tomar conta, aí ofereceram ao Alberico a diretoria geral. [...] Ele disse que queria, mas com uma condição: trazendo algumas pessoas que já trabalhavam com ele lá. Aí, meu pai foi um dos escolhidos” (MESSIAS BEZERRA, 2022).

Neste caso, o processo de deslocamento foi motivado por fatores relacionados à influência que o pai de Messias Bezerra possuía dentro das relações interpessoais com os funcionários de alto escalão do departamento e pode ser analisado a partir do conceito de rede, apresentado por Oliveira (2011).

No caso do Zé Orlando, este afirma que morava numa localidade chamada Várzea do Grosso, atual município de Varjota, porém, na época fazia parte do município de Reriutaba. Seu pai era funcionário temporário do DNOCS e vieram migrando gradualmente para a cidade de Varjota.

Os fatores que provocaram a saída de sua família da localidade de origem foi o risco de inundação de sua propriedade que ficava às margens do Rio Acaraú. “Quando começou as primeiras sangrias a gente morava lá e o rio enchia demais. Enchia que ia no terreiro da casinha da gente. Aí, a gente começou a subir de lá pra cá” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Logo após sair da localidade de Várzea do Grosso, a família de Zé Orlando foi morar em outra localidade próxima à cidade de Varjota. Entretanto, era situada na outra margem do Rio Acaraú, já no município vizinho de Santa Quitéria. Desse modo, nos períodos de cheia do rio, a localidade ficava bastante isolada de Varjota, a área urbana mais próxima. Para evitar novos transtornos a família decidiu sair do local.

Neste caso, podemos considerar que a saída da família da localidade onde morava trata-se de um deslocamento provocado por fatores negativos de ordem natural, ou seja, devido às mudanças ecológicas e climáticas drásticas provocadas pelo represamento das águas do Rio Acaraú.

Apesar das diferentes variáveis, a saída dos sujeitos de seu território está relacionada a fatores situados no contexto social, como as questões atreladas ao poder latifundiário que divide os indivíduos entre aqueles que possuem terras e, portanto, exercem o controle, e aqueles que trabalham alugado em propriedades rurais.

Outras questões como, mudanças ecológicas provocadas pela manipulação da natureza e deslocamento da força de trabalho e dos meios de produção para atender aos interesses econômicos do estado por meio de uma política de combate aos efeitos climáticos, também estão presentes nas narrativas.

5.1.1 A influência do Açude Araras no deslocamento para Varjota

Na condição de imigrantes, os sujeitos da pesquisa vivenciaram diferentes trajetórias para se estabelecerem no local, divergindo, sobretudo, nos fatores de atração que contribuíram para a escolha de Varjota como território de destino.

No caso de Ti Novo, depois que sua família saiu da fazenda em Pedra Branca, se deslocou para Varjota e arranhou serviços em uma propriedade próxima ao Açude Araras, por intermédio de um fazendeiro local chamado José Rodrigues Mocó, se estabelecendo como proletário rural.

Além dos serviços na fazenda, a família também conseguiu moradia na propriedade do fazendeiro, “lá num quartim réi abaxo da parede [Araras Velho], depois da guarita [local onde funcionava a cooperativa de pescadores]. Seu Zé Rudrigue tinha muito serviço, só de fazendeiro mermo. Arrumô serviço pra nós, aí, num faltou mais” (TI NOVO, 2022).

O fato de ter conseguido uma moradia para a família, o pai de Ti Novo representa os milhares de camponeses que se estabeleceram na região devido ao contato com parentes que trabalhavam no departamento ou através da “bondade” dos moradores locais, de acordo com Rodrigues (2020).

Sobre os motivos da escolha de Varjota como território de destino para sua família, Ti Novo afirma que foi:

Pra mode a fartura que pra lá [localidade de origem] tudo era difícil. Tudo era difícil! Aí, pronto! Quando a gente mudou pra cá ficamo morando lá, aí depois meu pai comprou uma casinha réia do Raimundo Bassora, um véi que morava aqui chamado Raimundo Bassora. Aí, comprou a casinha réia dele que era de paia e viemo e moremo um bucado de tempo debaixo dessa casa de paia, paia de carnaúba. Aí ele foi e arrumou um serviço no véi Raimundo Siriaco e pur lá fez umas têia e vêi e cobriu a casinha de têia e passamo foi tempo debaixo dela depois que saimo do Arara Véi (TI NOVO, 2022)

O fato de uma família inteira se deslocar para a região com o intuito de trabalhar em outras atividades e permanecer no local, mostra o quanto o processo migratório foi complexo e não se limitou ao canteiro de obras do Açude Araras. Entretanto, não deixa dúvidas na fala de Ti Novo que sua família escolheu Varjota devido à “fartura”, que só foi possível por causa da perenização das águas do Rio Acaraú.

Outra atividade da família e que é fundamental para o sustento de várias famílias até os dias atuais, foi a pesca realizada no Açude Araras. Sobre esse assunto, Ti Novo afirma que: “quando nós chegamo aqui, o Manel que é um dos mais véi, foi que passou a ir pra pesca. Foi

pra pescaria e aí melhorô mais. Eu pesquei também uns oito ano aqui mais o finado ‘Nego Fulô’. Mas até o peixe pra cumer era comprado do véi mermo, porque ele num dava (Idem).

A possibilidade de trabalhar em diversas atividades, fez com que a família de Ti Novo não retornasse para sua terra natal, permanecendo em Varjota de forma definitiva. Dessa maneira, podemos analisar o caso de Ti Novo como um deslocamento em busca de melhores condições de emprego, a partir da construção de obras públicas, de acordo com Silva (2008).

Já no caso de Messias Bezerra, a família chegou na cidade após a construção do Açude Araras e os fatores que motivaram a vinda para Varjota foram os mesmos que provocaram a saída de sua terra natal, ou seja, trabalhar na piscicultura local que era uma das atividades controladas pelo DNOCS.

Entre as diversas atividades do departamento havia a inspetoria que cuidava das áreas produtivas de vazante que pertenciam ao perímetro do açude e a piscicultura que cuidava do peixe e controlava a atividade pesqueira. Entre os diversos guardas de pesca que trabalhavam no Açude de Boqueirão do Piranhas no estado da Paraíba, seu pai foi o escolhido para se deslocar para Varjota.

Sobre esse assunto, Messias Bezerra afirma que o motivo principal foi:

Porque ele fazia as embarcações pra botar o motor ou pra remo e eu já ajudava a fazer nessa época. [...] Do mesmo jeito que ele fazia aqui fazia lá. Distribuía os guardas. Ele deixava o guarda em determinado ponto, levava alguma instrução que tinha e recolhia no final da semana, ele recolhia as relações dos trabalho de cada guarda. [...] Era uma preocupação que o chefe não tinha, porque ele era encarregado disso aí. (MESSIAS BEZERRA, 2022)

De acordo com o senhor Messias, existiam aproximadamente 50 guardas de pesca e diversos pontos de fiscalização, praticamente em todas as localidades em torno do açude. Ou seja, onde tinha um ponto de pesca e de compra de peixe, tinha um guarda do departamento para fiscalizar a pesagem do pescado. Dessa maneira, a presença do estado permaneceu no local mesmo após o fim da construção do açude.

O fato de o pai de Messias Bezerra ter sido escolhido pelo chefe da piscicultura para trabalhar em Varjota, mostra o quanto é importante para o imigrante construir uma rede de relacionamentos e, sobretudo, possuir habilidades além de sua função básica. Isso o torna mais eficiente no mercado de trabalho, de acordo com Julião (2014).

No caso de Zé Orlando, o deslocamento definitivo para Varjota se deu por meio de um conhecido da família que ofereceu uma moradia no acampamento do DNOCS, o Araras Velho. “O papai pegou com unhas e dentes e a mamãe, e atravessamos e viemos pro Arara

Velho. [...] Quando foi nas festa de julho de 66 apareceu seu Antônio Gomes e disse pro meu pai se ele num queria sair do Arara Velho. Tava fechando mermo” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Assim, a rede de relacionamentos construída pelos imigrantes foi um fator decisivo para o processo, pois, além de servir como referência para o alistamento dos retirantes recém-chegados nas frentes de serviços, os sujeitos que já estavam estabelecidos no território de destino desde a construção do Açude Araras atuavam para garantir uma moradia mais segura e menos insalubre, como mostra Rodrigues (2020).

Portanto, o contexto sócio-histórico em que ocorreu o deslocamento dos sujeitos, foi marcado por fatores de expulsão e de atração, influenciando na perspectiva dos indivíduos em relação às suas próprias experiências, definidas como negativas ou positivas, de acordo com a concepção particular.

5.2. As atividades musicais no local de origem

Os primeiros traços culturais dos sujeitos da pesquisa foram construídos no território de origem que, de acordo com Leite (2012), é o espaço de identidade. O contato com outros indivíduos no contexto social gera uma herança cultural produzida na coletividade que passa a influenciar nas questões individuais, como, valores, costumes, ideias e discursos.

Dessa maneira, o sujeito reproduz no âmbito de suas relações sociais, o que já foi simbolicamente elaborado a partir da memória coletiva. Nesse contexto, a musicalidade é resultado dessa memória coletiva e se desenvolve por meio da repetição. O discurso presente nas práticas cotidianas dos músicos foram analisadas a partir da memória discursiva-coletiva, de acordo com Pêcheux (2009).

No caso de Ti Novo, as atividades musicais na localidade de Pedra Branca eram bastante limitadas, pois “no lugar mermo num tinha musgo pra lá não. Tinha algum safunero que era o Raimundo Pedo, Gerardo Ferrera. Era os safunero mais véi que fazia festa lá. Mas na localidade mermo num tinha não!” (TI NOVO, 2022).

A falta de referência musical no local de origem mostra que a construção da identidade musical de Ti Novo se deu a partir de sua vivência na cidade de Varjota. O contato com os músicos locais possibilitou-lhe estabelecer referências musicais a partir de padrões rítmicos e elementos sonoros existentes nas apresentações, fator preponderante para o desenvolvimento dos músicos autodidatas, de acordo com Lacorte e Galvão (2007).

Sobre esse assunto, Messias Bezerra relata que: “na época prevalecia o chorinho, o samba, o forró. Depois de muito tempo, nos ano setenta, nos ano sessenta foi que que vêi aquele

sucesso danado. Num tem muita mudança não! O estilo de música daqui é o de lá” (MESSIAS BEZERRA, 2022).

É importante ressaltar que a influência das diferenças regionais na construção da identidade musical do sujeito, critério utilizado para a inclusão dos participantes no estudo, não está limitada às questões meramente sonoras. Na verdade, trata-se da construção de uma identidade musical a partir do deslocamento da identidade social.

Portanto, quando Messias Bezerra afirma que “o estilo de música daqui é o de lá” não quer dizer que o contato entre os sujeitos que tocam o mesmo estilo musical anulou a criação de novos elementos musicais devido à semelhança, pois, a musicalidade de cada sujeito é resultado de seu nicho cultural. Dessa maneira, é importante historicizar e geografizar a experiência de cada sujeito, de acordo com Haesbaert (2012).

Sobre sua experiência musical na localidade de origem, Messias Bezerra relata que: “dia de domingo juntava muito aquelas pessoas que morava na encosta e chagava lá por casa e eu tinha um cavaquim e aí, começavam a tocar e eu acompanhava. Aí, eu fui aprendendo uma coisinha com um e uma coisinha com outro” (MESSIAS BEZERRA, 2022).

Apesar do contato com outros músicos da localidade, Messias Bezerra não chegou a se apresentar sozinho, porém, teve a experiência de “ajudar a tocar em banda de forró. Tinha um colega meu que batia pandêro e eu batia o cavaquim e nós tocava mais um cidadão lá que morava um pouquinho distante da onde nós morava” (Idem).

Sobre as atividades musicais na localidade de Várzea do Grosso, Zé Orlando afirma que: “o pessoal trabalhava a semana toda pra no fim da semana ir à festa, que no caso não era sábado e nem domingo, era um dia de terça-feira. As festa antigamente não era você trabalhar de segunda a sexta pra sábado ir à festa não. Era terça-feira a festa!” (ZÉ ORLANDO, 2022).

As festividades envolvendo música na comunidade rural em que Zé Orlando morava antes de se deslocar para a cidade de Varjota faziam parte do cotidiano dos moradores. De forma comunitária, a música era a paisagem sonora da confraternização e da interação entre os sujeitos praticantes.

Outras atividades musicais ocorriam na localidade, como a festa do feijão na casa de um senhor chamado João Cisto. A festa era uma comemoração à colheita de feijão. Desse modo, quando acabava a quadra chuvosa e o feijão era retirado dos roçados e debulhado, o promovedor organizava uma festança para celebrar a boa safra.

Nesse caso, a atividade musical na localidade era um ato de celebração, pois tinha dia e hora marcada, influenciando toda a dinâmica social, a jornada de trabalho e o contato entre os sujeitos. Dessa maneira, a música pode ser considerada uma mediação social, produzindo

novas experiências e gerando novos valores à comunidade, de acordo com Born (2011).

Segundo Zé Orlando, as festas locais aconteciam em casas de populares, como por exemplo:

O seu Belo Martins que era um homi que tinha uma casa grande naquele tempo. [...] E o zabumbeiro quando dava três hora da manhã ele esquentava o zabumba que era feito de couro de bicho, de criação [cabra]. Nessa época aí, já tinha um pessoal da cidade de Groaíras que era os tocador, que era o Antônio Martins, Chico Martins. A família Martins de Groaíras foram os melhores tocadores da região. (ZÉ ORLANDO, 2022)

Um músico de Varjota chamado Antônio Valente também se apresentava na localidade e, de acordo com Zé Orlando, era especialista em tocar com um moeda raspando numa garrafa de vidro, dando um efeito de guitarra, técnica que foi demonstrada durante a nossa conversa. Apesar de não se considerar um especialista na técnica, Zé Orlando demonstrou uma enorme habilidade de produzir diferentes sons utilizando apenas uma moeda e uma garrafa de vidro.

A musicalidade desenvolvida a partir da utilização de instrumentos adaptados, mostra o quanto era necessário inventar para conseguir realizar as performances. É inevitável não associar esse tipo de produção sonora à obra experimental “Música da lagoa³⁵” do multi-instrumentista brasileiro Hermeto Pascoal e sua memorável performance utilizando garrafas com água.

5.2.1 As festividades no contexto local na época do deslocamento

As atividades musicais descritas a seguir trata-se das festividades que ocorreram no período específico em que os músicos participantes do estudo chegaram em Varjota, ou seja, logo após a construção do Açude Araras e durante o processo de deslocamento definitivo, a partir do qual a cidade se estabeleceu no local onde se encontra atualmente.

Diferente dos relatos sobre as atividades musicais no território de origem, neste contexto, as narrativas se confundem devido ao contato entre sujeitos no local, o que pode gerar distinção ou até mesmo divergências sobre um mesmo assunto. Apesar da memória discursiva ser um fenômeno coletivo, não podemos excluir subjetividade de cada indivíduo.

Antes do início da construção do açude, os momentos de diversão dos moradores do antigo distrito estavam associados às festividades religiosas. Assim, as missas semanais e,

³⁵ A música lançada em 1979 faz parte da trilha sonora do filme Sinfonia do Alto da Ribeira de Ricardo Lua de 1985 (PASCOAL, 2020).

sobretudo, os festejos da padroeira local Nossa Senhora Sant'Ana, que sempre ocorreram no mês de julho, eram considerados o período mais festivo do local, segundo Oliveira (2008).

Com a construção do acampamento improvisado do DNOCS (Araras Velho), a feira popular, que acontecia sempre aos domingos, também passou a ser um momento de muita descontração. “Durante a feira era comum ter música, dança e jogos em um bar construído por um daqueles comerciantes, no entorno do mesmo galpão onde funcionavam as vendas” (RODRIGUES, 2020, p. 118).

O autor destaca que, no local existia bar e cabaré, o que provocava disputas por mulheres. Essa conjuntura mostra que o local era composto predominantemente por homens que vinham trabalhar no canteiro de obras. Os valores da época eram de rigidez com os papéis sociais, enquanto os homens tinham maior liberdade, as mulheres eram privadas de se divertir nesses tipos de eventos.

Assim, as mulheres que se envolviam nas festas masculinas com bebidas, e que, possivelmente, eram as pivôs de brigas entre os homens, fazem parte daquele sistema de sociabilidades como elemento de vazão das pressões, em ambientes específicos; elas atuavam com uma licença moral, fazendo disto uma razão para a permanência no acampamento, mesmo sem estarem alistadas na frente de serviço. (RODRIGUES, 2020, p. 119)

Os ambientes relativamente “proibidos” para mulheres eram, ao mesmo tempo, um local de diversão e prazer temporário, sobretudo, uma oportunidade de conseguir sustento por meio do sexo. A licença moral que essas mulheres possuíam para prestar seus serviços pode ser vista como uma ruptura dos valores que, de acordo com Certeau (1998), ocorre através da transgressão da moral já estabelecida no âmbito das relações sociais de cada época.

De acordo com Rodrigues (2020), a animação não ficava restrita ao momento da feira, pois entre os “cassacos” existiam pessoas que tocavam instrumentos musicais. Assim, durante o turno da noite quando os trabalhadores tinham um pouco mais de descanso, formavam-se ajuntamentos e alguns instrumentos eram tocados para animar.

Sobre as atividades musicais no contexto local, Ti Novo relata que vinha tocador de vários lugares, “mas dessa região daqui era o Antônio Sabino, o pai do Birel [músico local]. O pai do Birel é bom na safona que é um danado! [risos]. O véi é bom de safona e cavaquim. Rapaz, o cavaquim só falta é conversar na mão dele” (TI NOVO, 2022).

Apesar de não se apresentar em público, Antônio Sabino é uma das referências de Ti Novo, o que mostra a complexidade que envolve a construção da identidade musical a partir das relações interpessoais e das experiências no cotidiano. O fazer musical passa a ser uma ação

coletiva, envolvendo diversos sujeitos que, munidos de uma bagagem cultural, exercem sua influência sobre outros sujeitos do grupo.

Já no caso de Messias Bezerra, ele relata que:

As festa era naquelas casas mais apropriadas que tinha uma sala grande ou fazia aqueles salão com pavilhão pra festa. Não tinha clube. [...] Fazia as vez numa casa que tinha duas ou três salas grande. Retirava tudo e deixa só pra fazer festa. Tinha um conjunto aqui na época que eu ainda fui festa com eles, era do seu Chico Carneiro, o Francisco Carneiro [sanfoneiro]. Tinha um conjunto com zabumba, cantor e o triângulo. [...] O pai do ex-vereador Edmar também tocava uns forrozim por aqui. (MESSIAS BEZERRA, 2022)

O sanfoneiro citado por Messias Bezerra era pai de Paulo Carneiro, fundador da banda Big Som. Podemos perceber que a cultura musical foi sendo repassada para diferentes gerações da família Carneiro e serviu de referência para outros músicos locais. É importante destacar também que o pai do ex-vereador Edmar é avô do baixista Erismar, ex-componente da banda Big Som e atual baixista do grupo Zé & Banda, do seresteiro Zé Orlando.

Além das festas com conjuntos (bandas) também existiam os bazares que eram realizados da seguinte forma: “o rádio tinha um programa só de musga. Você dançava até num querer mais! Terminava uma e começava outra, terminando uma e começando outra. [...] O programa era anunciado homenageando fulano e fulano. A conversa era pouca, era só música” (MESSIAS BEZERRA, 2022).

No caso de Zé Orlando, este afirma que quando chegou ao Araras Velho, havia um senhor chamado Raimundo do “Rabo Branco” que tinha uma casa de festa no local. O senhor citado pelo músico, “fazia cassimirada, violeiro... Esse Manoel de Oliveira [repentista varjotense] eu conheci ele eu era bem novim, garoto mermo, tocando viola” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Outra atividade musical bastante popular no Araras Velho eram as festas do algodão. Acontece que, em determinada época do ano, saíam dezenas de pessoas para uma região chamada Serra das Matas, localizada em outro município, com o intuito de colher algodão. Quando retornavam faziam uma festa para comemorar a colheita e o cachê das bandas era pago com o dinheiro arrecadado com as vendas do produto.

“Saía gente segunda-feira e ia chegar lá quarta-feira de noite pra passar quinze dia. Ia tudo de pé porque num tinha carro. Quem podia pagar um carro, um transporte pra levar ninguém pra Serra das Mata pra apanhar algodão?” (Idem). De acordo com Zé Orlando, as festas do algodão aconteciam na casa de um senhor chamado Plaucídio Pontes, importante figura do meio social varjotense.

Assim como Messias Bezerra, Zé Orlando também cita os bazares como exemplo de manifestação musical na época. Segundo ele, “todo dia de sábado de cinco da tarde às oito da noite era três hora de musga sem parar no rádio” (Idem).

As conformidades e as divergências presentes nos discursos dos sujeitos são resultados das experiências múltiplas. Nesse caso, a memória discursiva, apesar de coletiva, é constituída de variáveis. Os discursos dos sujeitos estão atrelados às experiências que estes vivenciaram no contexto social, porém, o resultado disso depende da subjetividade de cada sujeito.

5.3. Os primeiros contatos com os músicos em Varjota

A identidade discursiva dos sujeitos é um elemento fundamental para a realização de uma análise de casos múltiplos, pois estabelece relações de sentido e significado entre as palavras pronunciadas, de acordo com Paulon, Nascimento e Laruccia (2014). Essa interação semântica entre os discursos pode apresentar semelhanças e contrariedades.

Dessa maneira, os relatos sobre os primeiros contatos com outros músicos no contexto local foram analisados a partir das experiências dos sujeitos no âmbito social e dos eventos que marcaram suas trajetórias enquanto músicos, o que possibilitou a construção da identidade musical.

Sobre esta questão Ti Novo relata: “Comecei a bater um pandeirim mais o finado Zé Goiabêra e ele me ensinava. Ele pegava um cavaquim e saia bateno umas musga. Ele cantava e eu acompanhava. Era uma caba bom!” (TI NOVO, 2022).

Apesar do contato com o músico Zé Goiabeira ter ocorrido alguns anos após sua chegada em Varjota, sem dúvida, o músico exerceu uma influência bastante significativa na trajetória musical de Ti Novo. Não apenas como referência musical propriamente dito, mais também como mentor de sua conduta artística. “A gente foi se envolveno na musga e nós ia pros brega e tocava nos cabaré [risos]” (Idem).

A mudança de instrumento musical aconteceu devido a um problema de saúde que Zé Goiabeira enfrentou, obrigando-o a se ausentar dos palcos, dando oportunidade para Ti Novo desenvolver a prática no pandeiro, instrumento que o identifica como artista e o acompanha até os dias atuais. Além desse fato, “eu abandonei o cavaquim porque num sabia solar, só acompanhava” (Idem).

A substituição de um músico por outro não era uma tarefa fácil, como já foi relatado em alguns casos da música local. E isso não estava restrito ao nível técnico exigido como critério de inserção a determinado grupo musical. Trata-se da afinidade desenvolvida a partir das

relações interpessoais, fator preponderante no desenvolvimento das atividades musicais e na própria construção da identidade musical.

Já no caso de Messias Bezerra, ele afirma que seus primeiros contatos com os músicos locais se deu por intermédio dos amigos que o convidavam para tocar nos barzinhos da cidade. Ele juntava-se com outros músicos e faziam pequenas apresentações. Desse modo, começou a se destacar e sempre que ia para as festas na região levava o instrumento, com o intuito de se apresentar.

A mudança definitiva do violão para o cavaquinho também ocorreu no convívio com outros músicos, o que pode ser considerado um fato importante para a trajetória do músico. “Nesse tempo eu tocava um violãozinho e fazia uma serenatazinha. E aí, de butiquim em butiquim ficava por ali bebendo e tocando. Depois eu arrumei um cavaquim e num peguei no violão. Mudei só pro cavaquim mesmo” (MESSIAS BEZERRA, 2022).

Além do contato com os músicos locais, o músico relata que começou a tocar também com outros músicos da região que vinham se apresentar na cidade, como por exemplo, o sanfoneiro Chico Martins da cidade de Groaíras, citado anteriormente. “Quando ele tava tocando e eu chegava, ele já sabia. Tocava mais ele. É muito difícil quem não me conhece como o homi do cavaquim” (Idem).

Sobre o primeiro contato com a música, Zé Orlando relata que este se deu quando ainda era criança. Ele descreve a experiência da seguinte forma:

Eu vim pra cá e ia ter uma cantoria na casa do Antônio Valente [músico local]. O pessoal que tocava naquela época era conhecido, fazia leilão, fazia cantoria. [...] eu fui lá nessa cantoria na casa do seu Antônio Valente ali pertinho da Pedra Lavrada [pedra localizada no bairro Várzea da Palha]. Cheguei lá, era o Manoel de Oliveira e o pai do Nozim, seu Alberto. Aí, quando eu cheguei em casa disse que era a minha viola e disse: pai faz uma pra mim. (ZÉ ORLANDO, 2022)

O repentista Manoel de Oliveira, também citado na presente pesquisa, foi um dos primeiros músicos que Zé Orlando viu se apresentando em público. Dessa maneira, a fruição musical através da observação provocou curiosidade no jovem que, tempos mais tarde, também se tornaria músico, a partir do contato com a produção artística local.

Zé Orlando relata que seu pai ficou comovido com o pedido e resolveu improvisar um instrumento com um pedaço de madeira, uma lata de doce e umas cordas. Algum tempo depois ele ganhou um cavaquinho do repentista Manoel de Oliveira e ficava se balançando numa rede e imitando o Evaldo Braga.

5.3.1 A construção da trajetória como músico popular

No intuito de compreender a trajetória individual dos músicos entrevistados, desde a iniciação musical até os dias atuais, foram utilizados também fragmentos de minha pesquisa de TCC. Dessa maneira, os relatos a seguir foram obtidos durante duas inserções ao campo de pesquisa e mostram o processo de desenvolvimento da trajetória musical dos entrevistados.

No caso de Ti Novo, após suas primeiras experiências musicais tocando ao lado de Zé Goiabeira, ele também se apresentou em outros locais fora de Varjota, como por exemplo, a cidade de Tauá, localizada no sertão de Inhamuns, interior do Ceará. “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” (TI NOVO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 65).

Ao retornar para Varjota, Ti Novo continuou com sua trajetória como músico em eventos pela cidade e região. “Quando eu vim de lá [Tauá] eu já vim tocar com o finado Chico Honório que morreu. Aí depois eu fiquei batendo com o Messias Bezerra. Se acoloiemos eu mais ele e onde ele ia, me levava” (Ibidem).

A trajetória musical de Ti Novo é bastante peculiar, pois no início de sua atuação, os eventos em prostíbulos eram frequentes, tanto em Varjota como em outras cidades da região. Outra característica importante é a relação com Messias Bezerra, também citado na presente pesquisa. Sua relação musical com o cavaquinista é antiga e dura até os dias atuais.

Outra experiência musical que Ti Novo destaca é sua atuação numa banda de forró pé de serra da região, atualmente chamada de Som Alegre.

Eu toquei com o Zacaria [Edilson do Acordeon] dois ano e meio. Cantava e batia pandeirim pra ele. Aí, uma vez nós fumo, que nós andava mais era num carro réi, numa rural réia daquele Fransquim das Caraíba. Aí, uma dia nós tinha ido tocar lá nas Barreira [município de Santa Quitéria], pra banda de cá. Aí foi, quando nós vinha a bicha quais virava. Aí, eu fiquei assombrado e deixei de mão. (TI NOVO, 2022)

O contato com os músicos de outras localidades renderam ao pandeirista uma vasta experiência musical, o que possibilitou desenvolver novas habilidades devido à execução de repertórios variados, como forró, samba, chorinho, entre outros. Nesse caso, a experiência musical de Ti Novo pode ser considerada como encontros culturais que, de acordo com Burke (2003), ocorre por meio do contato e da circularidade de pessoas.

Já no caso de Messias Bezerra, o mesmo relata que iniciou sua prática instrumental aos 12 anos. A influência musical veio de um amigo que tocava violão “em arpejo como manda o figurino. [...] 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 (MESSIAS BEZERRA, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 76).

Sobre o primeiro contato com instrumento musical, o senhor Messias relata:

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. [...] 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. (Ibidem)

Com o passar do tempo, as participações em festas ficaram cada vez mais frequentes, pois passou a ser reconhecido como músico e quando chegava nas festas os músicos perguntavam pelo cavaquinho. Dessa maneira, “eu passei a levar. Toda vez que eu ia levava o cavaquim na mão, quando ia de moto. As vez eu levava uma pessoa na garupa pra levar. Quando chegava lá já tinha a entrada garantida, minha e do cumpanhêro [risos] (MESSIAS BEZERRA, 2022).

A trajetória de Messias tornou-se emblemática pelo fato deste tocar nas ruas da cidade em cima de um caminhão em períodos de carnaval. Ele afirma que, “tudo começou num carro que eu improvisei que pegou o nome de ‘iscailhabe’. Esse carro foi improvisado em oitenta e dois. Aí, veio a ideia de botar os instrumento em cima e sair na rua” (Idem).

Em outra ocasião, o grupo tocou pelas ruas da cidade dentro de um reboque puxado por um trator. Contudo, o fato mais inusitado, foi quando “a gente viu um trio elétrico e veio a ideia de tocar em cima do caminhão. Pra imitar o trio elétrico nós fizemo o trio lixo, pois um ano trouxeram um caminhão de carregar lixo” (Idem).

Já no caso de Zé Orlando, sua trajetória musical é marcada por diversas experiências e iniciou-se por intermédio do músico Chico Vieira, na época, componente da banda local Os Brilhantes. “Aquele ali foi o que incentivou tudo pra tocar mermo violão. Aprendi uma música e até hoje. Isso em 1982. Quando foi no dia 10 de dezembro que eu completei 2 ano, meu pai me deu um violão. Violão mermo de verdade” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Em entrevista anterior, Zé Orlando afirma que, além de Chico Vieira, outro músico local o ajudou com a iniciação musical, trata-se do guitarrista Ezídio. “Ele era canhoto, mas ele tocava com o violão certo. [...] eu ia limpar os instrumentos e aí comecei a fazer umas notinhas por ali e comecei a tomar gosto e fui aprendendo” (ZÉ ORLANDO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 67).

A trajetória com banda se iniciou em 1984. Segundo ele, nessa época já sabia cinco

notas musicais. Depois disso, fez parte da última formação de Os Brilhantes e fez algumas apresentações pela cidade de Sobral com o sanfoneiro Domício Pereira e a banda Menudos do Forró.

No ano de 2014, durante um evento particular, Zé Orlando conheceu o senhor Adolfo, proprietário de uma fábrica local, que ofereceu-lhe um sistema de som em troca de alguns eventos. Dessa maneira, ele conseguiu uma estrutura para fazer suas apresentações públicas. Ainda no mesmo ano, um amigo o convida para tocar numa festa em um bairro da cidade e, a partir desse momento, foi montado um grupo que o acompanha até os dias atuais.

A partir dos relatos sobre a trajetória artística de cada sujeito é possível compreender que trata-se de encontros culturais mediados pela música no contexto das relações sociais construídas no cotidiano. Dessa maneira, a interação entre os praticantes contribuiu para a aprendizagem através das experiências coletivas, de acordo com Nascimento (2012).

Os relatos sobre a trajetória musical dos sujeitos entrevistados se deu a partir da memória discursiva, ou seja, aquilo que já foi relatado no meio social, entretanto, de forma seletiva por parte do próprio sujeito, devido a perspectiva de si mesmo como parte integrante dos acontecimentos. Desse modo, a trajetória particular faz parte da identidade do sujeito, que é determinada pelo processo histórico relacionado às condições sociais, no qual o indivíduo significa o mundo e sua própria existência, de acordo com Pêcheux (2009).

5.4. A influência de outros músicos locais na trajetória musical

A partir da análise dos efeitos de sentido, elemento importante da Análise do Discurso apresentado por Pêcheux (2009), a experiência musical local, enquanto produto da interação entre os sujeitos no ambiente comunitário, possui elementos que estão ao seu redor e que interagem com a perspectiva sobre o espaço de experiências.

A trajetória musical dos músicos populares de Varjota é bastante heterogênea e, apesar de se conhecerem no convívio social, possuem características musicais particulares, o que pode ser observado através dos relatos dos entrevistados sobre a influência de outros músicos locais em suas trajetórias.

Sobre os músicos que tocavam pandeiro na época em que chegou à cidade, Ti Novo relata que “aqui era o Assis, Assis fie do finado Adelino que morava lá pras Cajazeiras e o Negão Goiabêra, tie do Zé Goiabêra. No começo logo, na antiguidade, nessa época eu num batia pandeiro ainda não, mas o rei do pandeiro aqui se chamava Vilemar” (TI NOVO, 2022).

Sobre este último músico citado por Ti Novo, é um pandeirista que se apresentava em

pequenos eventos musicais na cidade. Todavia, seu maior destaque social foi como atleta de futebol, tendo participado de diversos campeonatos amadores na região e chegou a ser contratado pelo Guarany Sporting Club³⁶, no qual não permaneceu por muito tempo.

No caso de Messias Bezerra, ele declara que o contato com outros músicos locais foi fundamental para evoluir sua técnica, pois “cada vez que a gente toca mais alguém que sabe um pouquinho mais do que a gente, a gente fica captando algo dele, vai aprendendo alguma coisa” (MESSIAS BEZERRA, 2022).

Já Zé Orlando cita três nomes que foram fundamentais para seu desenvolvimento como artista: “Francisco Vieira que ele tocava muito bem, mas era uma basista também, não era solista. [...] O Abelardo por me dar oportunidade na banda. O Ezídio, eu limpava a guitarra dele, como até hoje se você quiser filmar e colocar no seu arquivo eu tenho ela aqui” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Dessa maneira, a trajetória de Zé Orlando foi influenciada pelos músicos citados a partir da convivência que este tinha com os componentes da banda Os brilhantes. Apesar de não ser um guitarrista solo, sua atuação como músico participante da banda local influenciou bastante na sua construção como artista popular.

Portanto, a influência dos músicos locais na trajetória desses sujeitos não ocorreu apenas do ponto de vista sonoro, ou seja, da própria *music itself*, termo utilizado por Erthal (2016) para definir música em seu estado de execução. O elemento de análise sobre esta questão está relacionado aos efeitos de sentido para os sujeitos como ponto de contato entre o discurso direto e a ideologia dos entrevistados.

5.4.1 A influência dos músicos autodidatas na trajetória de outros músicos

No caso de Ti Novo e sua influência na trajetória dos músicos locais, ele afirma: “não cheguei a ensinar ninguém. De jeito nenhum!” (TI NOVO, 2022). Entretanto, se considera importante dentro da música local, pois contribuiu de alguma maneira com o cenário musical varjotense.

A contribuição citada pelo músico está relacionada ao fazer musical propriamente dito, pois, apesar de não ter repassado seu conhecimento prático para outros músicos locais, Ti Novo construiu um estilo próprio para suas performances, baseado no gestual e no movimento corporal agregado à técnica do pandeiro.

³⁶ Clube brasileiro de futebol conhecido como “Cacique do Vale” e que foi fundado em julho de 1938 com sede na cidade de Sobral (LOPES, 2012).

Neste sentido, ele destaca que:

Pra quem me conheceu eu ainda brincando, acho que contribui. Eu como parceiro do seu Messias, nós tocava e dava alegria pra muita gente. Aqui nesse Taroba [bar próximo à sua residência] 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! (TI NOVO, 2019 *apud* CHAVES, 2019, p. 66)

A performance citada por Ti Novo aconteceu numa apresentação (Figura 10) num bar local em 2015. Na ocasião fui convidado para tocar no local e convidei alguns músicos para se apresentar também, o que chamou a atenção de muitos frequentadores que não conheciam o trabalho musical dos convidados.

Não foi apenas uma oportunidade para Ti Novo praticar seu instrumento em público. Na verdade, houve uma aproximação entre a evidência histórica e a evidência do sujeito real, na qual as pessoas que estavam no evento puderam participar como espectadores de uma performance que já é famosa na cidade, porém, não mais vivenciada pelas atuais gerações.

Sobre sua influência na música local, Messias Bezerra afirma:

Sem dúvida eu vou dizer que conheço alguém que começou a tocar se espelhando em mim. Se você perguntar e ele hoje talvez não saiba lhe dizer, o Ezídio [ex guitarrista de Os Brilhantes], por exemplo, começou tocando um violãozinho. [...] eujá ouvi ele dizer pra muita gente que aprendeu umas coisinhas mais comigo. Muito embora que eu num sei nem pra mim. (MESSIAS BEZERRA, 2022)

Segundo o entrevistado, todos os domingos os músicos da cidade se juntavam para tocar na calçada de sua casa, que ficava no centro de Varjota e próximo a feira livre. Dessa maneira, a musicalidade ali produzida se tornou um elemento cultural sociologicamente importante por ser algo compartilhado entre sujeitos de diferentes identidades.

A música praticada na calçada, produziu efeitos de sentido para os sujeitos praticantes a partir do contato entre o discurso musical presente nas performances individuais e o conjunto de ideias e percepções do mundo externo. Haja vista que, de acordo com Santos (2010), a música não é um mero objeto de apreciação. Neste sentido, Pereira (2014) considera que a música em ambiente comunitário é uma composição de elementos de auto-identidade e formas de inserção social.

Sobre sua influência na trajetória de outros músicos locais, Zé Orlando afirma que: “Tem cinco pessoas na Varjota que eu ensinei na ‘oitiva’ do mermo jeito, pegando no dedo, puxando, é assim, corte a unha! Teve uma que até chorou quando chegou no dia de cortar a unha” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Por se considerar professor de alguns músicos iniciantes, Zé Orlando se reconhece como parte do processo de aprendizagem destes, mesmo sendo um autodidata. Seu fazer musical a partir da oitava não o limita a repassar o conhecimento adquirido. Desse modo, ao compartilhar sua experiência com outros sujeitos, mesmo que de forma espontânea, seu discurso musical se encontra atrelado ao seu modo de pensar a música no ambiente social.

5.5. Um olhar sobre a música popular varjotense atual

A perspectiva sobre as atuais atividades musicais em Varjota foi analisada a partir da narrativa dos entrevistados em relação à realidade local, ou seja, de acordo com a percepção dos sujeitos do discurso, pois de acordo com Pêcheux (2009), o entrelaçamento entre discurso e ideologia é inevitável.

Sobre esse assunto, Ti Novo afirma: “Rapaz, tá bom! Só que os minino daqui mermo só tem mermo o Zacaria sanfoneiro [residente no município de Santa Quitéria]. Por aqui mermo é difícil até de tocar. Os musgo daqui são poucos, são pouco!” (TI NOVO, 2022). Ele relata também que já viu Bimartins tocando guitarra na feira de Varjota e que “até as cigana véia se agarraram lá [risos]. Um caba no contrabaixo e o Bi solando umas lambada” (Idem).

A fala de Ti Novo mostra o quanto sua perspectiva sobre o fazer musical está atrelada ao seu passado, ao se referir a atividade musical atual como algo reduzido a uma pequena quantidade de artistas e sem levar em consideração outras manifestações locais, o entrevistado demonstra um sentimento de saudosismo por um passado que ele considera glorioso.

Ao dizer “Rapaz, tá bom!” e logo em seguida afirmar “os musgo daqui são pouco” evidencia uma contradição que podemos analisar a partir da memória discursiva, o que Pêcheux (2009) define como interdiscurso, sendo que a primeira expressão está relacionada aos dizeres já ditos e que entram no discurso do sujeito sem este ter consciência e a segunda está atrelada à concepção de música que o sujeito possui, ou seja, o fazer musical em comunidade.

No caso de Messias Bezerra sua perspectiva sobre o assunto fica evidente em sua fala:

As atividades musicais aqui em Varjota eu vejo quase parada. Não vejo assim, não vejo evolução. Porque daqui surgiu uma bandinha de forró [Memórias do Sertão] e aí tocou bem, pegou um sanfoneiro muito bom e tocaram muito bem aqui na redondeza. Mas aí, num sei porque acabaram a banda, que depois dessa num surgiu mais outra aqui. (MESSIAS BEZERRA, 2022)

O músico também destaca o trabalho musical de Vaney “O cobra”, porém, ressalta que o artista não possui um vínculo musical forte com a cidade, pois o mesmo se apresenta com

mais frequência em outras regiões e, apesar de ser um conterrâneo, quase ninguém fala dele em Varjota.

Na perspectiva de Messias Bezerra as mudanças que ocorreram na música brasileira nos últimos anos contribuíram para a estagnação da música em Varjota, pois “o que faz desanimar das musga mais nova é porque se você custar aprender uma musga nova num dá. Quando você for tocar aquele sucesso ninguém quer mais ouvir não (Idem).

Já no caso de Zé Orlando, o músico afirma que em Varjota existem muitos músicos bons, porém, “tá precisando de apoio. No meu modo de ver, você tá entendendo? Porque é caro! [...] Eu tô achando assim também, que tá todo mundo na moda vai e volta, sabe? É um teclado e aquela pancada ali e tal” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Outra questão importante citada pelo entrevistado é o fato dos músicos locais não se apoiarem e não prestigiarem os eventos dos outros músicos. “Hoje o pessoal tá muito preocupado e quando chega aquele cara que toca, já fica com medo” (Idem). Na concepção de Zé Orlando, o fazer musical ocorre de forma espontânea e por meio da interação entre os músicos.

5.5.1 As atividades musicais dos músicos autodidatas na atualidade

Apesar das mudanças ocorridas no cenário musical, o que desencadeou um processo de invisibilidade de uma parte considerável dos músicos locais, a prática musical permanece como filosofia de vida, passatempo predileto, manutenção da técnica, preservação cultural, até mesmo como uma experiência remunerada.

Neste sentido, Ti Novo afirma: “aqui e acolá eu ainda pego o violão e procuro assim pra dá um treno. Mas o pandêro eu num peguei mais”. Devido ao fato de não tocar em público por causa da falta de eventos, ele se sente desmotivado para praticar o pandeiro, pois trata-se de um instrumento de acompanhamento e, por isso, não vê sentido em tocar sozinho.

Já no caso de Messias Bezerra, ele afirma:

Estou quase parado porque num tem mais aquele convite pra tocar. Tocava até nas missa. Também a gente vai chegando o ponto de ir pra sucata mermo né? [risos]. Os companhêro, que a gente fazia aquela turminha, também debandou um pru lado e outro pra outro. Uns se desinteressaram. Mas se chegar um cara pra tocar e me acompanhar, nós toca o dia todim e entra pela noite se for o caso, mas sozim a gente pega o instrumento e já encosta. (MESSIAS BEZERRA, 2022)

As mudanças ocorridas no mercado musical, sobretudo, a partir do advento das tecnologias digitais, não foram acompanhadas pelos músicos entrevistados, o que provocou

um isolamento da prática e o afastamento gradual de suas atividades. As novas tendências não absorveram o que temos de mais popular, principalmente, as expressões mais tradicionais da música produzida em comunidade.

Por fim, no caso de Zé Orlando, este relata que atualmente se apresenta pela região com o nome artístico de “Zé & banda”. O grupo é composto por três componentes: Zé Orlando no violão e voz, Irismar no contrabaixo e Deusimar na sanfona.

Além de eventos com o grupo, Zé Orlando relata que faz pequenas apresentações como forma de “incentivo pra muita gente até que canta no João Matias todo domingo. É um barzinho todo domingo que a gente faz no momento da feira. E é bom aquilo dali, é bom! Aparece muita cantora, muito talento. A gente senta lá e é bom demais” (ZÉ ORLANDO, 2022).

Contrário do que acontece com Ti Novo e Messias Bezerra, o seresteiro Zé Orlando continua tocando, inclusive fora da cidade. O fato de atualizar seu repertório de acordo com as tendências musicais atuais o mantém na ativa, deixando-o em evidência dentro do cenário musical de Varjota.

Os relatos sobre a música local e, principalmente, sobre as atividades atuais, mostram a perspectiva dos sujeitos sobre seu contexto social, incluindo a música praticada na cidade. A ideologia contida nos discursos dos músicos entrevistados deixa evidente o quanto os eventos sociais podem gerar interpretações diversas, a partir da subjetividade do sujeito.

Dessa maneira, as mesmas palavras e expressões utilizadas no meio social podem ganhar novos sentidos dependendo da ideologia sustentada pelo sujeito, pois é inevitável entrelaçamento entre discurso e ideologia, segundo Pêcheux (2009). Portanto, a diversidade de variáveis dos discursos analisados na presente pesquisa são resultado da relação entre as experiências coletivas por meio da interação social e a subjetividade dos sujeitos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De um modo geral, a construção da identidade musical dos músicos autodidatas de Varjota se deu através do contato com outros artistas no convívio social. Vale destacar que, esses músicos não tiveram instrução de professores ou frequentaram aulas de música na época em que aprenderam a tocar e, por isso, desenvolveram a habilidade de aprender de oitiva e por observação.

Com intuito de compreender como se deu o processo de construção da identidade musical desses sujeitos, a pesquisa foi elaborada com base no modelo de estudos de casos múltiplos, proposto por Gil (2008). Dessa maneira, foram analisados os fatores que provocaram a ocorrência do fenômeno sociocultural, assim como, as situações no contexto sociocultural varjotense e as experiências da vida real dos sujeitos a partir de suas próprias narrativas e perspectivas.

Por se tratar de uma pesquisa essencialmente qualitativa, a análise das informações coletadas foi realizada a partir do método da Análise do Discurso, modelo proposto por Pêcheux (2009), entre outros. Desse modo, a pesquisa teve como elementos de análise, a memória discursiva, a ideologia, a condição de produção do discurso, o sentido do discurso e a identidade de discurso do sujeito.

Diante do exposto, podemos afirmar que o processo migratório ocorrido na região foi um fenômeno sociocultural longo e intenso, não se limitando apenas à construção do açude. Na verdade, a partir da análise da história local por meio de Oliveira (2008) e Rodrigues (2020) fica evidente que, mesmo após o fim das obras, muitos sujeitos se deslocaram para a cidade em busca de oportunidade de trabalho, haja vista que o açude provocou mudanças radicais na estrutura local.

Essas mudanças podem ser vistas na ecologia ao perenizar o fluxo das águas do Rio Acaraú, na agricultura ao transformá-la em atividade permanente, na economia ao dinamizar as atividades comerciais, na urbanização ao construir um novo distrito no local, na demografia ao provocar um intenso processo migratório, na cultura ao promover a interação entre sujeitos de diferentes origens, entre outros indicadores.

Neste contexto, o processo migratório que continuou mesmo após a construção do açude possibilitou o contato entre diversos sujeitos e seus capitais culturais, entre estes, músicos como Messias Bezerra e sujeitos comuns que depois da vivência no território de destino iniciaram na música como, por exemplo, Ti Novo e Zé Orlando.

A partir da análise dos três casos da pesquisa, podemos considerar que, os fatores que provocaram o deslocamento do território de origem foram diversos, entretanto, a construção do Açude Araras influenciou direto ou indiretamente no destino desses imigrantes, seja para trabalhar com a piscicultura, agricultura, ou em outras áreas da economia local.

Ao chegar em Varjota os sujeitos traziam, em suas trajetórias pessoais, experiências musicais a partir da vivência com as atividades artísticas em sua comunidade de origem, incluindo, a participação em eventos, como é o caso de Messias Bezerra que teve seus primeiros contatos com a música ainda na Paraíba, estado de nascimento do músico.

Já Ti Novo e Zé Orlando desenvolveram-se musicalmente após o deslocamento para a cidade de Varjota. Entretanto, a iniciação musical foi um processo influenciado pelo contato direto com outros músicos locais.

A partir da análise das informações obtidas através dos relatos orais, constatamos que os músicos entrevistados tiveram suas trajetórias pessoais marcadas pelo processo migratório, o que provocou também mudanças socioculturais significativas, devido ao contato com outros imigrantes e com moradores locais.

As relações interpessoais no ambiente comunitário da cidade, fez com que os músicos absorvessem novos elementos culturais inseridos na musicalidade ali presente. Vale destacar que a música não é restrita à dimensão sonora, pois, elementos como identidade, linguagem, autenticidade, coletividade, devem ser considerados. Portanto, as relações estabelecidas através do contato com outros sujeitos se deram por meio das experiências musicais coletivas no âmbito social, o que contribuiu para a construção da identidade musical.

As transformações socioculturais a partir da interação entre os sujeitos sociais, podem ser tratadas como hibridação cultural, como afirma Burke (2003). É importante destacar que, quando se refere a hibridação, estamos nos orientando pela perspectiva da micro história, ou seja, o indivíduo como sujeito das mudanças sociais a partir de sua historicidade.

Desse modo, a hibridação cultural também ocorre no âmbito das individualidades, pois quando Ginzburg fala do moleiro Menocchio³⁷, podemos compreender a inquisição da Igreja Católica a partir de um sujeito. Quando analisamos as experiências coletivas dos sujeitos da pesquisa, podemos compreender que suas trajetórias foram influenciadas pelas relações sociais, gerando novos traços identitários.

Partindo desse pressuposto, a pesquisa buscou compreender o processo de identidade a partir dos sujeitos entrevistados, considerando as diferenças e semelhanças que constituem cada

³⁷ Figura central do livro “O queijo e os vermes” de Carlo Ginzburg, que descreve um processo inquisitório no âmbito da Contrarreforma Católica do século XVI.

trajetória.

Neste sentido, podemos observar que, os sujeitos se diferem bastante em suas trajetórias pessoais e na perspectiva sobre a atividade musical. Assim, questões relacionadas ao território de origem, à iniciação musical, à bagagem musical que possuíam quando migraram, aos primeiros contatos com os músicos locais e às atividades atuais, são bastante distintas.

Apesar das diferenças individuais, os músicos também apresentam semelhanças em suas trajetórias, sobretudo, em questões relacionadas ao convívio. Fazendo um levantamento histórico sobre as atividades e os músicos locais, ficou evidente que, por exemplo, Messias Bezerra influenciou Ezídio, que influenciou Zé Orlando e Bimartins, este último tocou na banda Memórias do Sertão que era composta pelos irmãos Erivando, Erivaldo e Birel e que também fizeram parte da banda Big Som de Varjota.

Ou seja, o tecido musical varjotense foi construído a partir das experiências coletivas entre indivíduos autônomos, mas que “trocaram figurinhas” em algum momento da carreira, possibilitando a tradução cultural de novos elementos musicais locais. Portanto, com o foco da abordagem nas relações sociais como fator de construção das identidades a pesquisa atingiu seu objetivo metodológico.

Por fim, não menos importante destacar, a presente pesquisa é relevante por seu caráter interdisciplinar, podendo ser utilizada como fonte de pesquisas para diversas áreas. Além disso, contribui para a superação do isolamento teórico-metodológico que geralmente os estudos multidisciplinares apresentam.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jocélio. **Sua Música. Memórias do Sertão DVD Vol.01 em Reriutaba 2009**. 2016. Disponível em: <https://www.suamusica.com.br/jocelidownloads/memorias-do-sertao-dvd-vol-01-em-rieriutab-a-2009-joceiodownloads-net>. Acesso em: 04 jul. 2022.
- ARAÚJO, Felipe Nascimento. Por uma “história social da música” na antiguidade? Os musicistas gregos como temática de pesquisa através de uma abordagem sociocultural. In. ANPUH-Brasil. 31º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH, 2021. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628802535_ARQUIVO_fbc13502c21ff2a127facf604a3e4fb5.pdf. Acesso em: 27 mar. 2021.
- ASSIS, Lenilton Francisco; ARAÚJO, Francinelda Ferreira. A centralidade do comércio na cidade pequena nordestina: o caso da feira livre de Varjota (Ceará/Brasil). **Scripta Nova - REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**. Barcelona: Universidad de Barcelona, v. XIII, n. 294, p. 741-98, 2009. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-294.htm>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- BALLA, Ricardo. **“Tudo pronto para o lançamento do primeiro EP dovaqueiro e cantor Ricardo Balla”**. Varjota, 23 jun. 2022. Instagram: @ricardoballa. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CfKsK_WuNCz/. Acesso em: 04 jul. 2022.
- BASSAN, Dilani Silveira. **Mobilidade espacial: a dinâmica das migrações e a trajetória dos migrantes na região do vale do Paranhana/RS–BR**. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional) – Universidade de Santa Cruz do Sul. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2017, 251f. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1509/1/Dilani%20Silveira%20Bassan.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- BECELLONI, Bárbara. **A identidade cultural como fator de integração: comunicação, história e memória na hibridação dos itálicos no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) São Paulo: USP, 2006, 137f.
- BERTAGNOLLI, Gissele Buzzatti Leal. Processos de construção de identidades regionais: cultura imaterial, identidade e desenvolvimento. **PERSPECTIVA**, Erechim. v. 39, n.148, p. 47-54, dezembro/2015.
- BESSA, Virgínia de Almeida. O século da canção. **Revista de História**. 157, 2007, p. 203-211. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64665>. Acesso em: 27 mar. 2021.
- BORN, Georgina. Music and the materialization in the identities. **Journal of Material Culture**, UK: Oxford, 16 (4) p. 376-388, 2011. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1359183511424196>. Acesso em: 26 mar. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 19.726, de 20 de fevereiro de 1931**. Aprova o Regulamento da Inspetoria Federal de Obras Contra As Secas. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19726-20-fevereiro-1931-518993-norma-pe.html>. Acesso em: 07 mar. 2022.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Varjota**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/varjota/panorama>. Acesso em: 26 mar. 2021.

BRITO, Fausto. As migrações internas no Brasil: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. **UFMG/Cedeplar**, Belo Horizonte, set. 2009. Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20366.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2021.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos, 2003, 116p.

CAETANO, João Evanio Borba; MISSIO, Fabrício José; DEFFACCI, Fabrício Antonio. Fronteira, Música e Identidade Cultural. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 03, ed. especial, p. 01-27, dez., 2017. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/download/519/295>. Acesso em: 26 mar. 2021.

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. **Proletários da seca: arranjos e desarrajos nas fronteiras do trabalho (1877-1919)**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: UFC, 2014, 353f.

CASTRO, Lara. “Cassacos”: trabalho, cotidiano e conflitos nas frentes de serviços na Bahia e no Ceará (1945-1962). In. XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. **Anais...** São Paulo: ANPUH, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308138450_ARQUIVO_artigolaraanpuh.pdf. Acesso em: 07 mar. 2022.

_____. Entre relações de força e consenso: as políticas antimigratórias e os trabalhadores-cassacos no contexto das secas da década de 1950. **Fronteiras & Debates** Macapá, v. 6, n. 2, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/fronteiras/article/download/5738/pdf>. Acesso em: 07 mar. 2022.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, 351 p.

CHAVES, Erasmo Júnior de Melo. **Aprendizagem musical autodidata: um estudo exploratório com os músicos populares em Varjota-CE**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Música) – Universidade Federal do Ceará. Sobral, 2019. 79f. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51375>. Acesso em: 26 mar. 2021.

DE OITIVA. In: AURÉLIO, Dicionário do Aurélio Online. 2018. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/oitiva>. Acesso em: 07 mar. 2022.

ENCULTURAÇÃO. PRIBERAM, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/encultura%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em:

27 mar. 2021.

ERTHAL, Júlio. A análise em música popular: reflexões em diálogo com a etnomusicologia **DEBATES**. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 16, p.117-133, 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5818>. Acesso em: 26 mar. 2021.

FACHIN, Odília. **Fundamentos de Metodologia**. 5ª ed. [rev.] São Paulo: Editora Saraiva, 2006, 209 p. Disponível em: <http://maratavarespsictics.pbworks.com/w/file/etch/74302802/FACHIN-Odilia-fundamentos-de-Metodologia.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

FARIAS, Gilmar Rejane. **Varjotararas**. Sobral: Sobral Gráfica, 2010, 113p.

FERNANDES, Fernando Eduardo Machado dos Santos. **O autodidata em Música**. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008, 34f. Disponível em: <http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/fernandofernandes.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2021.

FERRARI, Monia de Melo. **Migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas. (1951-1954) seca e desigualdades regionais**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2005, 168f. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/1498>. Acesso em: 27 mar. 2021.

FERREIRA, Lara Vanessa de Castro. **Cassacos, trabalhadores na lida contra a fome e a degradação nas obras públicas em tempos de secas (Ceará, anos 1950)**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2016, 239 f. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/21191>. Acesso em: 07 mar. 2022.

FREITAS, Lúcia Gonçalves. **Discurso e identidade em narrativas de migrantes**. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2008, 247f. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/3861>. Acesso em: 07 mar. 2022.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso. Aula inaugural no College d'e France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola. 1996, 80p. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867820/mod_resource/content/1/FOUCAULT%2C%20Michel%20-%20A%20ordem%20do%20discurso.pdf. Acesso em: 07 mar. 2022.

FUNARJ. **Escola de Música Villa-Lobos**. Disponível em: <http://www.funarj.rj.gov.br/node/25>. Acesso em: 04 jul. 2022.

FURTADO, Maílson. A cultura em Varjota: Mestre Antônio Hortêncio. **Associação Cultural Criando Arte**. 2010. Disponível em: <http://ciacriandoarte.blogspot.com/p/cultura-em-varjota.html>. Acesso em: 07 jul. 2022.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª ed. 5ª reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, 416p.

GERÔNIMO, Sidiney Menezes. **Discurso, Música e Ideologia: uma análise discursiva dos efeitos de sentido hedonistas materializados em letras de música carnavalesca baiana.**

Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Alagoas. Maceió: UFAL, 2016, 221f. Disponível em:

<https://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/3383/1/Discurso,%20m%C3%BAsica%20e%20ideologia:%20uma%20an%C3%A1lise%20discursiva%20dos%20efeitos%20de%20sentido%20hedonistas%20materializados%20em%20letras%20de%20m%C3%BAsica%20carnavalesca%20baiana.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

GHUZI, Juliana. **Migração interna: o estudo do fenômeno no município de Jacuizinho (RS).** Monografia (Bacharelado em Economia) – Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis: UFSC, 2012, 53f. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/160468/Monografia%20Juliana%20Ghuzi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 mar. 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002, 175 p. Disponível em:

http://www.uece.br/nucleodelinguasitaperi/dmdocuments/gil_como_elaborar_projeto_de_pesquisa.pdf. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **Métodos e técnicas de Pesquisa Social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008, 200 p.

Disponível em: <https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9nicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

GONÇALVES, Alfredo José. Migrações internas: evoluções e desafios. **ESTUDOS AVANÇADOS**, 15 (43), p. 173-184, 2001. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ea/a/HzMfQkWyQ9JL8J6pFctfXXP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 mar. 2021.

GUERRA, Danyelle Mota Ricardo. **Redes sociais de migração como crítica social às políticas públicas: estudos de casos em Fortaleza.** Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade.) - Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza: UECE, 2007, 124f.

Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UECE-0_60da84c6d270dcf860cb6006b657894f.

Acesso em: 26 mar. 2021.

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade.

In: BARTHE-DELOIZY, Francine; SERPA, Angelo. (orgs). **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia** [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, p. 27-46, 2012.

Disponível em: <http://books.scielo.org/id/8pk8p/pdf/barthe-9788523212384-03.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, 104 p. Disponível em:

https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Organização de Liv Sovík.

Tradução de Adelaine La Guardia Resende e colaboradores. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, 434 p.

ILARI, Beatriz. Música, identidade e relações humanas em um país mestiço: implicações para a educação musical na América Latina. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 18, p. 35-44, out. 2007. Disponível em:

<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/272/203>. Acesso em: 27 mar. 2021.

JULIÃO, Cláudia César Batista. Migração interna e seleção: evidências para o estado de Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal de Pernambuco. Caruaru: O Autor, 2014, 54f.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para a pesquisa de campo**. Tradução de Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013, 202p.

KETZER, Lisiane Selaimen Heemann *et al.* Imigração, identidade e multiculturalismo nas organizações brasileiras. **INTERAÇÕES**, Campo Grande, v. 19, n. 3, p. 679-696, jul./set. 2018. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/inter/a/7BKMW74vvSjk3nrfzvLS9Rv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 mar. 2021.

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.

Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/278>. Acesso em: 27 mar. 2021.

LEITE, Cristina Maria Costa. **O Lugar e a Construção da Identidade: os significados construídos por professores de Geografia do Ensino Fundamental**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2012, 222f. Disponível em:

https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11250/1/2012_CristinaMariaCostaLeite.pdf. Acesso em: 26 mar. 2021.

LIBERATO, João. **Aspectos identitários da produção sonora na Flauta: uma autoinvestigação**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2017, 281f. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/25373/1/TESE%20JOAO%20LIBERATO.%20UFBA.%20ASPECTOS%20IDENTITARIOS%20DA%20PRODUCAO%20SONORA%20NA%20FLAUTA.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

LIMA, César Barreto; LIMA, Saulo Barreto. **Guarany de Sobral: o glorioso Cacique do Vale**. [S.l.: s.n.]. 2020, 124 p. Disponível em: <https://www.pdf-archive.com/2020/04/22/guarany-de-sobral/guarany-de-sobral.pdf>. Acesso: 13 jul. 2022.

LIMA, Telma Cristiane Sasso; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Rev. Katál**. Florianópolis, v. 10 n. esp. p. 37-45, 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rk/a/HSF5Ns7dkTNjQVpRyvhc8RR/?lang=pt>. Acesso em: 26 mar. 2021.

MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. **Hibridações locais e processos identitários: o**

rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás: UFG, 2015, 164f.

MARANDOLA JR., Eduardo; DAL GALLO, Priscila Marchiori. Ser migrante: implicações territoriais e existenciais da migração. **R. bras. Est. Pop.**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 407-424, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbepop/a/rzmFzZWXRMzVHZhFGWSR6wn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 mar. 2021.

MARTINS, Bi. Galeria. **Mapa Cultural do Ceará.** Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/8003#:~:text=Bimartins%20Rodrigues%20%C3%A9%20um%20artista,os%20pilares%20para%20suas%20obras>. Acesso em: 04 jul. 2022.

MARTINS, Elaine. **O que é MP3?** 2008. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/musica/214-o-que-e-mp3-.htm>. Acesso em: 07 de set. 2021.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Ciência & Saúde Coletiva**, n. 17, v. 3, p. 621-626, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a07.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

MONTEIRO, Edemar Souza. Construção da identidade no contexto sociocultural dos sujeitos. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana: GEPIADDE, ano 5, volume10, jul-dez de 2011. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/download/1915/1671/26>. Acesso em: 26 mar. 2021.

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. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772189_c6f7a6ba153e2481eb_e2c62ffe7f053f.pdf. Acesso em: 27 mar. 2021.

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. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/10114>. acesso em: 27 mar. 2021.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per Musi**, Belo Horizonte: n. 22, p. 181-195, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pm/n22/n22a15.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

NETTO, Michel Nicolau. **Discursos identitários em torno da Música Popular Brasileira.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas: [s. n.], 2007, 239f. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279252>. Acesso em: 26 mar. 2021.

NORDESTE NOTÍCIAS. **Valney 'O Cobra', da show no Programa do Ratinho no SBT.** 2019. Disponível em:

<https://www.facebook.com/noticianordeste/videos/valney-o-cobra-da-show-no-programa-do-ratinho-no-sbt/749374792155029/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro. Algumas abordagens teóricas a respeito do fenômeno migratório. In. OLIVEIRA, Luiz Antônio Pinto; OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro (orgs.). **Reflexões sobre os deslocamentos populacionais no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011, 102 p.

OLIVEIRA, Inara Alves. **Resistência e conformismo na construção do Açude Araras (1951-1964)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral: UVA, 2008, 75f.

OLIVEIRA, Márcia Maria de. **Dinâmicas migratórias na Amazônia contemporânea**. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas. Manaus: UFAM, 2014, 340f. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/4239/2/Tese%20%20M%C3%A1rcia%20Maria%20de%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

O POVO. **Morre, aos 91 anos, o mestre da Cultura Antônio Hortênsio**. 2019. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/ceara/2019/05/28/morre--aos-91-anos--o-mestre-da-cultura-a-antonio-hortensio.html>. Acesso em: 07 jul. 2022.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009. 100p.

PASCOAL, Hermeto. Hermeto Pascoal - Música da Lagoa (Sinfonia do Alto Ribeira, 1985). **Youtube**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lZbfNtDCHdM>. Acesso em: 12 jul. 2022.

PAULON, Andrea; NASCIMENTO, Jarbas Vargas; LARUCCIA, Mauro Maia. Análise do Discurso: Fundamentos Teóricos-Metodológicos. **Revista Diálogos Interdisciplinares**, vol.3, n°1, p. 25-45, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi *et al.* 4ª ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009, 298 p. Disponível em: <https://issuu.com/editoraunicamp/docs/1330>. Acesso em: 08 jun. 2022.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **REVISTA DA ABEM**, Londrina: v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/464>. Acesso em: 26 mar. 2021.

PEREZ, Olívia Cristina. O que é interdisciplinaridade? Definições mais comuns em artigos científicos brasileiros. **INTERSEÇÕES** [Rio de Janeiro] v. 20 n. 2, p. 454-472, dez. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/download/39041/27511>. Acesso em: 26 mar. 2021.

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) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2013, 212 f.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VARJOTA. **INSCRIÇÕES ABERTAS. Os músicos de Varjota, com o apoio da Prefeitura Municipal através das Secretarias de Educação e de Cultura, anunciam a realização do 7º Festival EnCanta Varjota.** Varjota, 31 de out. 2021. Facebook: Prefeitura Municipal de Varjota. Disponível em: <https://www.facebook.com/prefeituradevarjota/photos/a.393667870749034/4467358026713311/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

_____. **LIVE – DIA DA CULTURA VARJOTENSE.** Youtube. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WfwQt0xB5_E&t=9141s. Acesso em: 07 jul. 2022.

QUEIROZ, Silvana Nunes. **Migração, retorno e seletividade no mercado de trabalho cearense.** Tese (Doutorado em Demografia) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas: [s.n.], 2013, 250f.

RANGEL, Leandro de Alencar. **A construção do conceito de direito à identidade cultural: diálogo entre o Direito, a Antropologia e a Sociologia.** Dissertação (Mestrado em Direito Público) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte: PUC/MG, 2008, 128f.

RODRIGUES, Francisco Magnel Carvalho. **De onde vem o “varjotense”? A construção da identidade.** Monografia (Especialização em Ensino de História do Ceará) – Universidade Estadual Vale do Acaraú. Sobral: UVA, 2016. 96f.

_____. **Seca, deslocamentos e Serviços de Emergência: A experiência dos trabalhadores da construção do Açude Araras (1951-1958).** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: UFC, 2020, 184f.

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, Fabiana Majewski dos. Um estudo da Música Popular Brasileira como categoria nativa. 2010. In. VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. **Anais...** Salvador: Facom- UFBA, 25 a 27 de maio de 2010. Disponível em: <https://studylibpt.com/doc/1059918/um-estudo-da-m%C3%BAAsica-popular-brasileira-como-categoria>. Acesso em: 26 mar. 2021.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade.** Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 296 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=E1tPJOKBo9cC&printsec=copyright&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=true>. Acesso em: 11 de ago. 2021.

_____. Elementos para una sociología de la inmigración. **Empiria: Madrid.** Ed. 19, 2010, p. 251-257. Disponível em: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/elementos-para-una-sociología-de-la-inmigración/docview/1291899189/se-2?accountid=20139>. Acesso em: 11 de ago. 2021.

SILVA, Antônio João Hocayen. **Metodologia de pesquisa: conceitos gerais**. Paraná: Unicentro, 2011, 56p.

SILVA, Uvander Vitor. **Velhos caminhos, novos destinos: migrante nordestino na região metropolitana de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008, 177f. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-27082009-162742/publico/UVANERSON_VITOR_DA_SILVA.pdf. Acesso em: 27 mar. 2021.

SILVEIRA, Daiane de Lima Soares. **Migrantes Nordestinas Escolarização no Pontal Mineiro (1950 e 1960): desafios, resistências, embates e conquistas**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: UFU, 2014, 148f. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/13954/1/MigrantesNordestinasEscolarizacao.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2021.

TERTÚLIAS. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tertulias/>. Acesso em 09 de jul. 2022.

VARJOTA. **Lei Nº 718, de 03 de junho de 2021**. Institui o dia 04 de julho, como o dia da cultura varjotense, em homenagem a Antônio Hortêncio. Varjota: Câmara Municipal, 2021. Disponível em: https://www.varjota.ce.gov.br/arquivos/696/LEIS%20MUNICIPAIS_718_2021_000001.pdf. Acesso em: 07 de jul. 2022.

VARJOTA NOTÍCIAS. **I Baile da Saudade é sucesso em Varjota**. 2011. Disponível em: <http://www.varjotanoticias.com/2011/07/o-clube-recreativo-araras-que-imperou.html>. Acesso em: 04 de jul. 2022.

ENTREVISTAS:

Nome: Antônio Enézio Freitas do Nascimento

Nome Artístico: Antônio Enézio

Habilidade musical: Violonista e cantor

Idade: 61 anos

Naturalidade: General Sampaio-CE

Profissão: Pescador-lavrador

Data da entrevista: 08/07/2022

Nome: Antônio Martins Rodrigues

Nome Artístico: Bimartins

Habilidade musical: Guitarrista e produtor musical

Idade: 42 anos

Naturalidade: Santa Quitéria-CE

Profissão: Diretor de Arte e Designer Gráfico

Data da entrevista: 08/07/2022

Nome: Erivando Rodrigues de Oliveira

Nome Artístico: Erivando Batera
Habilidade musical: Baterista, contrabaixista e violonista
Idade: 52 anos
Naturalidade: Serrota dos Carneiros, Pires Ferreira-CE
Profissão: Músico e Professor de Música
Data da entrevista: 11/07/2022

Nome: Francisca Nogueira de Andrade
Artístico: Fransquinha Nogueira
Idade: 60 anos
Naturalidade: Varjota-CE
Profissão: Professora aposentada
Data da entrevista: 07/07/2022

Nome: Francisco Antônio Alves Júnior
Nome Artístico: Júnior Alves
Habilidade musical: Multi-instrumentista
Idade: 30 anos
Naturalidade: Varjota-CE
Profissão: Músico e Educador Musical
Data da entrevista: 29/06/2022

Nome: Francisco Erivaldo Rodrigues de Oliveira
Nome Artístico: Erivaldo Musk
Habilidade musical: Tecladista e Produtor musical
Idade: 48 anos
Naturalidade: Ipu-CE
Profissão: Leiturista (Enel)
Data da entrevista: 18/06/2022

Nome: Francisco Valney Feitosa
Nome Artístico: Valney, O cobra
Habilidade musical: Pianista, tecladista e sanfoneiro
Idade: 49 anos
Naturalidade: Varjota-CE
Profissão: Segurança e músico
Data da entrevista: 05/07/2022

Nome: Jheimison Costa Nascimento
Nome Artístico: Jamie Costa
Habilidade musical: Compositor, multi-instrumentista e cantor
Idade: 22 anos
Naturalidade: Varjota-CE
Profissão: Músico e Educador Musical
Data da entrevista: 29/06/2022

Nome: José Orlando Mesquita
Nome Artístico: Zé Orlando
Habilidade musical: Multi-instrumentista e cantor
Idade: 59 anos

Naturalidade: Reriutaba-CE
Profissão: Servidor Público
Data da entrevista: 06/06/2022

Nome: Luiz Edinan Rodrigues Oliveira
Nome Artístico: Birel
Habilidade musical: Percussionista
Idade: 45 anos
Naturalidade: Serrota dos Carneiros, Pires Ferreira-CE
Profissão: Funcionário Público
Data da entrevista: 11/06/2022

Nome: Messias Bezerra de Oliveira
Nome Artístico: Messias Bezerra
Habilidade musical: Cavaquinista
Idade: 81 anos
Naturalidade: São José de Piranhas-PB
Profissão: Comerciante aposentado
Data da entrevista: 14/05/2022

Nome: Raimundo Marcelino Diogo
Nome Artístico: Ti Novo
Habilidade musical: Pandeirista
Idade: 67 anos
Naturalidade: Sobral-CE
Profissão: Pedreiro
Data da entrevista: 20/03/2022

Nome: Ricardo Melo Azevedo
Nome Artístico: Ricardo Balla
Habilidade musical: Baterista, percussionista e cantor
Idade: 46 anos
Naturalidade: Varjota-CE
Profissão: Músico
Data da entrevista: 07/07/2022

APÊNDICES

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

Convido-lhe a participar do presente estudo intitulado: “**A construção da identidade musical dos músicos populares autodidatas de Varjota-CE a partir do processo migratório iniciado na década de 1950**”, que tem como objetivo geral: Compreender a relação entre o processo de migração e a construção da identidade musical dos músicos populares de Varjota-CE. Este estudo trata-se de uma dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Musicologia, linha de pesquisa História, Estética e Fenomenologia da Música.

Você participará do processo de elaboração do estudo, deste modo, após a sua aceitação, será realizada a aplicação de um questionário e uma entrevista gravada em áudio. 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. Estarei disponível para qualquer outro esclarecimento, no endereço: Rua Emiliano Ribeiro da Cunha, 48, Centro - Varjota-CE e através do Telefone: (88) 9 99504720 e e-mail: erasmoportavoz@hotmail.com.

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:

Varjota-CE, ____/____/____

Assinatura do Participante da Pesquisa

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO DE CARACTERIZAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

1. NOME COMPLETO:
2. NOME ARTÍSTICO:
3. IDADE:
4. NATURALIDADE:
5. PROFISSÃO:
6. HABILIDADE MUSICAL:

**APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADO AOS
PARTICIPANTES DAS FESTAS DO CLUBE RECREATIVO ARARASEM
VARJOTA-CE**

(Fransquinha Nogueira)

1. Quando e por quem foi fundado o Clube Recreativo Araras?
2. Quem foram os primeiros responsáveis pela direção do clube?
3. Quais eram as festas mais importantes do ano que ocorriam no local?
4. Como eram as festas, o acesso do público, as roupas utilizadas?
5. Quais as bandas que tocavam no local?
6. Como eram feitas as divulgações das festas?
7. Quais foram as principais mudanças que ocorreram no local?
8. Como foi o retorno das festas (Festa da saudade) do clube?
9. Por que o clube encerrou suas atividades?
10. Qual foi a importância das festas do clube na sua vida?

**APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADO AOS
MÚSICOS POPULARES DE VARJOTA-CE - PARTICIPANTES DO
FESTIVAL ENCANTA**

(Júnior Alves e Jamie Costa)

1. Quando e como foi idealizado o Festival de Música de Varjota?
2. Qual era o objetivo de criar um festival de música local?
3. Como era o formato inicial do festival?
4. Como foi sua participação no festival EnCANTA?
5. Quem foram os músicos que já participaram do festival?
6. Como eram realizadas as atividades do festival?
7. Quais foram as principais mudanças que ocorreram no festival?
8. Na sua opinião, o festival vai continuar nos próximos anos?
9. Qual foi a importância do festival para a música local?
10. O que o festival impactou em sua trajetória musical?

**APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADO AOS
MÚSICOS POPULARES DE VARJOTA-CE - PARTICIPANTES DE
BANDAS LOCAIS**

(Antônio Enézio, Erivando Batera, Birel e Erivaldo)

1. Quando e como foi o surgimento da banda?
2. Qual era a formação original?
3. Qual era o repertório base?
4. Quais os lugares mais marcantes que a banda tocou?
5. Como eram os trabalhos de divulgação da banda?
6. Quais foram as principais mudanças que ocorreram na banda durante a trajetória?
7. Quando e por que a banda encerrou as atividades?
8. Qual foi a importância da banda para a música local?

**APÊNDICE F – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADO AOS MÚSICOS
POPULARES DE VARJOTA-CE NA ATUALIDADE**

(Valney “O cobra”, Bimartins e Ricardo Balla)

1. Como você aprendeu a tocar um instrumento musical?
2. O contato com outros músicos locais influenciou na sua trajetória musical?
3. Ao longo de sua trajetória musical, você acha que influenciou algum músico da cidade?
4. Cite alguns fatos importantes de sua trajetória como músico?
5. Qual a sua atividade musical dentro mercado na atualidade?

**APÊNDICE G – ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADO AOS
MÚSICOS POPULARES DE VARJOTA-CE - PARTICIPANTES DO
ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS**

(Ti Novo, Messias Bezerra e Zé Orlando)

1. Quando e porque você se mudou para a cidade de Varjota?
2. Qual a influência da construção do açude na sua vinda para a cidade?
3. Como eram as atividades musicais na sua localidade de origem?
4. Como eram as atividades musicais na época em que você chegou em Varjota?
5. Como foi o primeiro contato com os músicos varjotenses?
6. Como foi sua trajetória como músico na cidade de Varjota?
7. O contato com outros músicos locais influenciou na sua maneira de tocar?
8. Você acha que também influenciou algum músico da cidade?
9. Como você vê as atividades musicais em Varjota atualmente?
10. Qual a sua atividade musical na atualidade?

ANEXOS

ANEXO I - LEI Nº 718 DE 03 DE JUNHO DE 2021.**LEI Nº 718 DE 03 DE JUNHO DE 2021.**

INSTITUI O DIA 04 DE JULHO, COMO O DIA DA CULTURA VARJOTENSE, EM HOMENAGEM A ANTÔNIO HORTÊNSIO.

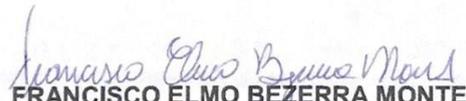
A CÂMARA MUNICIPAL DE VARJOTA, ESTADO DO CEARÁ, APROVOU E EU, FRANCISCO ELMO BEZERRA MONTE, PREFEITO MUNICIPAL, SANCIONO E PROMULGO ESTA LEI:

Art. 1º. Fica instituído o Dia da Cultura Varjotense, em homenagem ao Mestre da Cultura Cearense Antônio Hortênsio, a ser comemorado todos os dias 04 de julho.

Art. 2º. A data fica incluída no Calendário Municipal de Eventos.

Art. 3º. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Paço da Prefeitura Municipal de Varjota, Estado do Ceará, aos 03 dias do mês de junho de 2021.


FRANCISCO ELMO BEZERRA MONTE
Prefeito de Varjota