

**A relevância de entrevistas como ferramenta de pesquisa no estudo  
das manifestações musicais oriundas da música popular**

por

*Afonso Claudio Segundo de Figueiredo*  
(Doutor em Música pela UNIRIO)

## A relevância de entrevistas como ferramenta de pesquisa no estudo das manifestações musicais oriundas da música popular

### Resumo

A dificuldade na obtenção de informações referentes à história da nossa música popular, assim como dados biográficos dos seus principais personagens se torna um desafio ao pesquisador uma vez que publicações sobre o assunto ainda são fruto de raras iniciativas. Esse quadro se acentua quando estudamos músicos e manifestações musicais que estiverem ausentes de exposição na mídia tradicional, como rádio e televisão. Uma das mais eficientes ferramentas que dispões aqueles que se dedicam a uma pesquisa dessa natureza são as entrevistas com músicos que atuem dentro do universo musical a ser estudado que devem ser conduzidas ou partilhadas com elementos que tenham a confiança dos entrevistados e que sejam capazes de interagir com eles dentro dos jargões específicos da linguagem estudada uma vez que dentro do próprio universo dessas manifestações musicais é comum que toda a herança seja ensinada, e por conseguinte aprendida, dentro das tradições orais.

Palavras chave: tradição oral; música popular

## **Sumário**

- 1. Introdução**
- 2. Tradição Oral**
- 3. Entrevistas**
- 4. Conclusão**
- 5. Bibliografia**

## 1. Introdução

Recentemente defendi a minha tese de doutorado na área musical de práticas interpretativas com um estudo sobre a improvisação na música instrumental brasileira, mais precisamente a improvisação com influência jazzística. A tese foi dividida em três partes, sendo a primeira uma discussão a respeito do conceito de improvisação sobre o qual eu iria me debruçar; a segunda parte sobre as influências mais presentes, principalmente entre os saxofonistas – uma vez que o saxofone é o meu instrumento; e por último o trabalho se concentraria em aspectos técnicos do desenvolvimento de um vocabulário específico para prática da improvisação melódica dentro das estruturas formais do repertório *standard*<sup>1</sup> da música instrumental brasileira.

A parte da pesquisa sobre as influências musicais teve como foco alguns dos proeminentes saxofonistas da cena da música instrumental carioca.<sup>2</sup> Como não havia nenhuma bibliografia disponível sobre esses músicos tive de criar o meu próprio material de consulta a partir da transcrição das entrevistas conduzidas por mim com esses artistas. Essas entrevistas foram na verdade a gravação de conversas quase que completamente informais pois todos eles são meus amigos e em nenhum momento pude sentir nenhuma formalidade da parte dos entrevistados, o que contribuiu sensivelmente para a qualidade do material obtido pois os músicos puderam se expressar livremente já que estavam diante de uma pessoa com a qual tinham, além de intimidade, confiança.

Eu havia preparado um roteiro com alguns pontos nos quais havia interesse que eram: 1. a formação musical do entrevistado.

2. como o entrevistado havia despertado para a improvisação.

3. quais eram as maiores influências musicais do entrevistado na área da improvisação.

---

<sup>1</sup> *Standard* – entre os músicos de jazz, *standard* é uma peça que seria parte do repertório básico de todo improvisador. Uma composição que obrigatoriamente “todos” devem saber.

<sup>2</sup> Foram conduzidas entrevistas com as saxofonistas Juarez Araújo (1930-2003), Nivaldo Ornellas (1941- ), Widor Santiago (1961- ), Eduardo Neves (1968- ) e Marcelo Martins (1969- ).

#### 4. qual a importância da improvisação na música produzida pelo entrevistado.

O primeiro a ser entrevistado foi Juarez Araújo, músico nascido no Nordeste que emigrara para o Sudeste do país ainda na época das grandes orquestras de rádio. Durante a entrevista, conduzida após uma apresentação de Juarez no Café Allegro, dentro da loja de discos Modern Sound no Rio de Janeiro, pude notar a emoção com que Araújo falava de sua história, uma trajetória rica que possivelmente, ele jamais havia tido a oportunidade de contar. Mesmo não sendo um dos focos da minha pesquisa, deixei ele contar a sua vida musical. Alguns meses depois, Juarez Araújo viria a falecer e a minha entrevista, conduzida para a minha tese, viria a ser o seu último depoimento. Nesse instante, decidi que ampliaria o foco das entrevistas para tentar, mesmo dentro de uma tese sobre as práticas musicais, tentar contar um pouco das vidas e das carreiras destes excelentes músicos. Em suma, uma iniciativa de registrar, antes que se tornasse tarde demais, uma parte da memória musical da minha cidade.

## 2. Tradição Oral

A cultura européia se desenvolveu durante grande período de nossa história se baseando em formas de escrita onde até a escrita musical pode ser incluída. Se hoje estudamos Bach, Mozart, Beethoven e tantos outros mestres é porque a obra construída por eles foi, dentro dos padrões disponíveis a cada um, registrada em forma de partituras que foram passando de geração para geração.

Outras culturas não tinham essa linguagem como ponto de comunicação ou registro e as heranças culturais eram transmitidas de outras maneiras, utilizando-se basicamente da via de transmissão oral. Na música da América do Norte, assim como na música da América do Sul, manifestações musicais que não fossem oriundas das tradições européias e, por isso mesmo, também não eram grafadas em forma de partitura, sem que isso significasse dizer que não eram aprendidas pelos mais jovens. Em alguns casos, a música, na visão de alguns, chegou-se a se tornar quase a essência dessa cultura. Ben Sidran (1971) na introdução de seu livro *Black Talk* defende que

nos Estados Unidos “a música não é apenas um reflexo dos valores da cultura negra mas, de uma certa forma, a base sobre a qual essa cultura é construída<sup>3</sup>”(p.XXI). A música se tornou a verdadeira forma de arte de uma camada de “novos” americanos impossibilitados de se expressarem de qualquer outra forma. Essa música não só se criou fora das bases tradicionais da música ocidental – partituras, conservatórios, etc – como se transformou em uma forma de arte complexa graças à tradição da cultura oral:

*“Pode-se dizer com certo grau de precisão que a cultura oral foi, por natureza, uma cultura “underground” no contexto cultural da América letrada; onde simplesmente ser negro era razão suficiente para se sentir inconformado. Cada membro da cultura oral, segundo os padrões letrados, era um elemento de desvio, engajado num comportamento que durante a Era do Jazz (“jazz age”) era sem dúvida alguma contrário às normas aceitáveis.” (Sidran, Black Talk.p.80)<sup>4</sup>*

O contrabaixista e compositor do jazz Charles Mingus, em sua biografia *Beneath the Underdog* conta como os negros aprendiam um instrumento durante a primeira metade do século passado:

*“Em Watts, professores itinerantes – nem sempre habilidosos ou bem educados musicalmente – viajavam de porta em porta persuadindo famílias de cor a comprar lições para as suas crianças. O Sr. Arson era um desses. Por alguns trocados que coletava semanalmente de algumas das famílias negras ele pagava as suas contas em uma parte da cidade de Los Angeles só para brancos.”(Mingus, Beneath the Underdog. p.14)<sup>5</sup>*

Quando um músico jovem procurava informação fora dos padrões da herança européia ele tinha de recorrer à tradição oral. O próprio Mingus na infância vai estudar na escola violoncelo e depois de se apaixonar pelo jazz muda para o contrabaixo, não sem antes receber conselhos de um “amigo”:

---

<sup>3</sup> *Yet I contend that music is not only a reflection of the values of black culture but, to some extent, the basis upon which is built.” (Sidran, Black Talk. p..xxi)*

<sup>4</sup> *It could be said with a certain amount of accuracy that the oral culture was, by nature, an underground culture in the context of literate America; that simply being a Negro in America was grounds for nonconformity. Each member of culture was, in terms of the criteria of the literate culture, a “deviant,” engaging in behavior that reevaluated as it was during the “Jazz Age” was nonetheless contrary to the accepted form. (Sidran, Black Talk. p.80)*

<sup>5</sup> *In Watts, itinerant teachers – not always skilful or well educated in music themselves – traveled from door to door persuading colored families to buy lessons for their children. Mr. Arson was one of them, out of the few bucks he collected weekly from each of many black families whose money paid his bill in a “white only” section of LA.(Mingus, Beneath the Underdog. p. 14)*

*“Arrume um contrabaixo e nós te colocamos na banda de “swing” do sindicato. Buddy me disse (...) “Isso mesmo! Você é negro. Nunca vai conseguir nada na música clássica não importa como você toque. Se você quiser tocar, tem de tocar um instrumento de negro. (...)” (Mingus, Beneath the Underdog. p. 41)<sup>6</sup>*

Mais adiante Mingus vai experimentar a melhor forma de aprender pela tradição oral quando passa as tardes na casa do pianista Art Tatum e assimila o que de avançado se fazia no jazz. Durante muitos anos foi assim no jazz, os músicos aprendiam uns com os outros. A partir da década de setenta começam a aparecer alguns centros universitários nos Estados Unidos que criam um *jazz department*. Atualmente é raro uma faculdade de música americana que não tenha instituído um departamento exclusivo para o jazz.

Mas aqui no Brasil, essa prática, de aprender com colegas mais avançados é uma das mais comuns dentro dos universos das músicas não-eruditas pois há poucas escolas onde o material didático está organizado. Nos grandes centros existem algumas opções mas ainda assim fora das universidades. Há algumas iniciativas em andamento mas ainda são relativamente recentes como pude perceber durante as entrevistas com alguns músicos atuantes no cenário instrumental visto que nenhum deles havia cursado uma faculdade. Todos aprenderam com colegas e na busca de informações sempre que elas se tornavam disponíveis.

O saxofonista mineiro Nivaldo Ornellas conta:

*“Eu perguntava para as pessoas sobre harmonia e elas me diziam que estava bom o que estava tocando, mas eu sabia que não estava. Eu achava que elas estavam escondendo o jogo e ficava revoltado. Só anos mais tarde descobri que não era por causa disso, eram eles que também não sabiam coisa nenhuma. Depois disso conheci um cara chamado Marilton, que era bom de harmonia e tratei de colar nele. Comecei pelas músicas dos Beatles, que aprendi todas, eram coisas mais simples e naquela época tinha muito Beatles rolando. Ai comecei a conviver com o Chiquito Braga e eu ficava horas vendo ele tocar, depois conversava com ele sobre improvisação. E me dei conta que era impossível improvisar sem saber harmonia.” (Figueiredo, Afonso Claudio, Improvisação no Saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do Século XX. Tese de Doutorado. 2005. UNIRIO. p.29)*

---

<sup>6</sup> *Go get yourself a bass and we'll put in our Union swing band. Buddy told my boy. (...) That's right. You're black. You will never make it in classical music how good you are. You want to play, you gotta play a Negro instrument. (...) (Mingus, Beneath the Underdog. p. 41)*

Nivaldo conta uma interessante prática musical que experimentou nesse período:

*“Outras pessoas importantes para mim foram o Valtinho, o Toninho Horta<sup>7</sup>, que já fazia umas coisas muito legais, e o Milton (Nascimento), que tocava bem também, e eu tratei de ficar colado nestes caras. Então comecei a botar em prática. O Valtinho reunia a garotada, fazia uma roda, botava o Milton no meio fazendo harmonia e agente ficava improvisando de boca. Cada um improvisava um chorus<sup>8</sup>. Pegava uma musica fácil, explicava a forma A A B e ficávamos horas fazendo isso, ele tocava uns 200 chorus. Com isso todos nós evoluímos muito.” (Idem)*

Outro saxofonista, Widor Santiago conta experiência semelhante *“eu e o Nelson (Henrique-trompetista) éramos vizinhos de parede e quando um ouvia o outro estudando batia na parede e íamos estudar juntos. (Figueiredo, Afonso Claudio, Improvisação no Saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do Século XX. Tese de Doutorado. 2005. UNIRIO. p.51).* E quanto mais músicos fomos procurar mais histórias assim ouviremos pois essa música começou a se desenvolver pela tradição oral e ainda continua utilizando desse meio para evoluir.

Na verdade podemos e devemos disponibilizar nas nossas instituições de ensino musical práticas oriundas de manifestações musicais não-eruditas pois são conhecimentos que nos cercam e não há motivo para ignorá-los e sim para aprendermos com eles e estimularmos o seu desenvolvimento. Todavia, essa forma de contato onde os músicos trocam informações de maneira informal está no cerne da prática dessas músicas e jamais irá, felizmente, desaparecer.

Outra forma de transmissão de conhecimento pela tradição oral seriam as aulas particulares que possivelmente dez entre dez músicos populares usufruíram em algum instante da sua formação como ilustra o saxofonista Juarez Araújo:

---

<sup>7</sup> Toninho Horta (1948-) – guitarrista, violonista e compositor mineiro dos mais influentes na música brasileira.

<sup>8</sup> Ver Glossário



*“e quando me mudei para outra cidade chamada Araguari, tive a felicidade de conhecer o maestro Guerra Peixe<sup>9</sup> que me viu tocar em uma orquestra muito boa que lá havia. Fazia sempre muitas perguntas a ele sobre música e ele, ao ver meu interesse, se ofereceu para me dar aulas.” (Figueiredo, Afonso Claudio, Improvisação no Saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do Século XX. Tese de Doutorado. 2005. UNIRIO. p.24)*

As aulas particulares são a versão profissionalizada da transmissão do conhecimento pela tradição oral. O interessante é que algumas manifestações apenas dispõem da tradição oral como forma de ensino e aprendizado, ficando à margem de todas as vias institucionalizadas. A discussão sobre os benefícios ou os problemas que trazer manifestações musicais entendidas como populares para dentro de conservatórios ou universidades podem acarretar vai além do proposto nesse trabalho que apenas reflete sobre a tradição oral e sua relação com o conhecimento que se propaga, podemos dizer, quase que de mão em mão.

Um dos desafios que posso afirmar, por experiência própria, existem quando a única forma de conhecimento e estudo recai na tradição oral é a falta de registro histórico ou publicações a respeito. Na minha tese de doutorado sobre improvisação havia dificuldade quase total não só de publicações a respeito para comentar como não havia qualquer registro histórico a respeito dos improvisadores. Para se saber algo sobre esses músicos só indo diretamente até eles pois não há nada sobre eles nem em livros nem em revistas especializadas.

Por essa razão dediquei um capítulo na tese que seria calcado apenas nas entrevistas. Chamei esse capítulo de Genealogia das Influências pois queria traçar um painel das principais influências para os saxofonistas improvisadores. Mas afinal, não seria a obtenção de material de pesquisa por entrevistas ela própria uma vertente da tradição oral?

### **3. Entrevistas**

---

<sup>9</sup> Guerra Peixe (1914-1993)

Desde do meu primeiro esboço do projeto que viria a se transformar na minha tese de doutorado concluí que teria de fazer entrevistas para colher dados a respeito dos improvisadores e suas influências pois não havia disponível nenhuma bibliografia a respeito dos músicos, apenas alguns métodos de ensino editados pelo mercado editorial e encartes de CDs. Muitos desses músicos, verdadeiros artistas com grande domínio instrumental estavam à margem de qualquer registro impresso. Haviam, é claro, gravações onde eles mostravam a sua habilidade mas isso apenas despertava mais curiosidade a respeito da formação musical e experiência profissional.

Uma vez iniciado o doutorado comecei as entrevistas pelo saxofonista Juarez Araújo, certamente por ele ser o mais velho do grupo selecionado para as entrevistas. Encontrei com Juarez ao final de uma apresentação sua na loja de discos Modern Sound em Copacabana, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. A conversa fluiu com suavidade e Juarez se emocionou ao contar a sua história e falar das pessoas que haviam sido importantes na sua carreira. Mesmo sendo a história musical de Juarez além do escopo da minha tese, deixei ele discorrer sobre esses fatos pensando inicialmente que esse material seria descartado por mim quando estivesse trabalhando na edição final da entrevista. Infelizmente algumas semanas após o nosso encontro Juarez viria a falecer e a minha entrevista acabaria por ser o seu último depoimento.

Por ocasião de um tributo a Juarez fui contatado por uma das organizadoras que me pediu uma cópia escrita da entrevista pois havia sido além do último depoimento de Juarez, esse era um onde ele contava a sua vida. Esse fato me fez pensar que possivelmente eu havia, por caminhos do acaso, me deparado com uma questão que talvez fosse maior que a minha tese: a questão histórica. E mesmo a minha tese sendo sobre a prática musical, dentro do área de práticas interpretativas, eu deveria realizar as entrevistas tendo em pauta também a questão documental.

Para entrevistar esse músicos eu recorri a um expediente que foi de extrema importância: ser um *insider*, ou seja, ser também um músico com atuação profissional e portanto, estar em condições de entender os jargões utilizados entre os músicos. Não ser tratado como um estranho ao meio possibilitou um conversa franca onde a

confiança do entrevistado foi fundamental para o resultado final. Como obter essa confiança é algo que o pesquisador deve refletir muito antes de começar qualquer entrevista sobre o risco de ser tratado como um repórter ou algo similar. Muitas vezes o entrevistado pode não entender bem sobre o que o pesquisador está trabalhando mas se há confiança do entrevistado o pesquisador pode direcionar a entrevista sem que ocorra incertezas quanto a seus objetivos por parte de quem está sendo entrevistado.

As diferenças que existem entre uma entrevista com o intuito de se colher material de pesquisa ou uma entrevista dada a um repórter de jornal ou revista podem não ficar muito claras pois as questões formuladas podem parecer similares e cabe ao pesquisador deixar claro que essa entrevista não será publicada em poucos dias e que respostas como “lanço semana que vem o meu novo CD e conto com os apoios...” não tem relevância. Ainda assim é uma questão delicada pois todo artista está sempre preparado para divulgar o seu trabalho sempre que há um oportunidade, principalmente aqueles que não despertam atenção dos principais meios de comunicação. Não ferir sensibilidades e simultaneamente manter o foco durante a entrevista pode ser a garantia de um resultado satisfatório.

#### **4. Conclusão**

As entrevistas fazem uma ponte entre a tradição oral e o estudo teórico pois permitem que se transcreva, edite e avalie o material obtido dentro do universo do assunto a ser pesquisado. Aproximar o mundo acadêmico das práticas musicais que se processam, na maioria das vezes, de forma oral em círculos artísticos distantes ou arredios ao estudo institucionalizado é uma necessidade e talvez, uma função do pesquisador dos tempos atuais quando observamos uma valorização dos processos criativos ditos populares.

Contar a história desses músicos que fazem a música não-erudita no nosso país é ajudar a entender a música do nosso tempo que se desenvolve, na maioria dos casos, ainda fora dos centros acadêmicos e em muitas vertentes fora das mídias principais. Essas manifestações culturais que se desenvolveram pela tradição oral

possivelmente devem ser abordadas dentro dos mesmos parâmetros para depois, podermos estudá-las em toda a sua complexidade.

## **5. Bibliografia**

1. FIGUEIREDO, Afonso Claudio. *Improvisação no Saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*. Tese de doutorado. UNIRIO, 2005.
2. SIDRAN, Ben. *Black Talk*. Da Capo Press, New York, USA:,1991.
3. MINGUS, Charles. *Beneath the Underdog*. Payback Press, Edinburgh EH1 ITE,2000