

## Memória musical como acontecimento: categorizando uma fala sobre o sonoro<sup>1</sup>

Sinésio Jefferson Andrade Silva

### Resumo

Este artigo descreve a elaboração de duas categorias analíticas resultantes de uma pesquisa sobre a memória musical de migrantes nordestinos residentes na Maré, um grande conjunto de favelas da cidade do Rio de Janeiro. Discute aspectos relacionados ao uso da história oral em pesquisas interessadas na paisagem sonora de grupos migrantes, sugerindo alguns procedimentos metodológicos capazes de gerar uma fala consistente sobre o campo sonoro, induzindo uma perspectiva de trabalho interdisciplinar onde etnomusicologia, história, antropologia, sociologia, entre outras disciplinas, podem atuar conjuntamente na elucidação de problemas.

**Palavras-chave:** Memória dos sons; Sons da memória.

### Abstract

This paper describes the development of two analytical categories derived from research about the musical memory of Northeastern migrants living in the Maré, a famous slum in Rio de Janeiro. It discusses issues related to the use of oral history in research concerned with the soundscape of migrant groups suggesting some methodological procedures able to generate a consistently speak about the sound field, inducing an interdisciplinary work perspective where ethnomusicology, history, anthropology, sociology, among other disciplines can act together in the elucidation of problems.

**Keywords:** Memories of sounds; Sounds from memory.

### Introdução

Em agosto de 2009 concluí minha dissertação de mestrado intitulada “Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré”<sup>2</sup>. Nesse trabalho, estive basicamente interessado na memória musical dos nordestinos residentes em um dos maiores conjuntos de favelas da cidade do Rio de Janeiro, lugar onde também moro<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi confeccionada para ser lida no V Encontro Nacional da ABET. A versão atual foi revista a partir dos comentários de dois pareceristas anônimos e do professor Samuel Araújo. A eles direciono meus agradecimentos.

<sup>2</sup> Disponível em [http://teses2.ufrj.br/26/dissert/M\\_SinesioJeffersonAndrade.pdf](http://teses2.ufrj.br/26/dissert/M_SinesioJeffersonAndrade.pdf)

<sup>3</sup> O bairro Maré foi criado em 19 de janeiro de 1994 através da Lei municipal nº 2.119 de autoria do vereador José de Moraes C. Neto na XXX Região Administrativa do Rio de Janeiro e sancionada pelo, então, prefeito da cidade, César Maia, entrando em vigor a partir de 24 de janeiro de 1994, momento de sua publicação em diário oficial. Entretanto, apesar desse ato administrativo, ainda é comum

Essa pesquisa teve motivação pessoal na medida em que, com familiares de origem nordestina, sempre guardei interesse pelo nordeste, mas, sobretudo, pela maneira como, durante muito tempo, mantive contato com essa região brasileira, qual seja, através das lembranças de meus parentes.

A essa perspectiva pessoal e familiar, juntou-se outra de caráter mais abrangente. Desde 2004, atuo como pesquisador em um grupo que se autointitulou Musicultura, coletivo interessado nas práticas musicais mareenses<sup>4</sup>. Nesse ambiente de reflexão grupal, orientado por perspectivas da pesquisa-ação participativa<sup>5</sup>, formulei boa parte das perguntas que me acompanharam ao longo do fechamento da minha graduação em História e dos dois anos de mestrado em Musicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em resumo, com essa pesquisa pretendia entender como, para além do meu círculo familiar, um conjunto de migrantes nordestinos construíram a vida em um lugar – para muitos – desconhecido, saber quais recursos sonoros foram empregados nesse processo de ambientação e como essa presença ajudou a formar a ideia que temos do bairro Maré na atualidade. De modo mais específico, procurei ficar atento às práxis sonoras<sup>6</sup> elaboradas por esses migrantes ao longo de suas trajetórias de vida, tomando suas lembranças como principal fonte de informação.

Esse era o desenho inicial da minha proposta que, não demorou muito, em razão dos prazos, foi transformada em um estudo de caso<sup>7</sup>. Isso significou, basicamente, restringir o campo de observação a um indivíduo ao invés de um coletivo mais expressivo. A premissa era de que esse poderia ser o estopim para uma reflexão mais extensa em momento posterior.

Meu plano aqui é, então, descrever situações do meu trabalho de campo expondo fragmentos da minha interlocução com um dos principais colaboradores da pesquisa. Ao fazê-lo, procurarei mostrar alguns aspectos do diálogo que estabeleci entre etnomusicologia e história oral na tentativa de superar desafios conceituais e metodológicos que apareceram com a sequência da investigação.

---

referir-se a esse lugar como favela (SILVA, A., 2006; SILVA, C., 2006).

<sup>4</sup> Para maiores detalhes sobre a origem e trabalho do grupo Musicultura (ARAÚJO et al., 2006 e MUSICULTURA, 2011).

<sup>5</sup> O debate sobre pesquisa-ação é extenso e não é objeto desse artigo. Para uma aproximação com o tema (THIOLLENT, 2004), sem contar a obra do educador Paulo Freire, entre as quais sugiro Freire (1996). No que se aplica às pesquisas musicais, sugiro Thiollent (2008), Cambria (2008) e Lucas (2011).

<sup>6</sup> Essa é uma categoria operativa que o grupo Musicultura vem utilizando para “[...] enfatizar a articulação entre discursos, ações e políticas relacionadas ao som quase sempre presentes, de maneira sutil e imperceptível, na vida cotidiana de pessoas (músicos profissionais e amadores, agentes culturais, empreendedores, legisladores, entre outros), grupos (coletivos de músicos, públicos organizados) e instituições (sistemas de ensino, empresas, sindicatos, órgãos governamentais e não governamentais) [...]” (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2010. p. 219-220, tradução nossa).

<sup>7</sup> O estudo de caso é um recurso comum em pesquisas qualitativas nas ciências sociais. Basicamente, o objetivo é “[...] apreender a totalidade de uma situação e descrever a complexidade de um caso concreto”. (GOLDENBERG, 2007, p. 33-34).

### **Dito Félix: uma história de vida ou uma vida como trajetória**

Dito Felix é paraibano e viveu a maior parte da sua infância na cidade de Bayeux<sup>8</sup>, lá ficando até vir para o Rio de Janeiro morar na Rua Dezesete de Fevereiro, Baixa do Sapateiro, quando tinha dezesseis anos de idade. Em seu núcleo familiar, foi o caçula entre duas irmãs e quatro irmãos. Ao relatar sua vida no nordeste não fez menção a dificuldades extremas tais como o enfrentamento da seca e da fome:

Como eu era o caçula entre os homens meu pai não me levava pra roça. Às vezes, eu ia pra roça pra ver os outros trabalhando. Ficava vendo as plantações, as coisas lá na sombra... olhando e brincando, mas, não trabalhei na roça não. (DITO FÉLIX, 2008)<sup>9</sup>.

O fato de o trabalho de Dito Felix não ter sido exigido no sustento da sua família relativiza um pouco a imagem de miserável que, geralmente, recai sobre os migrantes nordestinos. Porém, essa situação não o desobrigou de realizar algumas outras atividades produtivas que não necessariamente trabalhar na roça desde cedo; muito menos significa que a vida no nordeste tenha sido fácil.

No relato de sua história de vida, contou como sua família foi se inserindo na lógica da migração. Ainda quando estava na adolescência, um dos seus irmãos já estava no Rio de Janeiro tentando construir uma vida melhor:

Na verdade, o meu irmão mais velho ele veio pro Rio trazido por um moço que morava em Botafogo e tinha uma fábrica de bolsa [...] ele aprendeu a fazer essas bolsas e passou a ganhar muito bem. Tanto é que ele com dezessete anos foi passear no nordeste, já foi com o carro dele, uma rural própria. Naquela época se ganhava dinheiro no Rio. Aí ele foi e trouxe o outro meu irmão. Quando ele trouxe o outro meu irmão, que tava ganhando razoavelmente bem... aí o meu pai resolveu vir também. [...]. Aí meu pai chegou aqui, começou a ver as coisas, comprou barraco na [rua] dezessete [de fevereiro] junto com meu irmão e mandou botar a gente. (DITO FÉLIX, 2008).

Dito Felix chegou à cidade do Rio de Janeiro no dia 13 de janeiro de 1971, portanto, um pouco antes de a favela Nova Holanda completar 10 anos. Sua chegada pode ser entendida como reflexo do crescimento industrial que atraiu, em particular, muitos nordestinos para o Rio de Janeiro, em especial, para a região da Leopoldina que experimentava um avanço fabril às margens da Avenida Brasil. Além do exposto acima ele disse:

Você vê... eu cheguei aqui no dia treze de janeiro, no dia quinze eu já estava empregado na fábrica de macarrão na Rua Marques de Oliveira. Essa rua fica ali do outro lado, perto da fábrica de vela. (DITO FÉLIX, 2008).

---

<sup>8</sup> Bayeux é um município paraibano vizinho à capital João Pessoa. Ganhou esse nome em homenagem à cidade francesa homóloga que foi a primeira a ser libertada do controle nazista em 1944. Até então era chamada de Barreiros.

<sup>9</sup> Todos os depoimentos transcritos são resultados das conversas que tive com Dito Félix na biblioteca da Lona Cultural da Maré ou na ONG intitulada Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Nossos diálogos seguiram basicamente um roteiro geral de entrevista elaborado por mim.

A rua onde Dito Félix estabeleceu residência foi a Dezesete de Fevereiro. Nela existia um bloco carnavalesco chamado Império da Dezesete. O costume da época era desfilar com três sambas e Dito Felix teve – um ano depois da sua chegada – uma música sua entoada no desfile da agremiação.

A gente chega assim, fica meio pacato e aí vai fazendo amizade meio devagar e vai se enturmado devagar. Aí o pessoal fazendo samba, eu assistindo. Como eu já tinha afinidade com o romântico, com a música romântica do nordeste, forró alguma coisa assim, não tive muita dificuldade de fazer uma letra falando da nossa área da [rua] Dezesete [de Fevereiro], do samba. [...] Encontro todo fim de semana, com aquela comida: ou angu à baiana ou feijoada. Eu coloquei o samba e por aí que começou. (DITO FÉLIX, 2008).

Essa relação de Dito Félix com o samba continuou, fazendo com que, já em 1976, ele costurasse sua vida comunitária através da música, acumulando duas vitórias, pois, além de vencedor no bloco Império da Dezesete, sagrou-se campeão<sup>10</sup> também no bloco Corações Unidos<sup>11</sup>, sediado no Morro do Timbau.

Uma das curiosidades nisso tudo está no fato de que Dito Felix, até então, dedicava-se ao forró e ao que nomeou como “romântico nordestino”<sup>12</sup>. Com sua chegada ao Rio, passou a vincular-se também ao samba fazendo amizades, participando de festivais e eventos – dentro ou fora da Maré – ao longo da segunda metade da década de 1970 e durante toda a década de 1980<sup>13</sup>.

Essa vivência no mundo do samba, entretanto, não é tão mais presente em seu trabalho com a música hoje. No período de nossa interlocução, dedicava-se muito mais atenção

---

<sup>10</sup> Tornou-se um hábito blocos carnavalescos e escolas de samba desfilarem com músicas escolhidas em meio a um processo de seleção. Tal circunstância gera, ano após ano, disputas entre grupos de compositores interessados, entre outras coisas, em ouvir sua obra entoada pela agremiação. Por exemplo, Duque (2007).

<sup>11</sup> O “Corações Unidos de Bonsucesso” é um dos blocos mais conhecidos da Maré. Na década de 1970, teve entre seus compositores Zeca Melodia, autor de um samba que se tornou famoso na voz de Martinho da Vila chamado “Sublime Pergaminho”. O bloco ficou boa parte da década de 1990 sem realizar qualquer atividade, mas, no ano de 2009, inaugurou uma nova quadra que já vem servindo de palco para diversos eventos.

<sup>12</sup> Dito Félix em entrevista deu a entender que romântico nordestino é um sinônimo para brega. É muito difícil realizar uma definição concisa do que seja a música brega, mas, de toda forma, costuma-se, com frequência, identificá-la com o gosto dos estratos mais pobres da sociedade brasileira e, ainda, atribuí-la um conteúdo romântico que se combina de maneira muito heterogênea a inúmeras fontes sonoras (ARAÚJO, 1999, 2007).

<sup>13</sup> Foi nesse momento que Dito Félix conheceu nomes importantes do samba carioca como Mauro Diniz e o próprio Zeca Melodia. Foi nessa época também que Dito Félix conheceu Dicró, que se tornou seu padrinho no meio artístico, morador da Praia de Ramos, famoso pela sua personalidade e música irônicas.

às tradições nordestinas e à administração da Lona Cultural Herbert Vianna<sup>14</sup> na condição de membro do Núcleo de Artistas da Maré<sup>15</sup>.

Diante dos depoimentos confeccionados no contexto da pesquisa, entendi que Dito Félix divide sua trajetória em três momentos. O primeiro relaciona-se aos seus primeiros passos na música ainda no Nordeste, seu aprendizado do romântico nordestino e do forró. O segundo já fala da sua vida musical no Rio de Janeiro, seu contato com o samba, o desenvolvimento da habilidade de compositor e intérprete e sua desenvoltura em comentar aspectos do cotidiano, ou animar eventos através do uso dos sons. O terceiro trata de uma etapa que consagra seu reencontro com práticas do primeiro momento – com destaque para o forró – sem, contudo, menosprezar essa vivência com o samba.

A essa altura, não custa dizer que essa apresentação de Dito Félix é uma construção surgida em razão da minha demanda e, nesse sentido, é o resultado de uma interação. Em outras palavras, tendo como base as narrativas construídas em razão das entrevistas que realizamos, certos enquadramentos do passado pessoal e coletivo estabeleceram-se. Afinal de contas, quem lembra, lembra sempre operando seleções, dada a impossibilidade de se retomar na íntegra a experiência vivida ou, o que é o mesmo, estamos, por meio da lembrança, sempre condenados a recuperar “o vivido conforme concebido por quem viveu” (ALBERTI, 1989, p. 5).

A seleção a respeito do que e como contar é, então, uma ação presente cuja observação pode revelar aspectos significativos sobre valores pessoais e interpessoais, enfim, sobre o uso dos sons na construção de uma trajetória de vida. Sendo assim, compartilho uma música entoada em um de meus encontros com Dito Félix:

---

<sup>14</sup> Esse é o nome oficial da Lona Cultural da Maré. Ela existe desde 2005 e recebeu o nome do cantor do grupo Paralamas do Sucesso em função dele declarar ter composto a música “Alagados” inspirado na Favela da Maré, quando de suas idas e vindas ao campus do Fundão/UFRJ à época de estudante. Em função da grande presença nordestina na Maré, o nome de Luiz Gonzaga foi lembrado para batizar o equipamento público, porém, acabou preterido.

<sup>15</sup> O Núcleo de Artistas da Maré (NAM) é uma ONG formada por artistas locais que, na grande maioria, são ligados à música. Ele foi criado especificamente para gerir a Lona Cultural da Maré, ou seja, é parte de uma política cultural do município que estimulou a gestão descentralizada de determinados equipamentos públicos. Contudo, passados alguns anos desde sua formação, é possível observar que o NAM tem inúmeras dificuldades em administrar a Lona em razão da confusão que as autoridades eleitas fazem entre descentralização e abandono. No momento da pesquisa, inclusive, a Lona estava interdita, sem previsão concreta de quando poderia retomar suas atividades.

**Recado aos amigos<sup>16</sup>**

Quando eu morrer Não quero que ninguém chore Só lembre de mim Vivo feliz E quero que todo mundo viva assim	Refrão
--	--------

Quero que falem meu nome em uma roda de bamba  
 Espero que os poetas façam uma homenagem compondo um samba  
 Falando da minha vida  
 Relembrando a todos o que eu fiz  
 Só não fale de tristeza  
 Pois tenha certeza que eu fui feliz

Refrão...

Não se esqueçam de lembrar  
 Que certo ou errado fui original  
 Não deixei de ser eu mesmo  
 Perdendo ou ganhando mais um carnaval  
 Se algum dia menti  
 Foi por respeito você pode crer  
 Só enganei a mim mesmo  
 Quem for meu amigo vai me compreender

Refrão...  
 (DITO FÉLIX, 2009).

Esse é mais um exemplo do tipo de material sonoro com o qual tive contato ao convidar Dito Félix a falar de sua história de vida e de sua relação com a música. O que chamou atenção nessa música foi a destreza de Dito Félix em construir uma imagem de si. Através dela, ele opera uma verdadeira manipulação do tempo criando uma espécie de duração significativa. Como se congelasse o fluxo ininterrupto dos acontecimentos, ele deixa à posterioridade um guia de como quer ou deve ser lembrado.

Noutro exemplo – esse de 1972 –, Dito Félix que, até então, possuía mais vivência e intimidade com o forró e o “romântico nordestino”, compôs um samba para o bloco Império da Dezesete. A letra diz assim:

<sup>16</sup> Cf. <http://soundcloud.com/sinesio-silva/2-recado-aos-amigos>

Notei uma tristeza em geral  
Nos que fazem o nosso carnaval  
Pois andam dizendo por aí (x2)  
Que a Baixa do Sapateiro vai sair

Império da Dezesete é formado  
Por essa gente sensacional  
Se espalharem nosso povo (x2)  
O que será do nosso carnaval?

Ô ôôô, Ô ôôô (x2)  
Não mexam com essa gente por favor<sup>17</sup>  
(DITO FÉLIX, 2009).

Essa música – como a anterior – foi apresentada sem qualquer instrumentação. Ela possui três partes, tendo as duas primeiras um contorno melódico muito semelhante. Nesses dois momentos iniciais o autor reservou espaço para comentar impressões sobre o estado de espírito das pessoas no carnaval daquele ano. Ao que deixou perceber através da letra, a dúvida era se a remoção atingiria ou não a Baixa do Sapateiro<sup>18</sup>. Diante da desconfiança de que a potencial remoção separaria as pessoas, a última parte encerra a música com um desenho melódico, onde a frase “não mexam com essa gente, por favor” encaixa-se quase como se fosse um grito.

### **Memória dos sons e os sons da memória**

Com essas breves exemplos advindos da pesquisa de campo, procurei mostrar que a interação com Dito Félix colocou-me diante de uma pequena fração da história da Maré e de seu passado sonoro. Reunindo esses e outros artefatos, senti necessidade de elaborar categorias que me ajudassem a classificar o material acumulado.

Um dos grandes trunfos da metodologia da história oral está na sua preocupação em documentar algo. Nesse sentido, a interação entre entrevistador e entrevistado nunca é uma conversa sem propósito. Está em jogo a construção de um documento, de uma fonte de pesquisa. Mas, o que exatamente documenta uma entrevista de história oral? (ALBERTI, 2004).

Há pelo menos duas dimensões importantes em uma entrevista de história oral. A primeira está relacionada à interlocução entre os envolvidos no ato da entrevista. Essa interlocução sempre deixará sua marca no registro final, no documento resultante da conversa. Por meio da entrevista de história oral, obtém-se um vestígio do momento em que duas – ou mais – pessoas conversando, entre outras coisas, sobre assuntos pretéritos, não puderam evitar a condição de seres de um presente. Assim, em razão da

---

<sup>17</sup> Cf. <http://soundcloud.com/sinesio-silva/3-samba-da-remo-o>

<sup>18</sup> No início da década de 1970, a remoção de favelas era ainda uma prática frequente em sucessivos governos. Como parte considerável da comunidade Baixa do Sapateiro era formada por palafitas, o fantasma da remoção era um fator constante (SILVA, C., 2006).

entrevista, os interlocutores deixam, indiscutivelmente, suas marcas enquanto tais à posterioridade.

A outra dimensão diz respeito aos acontecimentos narrados e as percepções relacionadas aos mesmos. Quero dizer com isso que toda entrevista de história oral relata acontecimentos, veicula, portanto, uma série de informações. Mas, não é nessa característica que encontramos a especificidade da história oral. Simultaneamente a esse conteúdo informativo, ela agrega um conjunto de elaborações que, por sua vez, refletem uma determinada visão desses mesmos acontecimentos. Aqui, então, diferente da situação anterior, “[...] a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado” (ALBERTI, 2004, p. 35). Nesse particular, qualquer pesquisa que utilize a metodologia da história oral poderá tratar de acontecimentos passados e da forma como esses são lembrados.

Para evitar qualquer confusão, aproveito-me de explicações fornecidas pelo historiador Peter Hüttenberger (*apud* ALBERTI, 2004). Na concepção do autor, as marcas do passado podem ser percebidas por meio de dois tipos de vestígios: os resíduos de ação e os relatos de ação. A diferença entre um e outro pode ser verificada com base nas seguintes palavras:

“O típico resíduo de ação seria o clássico documento de arquivo – pedaço de uma ação passada –, enquanto o relato de ação, posterior a ela, poderia ser exemplificada por uma carta que informa sobre uma ação passada, ou ainda por memórias e autobiografias” (ALBERTI, 2004, p. 33-34).

Trabalhando com a história oral, assumi que não me interessava abordar o passado sonoro da Maré travando contato apenas com resíduos de ação. Ao invés, dispus-me a tomar relatos de ação – ou metacomentários de ação – igualmente como referências. Para o caso do meu trabalho, os relatos de ação considerados foram justamente aqueles em que Dito Félix e eu interagimos por ocasião de uma entrevista. Contudo, cabe a ressalva, meus diálogos com Dito Félix não se configuram exclusivamente enquanto relatos de ação. Na medida em que, por ocasião das entrevistas, foram se constituindo relatos de ação ou os enquadramentos da memória<sup>19</sup>, inevitavelmente, como seres históricos de uma realidade presente, Dito Félix e eu produzimos também resíduos de ação. Isso permite dizer, portanto, que:

[...] a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado. [...] Tomar a entrevista como resíduo de ação, e não apenas como relato de ações passadas, é chamar a atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição de memórias – as ações que tanto o entrevistado quanto o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra. (ALBERTI, 2004, p. 35).

Adaptando a discussão e esclarecimentos acima prestados aos meus interesses, avaliei pertinente a construção de duas categorias. Com elas pude realizar uma abordagem congruente com as metas que vim desenhando, assimilando mais e melhor os documentos com os quais tive contato. Resolvi chamar a primeira delas de *memória dos*

---

<sup>19</sup> Para enfatizar essa atuação da memória sobre as lembranças a respeito do passado, Pollak trabalha com a noção de trabalho de enquadramento da memória (POLLAK, 1989, 1992).

*sons*. Ela corresponde a todo conjunto de artefatos capaz de depor sobre o passado sonoro da Maré. Na verdade, são os vestígios – resíduo de ação – desse passado: fonogramas, fotografias, material de divulgação, carteirinhas atestando filiação a blocos carnavalescos ou escola de samba, todos aparecendo como elementos de uma lista praticamente infinita. Já a outra categoria foi batizada com o nome de *sons da memória* já que, por sua vez, refere-se aos depoimentos oferecidos por Dito Félix através das entrevistas de história oral. São falas reflexivas sobre práticas sonoras pretéritas das quais ele participou ou teve notícia.

Do ponto de vista operacional, o uso dessas categorias obedeceu aos mesmos princípios defendidos por Hüttenberger. Em outras palavras, toda vez que era identificado um resíduo de ação pretérita, este logo era classificado como memória dos sons. Entretanto, no caso dos depoimentos – dada a possibilidade de serem tomados tanto como resíduos de ação quanto relatos de ação – foi necessário cuidado maior. Tentando simplificar, enquanto metacommentário de práticas sonoras com as quais Dito Félix teve algum contato ou vivência, as narrativas resultantes das entrevistas são equivalentes ao que Hüttenberger chamou de relato de ação, e eu de sons da memória, isto é, está em evidência a reconstrução de um passado ou, os usos do passado pelo presente. Sem esquecer de recuperar o fator documentação envolvido nas entrevistas, é possível concluir a correspondência ao notar que, por meio de um registro em áudio, determinadas ações – falas reflexivas – foram congeladas, fazendo com que elas possam ocupar formatos e suportes variados. Isso, potencialmente, permite que sejam perpetuadas e, desse jeito, compartilhem igualmente da condição de resíduo de ação ou, seguindo minha proposta, memória dos sons. Desse jeito, ocupando simultaneamente a qualidade de sons da memória e de memória dos sons, as narrativas registradas permitem estudar um acontecimento peculiar, qual seja: a ação da memória na interpretação do passado ou, dizendo de modo mais específico, a ação de constituição de memórias sobre aspectos da vida sonora de um indivíduo ou coletividade.

Tentando observar a viabilidade de tais categorias, volto a um dos exemplos acima citados. A música que canta o fantasma da remoção da favela Baixa do Sapateiro é um resíduo sonoro que apareceu em meio a um relato de ação, pois, Dito Félix mostrou-o em uma das entrevistas, quando, então, falávamos da época das remoções. Ela é, portanto, um resíduo de ação – um vestígio do desfile do bloco Império da Dezesete no carnaval de 1972 – que surgiu na pesquisa como parte de um relato de ação que, uma vez registrado, torna-se ele mesmo um novo resíduo, mas, agora, um resíduo que permite verificar o enquadramento da memória, ou seja, perceber as escolhas que Dito Félix opera quando convidado a falar de si, de sua vida na Maré, de sua relação com a música.

Nesse sentido, temos um exemplo de como o que chamei memória dos sons e sons da memória podem ser úteis às pesquisas sobre o passado sonoro de um lugar. Ao provocar relatos de ação (através das entrevistas de história oral), existe a possibilidade de estabelecer contato com resíduos sonoros que ocuparam – no passado – uma importância, mas que estão, por um ou mais motivos, sendo esquecidos. Por outro lado, registrando-se a própria construção desses relatos de ação, esses metacommentários tornam-se novos resíduos de ação ou, como prefiro chamar, memória dos sons, abrindo uma janela à investigação sobre a constituição das lembranças a respeito do passado sonoro.

Quando Dito Félix fez referência a esse resíduo para se pronunciar a respeito das remoções, entendo que ele tem na música um fator central para organizar suas memórias, para comentar o passado. É com essa manipulação dos sons que ele vai dando sentido à vida. É nesse processo, portanto, que a memória musical aparece na sua condição de acontecimento, ou seja, agindo sobre as lembranças.

### **O desafio etnográfico a partir da história oral**

Desde a difusão do paradigma funcionalista, um ponto central de toda construção pretensamente etnográfica é alcançar o ponto de vista nativo. Essa é uma ideia tão forte que Castro (2002) chegou a definir o trabalho do antropólogo tradicional como “[...] alguém que discorre sobre o discurso de um ‘nativo’” (CASTRO, 2002, p. 113). Entretanto, alcançar o ponto de vista nativo já parece uma atitude insuficiente às ciências etnográficas. Hoje, espera-se que etnógrafos – incluindo os etnomusicólogos – interpretem culturas mais ao lado dos nativos que sobre os ombros destes (LASSITER, 2005).

A acentuação do paradigma cultural conduziu os etnomusicólogos a adotarem a etnografia e a observação participante em suas respectivas rotinas de pesquisa. Porém, passados quase cinquenta anos da publicação do livro de Merriam (1964), o modelo antropológico, ainda que consistente, não escapa às críticas. Debates mais recentes em torno da produção etnográfica pós-Malinowski apontam problemas nas relações construídas no campo, sobretudo nos modelos etnográficos que insistiram em omitir, manipular ou negligenciar as vozes nativas.

A antropologia interpretativa lançou, por sua vez, críticas ao modelo funcionalista fundado no predomínio da experiência. Aquela corrente preferiu dar ênfase aos elementos inventivos acionados pelos pesquisadores no momento de representar uma ou mais culturas por meio de um ou mais textos, isto é, atentar para o processo através do qual aquilo que não está escrito se textualiza e transforma-se no fundamento das interpretações do pesquisador (RICOUER, 1973). Em consequência, foi inevitável o questionamento da autoridade dos etnógrafos, satisfeitos e crentes que o estabelecimento de contato direto com o mundo a ser compreendido era requisito suficiente para um qualificado relato e solucionava as limitações das sínteses anteriores, feitas em gabinete, sem qualquer contato com o campo.

Por mais que a antropologia interpretativa, entretanto, tenha contribuído para um estranhamento da autoridade etnográfica, reconhecendo que “[i]ndependente do que mais faz uma etnografia, ela traduz experiência em texto” (CLIFFORD, 2002, p. 87), a ênfase desse paradigma na textualização – condição para a interpretação – não implantou um modelo dialógico de etnografia, nem mesmo na ocorrência das descrições densas (GEERTZ, 1978). As situações dialógicas e discursivas geradoras dos textos – fundamentos das futuras interpretações – não raro desapareciam da narrativa final, ainda monopólio do pesquisador (CLIFFORD, 2002).

Aqui parece oportuna a lembrança de que os objetos de estudos construídos pelas ciências etnográficas estão próximos de nós, são eventos humanos, construídos por seres da mesma espécie e que se estabelecem no jogo das relações sociais. Isto significa que, ao invés de circular apenas no círculo social do investigador, as conclusões

alcançadas podem ser compartilhadas, assimiladas e, inclusive, contestadas pelo objeto de estudo. Em outras palavras, nas ciências etnográficas a relação entre investigador e objeto de estudo é extremamente complexa.

O que alguns autores procuram mostrar é que a reflexividade envolvida nas situações etnográficas não pode mais ser ocultada, como se a dialogicidade envolvida na confecção de saber atrapalhasse a produção de conhecimento (ARAÚJO, 2008; LUCAS, 2011; LASSITER, 2005). Dar conta dessa dimensão é, atualmente, um dos maiores desafios colocados aos etnógrafos, antes acostumados a pressupor a relação do nativo com a sua cultura como sendo espontânea, instintiva, inconsciente ou irrefletida (CASTRO, 2002).

Conforme algumas publicações do grupo Musicultura indicam (ver, por exemplo, ARAÚJO et al., 2006), a reflexividade envolvida no processo etnográfico deixou de ser exclusividade do etnógrafo. Isso informa que a velha fórmula de distinção entre nativo e etnógrafo deve ser reavaliada, inclusive, sinalizando um possível abandono dos termos. Definitivamente, o etnógrafo não é o único capaz de estabelecer relações de sentido.

De todo modo, a etnomusicologia é uma ciência fundada na preocupação com as alteridades. Nesse sentido, a construção da figura epistemológica “Outro” é praticamente uma exigência na confecção de saberes nesse campo disciplinar. O ponto crítico parece estar na relação que geralmente esse Outro é conduzido a estabelecer na pesquisa etnográfica. De acordo com as formulações daquilo que Castro (2002) denominou como o jogo antropológico tradicional, nativo e antropólogo dizem e fazem coisas distintas, na maior parte das vezes não compartilham o mesmo lugar e, portanto, a relação estabelecida ente ambos jamais se configura como uma relação de identidade. Verifica-se com essas considerações que, na etnografia tradicional, a relação dos personagens em diálogo jamais é simétrica, pois o etnógrafo sempre possui uma vantagem epistemológica em relação ao nativo e é justamente essa desigualdade que define cada um deles nesses papéis, garantindo a perpetuação do desnível entre um e outro.

Naquilo que corresponde à etnografia musical e, portanto, a etnomusicologia, entendo que Araújo (2008) enumerou de modo esclarecedor o debate. Para o autor, o modo moderno de etnografia musical seguiria os seguintes procedimentos:

O pesquisador nesse caso está habitualmente vinculado a uma instituição acadêmica, equipado com teorias, métodos e categorias de pesquisa academicamente orientadas. Ele ou ela define (1) os focos e metas da pesquisa tal como (2) a natureza dos dados a serem “recolhidos”, após um período de “imersão” em “outro” sistema de referência cultural, (3) “recolhe” os dados necessários com alguma colaboração nativa, (4) “traduz” os dados (isto é, através de uma comparação com seu/sua própria referência cultural), algo que eventualmente é feita com ajuda nativa, e, finalmente (5) interpreta esses dados da maneira mais coerente possível, gerando um texto a ser publicado sobre a autoria exclusiva do pesquisador. (ARAÚJO, 2008, p. 14-15, tradução nossa).

De acordo com o mesmo autor, esse modelo contrastaria com uma modalidade de etnografia musical mais reflexiva ou pós-moderna, como preferem alguns. Para ele então:

O pesquisador é ainda um indivíduo que (1) define seu/sua foco e meta inicial, mas todas as outras etapas subseqüentes apresentarão algum grau de diferença em comparação com o modelo exposto acima. (2) Ele/ela definirá e redefinirá a natureza dos dados a serem recolhidos através de um diálogo persistente, aproximação e negociação com seu/sua “sociedade escolhida”, (3) “recolhe” e “traduz” dados com sistemática ajuda nativa, e finalmente (4) interpreta-os com a colaboração nativa visando uma publicação ainda sob a autoria do próprio pesquisador, apesar de ser concedido crédito maior às vozes nativas se comparado ao modelo anterior, tal como um maior espaço de divergência. (ARAÚJO, 2008, p. 15, tradução nossa).

Ainda segundo Araújo (2008), há um terceiro paradigma relacionado à etnografia musical. Nesse:

[...] tanto pesquisadores nativos, quanto acadêmicos (posições sujeitas à fusão em um sujeito individual) negociam focos e metas desde o começo da pesquisa, tal como (2) a natureza dos dados que serão recolhidos, (3) o tipo de reflexão que eles requerem, destacando demandas da comunidade que podem ser potencialmente satisfeitas com os resultados da pesquisa, em que (4) nativos tanto recolham quanto interpretem os dados, resultando em uma difusão através de autoria coletiva em vários contextos acadêmicos e não-acadêmicos, (5) nativos nãoacadêmicos e acadêmicos de diferentes origens sociais desenvolvem reflexões sobre o processo de diálogo que permeia a pesquisa, e finalmente (6) novos focos surgem nessa reflexão abrindo novos interesses de pesquisa e sugerindo novas formas de difusão além das convencionais. (ARAÚJO, 2008, p. 15, tradução nossa).

É nesse sentido que muitos etnógrafos defendem a inversão dos procedimentos subentendidos na noção de observação participante. Nessa, a observação do Outro é o foco central, sendo a participação apenas um meio para se alcançar o objetivo principal. Na participação observante, ao contrário, o foco não é o Outro, mas as relações desenvolvidas entre o pesquisador e esse Outro, isto é, o primado é da participação e não da observação (LASSITER, 2005).

Esse foi o ponto que me pareceu mais apropriado para seguir na produção de minha etnografia. Antes de ingressar na universidade e, em razão de uma nova inserção social, tornar-me etnógrafo, sempre fui morador da Maré, este se configurando, desde o início, como meu lugar de referência. Comentar aspectos da realidade mareense, contando com a colaboração de seus membros sem, entretanto, subestimar ou superestimar sua capacidade reflexiva, evitando colocá-los meramente na posição de informantes foi o grande desafio.

Nesse contexto, a história oral surgiu como uma metodologia adequada na superação de parte desse dilema. Lembrando, uma interação foi provocada com a finalidade de construir um corpo documental relacionado ao passado sonoro do bairro, mais especificamente, à experiência de um migrante nordestino. Em função dos meus convites, nas sessões gravadas – mas não só nelas –, meu interlocutor refletia e, simultaneamente, agia no presente sobre o passado. Não há como e muito menos razão para esconder que a primeira camada de sentido imposta ao meu trabalho veio de Dito Félix. Nessa direção, ainda que em momentos diferentes e com interesses diferentes,

arrisco dizer que dividimos ao longo do meu trabalho de campo a condição de intérpretes.

A essa altura, parece evidente que houve um esforço proposital de não separar as figuras de etnógrafo da de morador. Não quero com isso, defender essa postura como a mais correta ou pertinente ao campo disciplinar, invalidando todas as outras falas afastadas geograficamente ou culturalmente das situações em estudo em dada ocasião. Certamente, a condição de nativo não dá a ninguém autoridade incontestável. Estou certo que há no caminho que selecionei desvantagens e problemas de ordem epistemológica que não estão definidos e que são desafios para etnomusicólogos e etnógrafos de uma maneira geral.

Assim, observando e tentando entender um conjunto de situações que colaboram com a confecção de determinadas lembranças sobre o passado musical da Maré, busquei descrever e compreender situações em que a memória transpareceu enquanto ação sobre o passado, na sua condição, portanto, de acontecimento. De maneira resumida, tentei afirmar que a metodologia da história oral produz um conjunto de narrativas através de entrevistas e que, tanto a produção quanto a análise desse material resulta em uma produtiva experiência etnográfica que, potencialmente, oferece contornos colaborativos e participativos. Em outras palavras, procurei conduzir um debate que evidenciasse a história oral como uma metodologia capaz de oferecer respostas satisfatórias à exigência etnográfica da etnomusicologia nos dias atuais e às minhas inquietações ao redor das práticas musicais da Maré. Capaz de atender, simultaneamente, as expectativas desse historiador, morador da Maré, músico e etnomusicólogo em formação.

### Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do Cpdoc*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ARAUJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Revista Transcultural de Música*, Barcelona, no. 10, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a148/a-violncia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexes-sobre-uma-experincia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. “From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world”. *Musicological Annual*, Ljubljama, no. 44, p. 13-30, 2008.

\_\_\_\_\_; MUSICULTURA. Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil. In: O’Connell, John Morgan; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (Ed.). *Music and conflict*. Chicago: University of Illinois Press, 2010. p. 217-231.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 183-191.
- CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAUJO, Samuel et al. (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2008. p. 199-212.
- CASTRO, Eduardo Viveiro de. O nativo relativo. *Mana*, v. 1, n. 8, p. 113-148, 2002.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: an introduction. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (Org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- DITO FÉLIX. *Conversa violada*. Rio de Janeiro, 2009. Entrevista concedida a S. J. A. Silva em 02 jul. 2009.
- DUARTE, Luiz Fernando. Três ensaios sobre pessoa e modernidade. *Boletim do Museu Nacional: nova série antropologia*. Rio de Janeiro, n. 41, p. 1-69, ago.1983.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações*. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1997.
- DUQUE, Eduardo. *O pulo do Gato: reflexões de um pesquisador nativo sobre uma escola de samba carioca*. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia)–Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. *Topoi: Revista de história do Programa de Pós-Graduação em história social da UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 5, 314-332, set. 2002.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 7. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- GOLDEMBERG, Miriam. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 1990.
- LASSITER, Luke E. *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography*. Tucson: University of Arizona Press, 1998. p. 3-16.
- \_\_\_\_\_. *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.187-242.

\_\_\_\_\_. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.15-121.

LLORCA, Marlene Albert. La memoria de las narraciones de tradición oral: una rememoración creadora. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, n. 30, p. 83-90, 2003.

LUCAS, Glaura. “O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais”. *Música e Cultura*, n. 11, 2011. Disponível em:  
<<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Glaura-Lucas.pdf>>, acesso em: 21 nov. 2012.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUSICULTURA. É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI. In: Coriún Aharonián. (Org.). *Música/musicologia y colonialismo*. Música/musicologia y colonialismo. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011, p. 159-180.

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a ‘era fonográfica’ da disciplina no Brasil. Encontro Nacional de Etnomusicologia, 2., 2004, Salvador. *Anais...* Salvador: ABET/CNPq/Contexto, 2005. p.103-124.

POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 3, 1989. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf> Acesso em: 06 dez. 2006.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 10, 1992. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf> Acesso em: 06 dez. 2006.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História: Revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, p. 13-50, 1997.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 163-198.

RICOEUR, Paul. “The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text”. *New Literary History*, v. 5, no. 1, p. 91-117, 1973. Disponível em:  
<<http://links.jstor.org/sici?sici=0028-6087%28197323%295%3A1%3C91%3ATMOTTM%3E2.0.CO%3B2-T>>  
Acesso em: 8 mar. 2008.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada [et al.]. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

\_\_\_\_\_. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Alexandre Dias da. *As águas da Maré encontram-se ao rio: a construção de uma memória coletiva para a Maré, diálogos e tensões*. 2006. 83 f. Monografia (Graduação em História)—Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré: a invenção de um bairro*. 2006. 238 f. (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro De Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/cursos/bensculturais/teses/CPDOC2006ClaudiaRoseRibeirodaSilva.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2008.

TEODOSIO, Taiana Santos Jung. *Espaço Maré: histórias, trajetórias e desafios*. 2006. 167f f. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais)—Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2006.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia. In: ARAUJO, Samuel et al. (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2008. p. 189-198.