



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

RENATA JEANE DE SANTANA

**ESCUITA, NELSON: representação e memória da cidade do Recife nas letras de
frevo do maestro Nelson Ferreira**

Recife

2019

RENATA JEANE DE SANTANA

ESCUITA, NELSON: representação e memória da cidade do Recife nas letras de frevo do maestro Nelson Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Ciência da Informação.

Área de concentração: Informação, Memória e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Assis Pinho

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S232e Santana, Renata Jeane de
Escuta, Nelson: representação e memória da cidade do Recife nas
letras de frevo do maestro Nelson Ferreira / Renata Jeane de Santana. –
Recife, 2019.
96f.

Orientador: Fabio Assis Pinho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Ciência
da Informação, 2019.

Inclui referências.

1. Memória social. 2. Memória afetiva. 3. Lugar de memória. 4.
Neodocumentação. 5. Música popular – Frevo. I. Pinho, Fabio Assis
(Orientador). II. Título.

020 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-88)

RENATA JEANE DE SANTANA

ESCUITA, NELSON: representação e memória da cidade do Recife nas letras de frevo do maestro Nelson Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Ciência da Informação.

Aprovada em: 28/02/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabio Assis Pinho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Marcos Galindo Lima (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira (Examinador externo)
Universidade Federal da Paraíba

Para papai, é claro.

AGRADECIMENTOS

Em um trabalho que fala sobre a memória, esquecer de alguém nesta página seria um irônico lapso. Assim, redobro os cuidados e tento fazer neste espaço a minha particular “Evocação”. Desta forma, para agradecer imensamente, evoco esses nomes:

Meu pai, Genivaldo, ouvinte atento e fiel das canções populares no rádio que, num papo informal comigo, numa tarde abafada e úmida de domingo, inspirou-me a escrever este trabalho e minha mãe Elivane, foliã da vida, que já se foi, mas deixou em mim o seu generoso grão de alegria. Ambos, pai e mãe, gente comum, habitantes da cidade do Recife, e por isso mesmo, extraordinários e únicos, como as gentes comuns.

Meus irmãos Adriana, Simonne e Daniel, por saberem de mim, meus ouvintes desde o tempo em que eu ainda não sabia falar, meus ouvintes até quando eu não paro de falar mais nunca.

Meu companheiro, Ricardo Wanderley, folião dos meus dias e noites, leal às minhas febres, alegrias e angústias, enquanto escrevia este trabalho, consumida em minhas obsessões. Querido, agora já pode fazer barulho na sala (não muito).

Minha família de mulheres sempre entusiastas das minhas ideias malucas, das minhas abstrações e que tanto me fortalecem ao demonstrarem (entre gargalhadas e batons vermelhos, claro...) confiança em mim. Assim como também fazem os meus queridos amigos - e sobretudo por me perdoarem deserta de praias e copos de gim.

Uma chamada à lembrança para a, como ficou conhecida, “Turma do Amor”, minha turma do mestrado, inesquecível e apaixonante, um grupo de estudantes parceiro e leve, uma seleção de ouro, uma coletânea dos bons. Que o caminho de cada um dessa turma se ilumine. Sempre.

Os professores que aos poucos vão se tornando queridas lembranças, especialmente a musa Leilah Bufrem, por todas as inspirações pra academia e pra vida e, também, as professoras Gilda Whitaker Verri, Majory Miranda e os professores Raimundo Nonato, Marcos Galindo e Lourival Pereira Pinto, este último, por me aceitar como estagiária docente ao seu lado.

O meu orientador, professor Fábio Pinho, por confiar em meus silêncios, na reclusão de minha escrita e por ter aceito (pela segunda vez) guiar os meus excessos com o seu olhar científico (e ariano).

Obrigada às instituições de salva-guarda da memória, como a Fundaj – Apipucos (Villa Digital e Fonoteca), ao pesquisador Renato Phaelante, o radialista Hugo Martins, ao Instituto de Documentação Maestro Guerra-Peixe, no Paço do Frevo, à Rádio Universitária FM e ao Memorial Denis Bernardes.

E, finalmente, à todos os funcionários da Universidade Federal de Pernambuco que me ajudaram indiretamente e à Universidade Federal de Campina Grande que me licenciou por dois anos para que esta pesquisa fosse desenvolvida no Recife.

Se eu esqueci alguém, dissertaremos no trabalho a seguir sobre as características fugidias e inconclusas da memória.

Obrigada!

A rosa da memória
abre-se tênue
desigual.

Não oferece sua corola
não desabrocha no ciclo
dos fenômenos naturais.

É ambígua, alheia
a quem a quer
por completo.

Escapa, morre
arde em suas feridas
e súbito, retorna:

clarão que redime.

“Eu lembro”
- e as pétalas

os móveis antigos, os laços
se dissolvem
na infinita margem da infância
que fugiu há pouco.

Nos vãos
nos acenos que se apagaram
nos vasos formidáveis
vindos da China
nas raízes úmidas
que os mortos deixaram

tudo se dissolve

A rosa da memória
vegetal e inconclusa
murmura um segredo
que mal ouvimos
(e nunca esquecemos).

E repetimos, incansáveis
Em nossa fome de tê-la

(A rosa da memória - Samarone Lima¹)

¹ LIMA, S. **O aquário desenterrado**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.

RESUMO

Apresenta uma pesquisa de caráter exploratório e documental cujo objetivo principal foi analisar, a partir das letras de frevo do maestro pernambucano Nelson Ferreira, a relevância da informação musical para a reconstituição da memória da cidade do Recife. Para tanto, estabeleceu como *corpus* as letras de frevo-canção e frevo de bloco do músico, gravadas nas duas coletâneas da extinta fábrica de discos Rozenblit - as “O que eu fiz e você gostou...” (1959) e “O que faltou e você pediu...” (1968) -, adotando como método a avaliação qualitativa da Análise de Conteúdo. Assim, o trabalho problematiza a incipiência de estudos na Ciência da Informação que relacionem informação musical e memória, ressalta a importância dos registros fonográficos e traça um referencial teórico acerca de documento, música e memória coletiva nos espaços urbanos.

Palavras-chave: Memória social. Memória afetiva. Lugar de memória. Neodocumentação. Música popular - Frevo.

ABSTRACT

This paper presents an exploratory and documentary research, whose main objective was to analyze, from the frevo lyrics of the Pernambuco's maestro Nelson Ferreira, the relevance of the musical information for the reconstitution of Recife's memory. In order to do so, it established as its *corpus* the frevo song and frevo orchestra lyrics of the musician, recorded in two collections of the extinct Rozenblit records factory: *O que eu fiz e você gostou...* (1959) and *O que faltou e você pediu...* (1968), adopting the qualitative evaluation of Content Analysis method. Thus, the work problematizes the incipience of studies in Information Science that relate musical information and memory, emphasizes the importance of the phonographic records and traces a theoretical reference about document, music and collective memory in urban spaces.

Keywords: Social memory. Emotional memory. Place of memory. Neo-documentation. Popular music - Frevo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Capa do LP “O que eu fiz e você gostou...” (1959)	49
Figura 2 -	Capa do LP “O que faltou e você pediu...” (1968)	53
Figura 3 -	Mapa dos elementos da categoria Cenário	58
Figura 4 -	Mapa dos elementos da categoria Personagens	62
Figura 5 -	Mapa dos elementos da categoria Costumes	67
Figura 6 -	Mapa dos elementos da categoria Afeto	72
Figura 7 -	Proporção final da categorização de conteúdo	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Demonstração dos objetivos e planejamentos das etapas	43
Quadro 2 -	Representação da distribuição das microestruturas presentes nas letras do LP “O que eu fiz e você gostou” de Nelson Ferreira	49
Quadro 3 -	Representação da distribuição das microestruturas presentes nas letras do LP “O que faltou... e você pediu” de Nelson Ferreira	53
Quadro 4 -	Proposta de categorização temática simples	57
Quadro 5 -	Letras da década de 20	74
Quadro 6 -	Letras da década de 30	75
Quadro 7 -	Letras da década de 40	79
Quadro 8 -	Letras da década de 50	81

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	OBJETIVOS	18
1.1.1	Objetivo geral	18
1.1.2	Objetivo específico	18
2	DOCUMENTO E INFORMAÇÃO MUSICAL	20
2.1	O DOCUMENTO NO COMPASSO DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	20
2.2	OBJETOS NÃO CONVENCIONAIS NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: A INFORMAÇÃO MUSICAL	25
3	A MEMÓRIA E SEUS LUGARES: O FREVO E AS NARRATIVAS DA CIDADE	28
3.1	MEMÓRIA E SOCIEDADE	28
3.2	LEMBRAR E ESQUECER NA CIDADE	33
3.3	NELSON FERREIRA E A CIDADE DO RECIFE	37
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	39
4.1	MATERIAIS E MÉTODOS	46
5	ANÁLISES E DISCUSSÕES	58
5.1	CATEGORIZAÇÃO TEMÁTICA DA MEMÓRIA DA CIDADE DO RECIFE NAS LETRAS DE NELSON FERREIRA	58
5.2	REPRESENTAÇÃO DAS DÉCADAS NO RECIFE E NA MEMÓRIA DO FREVO	74
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

No carnaval de 1977, a loja de tecidos e confecções pernambucana “Casas José Araújo” estreava nas rádios e televisões da época mais uma propaganda para aquele período momesco. A chamada, no entanto, não exibia os produtos da loja com seus tecidos coloridos, como era de costume, mas um frevo-canção acompanhado de um vocativo que viria a se tornar conhecido até os dias de hoje, o “escuta, Nelson, o teu frevo está no ar”². A canção registrava não somente a morte do maestro Nelson Ferreira, em dezembro de 1976, mas, também, a permanência expressiva de suas letras e melodias no imaginário popular daqueles tempos, algo que se apresenta até os dias atuais³.

A homenagem não era à tôa. Nelson Ferreira tinha partido depois de deixar um extenso legado à cultura brasileira por meio de sua carreira como compositor, músico, diretor musical e maestro de orquestras, desde o cinema mudo, acompanhando e registrando as transformações urbanas e culturais de sua época em suas letras e canções, um papel que acabou lhe conferindo o título de “o dono da música”, como poderemos acompanhar, com mais detalhes, no item **3.3** deste trabalho. Assim, em que pesem os mais de 40 anos de sua morte, as composições do maestro Nelson Ferreira, sobretudo os frevos, nunca deixaram de ser reproduzidas, tendo alcançado, inclusive, as várias gerações que vieram depois, como que confirmando o prenúncio do famoso *jingle* que anunciava: “o teu frevo está no ar”.

Desta forma, a reprodução amiúde das letras de frevo do maestro, sempre “no ar”, é também a reprodução das narrativas construídas por Nelson, contando e recontando aquilo que o músico procurou registrar em sua época e cuja execução massiva não somente impediu o apagamento, como acabou por diluir essas narrativas nas chamadas memórias coletiva, social e afetiva da cidade do Recife - como veremos na seção **3** - demonstrando, com isso, o caráter documental da informação musical. Ao que pretendemos explorar neste trabalho.

² O *jingle* criado pela agência de publicidade Itaity, do publicitário Carol Fernandes, que também era responsável por outros comerciais das Casas José Araújo, é executado até os dias de hoje no carnaval pernambucano. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=df8C1c-2PI0>

³ Em 2016 o *jingle*-canção compôs a trilha-sonora de encerramento do longa-metragem “Aquarius”, do cineasta recifense Kléber Mendonça Filho.

Contudo, atestar dentro da Ciência da Informação (CI) que essas músicas se transformaram em documentos e as relacionar a lugares de memória nos levou a um problema de pesquisa, visto que, de acordo com Café e Barros (2016) e Bezerra et al. (2016), ainda são incipientes os estudos em Ciência da Informação que relacionem a informação musical e a memória, sobretudo com um olhar menos pragmático e mais humanístico, como podemos acompanhar nos resultados obtidos por ambos autores, no item **1.1**.

Para tanto, o problema de pesquisa que orienta este trabalho versa sobre a falta de uma observação das músicas populares como documento e, por assim ser, um lugar de memória, em face da escassez de estudos, resultando na seguinte questão de pesquisa: a informação musical que constitui as letras dos frevos do compositor pernambucano Nelson Ferreira podem ser consideradas lugar de memória?

Neste sentido, esta pesquisa tem como objetivo principal analisar, a partir das letras de frevo do maestro Nelson Ferreira, a relevância da informação musical para a reconstituição da memória da cidade do Recife. Para cumprirmos este objetivo, bem como os objetivos subsequentes ou específicos, listados em **1.2.2**, será adotado o método da Análise de Conteúdo, de Laurence Bardin (2009), cujos procedimentos sobre o caráter exploratório e documental aplicados nesta pesquisa nos permitiram uma avaliação qualitativa, como podemos acompanhar na descrição das etapas demonstradas no item **1.3**, por meio do **Quadro 1**.

Visto isso, a presente pesquisa tem por relevância proporcionar um aprofundamento teórico para permitir contribuições à área de conhecimento da Ciência da Informação (CI), ampliando os estudos que relacionem a informação musical como documento e memória, o que podemos acompanhar nos referenciais dos capítulos **2** e **3**. Além disto, acaba também por valorizar o papel dos registros fonográficos e, ainda, por revisitar a obra do maestro Nelson Ferreira, ou, de outro modo, demonstrar que é a obra do maestro que nos revisita.

O presente trabalho surgiu a partir de uma intuição, lugar de onde partem as ideias pré-científicas (BARDIN, 2009). O meu pai, um ouvinte fiel ao rádio, sempre sintonizava a frequência de suas escutas às músicas populares, divulgadas há meio século em rádios locais, como a Rádio Universitária do Recife, por exemplo. Vê-lo se emocionar com narrativas que nem sempre eram “do seu tempo”, muitas vezes me contando, a partir das canções, sobre uma cidade do Recife perdida nas dobras da

sua memória, fez-me crer, com o passar dos tempos, que eu também havia conhecido esta cidade, tal como ele me contava, e com isso, pude flagrar a memória afetiva do meu pai ser transferida para mim como uma herança, um jeito de permanecer.

Trabalhando como jornalista e bibliotecária, senti a necessidade de explorar esta observação, visto que ela envolvia narrativas e documentos, além da investigação sobre a performance da informação nesses dois lugares, ou a partir desses dois lugares, para depois permear os imaginários coletivos e individuais nos espaços urbanos. No entanto, entender como as músicas populares reconstruem a memória de uma cidade não é uma tarefa fácil, haja visto que o objeto “música” é composto de muitas subjetivações. E não somente isto, mas investigar se as letras dessas canções, por meio de suas narrativas, estabelecem conexões com a memória social e afetiva dessa cidade, apontando, com isto, o caráter documental da informação musical, também não é um simples passeio no bosque.

E é por isto que esta pesquisa está sediada no âmbito da Ciência da Informação, uma área em que os desafios científicos acerca do conceito de “documento” - e de “informação”, naturalmente – encontram esteio e agito, numa relação dialética tão particular aos saberes. Assim, argumentamos que o tema da informação musical relacionado à memória, como abordado neste trabalho, sustenta um lugar de relevância à Ciência da Informação, como podemos acompanhar a seguir.

Em 2016, as pesquisadoras Ligia Café e Camila Barros (2016) buscaram montar um panorama da produção nacional e internacional sobre informação musical no âmbito da Ciência da Informação, levantando, para isto, o número de estudos publicados relativos ao tema, os autores, bem como os métodos mais usados e as limitações mais frequentes. Analisando os resultados da pesquisa, as autoras (2016, p. 113-114) concluíram, a partir do panorama geral, que se percebe uma “forte interlocução dos estudos da informação musical com a área da computação” e também que “mesmo as pesquisas de cunho qualitativo não apresentam, necessariamente, viés de discussão teórica/conceitual, mas descritivo e relativo a sistemas de informação”.

Ainda de acordo com esse panorama, entre os países cujo tema “informação musical” está presente na produção científica da área de Ciência da Informação, o Brasil aparece nos resultados representando o segundo lugar, ficando atrás somente

dos Estados Unidos. Ou seja, talvez por conta da expressiva tradição musical do país, podemos afirmar que a Ciência da Informação desenvolvida no Brasil já descobriu o tema em questão e sobre ele se debruça, inclusive, destacando-se. No entanto, de acordo com Bezerra et al. (2016), ainda é incipiente no país o número de estudos que investiguem especificamente as relações entre informação musical e memória.

Nos estudos de Bezerra et al. (2016, p. 3), cujo objetivo foi mapear a música enquanto objeto de pesquisa nos trabalhos desenvolvidos em Ciência da Informação no Brasil, os autores são categóricos ao afirmar que “o processo de reconstrução memorial por meio da produção científica da área evidencia que a CI tem se voltado a estudos de questões técnicas e processos, indicando um olhar pragmático em contrapartida a uma visão sociocognitiva e humanística”. Ainda sobre isto, os autores Bezerra et al. (2016, p. 2), ao analisarem os resultados da pesquisa, destacam que “observou-se nos dados coletados um padrão conservador, visto que as discussões apresentavam uma abordagem documental, técnica ou estudos em OI”.

Desta forma, os trabalhos citados nos ajudam a verificar o estado da arte sobre o tratamento da informação musical na produção científica em Ciência da Informação. Assim, por meio de ambos os panoramas, podemos observar que a abordagem que esta pesquisa propõe está em consonância com a reivindicação de Bezerra et al. (2016), cuja argumentação se posiciona a favor de uma Ciência da Informação com um olhar mais humanístico, de modo que, neste sentido, a música e suas vertentes, enquanto recurso informacional, segundo os autores, representam uma possível e bem-vinda abertura àquilo que eles classificam como os “objetos não convencionais na CI”, sendo o estudo desses objetos, como a música de frevo, tal como propomos neste trabalho, uma contribuição a um possível amadurecimento da área.

É neste sentido que a presente pesquisa pretende situar-se na produção científica da Ciência da Informação no Brasil, tendo por relevância um maior aprofundamento teórico para permitir contribuições à área, ampliando também, por seu turno, os estudos que relacionem a informação musical e a memória, visto que, como aponta Bezerra et al. (2016), num recorte de 25 anos, foram poucos os estudos que surgiram com essa abordagem.

Sem perder de vista este percurso, acrescentamos ainda que este trabalho, ao relacionar a informação musical a uma perspectiva documental, aproximando-a da questão da memória coletiva nos espaços urbanos, também está ampliando os estudos conceituais sobre o valor do documento na Ciência da Informação, buscando demonstrar outros olhares sobre a performance dos registros ao nosso redor - registros estes que muitas vezes nos são, até mesmo, banais de tão íntimos, como as músicas populares, por exemplo, contudo, não menos potencialmente informativos, históricos e afetivos, ao ponto de querermos demonstrar neste trabalho a relevância da informação musical para a reconstituição da memória da cidade do Recife.

Além disso, é importante acrescentar que a presente pesquisa também demonstrou o valor dos registros fonográficos para a salva-guarda da memória, visto que, como retratado no item **1.3**, não fosse a fábrica de discos pernambucana Rozenblit, possivelmente os registros das canções regionais do Nordeste, da primeira metade do século XX (como o frevo), não teriam tido a oportunidade de serem gravadas, distribuídas e agrupadas, sobretudo em coletâneas, o que as impediria de serem reproduzidas amiúde até os dias de hoje, tendo chegado, inclusive, às plataformas digitais dos últimos tempos, de tal forma que este aspecto foi fundamental para decidirmos, neste trabalho, a escolha do *corpus*.

Afinal, como pudemos constatar no item **1.3.1**, tendo Nelson Ferreira começado a compor e a gravar no início do século XX, sendo seu primeiro registro fonográfico um frevo de 1923, infelizmente muitas composições do maestro se perderam com o tempo. No entanto, a partir do momento em que a Rozenblit inicia seus trabalhos na região, os frevos mais expressivos da carreira do músico pernambucano começam a ser agrupados e distribuídos, podendo, com isto, serem executados e preservados até os dias de hoje. Assim, justificamos a escolha pelas letras presentes nos 38⁴ frevos do maestro Nelson Ferreira, gravadas nas coletâneas da Rozenblit, as “O que eu fiz e você gostou...” (1959), com 23 canções, e “O que faltou e você pediu...” (1968) também com 23 canções, sendo ambas as coletâneas um registro da produção de Nelson Ferreira de várias décadas diferentes.

⁴ Inicialmente, o corpus eram 46 canções, mas durante a análise percebeu-se que oito frevos presentes nas duas coletâneas em questão eram “frevos de rua”, ou seja, só continham o instrumental.

Com isso, podemos reforçar que este trabalho também se torna valoroso ao revisitar a obra do Maestro Nelson Ferreira, um dos artistas pernambucanos mais expressivos de sua época e, de certo modo, ainda presente até os dias de hoje, por meio de suas canções - as quais muitas vezes até mesmo os mais jovens podem vir a conhecer, embora não saibam ou não lhe atribuam a autoria -, num movimento híbrido da memória que muito interessa a esta pesquisa.

Assim, é nessa perspectiva que este trabalho também apontou a importância da informação musical como fonte alternativa histórica, demonstrando a relação sensível entre o apagamento *versus* a execução massiva⁵, neste caso, das letras de frevo do maestro Nelson Ferreira, comprovando que o trajeto teórico traçado, bem como a análise inferida e os resultados obtidos se tornaram relevantes para ampliar os construtos científicos da Ciência da Informação, subsidiando, inclusive, estudos posteriores.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Analisar, a partir das letras de frevo do maestro Nelson Ferreira, a relevância da informação musical para a reconstituição da memória da cidade do Recife.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Mapear as letras de frevo escritas pelo maestro Nelson Ferreira, num recorte de 1923 a 1976;
- Verificar quais letras foram gravadas nas coletâneas - da extinta gravadora pernambucana Rozenblit - “O que eu fiz... e você gostou” (1959) e “O que faltou... e você pediu” (1968), estabelecendo o *corpus*;
- Identificar nas letras das canções de frevo, presentes nas duas coletâneas citadas, a existência de elementos que reconstituam a memória da cidade do Recife

⁵ Lembramos aqui que os frevos de Nelson Ferreira – juntamente com os de outros compositores - são veiculados há 50 anos por meio do programa de rádio “O Tema é Frevo”, que é transmitido de maneira ininterrupta pela Rádio Universitária do Recife, inicialmente com a frequência AM, depois pela FM, até os dias atuais.

- Estabelecer conexões entre as letras das canções analisadas e a memória social e afetiva da cidade do Recife.

2 DOCUMENTO E INFORMAÇÃO MUSICAL

Esta seção percorre o caminho do conceito de documento na Ciência da Informação para demonstrar a abertura teórica que nos permitirá relacionar a informação musical como um documento.

2.1 O DOCUMENTO NO COMPASSO DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Como num passo de dança que rodopia sobre o próprio eixo, mas cujo corpo se desloca em diferentes direções, inclusive em torno de outros eixos menos ou mais dispostos, movimenta-se o conceito de Documento na Ciência da Informação (CI). À luz dessa dança caleidoscópica, aquilo que gira, em qualquer rotação que seja, recolhe cacos e redesenha assertivas, embora dentro de um contínuo pulsante. O compasso que se apresenta neste capítulo recorre à coreografia invisível inscrita pela - e para - noção de documento na sociedade moderna, em busca de encontrar, nos timbres e nos gestos, o salto que sustente a posição dos objetos não convencionais como documento, como é o caso da informação musical.

É certo que a música é íntima da humanidade há muito mais tempo que a noção de documento - essa que nos cerca hoje e com a qual nos acostumamos, ao menos em suas características mais simples. No entanto, a noção de que a música, como som e palavra cantada, configura-se também como documento, podendo assim subsidiar estudos sobre a memória, esta é uma validação recente na CI e ainda pouco usual Bezerra et al. (2016), o que revela uma noção própria do amadurecimento desta disciplina no século XX. Sendo, a CI, personagem do percurso onde a modernidade cliva o entendimento sobre a sua própria expansão informacional, seus desdobramentos, práticas e subjetivações.

As percepções em torno do que se configura documento inauguram a modernidade naquele crepúsculo entre a passagem dos séculos XIX e XX, na Europa de Paul Otlet. A clássica concepção de Otlet e La Fontaine sustenta importantes dimensões sobre o documento, ainda que eivada pelo pensamento positivista.

Ainda assim, Otlet descortina e revela a potência que repousa nos objetos, a partir do momento em que sinaliza para o século XX que tudo pode se tornar um documento. Demonstrando-nos que todos os objetos a nossa volta possuem o grão

para tal, basta que flagremos seus pontos de significação, de forma que o objeto em questão não precise mais ser necessariamente observado sob a dicotomia presente *versus* passado, mas numa perspectiva sincrônica Escarpit (1976), como uma contribuição do olhar estruturalista, bem como da Escola dos Annales (BURKE, 1997; MURGUIA, 2011), tão contemporâneos à Otlet e ao surgimento de disciplinas como a documentação.

Ora, se todo objeto é um documento em potencial, então, já não interessaria tanto definir o que é um documento, mas sim, o que faz um documento (FOCAULT, 2014; SALDANHA, 2013), ou antes, como se torna um documento Frohmann (2006). Visto que somente lançamos o nosso olhar em busca da fagulha que se nos indica essa potência, se dela já não vimos se não um vulto. Seja para obter informação, seja para obter informação sobre a informação. No entanto, concordamos com Martinez-Coneche (2000) quando alega que tudo pode ser um documento, como bem colocaram Otlet e Briet, porém, nada é documento até ser considerado como tal, estabelecendo assim uma dialética que agita e repousa as coisas em seus processos contínuos de significação.

Destarte, importa então a chamada Informatividade Frohmann (2006), ou seja, os fatores que devem ser levados em conta na caracterização de um documento: como atuam suas práticas sociais, suas representações, quem o descortina e depois faz uso, a quem alimenta, sob qual autoridade, se coletivo ou periférico. Na medida em que Briet (1951, p. 7) menciona que, “concreto ou simbólico, preservado ou registrado para fins de representação, de reconstituição ou de prova de um fenômeno físico ou intelectual”, ou como reforça Ortega (2009, p. 62), “importando sua função menos que a sua morfologia”, relacionando esta função à expressão do conhecimento humano.

São estas as inferências que buscam fazer os chamados neodocumentalistas, quando da retomada dos estudos Otletianos no período pós-guerra (BUCKLAND, 1991; SALDANHA, 2013), as quais sediam e interessam à investigação desta pesquisa.

Sobre isto, Saldanha (2013, p. 84) comenta que:

A retomada do pensamento de Paul Otlet (1934) e de Suzanne Briet (1951) realizada por autores como Bradford e Rayward, seguidos por Buckland, Frohmann, Day e Lund, dentre outros, revela, muito mais do que uma revisão histórico-conceitual, a possibilidade de identificação da força dos estudos da linguagem no âmbito da OS, bem como a fundamentação da

relevância de noções como materialidade e simbolismo dentro dos saberes arcaicos e hodiernos do campo. Reconhecemos, pois, que o papel do conceito de “documento” hoje, cumpre diferentes funções epistemológicas, como crítica historiográfica, torção filosófica, revisão da práxis e estratégia discursiva teórica.

À revelia dos aspectos excessivamente morfológicos (não que esses não sejam importantes, como veremos mais à frente), mas buscando retomar uma leitura mais ampla sobre o documento, ensaiando um tímido retorno ao pensamento complexo Morin (2015), encontramos nos últimos 40 anos uma linha do tempo com valorosas contribuições nesse sentido. Bem como o amadurecimento de um campo disciplinar específico para esses olhares, afinal, nas palavras de Rabello (2011), é na Ciência da Informação que o conceito de documento é configurado a uma categoria.

Ainda segundo o autor (2011, p.20), “todo conceito ao assumir a condição de categoria adquirirá também uma dimensão abstrata e transcendente capaz de sintetizar ‘em si’ diferentes fenômenos e de ajudar a explicá-los”. E isto, vale lembrar, tanto dentro da CI, quanto no embate conceitual interdisciplinar a qual a categoria foi e é exposta. Destarte, as noções de documento na Ciência da Informação e nas disciplinas que se avizinharam não perderam de vista os fundamentos Otletianos e se desenvolveram semelhante à definição de Capurro; Capurro e Hjørland (2007), cuja argumentação afirma que a história de um conceito vai crescendo de modo consoante a sua teoria.

Dessa forma, o efeito pós-Segunda Guerra aduziu à continuidade dos estudos acerca do documento. A própria reformulação do conceito desenvolvido por Suzanne Briet, nos anos 50, pode ser considerada mais completa do que o seu primeiro ensaio ainda na década de 30, vista a bem recebida inclusão dos aspectos simbólicos e intelectuais. Para Escarpit (1976), o documento é um meio de constituição do saber, porém, que não é mais restrito à linearidade dos eventos. Esta definição se torna valorosa à medida que ilustra a independência interna da mensagem, como algo que rompe, inclusive, com as antigas visões que contemplavam o “é documento” em detrimento do “vir a ser”, posto que somos simultâneos ao documento e ele nos cerca. Embora concordemos com a visão pragmática de Estivals (1978), este objeto somente torna-se documento quando encontra o seu usuário.

É por conta disso que Meyriat (1981, p. 241) nos acrescenta que o conceito de documento “não se impõe como uma evidência inicial, ele depende de pontos de vista”. Os espanhóis Sagredo Fernándes e Izquierdo Arroyo (1982) também reforçam as ideias de Estivals e Meyriat na medida em que enfatizam a importância do papel tanto do contexto, quanto do uso/usuário, embora, como nos lembra Hayle (2003 *apud* LUND, 2009), é possível que o documento venha a ter um significado distinto para cada usuário e, devido a sua permanência, uma variedade de uso também.

Percebe-se, então, que tanto a *recepção* quanto o *contexto* são imprescindíveis para esses estudos (LUND, 2009), pois ambos os elementos tanto podem estar envolvidos no processo de elaboração do documento, como no de validação deste, uma vez que tudo se realiza em sociedade. Tanto que na percepção de Hjørland (2001) é irrelevante esmiuçar-se em cima da primeira essência do objeto, o porquê do seu valor de documento só é validado à medida que assume valor informativo para uma coletividade ou domínio. Buckland (1991) pode concordar com esse aspecto a partir da sua definição de *informação como coisa*, já que alarga as possibilidades das propriedades informativas.

Ante esse “vir a ser” documento, algumas questões emergem simultaneamente, como as propriedades conteudísticas e também morfológicas. De acordo com Ortega e Lara (2010, p. 378) “por representar o registro (instância física) e a informação (instância simbólica), o termo ‘documento’ melhor caracteriza os diversos tipos de informações, registradas em qualquer suporte, e abordadas segundo os mais variados contextos de produção e uso.

Para Meyrat (1981 *apud* ORTEGA, 2009) essas dimensões de natureza material (o objeto que serve de suporte) e conceitual (o conteúdo, a informação) operam de forma conjunta e inseparável uma da outra. Sendo assim, uma entidade de duas faces, como um signo. Neste sentido, Lara e Ortega (2011, p. 382) destaca que “as características do signo permitem confirmar que o documento é uma construção, uma leitura do ‘real’ sob determinada perspectiva”, ao que podemos resgatar, para este sentido de “determinada perspectiva”, a noção de Prática Documentária de Frohmann (2006) pela qual o autor estabelece uma perspectiva relacional do documento para demonstrar as relações entre a sociedade e os documentos nela produzidos.

Assim, entre as propriedades que marcam o caráter relacional dos documentos, segundo Frohmann (2006) (à saber, 1-as relações institucionais, 2-a disciplina social 3-a historicidade e 4- a materialidade), vamos destacar aqui a materialidade, visto que, para o autor, é a materialidade documental que estabelece as práticas documentárias. Segundo Frohmann (2006), estudar a documentação é estudar as consequências e os efeitos da materialidade da informação, em outras palavras, os efeitos do documento.

Contudo, a materialidade em Frohmann, de sentido Foucaultiano, não se confunde com o aspecto físico do documento, mas antes, aproveita as ideias de “peso, massa, inércia, resistência e estabilidade” do autor de *Arqueologia dos Saberes*, quando este se refere à materialidade dos enunciados. Ao transpor a compreensão Foucaultiana para o documento na Ciência da Informação, Frohmann não somente objetiva investigar as fontes de poder na sociedade que vão garantir “massa” e “peso” aos documentos (bem como a resistência às mudanças), como acaba por resvalar numa axial dicotomia para a CI, a materialidade *versus* a imaterialidade.

Bem, se todo conteúdo documental pode apresentar materialidade, podemos afirmar, nos termos de Frohmann, que o imaterial também possui a sua materialidade. Neste sentido, afiançamos que alguns tipos de documentos podem ser classificados como tangíveis e intangíveis e ainda apresentarem materialidade, como nos coloca Ocampo (1991 *apud* DODEBEI, 2011, p. 3):

Existem documentos registrados nos mais diferentes suportes (o que dá origem ao conceito de bem cultural tangível), por outro lado existem também documentos que não se encontram registrados em suportes materiais e que nem por isso deixam de ser resultado de manifestações culturais significativas, tais como mitos de criação, lendas, superstições, músicas (bens culturais intangíveis).

Particularmente, a música, enquanto documento, interessa-nos aqui por seu caráter efetivamente simbólico e, ao mesmo tempo, intangível (o som), material (no sentido Foucaultiano trazido por Frohmann, o peso das letras das canções), tangível (o suporte, como o disco, o cd, a partitura), imaterial (como indicador cultural) e, simultaneamente, potencialmente informativa, subjetiva, produto social e cultural que preserva a memória social Rojas (2005).

Como nos acrescenta Dodebei (2011, p. 4), “todo suporte material da informação deve ser revisto, uma vez que não encontraremos seu sentido e seu

significado tomando, apenas, sua forma e seu potencial informativo, sem considerar a interlocução e, mais especificamente, a intenção de preservação no âmbito da memória social”.

Contudo, a noção de informação musical como documento ainda é um aspecto pouco explorado na Ciência da Informação (CAFÉ; BARROS, 2016; BEZERRA et al., 2016), fazendo parte do que Bezerra et al. (2016) agrupou no termo “objetos não convencionais da CI”, como veremos a seguir.

2.2 OBJETOS NÃO CONVENCIONAIS NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: A INFORMAÇÃO MUSICAL

Meneses (1998) nos questiona sobre a natureza do objeto material como documento e onde está a sua capacidade documental, posto que os documentos são constituídos de propriedades como cor, peso, textura, elementos que, segundo o autor, nos permitem fazer uma série de outras leituras e inferências.

Afinal, como nos lembra Moran (1994, p. 233), “o conhecimento não pode ser reduzido unicamente ao racional”, visto que, de acordo com ele, “não podemos desconsiderar da informação o seu percentual de afetividade e subjetividade, exaltando apenas o seu caráter exclusivamente objetivo, isento ou, no pior dos delírios, imparcial”.

Ao que como nos recorda Ginzburg (2006, p. 16) “o fato de uma fonte não ser ‘objetiva’ (mas nem mesmo um inventário é ‘objetivo’) não significa que seja inutilizável”, e ainda acrescenta que “uma crônica hostil pode fornecer testemunhos preciosos sobre o comportamento de uma comunidade camponesa em revolta. A análise do ‘carnaval de Romans’ realizada por Emmanuel Le Roy Ladurie⁶ é exemplar nesse sentido”. Entendemos, deste modo, que mesmo uma mensagem a qual consideramos subjetiva pode conter informações potencialmente informativas e, assim, de caráter documental, mesmo que esta segunda função não tenha sido a intenção inicial do seu autor.

Ainda sobre esse aspecto, mas abordando especificamente o caso da música popular enquanto documento, Moraes (2000, p. 212) nos lembra que:

⁶ Referência do autor ao historiador francês, um dos expoentes da Escola dos Annales e da Nova História.

A revolução documental permitiu a ampliação do conceito de documento e retirou sua pesada pretensão objetiva positivista. Assim, música/canção popular não deve injustamente ser nomeada como uma fonte excessivamente subjetiva e, conseqüentemente, desprezada como documento.

Este entendimento trazido por Moraes nos é valioso, mas também pode ser questionado à medida que demarca a compreensão histórica sobre o que foi essa “revolução documental” em cima do olhar objetivista. Aqui, entendemos que as considerações sobre os aspectos subjetivos do documento já haviam sido contempladas por Otlet, mesmo em meio ao olhar positivista da história de sua época. Ademais, concordamos com a ampliação do conceito de documento, mas não que a pretensão objetivista (no sentido positivista) sobre o mesmo tenha sido retirada, assim, como peças de encaixe. Quando, na realidade, o que observamos no percurso do conceito de documento é, na verdade, uma justaposição entre esses olhares. E, de certa forma, eles ainda convivem, haja vista a persistência nas ideias de autoridade e prova tão arraigadas até hoje.

É por isso que se debruçar sobre os recursos informacionais da música dentro da Ciência da Informação demanda uma sutil tessitura sobre esses aspectos objetivos e subjetivos, uma observação severa sobre a significação de cada um e os elementos relacionados, bem como a busca pela desconstrução de seus excessos. Barros, Café e Almeida (2013, p. 1) nos dão uma importante pista sobre este objeto:

O conceito de música, do ponto de vista da etnomusicologia, carrega em si aspectos exteriores à própria estrutura musical. Assim, o significado do que é música deve estar, necessariamente, contextualizado em um âmbito cultural. Fato que caracteriza possibilidades significativas e, por conseguinte, potencial informativo, isto é, algum conteúdo semântico que não pode ser desconsiderado do ponto de vista da ciência. Este conteúdo semântico relativo à música compõe a noção de informação musical e interessa, portanto, aos estudos da Ciência da Informação.

Assim, percebemos que as autoras destacam a importância dos aspectos exteriores à estrutura musical, como o âmbito cultural (potencialmente significativo e informativo) e trazem esta compreensão como parte constituinte da informação musical que será objeto da CI. Outro aspecto que coaduna com este levantado pelas autoras é sustentado por Morigi e Bonotto (2004), quando afirma que a informação musical, ao expressar os sentimentos coletivos por meio de uma linguagem poética e metafórica, faz parte da história e da cultura de um povo. Ou seja, sem o aspecto coletivo, social e cultural não podemos investigar a informação musical.

Contudo, outra compreensão sobre este objeto também nos é valorosa à revelia de uma possível dicotomização excessiva entre os elementos objetivos *versus* subjetivos, ou, ainda, material *versus* imaterial. Entendendo, pois, que todos esses elementos podem se apresentar num mesmo objeto, mudando apenas suas posições - como num girar de um caleidoscópio – concordamos com Smiraglia (2001) quando este autor nos diz que na música a instância física funciona como um “pacote” da instância intelectual, configurando o documento e complementando seu significado o contexto social de sua produção e uso.

Dito isto, podemos prosseguir entendendo que a informação musical, como recurso informacional registrado, portanto, um documento, não pode ser isolada em seus atributos e contextos. Pois como nos complementa Byrd (2002 *apud* CAFÉ; BARROS, 2016) a segmentação dos elementos de uma música não é uma estratégia eficiente, pois sua significação ocorre somente quando da relação de todos os elementos, incluindo aqueles estruturais, culturais, subjetivos.

Assim, entendemos que o conjunto desses elementos na informação musical não somente vai expandi-la como documento e uma possível fonte histórica, mas também - e concomitantemente - poderá funcionar como processo de reconstrução da memória coletiva por meio de narrativas apresentadas pelas letras e pelo contexto de seu autor, desenhando paisagens invisíveis por meio de sua reprodutibilidade e permanecendo no imaginário afetivo, social (MAFFESOLI, 1998; MORIGI, 2004, 2012).

De tal maneira que não podemos falar de informação musical como documento e possível reconstituído da memória no âmbito urbano, como propõe este trabalho, sem adentrarmos pelas veredas das chamadas memória social e coletiva no espaço citadino, esse espaço polifônico e palimpséstico onde o contar e o recontar, o lembrar e o esquecer, estão imbricados com as trajetórias pessoais dos indivíduos, como veremos no próximo capítulo.

3 A MEMÓRIA E SEUS LUGARES: O FREVO E AS NARRATIVAS DA CIDADE

Nesta seção serão demonstradas as relações entre a memória e os espaços urbanos, relacionando a informação musical, especialmente o frevo, como um ponto de rememoração das narrativas individuais e coletivas nas cidades.

3.1 MEMÓRIA E SOCIEDADE

No final do século XIX, em Paris, o filósofo francês Henri Bergson determinou um marco para os estudos da memória. Propondo a superação da dualidade entre espírito e matéria e estabelecendo uma relação entre eles a partir da memória, Bergson (1999, p. 176) cria a distinção entre o que ele chama de “memória hábito” e a “memória pura”, a primeira, orgânica, seria a memória adquirida pelo homem, automaticamente, por meio da repetição contínua de uma atividade, sendo desta maneira “mais hábito do que memória”. A segunda, por sua vez, refere-se ao ato de recordar as imagens do passado, ato que independe da necessidade de repetição cotidiana. No entanto, apesar de diferenciá-las, Bergson (1999) estabelece que entre os dois tipos de memória não existe uma relação de exclusão, mas de apoio mútuo.

Assim, embora fulgure importante avanço para o campo, a abordagem de Bergson (1999) estava limitada ao indivíduo, ou à memória individual. Ao que tal limitação já não condizia com a tônica do início do século XX, ante à evolução de disciplinas como a linguística e a sociologia, no bojo das transformações urbanas, da formação das metrópoles, do advento dos veículos de comunicação de massa, do próprio homem-massa Ortega y Gasset (2016) e dos estudos acerca dos fenômenos sociais.

É nesse contexto que o sociólogo francês Maurice Halbwachs⁷ publica o seu “Os quadros sociais da memória”, em 1925, estabelecendo, nas primeiras décadas do século XX, as bases teóricas que nos permitem rejeitar com maestria a separação rígida entre memória e sociedade, o que possibilitará definir a memória como sendo uma construção social, ou, em termos gerais, demonstrar que a memória fazia parte de um processo social fruto da interação dos indivíduos a partir de estruturas sociais determinadas.

⁷ Publicada postumamente em 1950 a obra de Halbwachs “A Memória Coletiva” também virá a reforçar os estudos da memória como uma construção social.

Embora reconhecesse a existência de uma memória dita individual, segundo Oliveira (2009, p. 222), Halbwachs “sustentava que a memória deve ser entendida, sobretudo, como um fenômeno coletivo ou social uma vez que a memória individual contém também aspectos da memória do grupo social ao qual o indivíduo pertence, e está em constante interação com a sociedade”. Assim, para a autora, a memória em Halbwachs reforça a coesão social pela “adesão afetiva” ao proporcionar ao indivíduo o sentimento de pertencimento a um determinado grupo que compartilha memórias, a “comunidade afetiva”, sendo essa coesão obtida através de “quadros sociais da memória”.

Os tais quadros sociais da memória coletiva, construídos por elementos como a família, a cultura, a religião ou a classe social, não são, no entanto, estruturas estanques e podem se transmutar no decorrer das interações sociais dos indivíduos, numa espécie de retroalimentação. É neste sentido que Halbwachs (1990, p. 47) nos alerta: “nós não percebemos que não somos senão um eco” e utiliza a sua própria trajetória para sustentar que certo número de acontecimentos, dos quais diz se recordar, não conheceu senão pelos jornais ou depoimentos daqueles que participaram diretamente, compreendendo, assim, que a sua memória individual existe a partir da memória coletiva, sendo esta última um fenômeno social.

Para o historiador francês Jacques Le Goff (2003) a memória coletiva designaria a memória dos povos sem escrita (de tradição oral), aplicando o termo memória social às sociedades onde a escrita já tenha se instalado. No entanto, o historiador francês Roger Chartier (2007) defende que esta oposição entre a memória coletiva e a memória social levantada por Le Goff não dá conta das situações entre os séculos XVI e XVIII, vislumbrado por Gondar (2008, p. 3), mencionando o “período no qual a memória oral convive e imbrica-se com a memória escrita, promovendo práticas múltiplas, onde ora o texto retoma à oralidade, ora a escrita se articula ao gesto”.

No entanto, para o historiador francês Pierre Nora (1978, 1993) esta imbricação ganha um contorno dicotômico – e polêmico. Nora defende como memória somente a memória oral, espontânea e ancestral, a “arte de lembrar” reverenciada pelos antigos, as narrativas que eram passadas de pai para filho. Nora (1993, p. 9) relata que os registros, a memória escrita, seriam como uma história-memória: “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado”. Neste aspecto, concordamos

com Assmann (2011) quando assinala que a história e a memória não precisam excluir-se, nem se recalcar mutuamente. A autora considera as duas como forma de recordação.

Dito isto, em que pese compactuarmos com Assmann (2011) sobre sua crítica à este aspecto levantando por Pierre Nora, destacamos também que a teoria de Nora é importante para inaugurar um conceito com o qual iremos trabalhar, os lugares de memória. Conceito este o qual validamos à revelia das noções apocalípticas trazidas por Nora (1993, p. 7): “há locais de memória porque não há mais meios de memória”, ou como explica Oliveira (2010, p. 41): “nas sociedades tradicionais, a memória estava incorporada ao cotidiano através da tradição e dos costumes. No mundo moderno, ela precisa ser incorporada a lugares socialmente instituídos para ser produzida e reproduzida”.

Em que pesem as noções de memória apresentadas por Nora, convocamos, mais uma vez, Assmann (2011) para assinalar que se há o desaparecimento da memória, isto é verdade apenas na medida em que há o descrédito de algumas formas de recordar, posto que as diversas formas de recordar são definidas culturalmente e variam ao longo do tempo, assim como variam os próprios lugares de memória e seus sentidos material, simbólico e funcional, visto que, para Nora, os lugares são, numa simplificação simbólica, uma chamada concentrada da lembrança e esta, nos termos de Sarlo (2007, p. 10) “precisa do presente”, ou como reforça Thiesen (2017, p. 372) é “um fenômeno do passado no presente”.

Em outros termos, ainda que Nora defenda a aniquilação do homem-memória em si mesmo, argumentamos que este homem tipificado não se desgarrar da memória, mas inaugura outros e novos lugares residuais e sociais, coletivos, afetivos, individuais, materiais, intangíveis que se estabelecem dialeticamente na sociedade.

O sociólogo austríaco Michael Pollak (1992, p. 2), por seu turno, retoma Halbwachs e divide os elementos constitutivos da memória em os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos que ele chama de “vividos por tabela”, ou seja:

[...] acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não.

Neste sentido, Halbwachs (1990) afirma que o sujeito da memória é coabitado por diferentes pontos de vista. O confronto entre estes pontos de vista constitui a própria matéria da memória, pois como nos lembra Jeudy (1990, p. 13) “uma memória não se molda necessariamente a uma ordem cronológica, que ela pode ser irruptiva, projetiva, confusa, contraditória [...]”, em sua negociação com diversos agentes.

Deste modo, este sujeito da memória necessariamente habita um espaço e nele ora vive os acontecimentos ora “pensa que viveu” (por tabela) aquela matéria que já é passado, ou presente-passado, no sentido Agostiniano, como uma memória de segundo grau Sarlo (2007). Estes são tão somente os pontos de vista institucionalizados, de peso (no sentido Foucaultiano), lugares de memória validados, testemunhos pessoais contados e recontados, registrados, documentados e ainda em fluxo no espaço contemporâneo.

Sarlo (2007) nos traz uma interessante contribuição sobre este ponto em que chegamos. A autora nos lembra da importância do testemunho e da narração da experiência, como um renascimento do Sujeito, que morreu (SARLO, 2007; HUYSSSEN, 2000), mas voltou a protagonizar (assombrar?) pesquisas quando do recente *boom* da memória nos últimos tempos (SILVA, 2002; HUYSSSEN, 2000). Para a autora, esta é a guinada subjetiva.

Nesses termos, a contribuição de Sarlo em nos lembrar do caráter do testemunho como gerador de documento e memória coaduna com as colocações de Pollak e Halbwachs, visto que a força e a permanência de um determinado testemunho/relato, que, em realidade, é um ponto de vista, tanto pode se dar de maneira marginalizada (ou até mesmo silenciada), como pode encontrar sua estrutura material nas inúmeras formas de discurso urbano nas metrópoles, ainda por cima, no contexto mundializado de uma sociedade midiaticizada. De forma que a repetição desse testemunho, imbuído de memórias de primeiro grau e experiências, traz ao presente o passado. Num continuun. Como se ele nunca tivesse passado. E tais memórias também fossem nossas.

Sobre isso, Sarlo (2007, p. 15-17) comenta que:

O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente [...] Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado,

demandam novas experiências de método e tendem à escuta sistemática dos “discursos de memória”: diários, cartas, conselhos, orações.

Ao que neste trabalho acrescentamos a informação musical, as narrativas registradas por um músico em meio a sua época, documento reproduzido amiúde, de caráter simbólico e afetivo, como vimos no item 2.1. Sobre isto, Sarlo (2007, p. 24-25) ainda nos dá outra pista: “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado”, posto que “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou do seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum”.

Assim, para a autora Sarlo (2007, p. 24-25), essa narração “funda uma temporalidade que, a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar”. Esta noção coaduna com a percepção do documento apresentada por Saldanha (2013), cuja argumentação sustenta que os documentos são entidades sociais vivas, inseridos em redes sociais, portanto, inesgotáveis.

O efeito da reprodutibilidade do documento - neste caso, a informação musical - e o seu caráter inesgotável expandiu a sensação (e as possibilidades) da experiência, não a aniquilando, como havia preconizado Walter Benjamin. Embora, como nos alerta Sarlo (2007), toda reconstituição do passado é hipermediada, exceto a experiência que coube ao corpo e à sensibilidade de um sujeito, o autor das letras das canções, por exemplo.

Mesmo assim, os efeitos dessa reprodutibilidade expandem no tempo e no espaço a experiência primeira. Sarlo (2007, p. 93) descreve que está posto que não é mais a mesma, mas outra, coletiva e vicária: “toda experiência do passado é vicária, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que viveram os fatos”, o que é muito diferente de afirmar que a experiência foi aniquilada em tempos de reprodutibilidade (talvez, em seu aspecto aurático), mas não como memória (social e coletiva) e, portanto, fonte de informação e reconstituição do passado.

Sobretudo, num contexto onde todas as experiências e testemunhos do tempo passado chegam ao indivíduo contemporâneo por meio das reproduções, seja pela imprensa clássica, seja pelas mídias de massa ou digitais, seja - inclusive - pela experiência de seus ancestrais vivos que, por sua vez, também se viram inseridos num contexto de intensa reprodução, qual a tônica do século XX. O conceito de “Pós-memória” desenvolvido por Marianne Hirsch (2008) tenta dialogar

com esta dimensão, onde, para a autora, a Pós-memória seria a “memória” dos filhos sobre a memória dos pais.

Nas palavras de Hirsch (2008, p. 103), a Pós-memória “aponta para a relação da segunda geração com experiências marcantes, muitas vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, mas que, não obstante, lhes foram transmitidas de modo tão profundo que parecem constituir memórias em si mesmas”.

Sarlo (2007) faz críticas contundentes ao conceito de Pós-memória, tal como apresentado por Hirsch. Para Sarlo, toda essa descrição não é nada mais do que uma memória de segundo grau, no que concordamos. No entanto, a esta abordagem específica acentuada pela Pós-memória acerca da experiência do trauma - que consegue ser compartilhada com os atores do presente - ressaltamos que nos é muito pertinente, pois coaduna com o conceito de Ferida Coletiva, desenvolvido por Paul Ricoeur (2007), no qual se verifica que às feridas coletivas (de natureza simbólica) se avizinha a violência efetiva. Para Ricoeur, esta memória coletiva não é tão externa como vimos em Halbwachs, mas antes, atualizada pelos sujeitos. Aqui, a memória deixa a ferida aberta.

Nesse sentido, podemos afirmar que a atualização desta memória é realizada nas práticas sociais desses sujeitos. Assim, concordamos com Huyssen (2000, p. 21) quando este autor expõe que “não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória”. Como se a lógica midiática onde toda a sociedade está inserida (e exposta, ou se expondo – ao mesmo tempo), não deixasse o tempo passado aquietar-se, mas, sim, encantar-se, numa possível autoficção. Segundo Sarlo (2007, p. 93) “Jornais, televisão, vídeo, fotografia são meios de um passado tão forte e persuasivo como a lembrança da experiência vivida, e muitas vezes se confundem com ela”.

Por isso, ressaltamos que a experiência da memória nos centros urbanos não pode ser isolada acusticamente. As cidades modernas se tornaram algo perto do videoclíptico, em que seus sujeitos, *ansiosos-retrô*, constituem suas identidades, seus registros documentais (seu passado) entre o lembrar e o esquecer, o individual e o coletivo.

3.2 LEMBRAR E ESQUECER NA CIDADE

Massoni (2017, p. 148) sustenta que podemos pensar a memória social como “um organismo vivo, formado por diferentes grupos e dinâmicas sociais, que têm a cidade como um dos pontos de contato e rememoração”. Desta forma, as cidades serão, aqui, o palco dessas relações, em que nos termos de Dodebei e Storino (2007, p. 276) “são espaços urbanos reais, mas são, sobretudo, espaços imaginados por cada um de nós na revolução criadora da nossa memória”.

É na cidade que o indivíduo contemporâneo exerce cotidianamente a “memória hábito” de Bergson e é nesse mesmo espaço que o indivíduo acessa não somente a sua memória individual/pessoal, mas também e, sobretudo, a memória coletiva - a narrativa não somente dos seus pares de indivíduos, como as narrativas da própria cidade, dos acontecimentos e personagens dessa cidade, como vimos em Pollak. De forma que, ao fim, as narrativas internas do indivíduo (uma festa de aniversário, o falecimento de um familiar) já está sobremaneira imbricada com as narrativas externas (a demolição de um casario do século XIX, a mudança da paisagem urbana, a patrimonialização de uma rua).

Desse modo, dissociar o individual do coletivo nas cidades além de uma tarefa hercúlea, atingiria noções de pertencimento e identidade, o que resvalaria quase numa aporia, nesses termos. Ademais, o que restaria do indivíduo sem as marcas do coletivo? Ter-se-íamos ainda o gentílico ou até mesmo o sotaque e seus ritmos apontando para o quanto de litoral, agreste ou de sertão temos em nós? Mesmo que mudemos de cidade (de país), ainda outra cidade nos habitaria em nossa lembrança alegórica.

Assim, coloca Massoni (2017, p. 148) “as lembranças e esquecimentos, as ruínas e locais de uma cidade podem estabelecer um diálogo próximo, bem como um silêncio distanciado, com seus habitantes”, visto que as cidades são o que Corboz (2001) chama de “territórios-palimpsestos”, ou seja, um lugar onde as narrativas e as paisagens são sobrepostas no tempo e no espaço, coexistindo simultaneamente o novo e os rastros, os vestígios do passado, formando um borrão de memórias.

A ideia da superposição de tempos em um mesmo espaço, que caracteriza a ideia do palimpsesto como conhecemos, e o que permite essa alegoria, encontra fundamento também no que diz Calvino (1990), ao defender que uma cidade abriga muitas outras cidades. Desta maneira, entendemos que há a cidade como a vemos, a cidade que está desperta, e outras, ocultas, em eco, mas cujas representações e

reconstituições ainda são evocadas por algumas chamadas à lembrança, alguns lugares de memória, como a informação musical, as canções populares urbanas.

Canevacci (2004, p. 18) observa que esse território é palimpséstico também sonoramente. Para o autor, as cidades são aglomerações polifônicas, caracterizadas “pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisações”. Neste sentido, Lima Filho (2007, p. 336) completa que a cidade forma “uma matéria, histórica, cultural, polissêmica que emoldura um quadro de meta narrativas, imagens, lembranças e sociabilidades”. Contextualmente, o indivíduo urbano habita este espaço e interage com ele criando e absorvendo as informações sonoras em uma Paisagem Sonora⁸ Schafer (2001) termo referente a este - sempre presente - ambiente de sons ao nosso redor.

Observando este viés, é até difícil isolar acusticamente a experiência humana nos centros urbanos, visto que a polifonia diária (desde sirenes, buzinas, de apitos à vinhetas de programas televisivos, radiofônicos ou som de fogos de artifício) sempre vai indicar algo e, naturalmente, inspirar sensações. Para Menezes (2016), essa experiência ruidosa nas cidades vai criar no homem uma espécie de Vínculo Sonoro, uma concepção de comunicação como atividade vinculadora, isto é, geradora de ambientes de afetividade.

Os vínculos sonoros são constituídos por uma complexa trama de matizes afetivos Menezes (2016). Assim, estamos vinculados à nossa paisagem sonora e aos seus elementos, não somente pelo que o som nos indica (como as badaladas de um sino de igreja às 18h), mas, também, pelo que nos contam (e recontam) as suas narrativas, como as letras das músicas populares. Tais narrativas, ao ensejarem reconstituir o passado da cidade do Recife - por meio de sua presença efetiva e justaposição no espaço-tempo - sua memória, seus costumes, histórias, personagens, contextos, bordões, conduzem o *flâneur* (aqui, os sujeitos ouvintes ou leitores) em direção a um tempo que desapareceu, mas cujas esquinas - ou dobras - da cidade-palimpsesto podemos tentar reconstituir.

Sobre isto, Maia (2005, p. 80), analisando os percursos de Michel Maffesoli, sobre a experiência compartilhada nas cidades, comenta que “Maffesoli mostra a nossa capacidade de produzir um ‘curto-circuito’ no tempo e no espaço através da comunicação” posto que “ocupamos um espaço material (ruas, monumentos,

⁸ No original, *Soundscape*, um neologismo criado pelo autor na década de 70 e que tem sido consensualmente traduzido nos países latinos por *paisagem sonora*.

trânsito) e também imaterial a partir das imagens de diversas ordens”, sobretudo a cartografia simbólica do passado evocada pelas narrativas da informação musical, no caso das músicas populares urbanas.

Essa ambiguidade assinalada por Maffesoli é demonstrada também por Gonçalves (2005) e Freitas (2014), ao nos lembrar que a *ambiguidade* é justamente a marca central daquilo que entendemos hoje como patrimônio. Para os autores, o patrimônio, situado entre o passado e o presente, entre a história e a memória, entre o material e o imaterial, enseja uma capacidade de ser instrumento mediador entre essas várias esferas e campos. É neste sentido que não podemos perder de vista, neste trabalho, que a música popular urbana denominada frevo, não somente letra e música, mas também o conjunto cultural contemplado nesse termo, tal como dança, coreografia, festa, foi declarado, em 2012, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, como podemos acompanhar nos termos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Iphan (2018, p. 1):

O Frevo - inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 2007 - é uma forma de expressão musical, coreográfica e poética densamente enraizada em Recife e Olinda, no Estado de Pernambuco. Surgiu no final do século XIX, no Carnaval, em um momento de transição e efervescência social, como expressão das classes populares na configuração dos espaços públicos e das relações sociais nessas cidades. Em 2012, o Frevo: expressão artística do Carnaval de Recife foi incluído na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Unesco.

Ainda nas palavras do Iphan (2018, p. 1), a história do frevo está registrada na memória coletiva do povo pernambucano:

[...] A riqueza melódica, criatividade e originalidade proveniente da grande mescla com gêneros diversos, somadas à inventividade e capacidade criadora dos seus compositores, engrandecem e legitimam as múltiplas identidades, assim como a diversidade cultural do povo brasileiro [...] Do repertório eclético das bandas de música, composto por variados estilos musicais, resultaram suas três modalidades, ainda vigentes: frevo de rua, frevo de bloco e frevo-canção [...] Produto desse contexto sociohistórico singular, desde suas origens, o Frevo expressa um protesto político e uma crítica social em forma de música, de dança e de poesia.

Assim, este percurso nos permite inferir, sobre essas expressões musicais e suas narrativas na cidade do Recife – e muitas vezes sobre a cidade do Recife, como veremos mais à frente-, que elas ocupam, nos termos vistos acima, uma capacidade mediadora entre o presente e o passado, o material e o imaterial, a história e a memória. Esta dimensão é observada também por Crippa (2011, p. 247),

quando afiança que “não faz sentido uma separação entre patrimônio tangível e intangível ou objeto e processo, pois ele só se explica nesta relação”.

Ainda segundo Crippa (2011, p. 247), uma vez essa dimensão constatada, “obriga qualquer ato documentário ir além da descrição dos produtos ou documentos originais de uma manifestação cultural e considerar os processos que garantiram sua produção”. É neste sentido que Crippa (2009) alega que a discussão sobre o patrimônio documental permitiu repensarmos o conceito de documento, o que é essencial dentro das dinâmicas da Ciência da Informação.

Assim, em última análise, colocamos que essa informação musical, popular e urbana, o frevo – documento e patrimônio – executado/encenado amiúde, vai contar e recontar as narrativas sobre a própria cidade, como é o caso das narrativas apresentadas nas letras dos frevos do maestro Nelson Ferreira, um dos autores mais populares e influentes da história do ritmo no Brasil (SALDANHA, 2008; TELES, 2008; BELFORT, 2009).

3.3 NELSON FERREIRA E A CIDADE DO RECIFE

Nascido em Bonito, no interior de Pernambuco, no início do século XX, Nelson Ferreira foi um importante músico e compositor brasileiro. Aos 13 anos já se apresentava ao piano em pensões e cafés noturnos da zona boêmia da cidade do Recife, depois passou para o cinema mudo e pela primeira gravadora de discos do Nordeste, a Rozenblit. Belfort (2009).

Embora tenha iniciado sua carreira musical como exímio compositor de polcas e valsinhas, o reconhecimento profissional veio com as suas composições de marcha carnavalesca, o frevo, um ritmo ainda recente nas primeiras décadas do século XX e genuinamente pernambucano, resultante a partir da mistura do dobrado e da polca-marcha e com influências do maxixe, na dança, do jogo de capoeira, Saldanha (2008). Sobre as variações do gênero frevo e a fim de entendermos melhor o que será analisado, convocamos Vila Nova (2006, p. 100), que nos descreve:

[...] a partir da década de 30, com a popularização do ritmo pelas gravações em disco e pela difusão radiofônica, convencionou-se dividir o frevo em Frevo de Rua (quando puramente instrumental), Frevo Canção (variação cantada do frevo com uma introdução orquestral e andamento melódico, típico dos Frevos de Rua) e o Frevo de Bloco (executado por um coro de

vozes femininas, com um andamento mais lento, que se faz acompanhar de uma orquestra de pau e corda, isto é, formada por violões, banjos, clarinetes, contrabaixos e percussão.

Assim, inserido nesse contexto, Nelson Ferreira, como nos alude Saldanha (2008, p. 105):

[...] viveu intensamente a todos os acontecimentos e momentos que agitaram o Recife desses primeiros tempos do século XX. Viu a cidade se transformar rapidamente no período Pós Primeira Guerra Mundial, bem como passar a usufruir os avanços tecnológicos advindos do Pós Segunda Grande Guerra. Este cenário, através dos seus personagens e da cidade em si mesma, foi a grande fonte de inspiração para as suas composições.

Saldanha (2008) nos relata que Nelson Ferreira foi, a partir da década de 1930, a figura mais importante do setor artístico dentro da Rádio Clube do Recife. Lá, foi diretor artístico, produtor, animador de auditório, noticiarista, locutor, e se preciso, até rádio-ator. Esta intensa participação de Nelson Ferreira nos espaços artísticos lhe concedeu a fama de “o dono da música”, um papel de prestígio que, segundo Belfort (2009, p. 33), ele exerceu por mais de 50 anos.

Tanto Saldanha (2008) como Belfort (2009) sinalizam para o impacto que a cidade do Recife exerce nas composições do garoto vindo do interior, “cidade esta que se tornaria o palco de toda a sua trajetória musical” Saldanha (2008, p. 104), de forma que, como podemos observar em Belfort (2009), Nelson Ferreira está tão presente no cotidiano dos pernambucanos que, por vezes, nem nos damos conta que é de sua autoria inúmeros *jingles* publicitários, políticos e até os “hinos” não-oficiais do Sport Clube do Recife (Casá, Casá..), do Clube Náutico Capibaribe e do Santa Cruz Futebol Clube. Para Saldanha (2008), Nelson foi, talvez, a maior expressão local da cultura popular urbana em seu tempo, sendo ainda hoje um dos mais significativos.

Assim, em última análise, destacamos que como um indivíduo do seu tempo e interagindo dentro do ambiente urbano da cidade, residindo em seu centro, acompanhando as transformações da paisagem urbana e também as da festa do carnaval de rua, frequentando tanto a vida noturna da região portuária, como as antessalas da burguesia, Nelson Ferreira vai registrar diversas representações da cidade do Recife nas letras de seus *frevo-canção* e *frevo-de-bloco*.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa se caracteriza como qualitativa, tendo caráter exploratório e documental. Para alguns autores (GIL, 2002; CERVO; BERVIAN; SILVA, 2007), recomenda-se a pesquisa exploratória quando há pouco conhecimento sobre o problema a ser estudado. Assim, compreendemos que esta orientação está em consonância não só com o problema apresentado anteriormente, a incipiência de trabalhos na Ciência da Informação que tenham investigado a informação musical para subsidiar estudos sobre a memória, mas também no tocante ao próprio universo desta pesquisa, uma vez que este é o primeiro contato mais amplo com as letras de frevo do maestro Nelson Ferreira.

Ainda nesse sentido, os métodos também buscaram alcançar os objetivos propostos, precisando para isso estarem alinhados entre si. Para tanto, foi adotado o método de Análise de Conteúdo de Bardin (2009), autora amplamente discutida no Brasil e cuja argumentação teórica defende, entre outras coisas, que alcançar os objetivos numa pesquisa só é possível em função dos documentos disponíveis. E é por isto que este trabalho se debruçou sobre a obra do maestro Nelson Ferreira, no intuito de explorar o vasto material deixado pelo músico, afim de, com isso, compor um *corpus* documental homogêneo e coerente.

Oriunda das ciências sociais como uma técnica para investigar o conteúdo das comunicações, a análise de conteúdo é definida por Bardin (2009 *apud* CHIZZOTI, 2018, p. 98) como “o conjunto das técnicas de análise de comunicação que contém informação sobre o comportamento humano atestado por uma fonte documental”. Chizzotti (2018, p. 98) nos acrescenta que “a análise de conteúdo é um método de tratamento e análise de informações, colhidas por meio de técnicas de coleta de dados, consubstanciadas em um documento”, ainda segundo o autor, esta técnica “se aplica à análise de textos escritos ou de qualquer comunicação (oral, visual, gestual) reduzida a um texto ou documento”.

Dessa forma, Bardin (2009, p. 134) nos esclarece ainda que a análise de conteúdo é uma técnica que visa revelar o que está escondido ou subentendido, e que por isso, segundo a autora, a mensagem pode ser submetida a uma ou várias dimensões de análise, posto que “o estudo da mensagem poderá fornecer informações relativas ao receptor ou ao público”. Ainda sobre isso, Bardin (2009, p.

134) afiança que “qualquer análise de conteúdo passa pela análise da própria mensagem. Esta constitui o material, o ponto de partida, o indicador”.

Para isso, a análise desta mensagem/conteúdo organiza-se em torno de três polos cronológicos definidos por Bardin (2009) como: 1) Pré-análise, 2) Exploração do material e 3) Tratamento dos resultados obtidos. Em cada fase, agrupam-se outras fases, as quais são permeadas por algumas etapas e regras que buscarão viabilizar a pesquisa.

De acordo com Bardin (2009), a Pré-análise é a fase de organização propriamente dita, onde tudo começa, de onde tudo parte. Esta fase tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, limpando as arestas da intuição primeira, posto que a autora nos reforça que a escolha dos documentos depende dos objetivos e que, também o objetivo, só é possível em função dos documentos disponíveis.

Destarte, geralmente a pré-análise é caracterizada por cinco importantes missões, a chamada leitura flutuante dos documentos, a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final. A autora nos lembra que estes fatores não se sucedem, obrigatoriamente, segundo uma ordem cronológica, embora se mantenham estreitamente ligados uns aos outros, de forma que a pré-análise, mesmo tendo como objetivo a organização, ela própria, é composta por atividades não estruturadas.

Como primeira atividade, a leitura flutuante estabelece o contato inicial com os documentos que serão analisados, numa atividade que, segundo Bardin (2009), vai aos poucos se tornando mais sólida em função das hipóteses emergentes, estruturando assim o *corpus* da pesquisa. Para Bauer (2002), a construção de um *corpus* garante a eficiência que se ganha na seleção de algum material para caracterizar o todo, ao que o autor (2002, p. 41) questiona e sentencia “como pode o estudo de uma parte fornecer um referencial seguro do todo? A chave pra decifrar esse enigma é a representatividade”. Neste sentido, naturalmente, a constituição de um *corpus* vai implicar não somente escolhas, mas também algumas regras.

Bardin (2009) classifica um conjunto de regras para a escolha dos documentos e as define como: a regra da exaustividade, referindo-se à junta exaustiva dos documentos que compõem o *corpus*, bem como a devida justificativa, no plano do rigor, daquilo que será deixado de fora. No entanto, admitindo que o

êxito de uma pesquisa não se dá necessariamente por conta do volume do *corpus*, a regra da representatividade garante que a análise pode se realizar numa amostra desde que o material a isso se preste e sendo a amostra uma parte representativa do universo inicial.

A regra da homogeneidade também nos orienta quanto à seleção dos documentos, pois aponta a importância de montar um *corpus* com documentos homogêneos, ou seja, que não apresentem demasiada singularidade fora dos critérios de escolha, como por exemplo, documentos de texto e de imagem submetidos a uma mesma análise. Além disto, a regra da pertinência corrobora com este último aspecto, pois nos lembra que o *corpus* precisa ser coerente e se alinhar aos objetivos que suscitam a análise.

Selecionados os documentos, a formulação das hipóteses e dos objetivos dará o contorno em torno do qual a análise seguirá. Bardin (2009) ressalta que o objetivo é a finalidade geral do pesquisador, contudo, a autora nos lembra que não é obrigatório ter como guia um *corpus* de hipóteses para se proceder a análise, pois algumas análises efetuam-se sem ideias pré-concebidas, ainda assim, a autora nos alerta que o trabalho do analista é orientado, muitas vezes, por hipóteses implícitas, ao que é preciso estar atento. Diante disto, referenciar os índices e elaborar os indicadores consistirá na etapa em que o *corpus* é percorrido e a comunicação dos documentos transformada em indício daquilo que se quer investigar.

Contudo, como estamos tratando de uma análise, essa comunicação precisará ser decomposta ainda mais para que todas as suas partes sejam submetidas ao exame. Assim, na segunda fase do polo cronológico, encarrega-se disto a etapa da exploração do material, por meio da codificação e da categorização dos dados. Nos termos de Bardin (2009), tratar o material é codificá-lo. Para a autora, a codificação corresponde a uma transformação dos dados brutos do texto, o que permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão, a fim de fornecer ao analista as características do texto que podem servir de índices.

Ainda nesse sentido, esta etapa é marcada também pela transformação sistemática dos dados brutos em unidades de análise, as quais permitem uma descrição exata das características pertinentes ao conteúdo. Tais unidades, classificadas por Bardin como unidades de registro e unidades de contexto devem responder aos objetivos da análise. Buscando uma definição para ambas as unidades, podemos ressaltar primeiramente que a unidade de registro é, nos termos

estabelecidos por Bardin, um segmento mínimo de conteúdo, ou seja, uma palavra, frase, personagem ou unidade semântica como, como um tema.

Já as unidades de contexto, por seu turno, seriam um tipo de segmento mais longo de conteúdo o qual o pesquisador consideraria para entender melhor a unidade de registro, de forma que se a palavra for a unidade de registro em questão, a frase pode ser a unidade de contexto, como algo mais amplo, que vem complementar, posto que, com efeito, acaba-se tornando necessário, na maioria dos casos, fazer referência ao contexto próximo ou longínquo das unidades de registro, bem como de outras unidades que também são referenciadas, como a unidade “personagem” e a unidade “acontecimento”.

Desta forma, escolher as unidades nos encaminha à próxima etapa, a categorização, a qual precede a definição propriamente dita de quais categorias serão utilizadas. Em suma, a categorização é a passagem dos dados brutos a dados organizados, fornecendo-lhes uma representação simplificada. Bardin (2009, p. 118) afirma que “a partir do momento em que a análise de conteúdo decide codificar o seu material, deve produzir um sistema de categorias”. Para a autora, classificar elementos em categorias impõe a investigação do que cada um deles tem em comum com outros. Assim, o que vai permitir o seu agrupamento é a parte comum existente entre eles.

Ainda de acordo com a autora, a categorização comporta duas importantes etapas: “o inventário: isolar os elementos; a classificação: repartir os elementos procurando uma certa organização às mensagens”. Nos termos de Bardin, existem boas e más categorias, no entanto, um conjunto de boas categorias deve possuir qualidades como: 1) exclusão mútua; 2) homogeneidade; 3) pertinência; 4) objetividade e fidelidade; 5) produtividade. Demonstrando, assim, que o processo de categorização vai influenciar diretamente no tratamento dos resultados obtidos, a terceira fase da análise de conteúdo, por meio da inferência.

Sobre esta última etapa, Bardin (2009, p. 101) nos garante que “o analista, tendo à sua disposição resultados significativos e fiéis, pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objetivos previstos, ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas”. Assim, são estes processos que esta pesquisa pretende adotar em seu percurso metodológico.

Neste sentido, com o intuito de visualizar as escolhas tomadas pela presente pesquisa, vamos acompanhar o seguinte quadro que busca ilustrar,

esquemáticamente, como este estudo foi enquadrado com seus objetivos dentro da proposta metodológica de Bardin.

Quadro 1 – Demonstração dos objetivos e planejamento das etapas

ETAPAS DA PESQUISA	
✓ Objetivo	Mapear as letras de frevo escritas pelo maestro Nelson Ferreira, num recorte de 1923 a 1976;
▪ Etapa	<p>Para mapearmos as composições com este recorte (1923, o ano da primeira gravação em vinil de um frevo do maestro Nelson Ferreira, e 1976, ano de sua morte) percorremos os acervos das seguintes instituições de pesquisa: Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj/Massangana), o Memorial Denis Bernardes (UFPE) e o Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe (Paço do Frevo). Todos estes espaços são reconhecidos pela salva-guarda da memória do frevo pernambucano e possuem em seus acervos alguns registros em áudio, vídeo, texto e partitura dessa expressão musical. Além desses órgãos oficiais, foram acessados também os sites www.letras.mus.br, www.spotify.com.br e www.deezer.com.br. O primeiro endereço, por se tratar de um grande site de conteúdo colaborativo, foi utilizado para que comparemos as letras postadas pelos internautas com as letras recolhidas em audição por meio dos LPs encontrados nas instituições citadas, numa tentativa de observar possíveis corruptelas nas letras. Já os dois últimos sites foram utilizados para acessarmos as <i>playlists</i> da Rozenblit, que estão disponíveis em ambas as plataformas, a fim de nos cercarmos exaustivamente do que há disponível hoje.</p>

	<p>Estas estratégias de audição também foram tomadas porque as duas coletâneas analisadas não possuem o chamado “encarte interno” do álbum, o que era muito comum à época.</p> <p>Esta etapa faz parte da Pré-análise, onde é estabelecido o primeiro contato com os documentos, deixando-se invadir por impressões e orientações, por meio da leitura flutuante, observando inclusive as limitações desse conjunto de documentos por meio das regras da exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência, já podendo com isso vislumbrarmos a escolha dos documentos.</p>
<p>✓ Objetivo</p>	<p>Verificar quais letras de Nelson Ferreira foram gravadas nas coletâneas da extinta gravadora pernambucana Rozenblit- “O que eu fiz... e você gostou” (1959) e “O que faltou... e você pediu” (1968) - estabelecendo um <i>corpus</i></p>
<p>▪ Etapa</p>	<p>Encontramos as coletâneas, realizamos a audição de todas as faixas dos dois LPs citados, transcrevemos o conteúdo de áudio e anotamos o nome de todas as faixas que aparecem na contracapa dos dois vinis e as possíveis informações técnicas, como o ano da composição.</p> <p>Ainda na Pré-análise, ante a exploração dos materiais, temos aqui a formulação de uma possível hipótese que nos leva a verificar as letras que foram gravadas nestas coletâneas, visto que muitas das músicas, como vimos em 1.1*, não foram gravadas ou se perderam com o tempo.</p>
<p>✓ Objetivo</p>	<p>Identificar nas letras das canções de frevo, presentes nas duas coletâneas citadas, a existência de elementos que</p>

	reconstituam a memória da cidade do Recife
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Etapa 	<p>Para isso, percorremos minuciosamente as letras coletadas na etapa anterior buscando identificar as unidades de análise (registro, contexto) que foram isoladas, examinadas e categorizadas.</p> <p>Finalizando a primeira fase, este objetivo tenta alcançar a referenciação dos índices, a elaboração de indicadores e a interpretação, buscando no exame das letras o indício daquilo que se quer investigar. Contudo, este objetivo já contém também o olhar da segunda fase, pois já estaremos, com isso, realizando a exploração do material e, conseqüentemente, a codificação dos dados brutos em unidades, bem como a definição das principais categorias, por meio do processo de categorização.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Objetivo 	<p>Estabelecer conexões entre as letras das canções analisadas e a memória histórica e afetiva da cidade do Recife.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Etapa 	<p>Após isoladas e categorizadas as unidades de análise, examinamos também as subcategorias e com isso a frequência temática dos conceitos dentro de quadros comparativos, para a partir disso e com o suporte da pesquisa documental, interpretarmos e estabelecermos as conexões entre os resultados, ou seja, as categorias foram conectadas com publicações exógenas a fim de contextualizá-las à memória da cidade.</p> <p>Nesta terceira fase, o tratamento dos resultados obtidos, desempenha-se o que Bardin considera analisar os dados isolados, categorizados e transformados no que</p>

a autora (2009, p. 101) classifica como “dados significativos (falantes) e válidos” com os quais o analista pode adiantar interpretações a propósito dos objetivos previstos – ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas, buscando realizar a **inferência**, por meio da criação de quadros comparativos, fundamentados e contextualizados.

Fonte: A autora (2018)

4.1 MATERIAIS E MÉTODOS

Gil (2006) nos lembra que o importante na Análise de Conteúdo é que fique claro como os dados foram obtidos. O autor acrescenta também que na categorização dos dados, o que deve ou não ser incluído é uma decisão do pesquisador. Neste ponto, podemos perceber então uma certa autonomia do pesquisador, o que está em consonância com o objetivo metodológico deste trabalho de atender a uma razão cordial, em detrimento de esquemas quantitativos/estatísticos fechados.

Entretanto, como vimos, as decisões do pesquisador, em que pese sua autonomia, serão sustentadas por orientações e algumas regras, as quais viabilizarão a coerência do *corpus*. Desta forma, podemos afirmar que o conjunto dos materiais e métodos é o resultado da liberdade (intuição) do pesquisador com a guiança (rigor) do esquema metodológico adotado, como se este dirigisse o espírito da investigação.

Nesses termos, podemos então dissertar um pouco sobre o universo desta pesquisa e antecipar algumas propostas de análise. Como foi visto no item **1.2**, o *corpus* em questão será composto pelas letras de frevo do maestro Nelson Ferreira que foram gravadas em duas coletâneas “O que eu fiz e você gostou...” de 1959 e “O que faltou e você pediu..”, de 1960, ambas, pela fábrica de vinil e gravadora de discos pernambucana Rozenblit.

O maestro Nelson Ferreira compôs em torno de 600 músicas Belfort (2009) entre frevos, valsas, marchinhas, polcas, *jingles* políticos e até canções temáticas

para festas de 15 anos, como podemos ver no Anexo 1 deste trabalho, apresentando ao longo da vida uma carreira versátil e requisitada, como veremos no item **3.3**. Contudo, tendo sido as suas composições de frevo, tanto as letradas como as instrumentais sua obra mais expressiva e, conseqüentemente, executada até os dias de hoje, decidimos analisar a reconstituição da memória da cidade do Recife nas letras de seus frevos canção e de bloco.

No entanto, percebemos que optar pela totalidade resvalaria em um problema à análise, pois nem todos os frevos escritos pelo maestro foram gravados, tendo muitos se perdido com o tempo, como podemos acompanhar neste trecho da biografia “Nelson Ferreira: o dono da música”, escrita pela jornalista Belfort (2009, p. 147):

Uma obra tão vasta quanto significativa. Assim podemos descrever a produção autoral de Nelson Ferreira. Mesmo não se dispondo de números concretos, o compositor seguramente superou as 600 músicas compostas. Ainda em 1957 estimava ter escrito cerca de 500 canções. O certo é que muita coisa deve ter se perdido ao longo de sua vida, a exemplo da que deve ter sido a sua última criação, o frevo *Vamos amar mais o Recife*, uma das muitas homenagens que prestou à cidade. Numa matéria publicada em fevereiro de 1961, o músico confessou uma certa falta de precisão com o registro de suas obras, motivado principalmente pela urgência com que atendia às encomendas.

No entanto, o motivo acima apresentado pelo maestro no início da década de 60, confessando imprecisões de ordem pessoal, não era o principal empecilho, pois algo muito maior envolvia o artista regional: a sua própria época e suas limitações tecnológicas, política, cultural e até mesmo geográfica. Elementos os quais muitas vezes somente com o distanciamento possibilitado pelo avanço dos anos é possível identificarmos como protagonistas da movimentação da memória de uma época, de seus registros e escombros.

Nelson estava geograficamente fora do eixo centro-sul, em sua época, o principal centro artístico brasileiro, mas ainda assim, conseguiu registrar inúmeras produções fonográficas a partir de 1923 Belfort (2009). Contudo, ainda segundo Belfort, essas gravações de Nelson faziam sucesso nos carnavais, mas depois morriam, sobre isso, a autora (2009, p. 150) nos lembra ainda que “grande parte da sua produção foi registrada em discos de 78 Rotações por Minuto (RPM), formato que possibilitava a inclusão de apenas duas músicas por disco e que reinou absoluto

até 1948, quando surgiu o Long Play (LP), que permitiu a gravação de múltiplas faixas”.

No entanto, foi somente com o surgimento da fábrica de discos pernambucana Rozenblit (1954-1983), inaugurada pelo empresário José Rozenblit, que a música regional de Pernambuco passou a ter outro tratamento fonográfico, como nos recorda Valadares (2007, p. 17):

A fábrica de discos Rozenblit (1954-1983), instalada em Recife, foi a única grande gravadora fora do eixo centro-sul do país, tendo se dedicado à gravação de ritmos regionais [...] mas foi mesmo o frevo o gênero musical amplamente reproduzido pela gravadora. Seu papel como indústria cultural foi fundamental no registro e produção em série dessa expressão cultural.

Nas palavras de Teles (2008, p. 48), “com a Rozenblit o frevo viveria seu período de fausto”. Ainda segundo o autor, “mesmo com o samba tendo se tornado a música da nacionalidade, as escolas invadindo o carnaval pernambucano, o frevo passou a ser divulgado fora do estado, com uma competente rede de distribuição que o fez chegar ao sudeste”. Assim, investindo neste mercado e também buscando valorizar os artistas regionais, muitos sucessos de outrora são coletaneados pela Rozenblit e registrados em LPs, numa iniciativa que, como defende Teles (2008), foi decisiva para que muitas expressões musicais regionais não sumissem com o tempo. Pois como nos alude Bauer (2002, p. 368) “a música é primariamente um evento sonoro temporal, por isso devemos conservar um registro dele, se o quisermos analisar”. Incluindo aí o frevo.

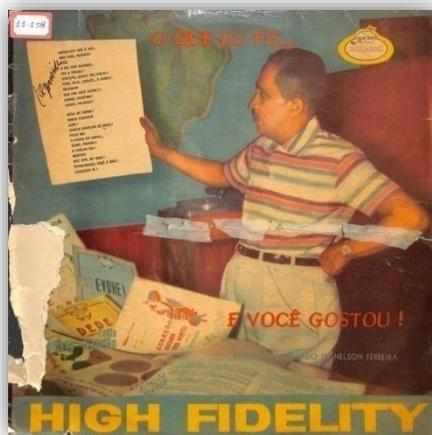
Nasce, com isso, a constatação que deu a proposição a esta pesquisa: analisar as letras de frevo do maestro Nelson Ferreira que foram gravadas em coletâneas de LPs pela Rozenblit será uma forma de sobressairmos à questão da evasão das letras.

Assim, Belfort (2009, p. 44) nos coloca que o primeiro LP do maestro, a coletânea “O que eu fiz e você gostou...” (1959) é “um dos mais bem sucedidos de sua carreira”, reunindo 23 canções das décadas de 20, 30 e 40, ao lado do LP “O que faltou e você pediu...” (1968), que também teve como característica a inclusão de 24 músicas escritas em várias fases da carreira do maestro, somando assim, para este estudo, um *corpus* com 47 letras.

Nesse sentido, após a realização da escuta de todas as faixas das coletâneas, foi realizado o processo de transcrição dos áudios e, posteriormente,

seleção das microestruturas em unidades de registro e de contexto, conforme demonstram as figuras 1 e 2 e seus respectivos quadros a seguir:

Figura 1 - Capa do LP “O que eu fiz e você gostou...” (1959)



Fonte: Memorial Denis Bernardes (UFPE)

Quadro 2 - Representação da distribuição das microestruturas presentes nas letras do LP “O que eu fiz e você gostou” de Nelson Ferreira

Nº	Música	Letra	Microestruturas
1	Borboleta não é ave (1923)	Borboleta não é ave / borboleta ave é / borboleta só é ave na cabeça da muié / borboleta, borboleta / de voar nunca se cansa / menina de perna fina / de socó tem semelhança / borboleta quando fores / lá pras bandas do Norte / da coruja minha sogra / leva o gênio de má sorte...	Borboleta, ave, muié, menina, perna fina, socó, norte, coruja, sogra, gênio, má sorte
2	Não puxa Maroca (1929)	Maroca o teu gato é um bicho gaiato / é um bicho bonito / é um bicho bonito / tu puxas Maroca no rabo / mas olha o diabo / que rabo de gato não é pirulito / Maroca o teu ganso / é um bicho até manso /que nunca estrebucha / tu puxa Maroca o pescoço / mas mesmo sem osso / pescoço de ganso não é puxa puxa	Maroca, gato, bicho, gaiato, bonito, rabo, diabo, pirulito, ganso, estrebucha, puxa puxa
3	Dedé (1930)	Comprei um bonde pra nós dois morar /comprei um trem pra nós dois viajar / mandei fazer um pierrot de novo / bem bonito pra nós dois brincar de carnaval / Dedé, Dedé você diz que me quer / mas você me enganou / e deu a outro o seu amor / um dia desse indo eu a passear / vi uns terreno escrito “à prestação” arranjei um assim desse tamanho / e pra nós dois eu vou fazer um lindo “arranha-chão” / deixe ta Dedé você muié malvada / gastei meu coração só com você / Dadá Dedé Didi Dodó Dudu / Dessas muié mais deste mundo eu não quero saber	Bonde, morar, trem, viajar, pierrot, brincar, carnaval, Dedé, passear, terreno, “à prestação”, “arranha-chão”, muié, malvada, coração

4	O dia vem raiano (1933)	O dia vem raiando por de trás do mar / e o meu amor só diz que vai me deixar / meu coração coitado vai ficar penando / por tua causa vou ficar sempre chorando / no meu quintal uma semente eu vou prantar / pra ver se nasce uma mulher pra me adorar	Dia, mar, amor, coração, coitado, penando, chorando, quintal, semente, prantar, mulher
5	Oia a virada (1960)	1, 2 e 3! Vira, vira, óia virada, ô! / vem cair no passo moreninha do amô (olha a curva / tira o cisco do olho morena) não respeito nem o cão quando chega o carnaval / saio de casa no domingo / só na cinza vô vortá / lá em casa todo mundo vira pó no carnaval / até mesmo minha sogra se esfarinha de pulá / carnaval só tem três dias / valha-me são salvadô / carnaval nasceu no céu / foi os anjos que inventou	virada, passo, moreninha, carnava, sogra, esfarinha, pulá, são sarvadô, céu, anjos, domingo, cinzas, vortá
6	Coração, ocupa teu posto (1960)	Coração ocupa teu posto / elege um amor / que dê no meu gosto / com a loirinha e a moreninha, faz frente única com paciência / estou de acordo com qualquer das duas / o melhor da vida é não haver dissidência / mas se preferes a monarquia e ao rei momo te escravizar / integralmente a princesa folia em qualquer dos turnos terá que arrastar	Coração, posto, amor, gosto, loirinha, moreninha, paciência, dissidência, monarquia, rei momo, escravizar, princesa folia, arrastar
7	Pare.. olhe.. escute.. e gostel (1936)	Papapapa pare olhe escute e goste um bocadinho de mim / nem que seja um pedacinho assim /quando eu lhe vi confesso francamente /parei olhei gostei nem sei porque / e agora escute o que venho lhe afirmar / já gosto loucamente de você /não posso parar de tanto querer bem /olhe escute nem sei como vai ser / eu você você e eu / nós dois e mais ninguém que vida tão gostosa vamos ter	Bocadinho, querer bem, vida gostosa
8	Arlequim (1937)	Arlequim / que fizeram com você, Arlequim / pra você estar triste assim?! / se foi o seu amor que lhe deixou, não faz mal! / chegou o Carnaval! /eu tenho um recadinho pra você / de Pierrot, Pierretê e Colombina /dizendo que o frevo está na rua e estão esperando por você lá na esquina / Arlequim, que fizeram com você, Arlequim / Se toda essa tristeza, Arlequim, É por um amor que a você abandonou / Não chore por uma coisa tão banal! / Foi mais uma ilusão que o ether carregou.	Arlequim, triste, carnaval, Pierrot, Pierretê, Colombina, frevo, rua, esquina, abandonou, ilusão, ether
9	Que fim você levou (1937)	Olá como vai você? / nunca mais lhe vi / que fim levou? a última vez que falei com você / foi na terça feira do carnaval que passou / eu bem me lembro / como se hoje fosse era de cor verde a sua fantasia / tão bonita como a esperança que em meu coração vive / de você ser minha um dia / agora volta louco carnaval /o seu ruído já domina o espaço	Nunca, fim, última, carnaval, passou, verde, fantasia, esperança, coração, ser minha, um dia, louco carnaval, ruído, domina, espaço, ilusão, frevo, passo

		vamos unir os nossos corações / e de braços com a ilusão amar com o frevo e com o passo	
10	Corre, Faustina (1938)	Faustina corre aqui, depressa / vem do Rio de Janeiro / agora a vez é tua / Faustina corre aqui, depressa / vem ver meu carnaval / o frevo está na rua / só faço questão de uma coisa / é que tragas a sogra / a dona fininha / eu quero ver a velha se acabar / meter-se no grudo / no chão de barriguinha / la vem vassourinhas / pão duro / la vem lenhadores / vem tudo rasgando / Faustina / minha nega / olha a onda / cai logo no passo / que eu já estou me acabando	Faustina, vem, Rio de Janeiro, aqui, carnaval, frevo, rua, sogra, Dona Fininha, Vassourinhas, Pão Duro Lenhadoras, nega, passo
11	Chora, Palhaço (1939)	Chora, palhaço / grande é a tua dor / eu também estou triste, oh palhaço / pois morreu o meu amor / parecem dois confetes vermelhos os teus olhos tão tristonhos / como serpentinas multicores / voaram os teus sonhos / chorando como tu, meu palhaço / também está meu coração / pois num dia assim de carnaval / que morreu a minha ilusão	Chora, palhaço, dor, triste, morreu, amor, confetes vermelhos, olhos tristonhos, serpentinas, sonhos, coração, carnaval, ilusão
12	Boca de forno (1939)	Boca de forno, forno / tirando bolo, bolo / se o rei mandou dizer, vocês vão / e será muito feliz se roubar meu coração / quem roubar meu coração / nunca mais há de sofrer / tudo / tudo nele é carnaval / carnaval até morrer / se você não acredita eu não vou fazer questão / fico / fico / mesmo no Brasil e você... vá pro Japão!	Boca de forno, bolo, rei, feliz, coração, sofrer, carnaval, morrer, fico, Brasil, vá, Japão
13	Minha fantasia (1940)	Maria oh Maria me responde já / Maria onde está a minha fantasia? / A minha fantasia é uma coisa louca / De um lado ela é palhaço do outro é arlequim / Metade é de seda o resto é algodão / Não é rica nem é pobre / Mas serve pra mim	Maria, fantasia, palhaço, arlequim, seda, algodão, rica, pobre
14	Juro! (1940)	Comecei meu carnaval / com a alma e o coração cantando / mas você maldosamente fez com que eu acabasse chorando / chorei demasiadamente, confesso / por amor ao meu amor oh destino como fostes cruel / és o grande culpado da minha dor / ao mundo agora faço a minha promessa / ei de cumpri-la afinal / aos pés do rei momo / eu juro / que jamais ei de amar pelo carnaval	Carnaval, alma, coração, cantando, maldosamente, chorando, amor, destino, cruel, culpado, dor, promessa, rei momo, juro, jamais, amar, carnaval
15	Vamos começar de novo! (1940)	Vamos começar de novo, meu povo / Momo voltou a reinar / Até o touro Ferdinando, tão brando / no frevo também quer entrar / A tirolesa vai queixar-se ao papai / e a jardineira diz que nasceu em Paris / todo mundo quer cair neste cordão / A Dona Estela, a Florisbela e o Salomão	Povo, Momo, voltou, reinar, Touro Ferdinando, frevo, tirolesa, jardineira, cordão, Dona Estela, Florisbela, Salomão
16	Peixe boi	Ela saiu de casa e nunca mais voltou / quem foi que a roubou? quem foi? quem foi? / você vai	Ela, saiu de casa, nunca

	(1940)	responder por que o mundo anda a dizer: foi foi foi foi, foi o peixe-boi / o peixe-boi, porém, vive tão feliz / que às vezes fora d'água só põe o nariz / no entanto eu estou vendo que desse jeito / o coitado está levando fama sem proveito	mais, peixe-boi, feliz, coitado, levando fama
17	O passo do Caroá (1942)	No passo do Caroá aaaah / eu quero ver como é, éeeee / é muito fácil menina / nada tem de encrencado / é só na ponta do pé, do pé do pé do pé / repare bem / que não tem nada de Capote / nem de Fox / Minueto / nem Quadrilha / nem Lançeiro Pá de Quatro / pois é / pra dançar o passo do Caroá / basta um mexido no corpo e um trançado no pé / sim, senhor / muito bem	Passo, Caroá, menina, ponta do pé, dançar, Capote, Fox, Minueto, Quadrilha, Lançeiro, Pá de Quatro, mexido
18	Sorri, Pierrot (1940)	Pierrot, onde está teu amor? / o veludo negro da tua fantasia / traduz a tua dor / basta de tanto sofrer / basta de tanto chorar/ sorri sorri sorri / pois afinal / a vida não é mais que um carnaval	Pierrot, amor, veludo negro, fantasia, dor, sofrer, chorar, sorrir, carnaval
19	O coelho sai (1942)	O coelho sai / não sai / segura o coelho / que esse coelho é ladrão / brincando de coelho sai na minha vida você entrou / brincando de coelho sai meu coração você roubou	Coelho sai
20	Bemtevi (1947)	Bemtevi está cantando / bem te vi / bem te vi ele está anunciando / que eu gosto só de ti / bem te vi meu passarinho / vai levar a ela o meu carinho depois traz notícias / dela / cantando de novo na minha janela	Bemtevi, passarinho
21	Bye Bye, my baby (1943)	Amor eu vou me embora / aí vem o teu papai / só te vejo amanhã / my baby, bye bye / atualmente só se fala o inglês / está tudo diferente / diferente pra xuxu / é "yes" "kissme" "ok" / até eu só sei dizer "i love you"	Amor, papai, atualmente, só se fala o inglês, tudo diferente
22	Pernambuco, você é meu (1955)	Terra boa meu Pernambuco, que paz / frevo bom e maracatu, tem mais / banho em Beberibe cachaça gostosa mangaba cheirosa, aiaiai / tudo isso minha terra tem / tem rede macia pra gente sonhar / buchada peixada bate bate pra enganchar / vem morena, formosa / que o seu coração não me deu / mas, por isso, não choro porque / Pernambuco você é meu	Terra, Pernambuco, paz, frevo, maracatu, banho, Beberibe, cachaça, mangaba, rede macia, buchada, peixada, morena formosa
23	Evocação n.1 (1957)	Felinto / Pedro Salgado / Guilherme / Fenelon / cadê teus blocos famosos? / bloco das flores / andaluzas / pirilampos / apôs-fum / os carnavais saudosos / na alta madrugada / o coro entoava / o bloco a marcha-regresso e era um sucesso / dos tempos ideais / do velho	Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon, bloco das flores, andaluzas, pirilampos, apôs fum, carnavais, saudosos, madrugada,

	raul moraes Adeus adeus minha gente / que já cantamos bastante e recife adormecia / ficava a sonhar / ao som da triste melodia	coro, marcha regresso, sucesso, tempos ideais, velho Raul Moraes, adeus, recife, triste melodia
--	--	---

Fonte: A autora (2019)

Figura 2 - Capa do LP “O que faltou e você pediu...” (1968)



Fonte: Memorial Denis Bernardes (UFPE)

Quadro 3 - Representação da distribuição das microestruturas presentes nas letras do LP “O que faltou... e você pediu” de Nelson Ferreira

Nº	Música	Letra	Microestruturas
1	“Cavalo do cão” não é “reoplano” (1961)	Voadô qui vôa tanto / é homem de devoção / praquê vai perto dos santo / anda aqui e em todo canto e faz das tripa coração / mas quem foi que dixé prá mostrá ser puritano / que tomate é maxixe e cavalo do cão não é “reoplano”? / um passeio nas altura além dos cimo e das serra / quer seja na “Saca...dura”, ou num pinto de bravura é coisa que a gente aterra. Mais quem foi que dixé etc / quem vôa muito se arrisca pois se atira contra a morte “Banca” a piaba na isca ou mostra ser bôa fisca ou então é bicho forte. Mais quem foi que dixé	Voadô, vôa, homem de devoção, santo, puritano, tomate, maxixe, cavalo do cão, reoplano, “Saca dura”, “Pinto”, “aterra”, piaba,
2	Josefina (1961)	Morena, morena / de olhar tão sedutor / não me *****(?) assim não me faça um sedutor você é rainha, rainha da formosura nós somos escravos a quem seu olhar tortura Josefina, Josefina nos jardins de Pernambuco é você a flor mais fina	Morena, rainha, Josefina
3	Evohé (1949)	Tudo alegre ninguém triste / tudo pulando que a tristeza não existe / do ré mi ré dó si lá / é chegado o carnaval /	Evoeh, Alegre, triste, pulando, carnavá,

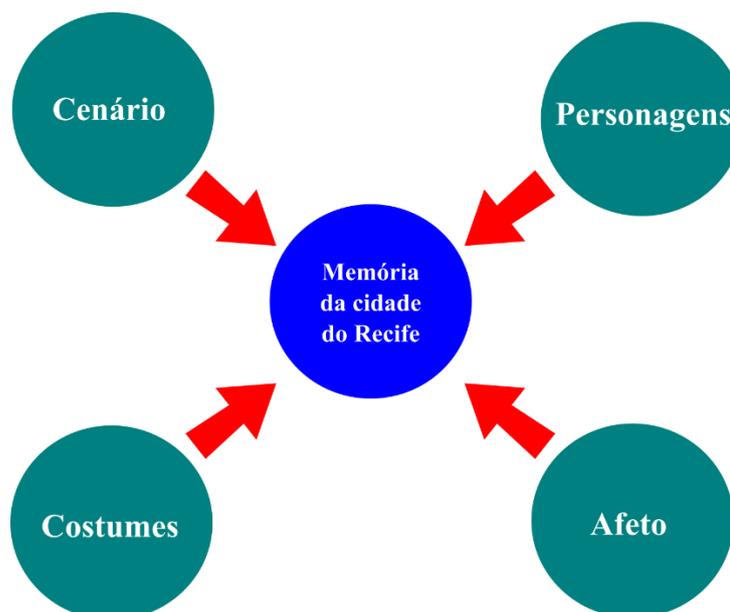
		to me enroscando / to me acabando / tudo contente que essa vida é mesmo suco / Evoeh / na dobradiça é carnavá em Pernambuco	enroscando, contente, dobradiça
4	Vamo se acaba (1931)	Chegou o carnavá / veio rasgando / tudo é mocidade e felicidade / saudemo sua entrada triunfal cantando / lalalaa / veio o rei momo com a deusa folia / Vamos se acabar / vamo se emborrachar, tudo é alegria / são só três dias de prazer sem igual / Bum zig bum bum bum / Viva o carnaval	Mocidade, felicidade, rei momo, emborrachar
5	Veio rasgando (1960)	Frevo de rua (instrumental)	
6	Dobradiça (1934)	Dobra dobra, vem pra dobradiça / caboclinha do amor é o frevo quem atiça / quando chega a folia a gente fica que nem ioiô / pra ca pra la / e sobe e desce / e se atrapaia / e se embaraça todo nos cordões do carnavá / caboclinha doutro mundo pra la do céu / oia pra mim, não ser tão má e pelo menos no carnavá dá pro teu corta jaca um pouquinho desse olhar	Dobradiça, caboclinha, ioiô, carnavá, corta-jaca
7	Que que há? (1933)	Que é que há meu bem? / por que você com essa carinha tão fechada / não há razão pra você estar zangada / amor estou tristonho por ver você assim / isso é ingratidão que você faz a mim / pura ruindade / há de chegar o dia e eu de me vingar / então terei prazer de viver a chorar	Zangada, triste, ingratidão, ruindade, vingança, prazer, chorar
8	To te oiando (1936)	Shiu, to te oiando viu?! / cuidado / esse teu amor está exagerado / quando por mim você passou e perguntou / você me conhece / lembrei o carnaval que você me enganou / nem todo mal a gente esquece / hoje estou muito escolado e por você eu não vou chorar / agora sou do frevo que é bom como o quê / e não me atrevo mais amar / você fez do meu coração palhaço pra brincar o carnaval e depois tudo em cinzas transformou e o pobre do palhaço chorou, chorou ele chorando continuará até que um dia chegue a ser vingado não há nada como um ano após o outro e um carnaval imprensado o meu coração vingado então não deixará meu bem de ser palhaço mas palhaço que não será de você sinto o frevo da tesoura e do passo	oiando, escolado, cinzas, tesoura
9	Palhaço no passo (1960)	Palhaço no passo eu passo tu passas ele passa todos nós passamos a cair no passo a vida passa o tempo passa tudo passa é por isso que no passo eu me esbagaço dobradiça chã de barriguinha tudo isso é canja pra mim é besteira seja com morena loira ou mulata no frevo e na tesoura eu levo a vida inteira carnaval só o de Pernambuco é mesmo um horror não há outro igual e quem quer q seja vindo de onde for caindo na frevança não sai mais da dança	Palhaço, passo, dobradiça, chã de barriguinha, canja, tesoura, frevança
10	Veneza Americana	Veneza americana é Veneza americana / linda terra original / tudo nela se engalana / quando chegar o	Veneza americana, engalana, Rio

	(1938)	carnaval / já o céu fantasiado tem estrelas rendilhado / derramando claridade cooperar para beleza essa cidade, Veneza, ninho de felicidade / Rio Capibaribe a rir / vai no seu curso a seguir / namorando / deslumbrando / na cadência majestosa da folia tão gostosa / deste torrão encantado	Capibaribe,
11	Nada faz mal (1938)	No primeiro dia de carnaval / no segundo dia de carnaval no terceiro dia de carnaval / podemos fazer tudo / que nada faz mal / depois na quarta-feira de cinzas / tiramos a máscara, está tudo acabado / vem logo então a seriedade / você me conhece? não estou bem lembrado.. e aqueles beijos que foram dados que foram trocados, cheinhos de amor passou o carnaval logo se esquece você me beijou? não beije não senhor	Máscara,
12	Dança do carrapicho (1942)	Morena eu já sei / me largue me solta / deixa eu me espalhar / Ei, no carnaval / eu quero virar bicho / uh uh / agora eu vou mostrar pra você aprender a dança do carrapicho / um passo pra frente / e outro pra trás / a mão na cabeça / o dedo na boca e depois que começar a confusão / você vai ver que coisa louca	Dança do carrapicho
13	Sabe lá o que é isso (1944)	Frevo de rua (instrumental)	
14	Amar... e nada mais (1944)	Eu amo / tu amas ele ama nós amamos vós amais eles amam por isso é que a vida reclama, amar e nada mais / dizem que o amor é um bichinho que roi, roi roi que roi, como o quê / mas meu benzinho pouco estou me incomodando quanto mais ele roer, mas eu gosto de você	Amor
15	Pelo Sport tudo! (1955)	Moreninha que estais dominando / desacatando / agora pelo entrudo / chegou a hora de gritares loucamente / hip hip hurra pelo Sport tudo / vejo o batom nos teus lábios / e no teu cabelo ondulado / as cores que dominam altaneiras/ oh morena / o meu glorioso estado / e passado o carnaval Pra que não te falte a boa sorte / irás na minha vida me fazer eternamente tudo tudo pelo sport	Entrudo, Sport, Pelo Sport tudo,
16	O frevo é assim (1945)	Eu danço tango / danço ponga / e danço samba / danço boogie oogie e danço até na corda bamba / mas o tal frevo original de Pernambuco/ fui tentar dançar e fiquei maluco / é uma dança bem quente / hei / Que remexe com a gente / oi / e faz a cintura girar / Joga as pernas pra frente / mexe feito serpente / e a cabeça fica fora do lugar	Tango, ponga, samba, boogie oogie,
17	Vamos cantar a vitória	O nosso bloco é ideal nasceu neste carnaval por isso é que estamos a gritar e a cantar vitória vitória vitória vamos correr as ruas da cidade	Venturas, amarguras,

	(1960)	com o amor da nossa mocidade nesses três dias tão cheios de venturas até a gente esquece da vida às amarguras brinquemos, cantemos assim cheios de glória o carnaval da vitória	
18	Gostosão (1950)	Frevo de rua (instrumental)	
19	Gostosinho (1950)	Frevo de rua (instrumental)	
20	Come e dorme (1953)	Frevo de rua (instrumental)	
21	Carro chefe (1955)	Frevo de rua (instrumental)	
22	Isquenta muié (1954)	Frevo de rua (instrumental)	
23	Maroca só qué “seu” Freitas (1931)	Frevo de rua (instrumental)	
24	Veio rasgando (1960)	Frevo de rua (instrumental)	

Fonte: A autora (2019)

Segundo Bauer (2002, p. 200) “diversas considerações entram em jogo na construção de um referencial ou sistema de categorias: a natureza das categorias, os tipos de variáveis de códigos, os princípios organizadores do referencial de codificação, o processo de codificação...”. Neste caso, propomos um conjunto de categorias temáticas que derivem de um mesmo princípio classificatório e estejam adaptadas ao conteúdo em questão, podendo estabelecer a ordem dos conceitos, como podemos ver no quadro a seguir:

Quadro 4 – Proposta de categorização temática simples

Fonte: A autora (2018).

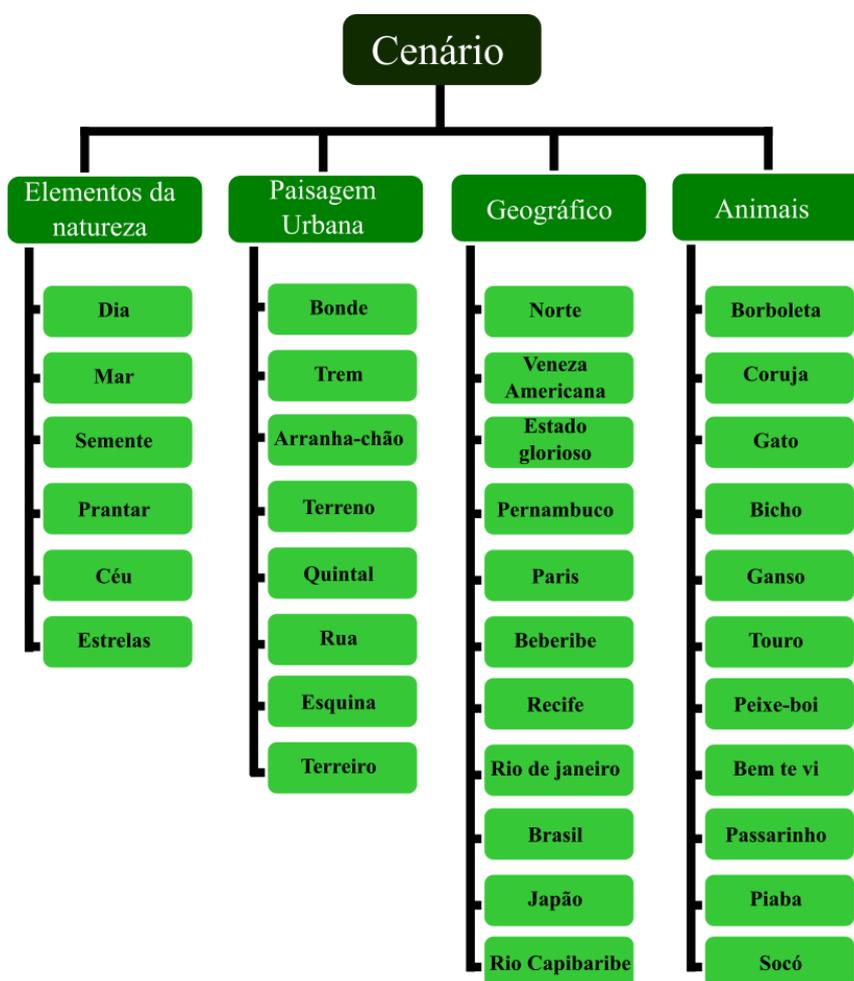
A proposta apresentada compreende-se como uma categorização temática simples, pois foi percebida a necessidade de criação de outras subcategorias (categorias secundárias) que se abriam para receber os diversos elementos que foram encontrados nas narrativas de Nelson Ferreira, visto que, como nos alude Bauer (2002, p. 203), “a análise de conteúdo é uma construção social”, e como tal, precisa se ampliar para dar conta de nossas complexidades e vicissitudes, como poderemos acompanhar nos mapas à seguir.

5 ANÁLISES E DISCUSSÕES

Esta seção apresenta o resultado da categorização temática desenvolvida a partir da análise de conteúdo, bem como as discussões e inferências sobre o material analisado

5.1 CATEGORIZAÇÃO TEMÁTICA DA MEMÓRIA DA CIDADE DO RECIFE NAS LETRAS DE NELSON FERREIRA

Figura 3 – Mapa dos elementos da categoria Cenário



Fonte: A autora (2019).

Assim, como podemos acompanhar, os termos referentes ao Cenário se distribuem em quatro subgrupos e, por meio deles, podemos enxergar o conjunto de

elementos que compõe o espaço citadino onde se decorre a ação (ou parte dela), tanto no plano do real, como na atmosfera metafórica da criação artística do maestro. O termo “dia”, por exemplo, aparece em sete canções, representando tanto a possibilidade quimérica na expressão “um dia”, quanto o período diurno onde brinca-se normalmente as festas de carnaval na cidade do Recife, festa que aparece de forma recorrente nas canções analisadas.

No primeiro dia de carnaval
 no segundo dia de carnaval
 no terceiro dia de carnaval
 podemos fazer tudo
 que nada faz mal
 depois na quarta-feira de cinzas
 tiramos a máscara, está tudo acabado
 vem logo então a seriedade
 você me conhece?
 não estou bem lembrado..
(Nada faz mal – 1938)

Embora cite elementos importantes da paisagem urbana, como trens, bondes, “arranha-chão” (em ironia aos primeiros “arranha-céus” ou edifícios), o termo mais recorrente dessa paisagem é “rua”, espaço tradicional e afetivo das ações carnavalescas e também dos encontros e desencontros do narrador, dos personagens, das passagens históricas. Como nos versos do frevo-de-bloco “Carnaval da Vitória” escrita pelo maestro Nelson Ferreira e seu parceiro Sebastião Lopes, em 1946, para comemorar a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial (1945), mas que, mesmo tendo sido um sucesso nas rádios, só foi gravada pela Rozenblit em 1960. Dessa forma, a rua, aqui, aparece como cenário ideal para este espírito de júbilo e alívio do cenário pós-guerra.

O nosso bloco é ideal
 nasceu neste carnaval
 por isso é que estamos
 a gritar e a cantar
 vitória vitória vitória
 vamos correr as ruas da cidade
 com o amor da nossa mocidade

nesses três dias tão cheios de venturas
 até a gente esquece da vida às amarguras
 brinquemos, cantemos assim
 cheios de glória o carnaval da vitória
(Carnaval da Vitória – 1960)

O termo mais recorrente no subgrupo “geográfico” é “Pernambuco” constando cinco vezes nas letras e, em todas, envolvido por expressões que denotam uma certa idealização deste espaço geográfico, uma necessidade de reafirmar seus valores, como em “O frevo é assim” (1945) onde se diz “...o tal frevo original de Pernambuco”, ou em “Palhaço no passo” (1960), que canta “...carnaval só o de Pernambuco, é mesmo um horror, não há outro igual”. Nesse sentido, podemos observar o desejo de, no primeiro exemplo, reivindicar a criação do ritmo, numa forma de sobressair e exaltar o próprio Estado, e no segundo exemplo, escrito 15 anos depois do primeiro, reforçar que, além de inventarmos o frevo, também continuamos desbancando as festas de carnaval para além de nossas barreiras geográficas. Ao que, desse modo, essa é uma ideia um tanto bairrista (em seu absolutismo) que se percebe reverberar até os dias atuais. Podemos acompanhar essa idealização nos versos a seguir, o frevo-canção “Pernambuco, você é meu” escrita em parceria com o poeta e radialista Ademar Paiva para o programa homônimo da Rádio Clube, à época, apresentado por Paiva:

Terra boa meu Pernambuco, que paz
 frevo bom e maracatu, tem mais
 banho em Beberibe
 cachaça gostosa
 mangaba cheirosa, aiaiai
 tudo isso minha terra tem
 tem rede macia pra gente sonhar
 buchada peixada bate bate pra enganchar
 vem morena, formosa
 que o seu coração não me deu
 mas, por isso, não choro porque
 Pernambuco você é meu
(Pernambuco, você é meu - 1955)

Ainda compondo o cenário, agrupamos no subgrupo “animais” todos os 10 tipos de bichos que foram citados nas letras, pois, observamos que este dado pode ser uma referência ao cenário recifense do passado, onde, com menos edifícios e mais casas com quintais, era possível conviver com mais árvores, plantas e animais. Isto não somente nas casas particulares, mas também nos espaços públicos, como é o caso do peixe-boi citado no frevo-canção “Peixe-boi” (1940) que de fato existiu e era cultivado em um tanque no Parque Amorim⁹ até a década de 70 e depois na praça do Derby, sendo uma cotidiana atração da cidade do Recife até ser removido do local por causa dos maus tratos da população. Nesse mesmo sentido, podemos observar a presença de gatos e gansos na letra de “Não puxa, Maroca”, por exemplo.

No entanto, além de aparecerem em seu sentido real, os animais também fugiram nas letras enquanto “mascotes” para alguma ideia implícita, como é o caso do “touro Ferdinando” citado no frevo-canção “Vamos começar de novo” (1940), que diz “vamos começar de novo, meu povo, Momo voltou a reinar, até o touro Ferdinando, tão brando, no frevo também quer entrar”. O touro em questão é uma referência ao curta-metragem “O Touro Ferdinando” (1938), realizado pela *Walt Disney Pictures*, um desenho que, à época, fez grande sucesso, faturando, inclusive, o Oscar de melhor curta-metragem de animação no ano de 1939. Na história, Ferdinando se recusa a participar das tradicionais touradas espanholas, posto que prefere ficar sentado na grama sentindo o aroma das flores. No entanto, para o eu-lírico do frevo-canção, nem este personagem, tão ameno, resistiria ao reinado de Momo na cidade do Recife e cairia no frevo.

Ainda enquanto “mascotes”, observemos também o frevo-canção “Bemtevi”. A canção, como coloca o pesquisador pernambucano Samuel Valente, em texto para a coletânea “Nelson Ferreira: carnaval, sua história, sua glória v.27” da gravadora Revivendo, este Bemtevi que anuncia, que canta carinhos e traz lembranças também serve de sutil publicidade para os amigos do maestro Alimonda & irmãos, empresários, criadores da marca de sabão pernambucana “Bemtevi” que depois se tornou famosa marca de margarina, em atividade até os dias atuais.

Bemtevi está cantando

Bem te vi

⁹ Praça da cidade do Recife, à época, repleta de árvores e eucaliptos.

Bem te vi
 ele está anunciando
 que eu gosto só de ti
 bem te vi meu passarinho
 vai levar a ela o meu carinho
 depois traz notícias dela
 cantando de novo na minha janela
 (Bemtevi – 1947)

Figura 4 - Mapa dos elementos da categoria Personagens



Fonte: A autora (2019).

Como vimos, os termos dessa categoria foram distribuídos em quatro subgrupos que, juntos, caracterizam os personagens das letras de Nelson

analisadas. Quanto ao gênero, observa-se que é mais comum o narrador ou eu-lírico se referir ao público feminino ouvinte. Assim, vemos uma maior recorrência de “menina”, “muié”, “mulher”, sobre “homem” que só aparece uma vez. Na letra de “Borboleta não é ave” (1923), a primeira música carnavalesca de pernambuco gravada, podemos incluir uma observação de gênero também, visto que na letra da canção conta-se que, uma obviedade, a de que a borboleta não é uma espécie de ave, mas um inseto, só a cabeça de uma mulher pra não saber:

Borboleta não é ave
borboleta ave é
borboleta só é ave
na cabeça da muié
borboleta, borboleta
de voar nunca se cansa
menina de perna fina
de socó tem semelhança
borboleta quando fores
lá pras bandas do norte
da coruja minha sogra
leva o gênio de má sorte
(Borboleta não é ave – 1923)

A partir desta mesma narrativa, podemos seguir para o subgrupo do Parentesco, uma vez que a figura da sogra aparece em questão, reforçando o imaginário coletivo sobre esse familiar como sendo “pessoas difíceis” de lidar, ou “um gênio de má sorte”. Ao lado desta, somente a figura do pai aparecerá mais uma vez indicando parentesco, como nas letras de “Bye bye, my baby” (1943): “amor eu vou me embora aí vem o teu papai” e em “Vamos começar de novo” (1943): “a tirolesa vai queixar-se ao papai”. Em ambas, percebe-se a figura masculina em um lugar de autoridade.

Quanto aos Predicativos, a forma “moreninha” é a mais recorrente, aparecendo tanto para descrever, quanto como vocativo. Interessante analisar essa questão sob o ponto de vista étnico, posto que a mulher negra, assim colocada, não aparece em nenhuma das letras analisadas. A forma “nêga” chega a se apresentar na canção “Corre, Faustina” (1938), mas com o que parece ser uma expressão popular: “Faustina, minha nega, olha a onda, cai logo no passo”. Ao que parece,

ainda existe nas letras analisadas um “tabu” em relação à raça negra, o que não é difícil de se presumir, visto o ano de criação e gravação das canções¹⁰.

Inclusive, o próprio maestro Nelson Ferreira, como podemos ver na **Figura 1**, era um homem negro e de cabelos crespos, mas que, no entanto, era conhecido no meio artístico como “Nelson, o moreno bom”. Ressaltando, assim, a declarada dificuldade em valorizarmos o negro(a) como negro(a). E, nesse sentido, as letras dos frevos analisados acabam por assinalar isso, pois levam ao imaginário as figuras das mulatas, morenas, caboclinhas. Como se a mulher negra não existisse. No plano linguístico, destacamos ainda nesta categoria a figura do “corta-jaca”, expressão popular antiga que se refere à pessoa “puxa saco”, como podemos ver no trecho a seguir:

[...] oia pra mim
 não ser tão má
 e pelo menos no carnavá
 dá pro teu corta-jaca
 um pouquinho desse olhar.

(Dobradiça – 1934)

No último subgrupo da categoria Personagens, 15 termos foram distribuídos em torno dos Nomes Próprios. Desse número, apenas o personagem Maroca é citado duas vezes¹¹. Uma, como personagem principal da canção de 1929 que leva seu nome “Não puxa, Maroca” e também no título do frevo-de-rua de 1931 “Maroca só qué “seu” Freitas”. De acordo com o pesquisador Samuel Valente, a Maroca em questão era uma antiga prostituta muito conhecida no Recife no início do século XX, mas que, àquela altura, já não estava em seus melhores dias, tornando-se alvo de brincadeiras e gozações entre poetas, boêmios e compositores. Ainda segundo Valente, quando o maestro estava irritado costumava dizer “menino, vá tirar a sua donzelice com Maroca lá no Baile dos Solteiros”¹². Escrita em parceria com o poeta

¹⁰ Podemos observar isto também no plano das marchinhas cariocas, onde em 1965 a primeira mulher negra a participar do concurso Miss Brasil recebeu uma homenagem do compositor João Roberto Kelly, mas com uma canção de título “Mulata iêiêiê”.

¹¹ Na obra completa de Nelson Ferreira o maestro dedica uma série de canções satíricas a este personagem, canções que não entraram nas duas coletâneas estudadas neste trabalho, tais como “Maroca só qué puxar” (1930) e “Maroca só qué sortero” (1930).

¹² VALENTE, S. **Carnaval, sua História, Sua Glória**. Curitiba: gravadora, 2002. v. 25. n. 3, p. 10.

Samuel Campello, de acordo com Oliveira (1985, p. 59), é nesta letra que a então marcha pernambucana “abandonou a linguagem matuta que a caracterizava para se tornar gaiata, irônica, lírica e até romântica”. Como podemos ver nos versos a seguir, onde a personagem Maroca aparece envolta a um cenário lúdico:

Maroca o teu gato
 é um bicho gaiato
 é um bicho bonito [bis]
 tu puxas Maroca no rabo
 mas olha o diabo
 que rabo de gato não é pirulito [bis]
 Maroca o teu ganso
 é um bicho até manso
 que nunca estrebucha
 tu puxa Maroca o pescoço
 mas mesmo sem osso
 pescoço de ganso não é puxa puxa [bis]
(Maroca, não puxa – 1929)

Outros personagens que registramos aqui são os cinco homens citados na canção Evocação nº1. Esse frevo-canção, considerado o maior sucesso nacional de Nelson Ferreira (BELFORT, 2009; TELES, 2008; OLIVEIRA, 1985), foi escrito pelo maestro em 1955 com o objetivo de prestar uma homenagem aos antigos blocos, personagens e foliões que o maestro conheceu na década de 20 no Recife, mas que sumiram com o tempo. Dessa forma, Nelson lista nomes ilustres em sua memória, mas esquecidos do grande público, como vemos nos versos:

Felinto, Pedro Salgado
 Guilherme, Fenelon
 cadê teus blocos famosos?
 [...] na alta madrugada
 o coro entoava
 o bloco a marcha-regresso
 e era um sucesso
 dos tempos ideais
 do velho Raul Moraes
(Evocação nº1 – 1957)

Nas palavras de Nelson¹³:

[...] sinto mais pura e mais elevada homenagem que prestei a estes grandes baluartes do Carnaval Pernambucano, que foram Felinto de Moraes, grande violinista, Guilherme de Araújo, Fenelon Moreira, com sua velha rede de balançar no Cordeiro e Pedro Salgado, gordão e bonachão, fazendo um bate-bate como ninguém, cuja fórmula levou para o túmulo.... Eram estes os grandes dos (blocos) Apôis Fum, Pirilampos, Andaluzas e Bloco das Flores no tempo maravilhoso de 1922 a 1927, dos carnavais inesquecíveis, puros e grandiosos.

Homenageado também pelo maestro, registra-se na letra, ainda, a presença de Raul Moraes, compositor, pianista e ensaiador do Bloco das Flores (BELFORT, 2009). Além destes personagens locais, outro termo que compõe o subgrupo é “Sacadura”, personagem citado na letra de “Cavalo do cão não é reoplano”, escrita em 1927 em parceria com Leonidas do Amaral e que, de acordo com Samuel Valente¹⁴, faz uma alusão à primeira travessia aérea, em 1922, do Atlântico Sul pelos portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho. Na letra, “reoplano” refere-se à “aeroplano”, como uma corruptela popular ao termo. À época da travessia, ambos viajantes fizeram uma passagem por Pernambuco, na ilha de Fernando de Noronha. Sacadura era o piloto:

Voadô qui vôa tanto
 é homem de devoção
 praquê vai perto dos santo
 anda aqui e em todo canto
 e faz das tripa coração
 mas quem foi que dixê
 prá mostrá ser puritano
 que tomate é maxixe
 e cavalo do cão não é “reoplano”?
 um passeio nas altura além dos cimo
 e das serra

¹³ **Carnaval de todos os tempos III**. Diário de Pernambuco. Recife: 1957. p. 3.

¹⁴ VALENTE, S. **Carnaval, sua História, Sua Glória**. Curitiba: gravadora, 2002. v. 25.n. 3, p. 17.

quer seja na “Sacadura”,
ou num pinto de bravura
é coisa que a gente aterra.

(Cavalo do cão não é reoplano – 1927)

Figura 5 - Mapa dos elementos da categoria Costumes



Fonte: A autora (2019).

A categoria Costumes foi a que rendeu mais subgrupos, totalizando seis. Em Carnaval, há um empate de citações entre “Rei Momo” e “Folia” e ambas, na maioria das vezes, aparecem envolvidas em um imaginário virtuoso de realeza, apontando a sagração desta festa para os carnavalescos pernambucanos, como nos versos de “Vamo se acabá”, de 1931, que dizem “veio o Rei Momo com a deusa folia” ou ainda a letra de “Coração ocupa teu posto”, como podemos ver a seguir:

Coração ocupa teu posto
 elege um amor
 que dê no meu gosto
 com a loirinha e a moreninha
 faz frente única com paciência
 estou de acordo com qualquer das duas
 o melhor da vida é não haver dissidência
 mas se preferes a monarquia
 e ao rei momo te escravizar
 integralmente, a princesa folia
 em qualquer dos turnos
 terá que arrastar
(Coração ocupa teu posto – 1960)

Além do Rei Momo, registra-se também na categoria Carnaval o número de blocos e agremiações carnavalescas citados nas letras de Nelson, tanto os já apresentados nos versos de Evocação nº1, quanto os da canção Corre, Faustina, que tem data de composição anterior:

“la vem vassourinhas
 Pão duro, la vem Lenhadores
 vem tudo rasgando
 Faustinha minha nega
 olha a onda
 cai logo no passo
 que eu já estou me acabando

(Corre, Faustina - 1938)

Os termos referentes ao universo da dança são os mais presentes nesta categoria, rendendo 26 ao todo. As referências aparecem nas letras dando o nome oficial de passos de frevo, como “tesoura” e “dobradiça”, de outras danças populares, como o “tango” ou o “samba”, mas também de aspectos do próprio ato de dançar, da ação, como “ponta do pé” ou “ioiô”. Para Samuel Valente¹⁵: “a Nelson deve ser creditado o pioneirismo de ter desprendido o frevo da polca e do dobrado, para rebentar em intrincadas (sic) síncope que apenas “tesouras”, “ferrolhos”, “parafusos”, “dobradiças” e “chãs de barriguinha” podem compreender”.

De fato, a recorrência dos nomes das danças dentro das letras pode ser visto como uma preocupação do maestro em registrar essa manifestação artística que estava surgindo em sua terra e caracterizando o carnaval nas ruas do Recife. No entanto, há duas letras que contemplam a dança e estão distribuídas aqui enquanto costume (tradição) da cidade, mas que não o são, embora tenham passado por, como é o caso dos frevos-canção “O passo do Caroá” e “Dança do carrapicho”, ambos de 1942. Neste caso, as duas letras criadas pelo maestro em parceria com Sebastião Lopes, sugerem a existência de uma nova dança, um novo passo de frevo a ser apresentado aos ouvintes. Porém, nem Caroá, nem Carrapicho são um novo tipo de dança criado na improvisação dos passos dançantes da festa de carnaval, como procura sugerir as letras, pois ambos se referem, na verdade, ao produto de uma fábrica de tecidos.

O pesquisador Samuel Valente¹⁶ comenta que os dois frevos foram feitos por encomenda da TSAP (Tecelagem de Seda e Algodão de Pernambuco), tendo embutida a propaganda do Caroá, brim forte e grosseiro. Valente comenta, ainda, que os dois frevos acabaram se tornando um sucesso no carnaval de 1942:

No passo do Caroá aaah
eu quero ver como é, éee
é muito fácil menina
nada tem de encrencado
é só na ponta do pé,

¹⁵ VALENTE, S. **Carnaval, sua História, Sua Glória**. Curitiba: gravadora, 2002. v. 25.n. 3, p. 17.

¹⁶ VALENTE, S. **Carnaval, sua História, Sua Glória**. Curitiba: gravadora, 2002. v. 25.n. 3, p. 17.

do pé do pé do pé
 repare bem
 que não tem nada de Capote
 nem de Fox
 Minueto
 nem Quadrilha
 nem Lançeiro, Pá de Quatro
 pois é, pra dançar o passo do Caroá
 basta um mexido no corpo
 e um trançado no pé
 sim, senhor, muito bem
(No passo do Caroá – 1942)

Na letra de “Dança do Carrapicho” é possível ver que até uma coreografia é criada objetivando diluir este Carrapicho entre as danças do carnaval:

Morena eu já sei
 me largue, me solta
 deixa eu me espalhar
 ei! no carnaval
 eu quero virar bicho, uh uh
 agora eu vou mostrar
 pra você aprender
 a dança do carrapicho
 um passo pra frente
 e outro pra trás
 a mão na cabeça
 o dedo na boca
 e depois que começar a confusão
 você vai ver que coisa louca
(Dança do Carrapicho – 1942)

A categoria Fantasias/Vestuário registra uma maior reincidência da figura do “palhaço” tanto na fantasia enquanto indumentária, quanto do imaginário alegórico que ela possa vir a se referir, como “papel de bobo”, por exemplo. Depois do palhaço, a figura do “Pierrot” é a mais citada. Além das fantasias masculinas, são citadas também as femininas, como as presentes no verso de “Vamos começar de

novo!” (1940): “a tirolesa vai queixar-se ao papai e a jardineira diz que nasceu em Paris”. Outros elementos que são registrados são os tecidos com os quais eram confeccionadas as roupas, como seda, algodão, veludo, além do já citado brim Carotá. Na letra de “Minha Fantasia” podemos acompanhar:

Maria oh Maria
 me responde já
 Maria onde está a minha fantasia?
 a minha fantasia é uma coisa louca
 de um lado ela é palhaço
 do outro é arlequim
 metade é de seda
 o resto é algodão
 não é rica nem é pobre
 mas serve pra mim
(Minha Fantasia – 1940)

Dentro do subgrupo “Brincadeiras/Lazer”, encontramos além de práticas antigas de lazer na cidade do Recife, como o banho no rio Beberibe, hoje inapropriado, mas exaltado na letra de “Pernambuco, você é meu” (1955), algumas brincadeiras infantis populares de rua, como as presentes nos versos do frevo-canção escrito em parceria com Zíul Matos, “Boca de forno” (1939): “boca de forno, forno, tirando bolo, bolo, se o rei mandou dizer, vocês vão, e será muito feliz se roubar meu coração”. Ou ainda na letra do frevo-canção também escrito em parceria com Zíul Matos, “Coelho sai” (1942)¹⁷: “o coelho sai, não sai, segura o coelho que esse coelho é ladrão, brincando de coelho sai, na minha vida você entrou, brincando de coelho sai, meu coração você roubou”. Dessa forma, o último subgrupo reúne as “Comidas” típicas, onde encontramos termos como “buchada”, “peixada”, “cachaça”, “mangaba”, “maxixe”.

¹⁷ A mesma brincadeira de rua já havia sido registrada pelo poeta Manuel Bandeira nos versos do famoso poema “Evocação do Recife”, escrito em 1925. BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

Figura 6 - Mapa dos elementos da categoria Afeto



Fonte: A autora (2019).

A categoria “Afeto” distribui 17 termos no subgrupo “Sentimentos/Sensações”. O termo que mais se repete nas letras é “amor”, aparecendo 15 vezes, e depois dele, paradoxalmente, temos o sentimento/sensação “chorar”, reincidindo sete vezes, seguido de “ilusão” e “dor”. O amor aparece nas letras atrelado às ilusões do carnaval, relacionado aos encontros despreziosos proporcionados pela festa, como no frevo-canção “Nada faz mal” (1938): “...e aqueles beijos que foram dados, que foram trocados, cheinhos de amor, passou o carnaval logo se esquece, você me beijou? não beije não senhor”. Ou ao contrário, reforçando a ideia de que é possível esquecer um amor ingrato no carnaval, como na letra do frevo-canção “Arlequim” (1937): “Arlequim, que fizeram com você, arlequim, pra você estar triste assim?!, se foi o seu amor que lhe deixou, não faz mal! chegou o carnaval”.

Ainda no grupo das relações amorosas, a letra do frevo-canção de 1943 “Bye bye, my baby” registra um emblema intercultural, narrando o início do processo de aculturação por meio da Língua Inglesa na cidade do Recife. De acordo com o pesquisador Samuel Valente¹⁸: “Recife era ponto estratégico da passagem dos americanos para África e Europa durante a guerra [Segunda Guerra Mundial, 1939-1945]. Os militares de Tio Sam aproveitavam para divertir-se numa Recife que ‘aprende’ a falar inglês”. Nesse sentido, não faltaram encontros amorosos (e iludidos) entre os americanos e as moças solteiras recifenses¹⁹. Nesses termos, acompanhamos nos versos:

Amor eu vou me embora
 aí vem o teu papai
 só te vejo amanhã
my baby, bye bye
 atualmente só se fala o inglês
 está tudo diferente
 diferente pra xuxu
 é “yes” “kissme” “ok”
 até eu só sei dizer “*i love you*”
(Bye bye, my baby – 1943)

¹⁸ VALENTE, S. **Carnaval, sua História, Sua Glória**. Curitiba: gravadora, 2002. v. 25.n. 3, p. 17.

¹⁹ Esta passagem social e afetiva da cidade também pode ser conferida no poema “Boletim sentimental da Guerra no Recife” do poeta pernambucano Mauro Mota, publicado em sua obra *Elegias* em 1952. MOTA, M. **Elegias**. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1952.

Para além das expressões idiomáticas estrangeiras, regista-se também nessa categoria os sentimentos e sensações manifestados com expressões locais, como “estrebuchar”, “esbagaço”, “emborrachar”.

5.2 REPRESENTAÇÃO DAS DÉCADAS NO RECIFE E NA MEMÓRIA DO FREVO

Com o intuito de analisar o contexto de criação das letras que foram estudadas e categorizadas, discorreremos aqui sobre acontecimentos das quatro primeiras décadas do século XX que incidiram sobre a atmosfera da cidade do Recife e, conseqüentemente, na vida do autor em questão e da sua produção artística.

Quadro 5 – Letras da década de 20

Nº	Música	Compositor	Ano	Categoria
1	Borboleta não é ave	Nelson Ferreira J. Borges Diniz	1923	Cenário; Personagens; Afeto
2	Não puxa, Maroca	Nelson Ferreira Samuel Campello	1929	Personagem; Cenário; Afeto

Fonte: A autora (2018).

As primeiras décadas na cidade do Recife presenciaram o surgimento de uma nova expressão popular, o frevo. Silva (2009, p. 321) nos lembra que

Conforme a memória coletiva da cidade e diversos cronistas carnavalescos desde os anos 30, provavelmente a palavra Frevo nasceu nos usos do português popular falado no Recife entre os finais do século XIX e inícios do século XX. Nasceu como corruptela de “ferver” e não designava um gênero musical. Como já colocamos, designava, nas primeiras décadas de uso da palavra, o cortejo em ebulição formado pelas multidões carnalizadas que se apertavam nas ruas do Recife ao acompanharem os “clubes pedestres”.

Ou nas palavras de Teles (2008, p. 18): “o termo ‘frevo’, até os anos 30, designava a folia, o frege, não um estilo musical”. Tanto que a música “Borboleta não é ave”, de 1923, é inicialmente creditada como “marcha nortista”, que depois vem a ser considerada “marcha-frevo” e finalmente “frevo-canção”. Ainda nessa época, a festa de carnaval, em substituição aos *jogos de entrudo* da época do

império, crescia cada vez mais forte na Primeira República e se destacava como expressão/brincadeira das camadas mais pobres da cidade, que usavam de “mela mela” com água, pó e depois outros líquidos mais fétidos para atirarem uns aos outros (TELES, 2008).

Com o incentivo da imprensa local, a festa popular começa a chegar às elites e ganhar o apoio dos intelectuais. No entanto, desde que algumas estruturas fossem modificadas e estratégias fossem tomadas para que as classes mais nobres e suas famílias não se misturassem ao povilêu que se espremia nas ruas. Dessa forma, o clima de tensão esquentava entre o povo brincante dos chamados clubes de pedestre e a polícia. Assim, a figura do delegado e chefe da milícia da época, José Ramos de Freitas, o Beiçola, homem de confiança do então governador Estácio Coimbra, começou a aparecer nas letras e títulos de frevos de rua de Nelson Ferreira. O maestro criou uma série de canções onde satiriza o “seu Freitas” essa figura que ficou conhecida por reprimir a brincadeira popular nas ruas da cidade.

Em “Borboleta não é ave”, primeiro frevo gravado da história, percebemos que a letra é mais lúdica, brincando com figuras alegóricas do casamento, como a sogra, ou com a menina moça que ainda não se tornou mulher e, por isso, traz as pernas magrinhas de “socó”, como um gracejo fraterno que pode ser aproveitado para temperar a briga entre irmãos, além de ser um refrão com uma construção fácil de pegar. Porém, no final desse mesma década, Ferreira muda o tom e começa a construir essas referências satíricas aos figurões da época.

A letra de “Não puxa, Maroca”, por exemplo, em que pese a letra igualmente lúdica com rimas e repetições, traz na personagem título referência a uma prostituta em decadência bastante conhecida à época. Além disso, Ferreira gosta de relacionar a decadência dessa figura (ao que geralmente representa a decadência de uma época em si) com a imagem de Freitas. Tanto que no frevo de rua “Maroca só qué ‘seu’ Freitas”, de 1931, mesmo que a canção não tenha letra, o maestro aproveita para fazer a gozação por meio do título. Contudo, algumas transformações no início dos anos 30 vão fazer Nelson Ferreira mudar mais uma vez o rumo da sua prosa.

Quadro 6 – Letras da Década de 30

Nº	Música	Compositor	Ano	Categoria
3	Dedé	Nelson Ferreira	1930	Cenário; Personagens; Costumes; Afeto

4	O dia vem raiando		1933	Cenário; Afeto; Personagens
5	Oia a virada	Nelson Ferreira	1933	Costumes; Personagens; Cenário; Afeto
6	Coração, ocupa teu posto	Nelson Ferreira	1933	Afeto; Personagens; Costumes
7	Pare.. olhe.. escute.. e goste!		1936	Afeto
8	Arlequim		1937	Costumes; Afeto; Cenário;
9	Que fim você levou		1937	Costumes; Afeto;
10	Corre, Faustina		1938	Personagens; Cenário; Costumes;
11	Chora, palhaço		1939	Afeto; Costumes;
12	Boca de forno		1939	Costumes; Afeto; Cenário
13	Vamo se acabá		1931	Personagens; Afeto;
14	Dobradiça		1934	Costumes; Afeto; Personagens
15	Que é que há?		1933	Afeto;
16	Maroca só qué "seu" Freitas		1931	(Instrumental)
17	To te oiando		1936	Afeto; Costumes;
18	Veneza Americana		1938	Cenário; Afeto
19	Nada faz mal		1938	Cenário; Personagens; Afeto

Fonte: A autora (2018).

A consolidação do frevo enquanto música e o sucesso deste novo gênero coroando Nelson como reconhecido compositor de frevos fez da década de 30 um ano de notória produção para o maestro. Nelson começa já nos primeiros anos satirizando a expansão urbana e a verticalização do Recife por meio da letra de “Dedé”, de 1930. A oferta de um “arranha-chão” à sua amada vai de encontro à tônica daqueles anos, onde os primeiros edifícios começavam a furar o céu da cidade atendendo à polêmica premissa política da modernização do Recife. Sobre isso, Silva (2009) nos lembra que nessa época o Recife recebeu muitas políticas públicas, mas com o intuito de extirpar o que era considerado atrasado para que finalmente atingíssemos o projeto de Recife Moderno. E para isso, é claro, muita paisagem veio ao chão - inclusive os famosos mocambos - para que pudessem ser construídos os arranha-céus que o enamorado de “Dedé” rejeita.

Assim, os anos 30 chegaram trazendo inúmeras transformações ao Brasil, haja vista a Revolução de 30, que nos levou ao chamado Estado Novo, em 1937. O

início da primeira Era Vargas, seu governo provisório, acarretou, entre outras coisas, a deposição do então governador de Pernambuco Estácio Coimbra e, por conseguinte, a do “seu Freitas”, o que mais uma vez foi motivo de sátiras no meio artístico. Nessa época, Nelson ainda vai compor outras sátiras como a já mencionada “Maroca só qué ‘seu’ Freitas, em 1931, e também o frevo-canção “Coração, ocupa teu posto”, em 1933, que traz sutil paródia com o nome da chapa “Trabalhador, ocupa teu posto”, eleita por vereadores comunistas, mas impedida de tomar posse por causa do endurecimento da insurreição em 1935 (GOMINHO, 2007). De acordo com Silva (2009), depois do levante do movimento armado comunista – e de sua derrota – em 1935, a repressão das forças militares e ideológicas dos aliados à Vargas se abateu contra todos considerados opositores do regime.

Nesse sentido, a pesquisadora Zélia Gominho (2007, p. 57) chama atenção para o fato de que, nos anos seguintes, Nelson Ferreira completaria a outra metade dessa década escrevendo sobre temas mais amenos, “românticos, líricos, de evocação e exaltação”, como de fato é demonstrado nas letras dos frevos escritos após o ano de 1936, onde o imaginário do maestro é permeado por brincadeiras de criança, canções amorosas, carnavais saudosos e sentimentais, como as letras, respectivamente, de “Boca de forno”, “Chora, palhaço” e “Arlequim”. Além destes temas, observa-se também nas letras escritas nessa segunda metade da década de 30, certo florescimento da pauta nacionalista (e bairrista), em busca da afirmação de uma identidade cultural.

Esta observação também se evidencia por conta da fundação, no mesmo 1935, da Federação Carnavalesca de Pernambuco. Nas palavras de Silva (2009, p. 291)

O aparecimento da Federação Carnavalesca Pernambucana representou o esforço de criar uma entidade especialmente responsável pela busca da disciplinarização dos corpos brincantes e do domínio sobre a produção dos significados da folia. O novo regime, além de buscar controlar com eficácia crescente a produção de sentidos sobre o mundo social, instituiu novas práticas e novos discursos que instrumentalizavam o carnaval e as manifestações populares como aliados na produção do consenso e da aceitação do novo governo.

Fundada por políticos e intelectuais entusiastas do carnaval, a Federação tecnicamente se propunha a incentivar à festa popular financiando com uma reserva

de dinheiro público as apresentações (confeção das fantasias, cachê dos músicos, transporte) das agremiações e blocos²⁰. No entanto, esse incentivo tinha um preço: a normatização e o controle da festa. O carnaval, organizado pelo poder público de tom Varguista, passa de expressão espontânea popular à vitrinização das ideias patrióticas, com discurso cívico e nacionalista. Nos termos de Teles (2009, p. 25): “a Federação, criada em pleno regime de exceção do Estado Novo, tinha claras influências do fascismo”.

Nesse sentido, passou-se a defender o carnaval dito “de tradição”, evitando influências externas, como o samba carioca e até mesmo contra toda a aceleração ou improvisação das notas nos frevos de rua. Ao que se pode dizer que o carnaval e suas expressões, como a dança, o frevo, as brincadeiras, as fantasias (vestuário), a partir dessa época e com os sucessivos Leis-Decretos municipais que vieram depois²¹, ficaram presos à pauta nacionalista, perdendo assim a elasticidade tão cara à criação artística e aos movimentos dialéticos da vida em sociedade. Evidentemente que a intenção de preservar os costumes “em sua forma primitiva” não é algo ruim, porém, torna-se, nesse caso, um tiro no pé, na medida em que associa-se este cuidado à pauta nacionalista do Estado Novo (e depois, seus ecos, nas décadas seguintes). Resultando no emblema que o pesquisador Silva e Souto-Maior (1991) coloca como sendo a luta entre o carnaval da participação com o carnaval da espetacularização.

Um exemplo desses tempos é a letra do frevo-canção “Veneza americana”, escrita em 1938 por Nelson Ferreira que, em que pese a clara referência à cidade de Veneza, situada no Nordeste da Itália, gaba-se, o autor, da originalidade da sua “Veneza americana”. Ora, se a nossa, pela própria referência, já é então uma “cópia”, como pode então ser o que ele chama de “linda terra original”? Ao que parece, as referências à cidade do Recife começam a surgir permeadas deste bojo

²⁰ Ressalta-se aqui que, nem sempre esse cachê era efetuado no prazo correto, o que acabava endividando os presidentes dos blocos o que, fatalmente, levou a falência e o sumiço de vários blocos por essa época.

²¹ Em 1955 a Lei nº. 3.346 / 55 oficializou o carnaval da cidade do Recife. Atentemos para o que diz o Art. 1º: “A Prefeitura Municipal do Recife, por intermédio do Departamento de Documentação e Cultura, organizará, patrocinará e promoverá os festejos carnavalescos do Município, a partir do ano de 1956, dentro dos moldes folclóricos, preservando sobretudo: os clubes de frêvo; os maracatús, em sua forma primitiva e os clubes de caboclinhos.” Disponível em: <http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/lei/03346/?keyword=carnaval>. Acesso em: 02 dez. 2018. Depois, seguiram-se os Decretos-Lei 1.332 / 56 que modificou a lei 3.346 / 55; e as Leis nº 9.355 / 64 e nº 10.537 / 72.

identitário que contaminará os discursos e as festas populares. Sobretudo porque a Federação Carnavalesca, junto a alguns órgãos da imprensa, como a Rádio Clube do Recife, promoverão, sistematicamente, concursos para eleger a melhor canção de frevo. Tendo, tais concursos, editais com especificações a cumprir ao sabor do interesse do poder público vigente.

Quadro 7 – Letras da década de 40

Nº	Música	Compositor	Ano	Categoria
20	Minha fantasia	Nelson Ferreira	1940	Cenário; Personagens; Costumes; Afeto
21	Juro!		1940	Afeto; Personagens
	Vamos começar de novo		1940	Personagens; Costumes
	Peixe-boi		1940	Afeto; Cenário
	O passo do Caroá		1942	Costumes; Personagens;
	Sorri, Pierrot		1940	Costumes; Afeto;
	Coelho sai		1942	Costumes;
	Bem te vi		1947	Cenário; Afeto
	Bye bye, my baby		1943	Afeto; Personagens;
	Dança do Carrapicho		1942	Cenário; Afeto; Costumes; Personagens
	Sabe lá o que é isso		1944	(Instrumental)
	Amar.. e nada mais!		1944	Afeto
	O frevo é assim		1945	Costumes; Cenário

Fonte: A autora (2018).

Dessa forma, a década de 40 chega permeada dessa intervenção do poder público sobre as expressões artísticas da cidade. De acordo com Teles (2008), poucos eram os discursos dissonantes que percebiam as alterações que a Federação já estava fazendo às espontâneas manifestações musicais que surgiram em torno da festa de fevereiro, entre os intelectuais da época, o sociólogo Gilberto Freyre, que chegou a classificar essa prática como a “domesticação do carnaval” (TELES, 2008, p. 30).

Nesse sentido, o reflexo dessa atmosfera sobre a cidade pode ser percebido em algumas letras escritas durante essa época. No frevo-canção “O frevo é assim”, por exemplo, escrito em 1945, percebe-se a mensagem de valorização do frevo à

revelia de outros ritmos, como o tango e o samba, além de reforçar que esse é “o tal frevo original de Pernambuco”. Desde o início dos trabalhos da Federação, inúmeras medidas locais foram tomadas para estancar a diluição das marchinhas e do samba carioca no Recife. Ambos os ritmos chegavam com toda força ao Nordeste por meio da Rádio Nacional e também dos discos de 78 rpm. Era difícil conter. Mas as investidas da Federação lograram sucesso.

De acordo com Teles (2008), a Federação e seus dirigentes, como o político e jornalista Mário Melo, bombardeavam os jornais com alertas sobre o perigo que influências musicais do eixo Sul-Sudeste do Brasil poderiam significar à pureza e a tradição do frevo pernambucano, podendo esse até mesmo ser subjugado ou preterido, pouco a pouco, pelos ouvintes. Com isso, alguns clubes e blocos carnavalescos do Recife passaram a não tocar mais uma marchinha sequer. Há relatos, inclusive, como nos lembra Teles (2008), de cidadãos até mesmo vaiarem os autofalantes do centro da cidade quando através deles irrompia um sambinha qualquer.

Em outro plano, para além dos temas românticos ou da valorização das tradições, Nelson Ferreira registra também nessa década alguns costumes e passagens históricas. É o caso das letras já demonstradas em 5.1, como o frevo-canção “Bye bye, my baby”, de 1943, que capta o início do processo de aculturação norte-americana no Recife, bem como os frevos-*jingles* “O passo do Caroá” e “Dança do Carrapicho”, que difundem na folia a moda, à época, de pular carnaval usando as calças e brim Caroá. Além desses, a memória dos costumes dessa década no Recife se revela também na letra do frevo-canção “Peixe-boi”. Escrito em 1940 em parceria com o poeta recifense Osvaldo Santiago, “Peixe-boi” traz em sua narrativa uma sutil ironia sobre os costumes familiares. O peixe-boi da canção realmente existiu (OLIVEIRA, 1985; BELFORT, 2009) e tinha como habitat até o final dos anos 50, um tanque localizado no Parque Amorim.

À época, visitar o peixe-boi era uma atração popular na cidade, pois praças como o Parque Amorim, arborizadas, estavam incluídas nos passeios pedestres de uma cidade ainda sem tantos carros particulares. No entorno do Parque, localizavam-se alguns bairros nobres de casas e famílias tradicionais, como o Derby e Graças. Assim, a letra de “Peixe-boi” nos conta de um personagem feminino que sai de casa e não volta nunca mais, certamente “roubada” por alguém, mas que ninguém sabe responder “quem foi? quem foi?”. Diante do silêncio (provavelmente

da família, envergonhada e querendo evitar os males, como geralmente acontecia) o narrador então, jocosamente, acusa o peixe-boi pelos desvios das moças, tal como acontecia à figura do boto, nas regiões amazônicas.

Quadro 8 – Letras da década de 50

Nº	Música	Compositor	Ano	Categoria
	Pernambuco, você é meu	Nelson Ferreira	1955	Cenário; Afeto; Costumes;
	Evocação nº1		1957	Personagens; Costumes; Afeto; Cenário
	Pelo "Sport" tudo		1955	Personagens; Costumes; Cenário; Afeto
	Gostosão		1950	(Instrumental)
	Gostosinho		1950	(Instrumental)
	Come e dorme		1953	(Instrumental)
	Carro chefe		1955	(Instrumental)
	Isquentamuié		1954	(Instrumental)

Fonte: A autora (2018).

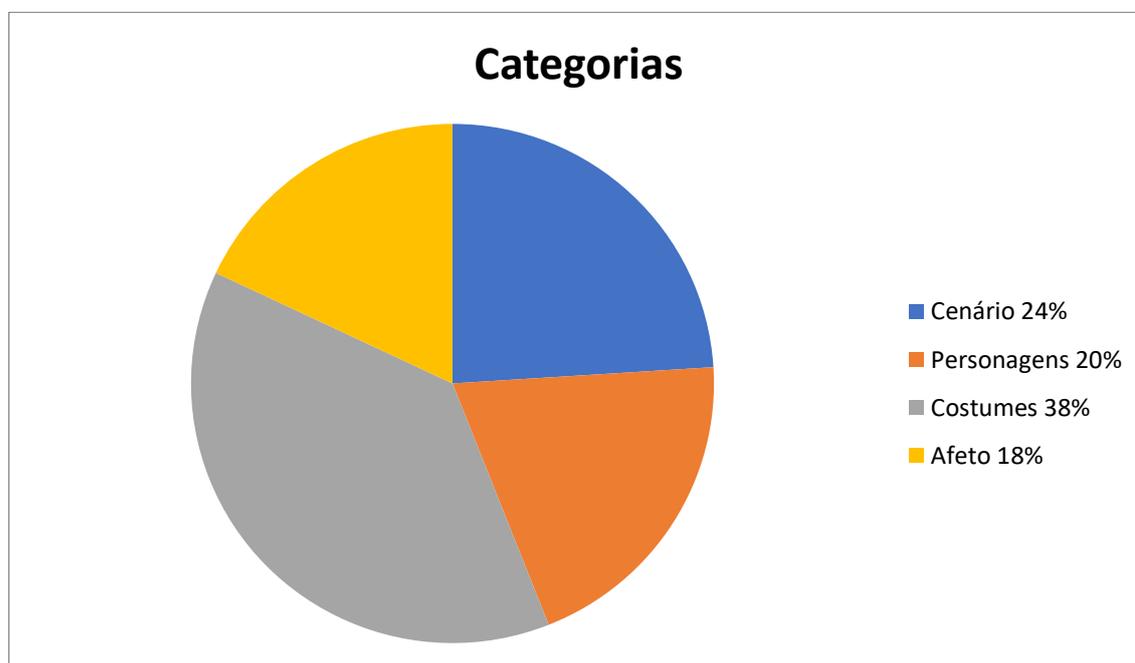
Os percursos demonstrados nas décadas anteriores facilitam entendermos que a letra de frevo mais conhecida de Nelson Ferreira (ao menos a mais tocada), tenha sido composta em meados dos anos 50. Escrita em 1955 e lançada em 1957, Evocação nº1 se tornou o maior sucesso do carnaval brasileiro daquele ano, desbancando as marchinhas em número de vendas até mesmo no Rio de Janeiro (BELFORT, 2009; TELES, 2008; OLIVEIRA, 1985) e estando presente até hoje no imaginário popular.

Como vimos, a partir da década de 30 as investidas do poder público sobre a festa de carnaval tiveram o intuito híbrido de, tanto manter as tradições com discursos patrióticos, quanto realizar o controle e a repressão social, o que acabou por descaracterizar a espontaneidade do carnaval de rua tão presente no início no século XX. Assim, como Nelson havia acompanhado essas transformações, pois ele mesmo era, no início dos anos 20, um jovem folião e também artista local, o maestro procurou registrar em Evocação (ou evocar, como o próprio título sugere) a atmosfera daqueles tempos - tão distante do carnaval organizado que se experimentava nos anos 50, adaptado para ser visto de palanques, como em um comício político.

Para tanto, a letra de Evocação, na ideia de evocar os antigos carnavais, realiza um inventário afetivo de nomes de blocos e personagens que faziam parte do cenário carnavalesco da cidade do Recife nos anos 20, mas que sumiram com o tempo. A pergunta “cadê teus blocos famosos?” surge na letra como uma pergunta ao próprio passado, sem resposta. Como vimos em 5.2, os personagens citados nesse frevo-canção eram pessoas próximas ao maestro e em que pese a letra não vir com essa explicação, é provável referência a algo que a cidade tinha, mas que perdeu. Noção essa que, não à tã, é percebida na década de 50, época em que o carnaval é oficializado pela Prefeitura do Recife, recebendo mais uma vez inúmeras mudanças e reorganizações.

Assim, após este percurso podemos acompanhar por meio do Gráfico a seguir a proporção entre as categorias:

Figura 7 - Proporção final da categorização de conteúdo



Fonte: A autora (2019)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os vestígios do passado se colocam para nós como os grãos de areia de uma ampulheta que se espatifa ao chão. A metáfora da ampulheta, embora bastante utilizada, nos é preciosa neste trabalho pois ela aponta para algo: todos os grãos que representam o volume do tempo presente afunilam-se para representar o tempo passado, no entanto, verte-se a estrutura, e tão logo passado e presente estão juntos novamente, tentando dividir-se mais uma vez em duas matérias distintas. Num *continuum*. Essa característica se assemelha com o que vimos nesta pesquisa, cujos reflexos sobre as representações e memórias da cidade do Recife a partir das letras de frevo do maestro Nelson Ferreira é o nosso grão, por assim dizer.

Juntar os grãos do passado e do presente, além de uma tarefa hercúlea, pode resvalar em um trabalho de Sísifo, parece heroico, mas não é, posto que consome a si mesmo em seu movimento unilateral - quando é preciso justamente considerar esses grãos em um movimento dialético. Afinal, sob cada pedra que a Ciência ergue, calcariza-se um dado, um lado do dado (ou somente as arestas) daquilo que um dia foi. Nesse sentido, as considerações deste trabalho não podem ser feitas sem antes nos lembrarmos disso.

Fugidia, plural (NORA, 1993) a memória coletiva, afetiva e social imbricada à memória individual tanto soergue castelos de pedras de alfenim, doces e solúveis, como também arrecifes capazes de aguentar as tempestades e as ressacas dos tempos, ganhando apenas novas vagas e formas. Tanto que os estudos científicos que se debruçam sobre essa matéria devem fazê-lo cientes de sua hibridez. Nesse sentido, as relações entre a memória coletiva e os documentos não-convencionais como a informação musical popular e urbana, por exemplo, foram o gatilho para este trabalho.

A presente pesquisa surgiu a partir de uma observação, seguida de uma intuição: como podemos nos relacionar afetivamente com personagens e paisagens que não conhecemos pessoalmente, mas que nos são trazidas há anos a partir das canções populares, como o frevo pernambucano, por exemplo? Sendo esta informação musical um tipo de documento, como ele reconstitui a memória da cidade do Recife? Ao que chegamos a nossa questão de pesquisa: As letras das canções e suas narrativas podem ser consideradas um lugar de memória? Com efeito, o que vimos a partir dos dois capítulos “Documentos e Informação Musical” e

“A Memória e seus lugares: o frevo e as narrativas da cidade” nos deram valiosas pistas sobre essas e outras preposições.

Nos históricos e apontamentos trazidos a partir da conversa entre os autores referenciados, pudemos perceber que a informação musical, em que pese a escassez de estudos em Ciência da Informação, como apontado por Bezerra et al. (2016), acompanhou o percurso que envolveu o conceito de documento desde Otlet e Briet, no início do século XX.

A informação musical como documento ainda foi retomada pelos Neodocumentalistas, onde teve revisitada suas instâncias simbólicas e físicas, tangíveis e intangíveis, bem como os aspectos apontados por Barros; Café e Almeida (2013, p.1) como “exteriores à própria estrutura musical”, esses, contextualizados em um âmbito cultural. Nesse sentido, essa compreensão sobre o objeto em questão foi fundamental para este trabalho, sobretudo porque a premissa versava sobre a memória de uma cidade em específico. Assim, entendemos com isso que o documento não pode ser isolado em seus atributos e contextos.

De tal forma que, mesmo que este trabalho não trate de memória histórica, fez-se necessário consultar e checar algumas informações oficiais sobre a história contemporânea para entender, comparar e mapear o conteúdo trazido nas letras das canções, visto que todas as composições podem conter – e contém – as metáforas e licenças poéticas tão particulares à criação artística, bem como os próprios lapsos da memória individual do autor em questão.

No entanto, o que se percebe é que à revelia das informações históricas e seu caráter legalista de “prova oficial”, as narrativas apresentadas pelos 38 frevos²² do Maestro Nelson Ferreira demonstram que as letras são um produto de seu tempo, mas que também e principalmente, são um produto do olhar e da experiência de um homem em sua época. Experiência essa que a partir do fenômeno da reprodutibilidade da informação, foi então massificada e perpetuada por quase 100 anos, repetindo-se por meio das narrativas das canções que ao serem tocadas ativam essa memória, trazendo-a para o presente e se diluindo à memória individual de cada um, criando vínculos sonoros.

²² Inicialmente, o corpus eram 46 canções, mas durante a análise percebe-se que oito frevos presentes nas duas coletâneas em questão eram “frevos de rua”, ou seja, só continham o instrumental.

Essa demonstraco coaduna com o que vimos em 3.1, quando Halbwachs (1990) nos sugere que há coesão social por meio da “adesão afetiva”, pois esta proporciona ao indivíduo o sentimento de pertencimento a um determinado grupo que compartilha memórias, a “comunidade afetiva”: como a cultura, a classe social, a religião, a família. Nesse sentido, a resposta  questão de pesquisa  que, sim, a informao musical que constitui as letras dos frevos do maestro Nelson Ferreira podem ser consideradas um lugar de memória. O lugar das canoes não  o lugar trazido por Nora em seus estudos como o da cultura oral das sociedades tradicionais, mas os lugares socialmente instituídos no mundo moderno para serem produzidos e reproduzidos. De toda forma, as 38 letras analisadas podem ser consideradas uma representao do passado, ou nos termos de Nora, uma chamada concentrada  lembranca.

Como demonstrado em 5, as 38 composioes do maestro são escritas a partir de um lugar. Tanto que a análise do material terminou sugerindo a criao das categorias “cenário”, “personagens”, “costumes” e “afeto”, depois de observar a reincidência de temas nas composioes, tais como carnaval, rua, Pernambuco, saudade, blocos carnavalescos e inclusive pessoas e seus nomes próprios.

Nelson Ferreira, nas três décadas analisadas, tanto escreveu sobre a cidade do Recife propriamente, como também sobre fatos e passagens do seu tempo que tiveram impacto, como a Segunda Guerra Mundial no caso das canoes “Vamos cantar a vitória” (1960) e “Bye bye, my baby” (1943) e também, o que  interessante ressaltarmos, sobre fatos não tão importantes para o cenário mundial ou nacional, muito menos para a própria cidade. De forma que se não tivesse sido registrada pelo compositor, possivelmente teria “passado batido”, como uma fofoca que corre ruas estreitas e depois se perde no esquecimento, como  o caso do frevo-cano “Peixe-boi”.

Porém, o que percebemos após a análise de todos os dados,  que as representaoes da cidade do Recife não se do apenas de forma descritiva, pois  perceptível a criao, a partir das letras, de uma atmosfera, de algo que quer se colocar como característico da cidade, como os sentimentos incontestáveis sobre a posse do melhor e maior carnaval, sobre a própria beleza da cidade, sobre sentimentos carnavalescos como amor, dor e saudade. Informaoes essas que são repetidas amiúde e entre diferentes geraoes, diluindo-se no coletivo, ganhando notas de verdade.

Ainda sobre o sentimento “saudade”, destacamos aqui também a performance da atmosfera saudosa criada pelo frevo “Evocação nº1” (1957), que ao descrever e evocar os antigos personagens do carnaval recifense, tornou-se um sucesso nacional. Nesse sentido, acrescentamos também que este trabalho sinaliza para o caráter alteritário da memória, pois com esse exemplo podemos enxergar que as discussões sobre a memória coletiva a partir da informação musical não se encerram nas representações da cidade, mas rompem as barreiras geográficas e no revelam que a alteridade também pode ser investigada como elemento de adesão afetiva.

Um dos indícios é que a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, onde Evocação fez absoluto sucesso, também havia passado, no início do século XX, por significativas transformações em suas festas populares, igualmente lideradas pela elite carioca, o que acarretou em sucessivos apagamentos culturais (SOIHET, 1998). Ao que a letra de Evocação, embora paroquial, lamenta, em linhas gerais, por algo que “tínhamos, mas perdemos”. Nesse sentido, a afirmação alteritária da informação, como nos coloca Silva (2013), pode funcionar como uma interpenetração entre os sujeitos, visando aproximar as diferenças entre o eu e o outro. Um entendimento acerca desses processos nos levaria a outros e futuros estudos na Ciência da Informação.

De outro modo, sobre as **contribuições** e os **impactos** deste trabalho à sociedade e a Ciência da Informação, destacamos que:

- a) Esta pesquisa ajudará a entendermos como a música popular urbana, enquanto documento, reconstrói a memória de uma cidade, contribuindo com o panorama nacional de trabalhos da área que ainda aponta relativa escassez sobre o tema e, com isso, acaba por ampliar e valorizar os estudos conceituais sobre o documento, demonstrando outros olhares acerca da performance dos registros ao nosso redor, da potência informativa contida nas canções populares, o documento afetivo, tão perto de nós.
- b) Este trabalho também se torna valoroso ao reforçar a importância dos registros fonográficos, visto que, como acompanhamos, se não fosse a gravadora de discos pernambucana Rozenblit, a maioria dos registros

sonoros do maestro Nelson Ferreira teriam se perdido com o tempo, posto que foi com as coletâneas produzidas pela gravadora que a obra do maestro passou a ser reproduzida para além da festa de carnaval e das orquestras, diluindo-se e permanecendo entre as memórias geracionais, construindo espaços invisíveis, cidades palimpsésticas.

- c) Ademais, este trabalho também se torna importante ao evidenciar em seu percurso que as canções de frevo do maestro Nelson Ferreira também são produtos das sistemáticas medidas de organização – e repressão social – às manifestações populares, sobretudo da festa de carnaval no Recife, atentadas pelos sucessivos governos pernambucanos do início do século XX e cujos ecos, também por meio das músicas, chegam até nós até os dias atuais. Nesse sentido, percebe-se que tais ecos ressoam híbridos: ora na prosperidade, reforçando ideias exageradas sobre a cidade por meio de uma identidade cultural do Recife, do carnaval, sobre o folião recifense, seja, de outro modo, por meio da escassez, da ausência, a falta, algo que essa cidade costumava ter, mas que perdeu, restando apenas evocarmos os tais “tempos ideais”.
- d) Desse modo, acreditamos, em última análise, que esta pesquisa pode vir a substanciar estudos sobre linguagens documentárias e indexação de multimeios, uma vez que demonstra a potência informativa e diversa contida nos registros musicais, o que inauguraria muitas possibilidades de entradas e acessos, sobretudo a partir da categorização construída na análise dos dados.

Diante do exposto, podemos concluir que este trabalho analisou a relevância da informação musical para a reconstituição da memória da cidade do Recife, bem como sinaliza pistas e proposições para outros estudos a partir deste, no futuro. E, por enquanto, se encerra assim: entre passado e futuro, juntando grãos, invertendo ampulhetas.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARROS, C. M.; CAFÉ, L. M. A.; ALMEIDA, C. C. Informação musical e interpretação: contribuições semióticas para o campo da organização da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14., 2013, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2013

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BELFORT, A. **Nelson Ferreira**: o dono da música. Recife: Comunigraf, 2009.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEZERRA, E. M. B. L. O. et al. Música, documento e informação: a canção inscrita, os gêneros musicais e suas variantes como objeto de estudo da Ciência da Informação (CI) no Brasil no período de 1989 a 2014. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE BIBLIOMETRIA E CIENTOMETRIA, 5., 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2016.

BRIET, S. **Qu'est-ce que la documentation?**. Paris: Édit, 1951. Disponível em: <<http://martinetl.free.fr/suzannebriet/questcequeladocumentation/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BUCKLAND, M. K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science and technology**, Carolina do Norte, v. 45, n. 5, p. 351-360, 1991. Disponível em: <<http://www.uff.br/ppgci/editais/bucklandcomocoisa.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

BURKE, P. **A Escola dos Annales (1929-1989)**: a Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: UNESP, 1997.

CAFÉ, L. M. A.; BARROS, C. M. Panorama da produção nacional e internacional sobre informação musical. **Inf. & Soc.: Est.**, João Pessoa, v. 26, n. 2, p. 107-119,

maio/ago. 2016. Disponível em:
<<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/46718>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

CALVINO, Í. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das letras, 1990.

CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CAPURRO, R.; HJORLAND, B. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, 2007. Disponível em:
<<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000006690/5140f74beef6d21a94343d1a193c2076/>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

CERVO, A. L.; BERVIAN, P. A.; SILVA, R. **Metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Prentice Hall, 2007.

CHARTIER, R. **Inscrever e apagar**. São Paulo: Unesp, 2007.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2018.

CORBOZ, A. **Le territoire comme palimpseste et autres essais**. Paris: l'Imprimeur, 2001.

CRIPPA, G. O patrimônio cultural como documento: reflexões transdisciplinares para novos horizontes na Ciência da Informação. **TransInformação**, Campinas, v. 21, n. 3, p. 207-223, set./dez., 2009. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v21n3/03.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

CRIPPA, G. O. O Patrimônio como processo: uma ideia que supera a oposição material-imaterial. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 237-251, jul./dez., 2011. Disponível em:
<<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/17609/14306>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

DODEBEI, V. Cultura Digital: novo sentido e significado de documento para a memória social?. **DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação**, João Pessoa, v. 12, n. 2, 2011. Disponível em:

<http://www.brapci.inf.br/repositorio/2011/04/pdf_15b7c5a842_0016272.pdf>.
Acesso em: 20 mar. 2018.

DODEBEI, V.; STORINO, C. As Cidades e o Patrimônio Cultural. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. S.; SANTOS, M. S. (Org.). **Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, v. 1. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/21-museus-colecoes_e_patrimonios-narrativas_polifonicas.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ESCARPIT, R. **Théorie générale de l'information et de la communication**. Paris: Hachette, 1976.

ESTIVALS, S. R. **La bibliologie**: Introduction à une science de l'écrit. Paris: Société de bibliologie et schématisation, 1978.ss t. 1.

FOCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

FREITAS, M. F. Museu de cidade: entrecruzando patrimônio e cidades. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, Minas Gerais, v. 4, n. 1, mar. 2014. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/moci/article/view/1907/1535>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

FROHMANN, B. O caráter social, material e público da informação. In: FUJITA, M. S. L.; MARTELETO, R. M.; LARA, M. L. G. **A dimensão epistemológica da Ciência da Informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 17-34.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

_____. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMINHO, Z. **Veneza americana X Mucambópolis**: o Estado Novo na cidade do Recife (décadas de 30 e 40). Jaboatão dos Guararapes: Do Autor, 2007.
GONÇALVES, J. R. S. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

GONDAR, J. Memória individual, memória coletiva, memória social. **Morpheus**, Rio de Janeiro, v. 13, p. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4815/4305>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

HALBWACH, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HIRSCH, M. The Generation of Postmemory. **Poetics today**, Durham, v. 29, n. 1, p.28-103, 2008. Disponível em <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2018.

HJØRLAND, B. Towards a Theory of Aboutness, Subject, Topicality, Theme, Domain, Field, Content... and Relevance. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, Carolina do Norte, v. 52, n. 9, p. 774–778, 2001.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Frevo**. Brasília, DF: Iphan. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/62>>. Acesso em: 15 maio 2018.

JEUDY, H-P. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

LARA, M. L. G.; ORTEGA, C. D. Para uma abordagem contemporânea do documento na Ciência da Informação. In: 20 AÑOS DEL CAPÍTULO ESPAÑOL DE ISKO. ACTAS DEL X CONGRESO ISKO CAPÍTULO ESPAÑOL (FERROL, 2011) UNIVERSIDADE DA CORUÑA (ESPAÑA), 2011, Espanha. **Anais...** Espanha: Isko, 2011. p. 371-387. Disponível em: <http://www.iskoiberico.org/wp-content/uploads/2014/09/371-387_Lopes-Ginez-de-Lara.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2018.

LE GOFF, J. **História e memória**: escrita e literatura. Campinas: Unicamp, 2003.

LIMA FILHO, M. F. A cidade como objeto: ressonâncias patrimoniais. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. S.; SANTOS, M. S. (Org.). **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. v. 1.

LUND, N. W. Document theory. **Annual Review of Information Science and Technology**, Medford, v. 43, p. 339-432, 2009.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MAIA, J. Michel Maffesoli e a cidade partilhada. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 26, p. 77-85, abr. 2005. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3305>>.
Acesso em: 30 mar. 2018.

MARTINEZ-COMECHÉ, J. A. The nature and qualities of document in archives, libraries and information centres and museums. **Journal of Spanish research on information science**, Espanha, v.1, n.1, p.5-10, 2000.

MASSONI, L. F. H. As Narrativas da cidade no aplicativo Porto Alegre Guide. **Inf. & Soc.: Est.**, João Pessoa, v. 27, n.1. jan./abr. 2017.

MENESES, U. T. Bezerra de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998. Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

MENEZES, J. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo: Uni. 2016. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/CULTURA-DO-OUVIR.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

MEYRIAT, J. Document, documentation, documentologie. Tradução de Camila Silva, Marcílio Brito e Cristina Ortega. **Schéma et Schématisation**, n. 14, p. 51-63, 1981. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/46770>. Acesso em: 13 de março de 2018.

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

MORAN, J. M. Influência dos meios de comunicação no conhecimento. **Ci. Inf.**, Brasília, DF, v. 23, p. 233-238, maio/ago. 1994. Disponível em:
<<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/551/551>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MORIGI, V. J.; BONOTTO, M. E.K. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. **Em questão**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143-161, jan./jun. 2004.

MORIGI, V. J.; ROCHA, C. P. V.; SEMENSATTO, S. Memória, representações sociais e cultura imaterial. **Morpheus**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 14, p. 182-191, 2012.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 5. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MURGUIA, E. Percepções e aproximações do documento na historiografia, documentação e Ciência da Informação. **InCID: R. Ci. Inf. e Doc.**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, p. 42-53, jul./dez. 2011.

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

_____. **Mémoire collective**. Paris: Retz, 1978.

OLIVEIRA, E. B. As concepções de memória na Ciência da Informação no Brasil: estudo preliminar sobre a ocorrência do tema na produção científica. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 3, n. 3, p. 216-239, dez. 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8524/1/ARTIGO_ConcepcoesMemoriaCiecialInformacao.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2018.

_____. **O conceito de memória na ciência da informação no Brasil: uma análise da produção científica dos programas de pós-graduação**. 2010. 194 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)-Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7466/1/2010_ElianeBragaOliveira.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2018.

ORTEGA Y GASSET, J. **A rebelião das massas**. Campinas: Vide, 2016.

ORTEGA, C. D.; LARA, M. L. G. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, João Pessoa, v. 11, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000008400/cca9a49474077340b069f1222c313618/>>. Acesso em: 12 de março de 2018.

ORTEGA, C. Surgimento e consolidação da documentação: subsídios para compreensão da história da Ciência da Informação. **Perspectivas em Ciências da Informação**, Belo Horizonte, v. 14, número especial, p. 59-79, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v14nspe/a05v14nspe.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 5, p. 3-15, 1992.

RABELLO, R. A Dimensão categórica do documento na Ciência da Informação. **Encontros Bibli**: Florianópolis, v. 16, n. 31, p. 131-156, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2011v16n31p131/17767>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

ROJAS, R. M. A. **Bases teóricas y filosóficas de la bibliotecología**. 2. ed. México: Unam, 2005.

SAGREDO FERNÁNDEZ, F.; IZQUIERDO ARROYO, J. M. Reflexiones sobre “documento”: palavra/objeto. **Boletín Millares Carlo**, [S.l.], n. 5, p. 161-197, 1982. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1448715>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

SALDANHA, G. O documento e a “via simbólica”: sob a tensão da “neodocumentação”. **Informação Arquivística**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 65-88, jan./jun., 2013.

SALDANHA, L. V. **Frevendo no Recife**: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio. 2008. 297 f. Tese (Doutorado em música)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284647>>. Acesso em: 2 out. 2017.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das letras, 2007. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/164262242/SARLO-Beatriz-Tempo-Passado-Ufmq-2007>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SILVA, H. R. Rememoração/comemoração: as utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, nº. 44, p. 425-438, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14006.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

SILVA, J. H.; GOMES, H. F. O. Conceito de informação pelo viés da alteridade. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14., 2013, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis, UFSC, 2013.

SILVA, L. D.; SOUTO-MAIOR, M. (org.). **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1991.

SILVA, L. V. **O Carnaval na cadência dos sentidos**: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7592/1/arquivo836_1.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2018.

SMIRAGLIA, R. P. Musical works as information retrieval entities: epistemological perspectives. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 2., 2001, Bloomington. **Anais eletrônicos...** Bloomington: ISMIR, 2001. Disponível em: <<http://ismir2001.ismir.net/pdf/smiraglia.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2018

SOIHET, R. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1998.

TELES, J. **O frevo rumo à modernidade**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

THIESEN, I. Ciência da Informação, história e política. **Pesq. Bras. em Ci. da Inf. e Bib.**, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 360-378, 2017. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/64169>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

VALADARES, P. **O frevo nos discos da Rozenblit: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural**. Dissertação (Mestrado em Design)– Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. 202 f. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3367/1/arquivo4357_1.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2018.

VILA NOVA, J. C. F. **Panorama de folião**: cultura e persuasão no discurso do frevo-de-bloco. 2006. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística)-Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7833/1/arquivo7791_1.pdf>. Acesso em: 02 out. 2017.