

A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica

Suzel Ana Reily

Resumo

Nas últimas décadas, vem surgindo um número crescente de estudos, particularmente nas áreas das ciências cognitivas, humanas, sociais e historiográficas, que visa compreender a relação entre a música e a memória. Aqui discutem-se as abordagens principais referentes ao estudo da memória, notando que, de modo geral, a memória é apresentada não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como uma prática, isto é, como uma forma socialmente consequente de articular o passado ao presente. Partindo da visão da memória enquanto prática, o texto passa a explorar o potencial analítico desta perspectiva para a etnomusicologia, através da apresentação de uma série de exemplos etnográficos em que diferentes esferas da memória são mobilizadas durante a performance musical.

Palavras-Chave: prática da memória, teoria etnomusicológica, passados, cognição, performance

Abstract

Over the past few decades, there has been a growing number of studies in areas encompassed by the cognitive sciences, the humanities, the social sciences and historiography that aim to understand the relationships between music and memory. This piece looks at the main approaches to the study of memory, noting that, for the most part, this literature presents memory not as a collection of static bits of knowledge or fragments, but as practice, that is, as a socially consequential means of articulating the past to the present. Drawing on this perspective, the text proceeds with an exploration of the analytic potential of this orientation through the presentation of a series of ethnographic examples in which different spheres of memory are mobilized during musical performance.

Keywords: practice of memory, ethnomusicological theory, pasts, cognition, performance

De acordo com Maurice Halbwachs (1992), nossas memórias são de suma importância para o processo da comunicação humana. Poderíamos dizer também que sem memória não poderíamos fazer música. Para constatarmos isto, contemplemos, por um instante, as múltiplas maneiras em que mobilizamos nossas memórias na produção de uma canção. Em primeira instância, voltamo-nos às nossas memórias individuais, posto que precisamos lembrar a melodia, o ritmo e o texto da música, informação armazenada em nosso cérebro; também precisamos mobilizar nossas memórias musculares associadas à emissão dos sons, tais como o uso do aparato vocal, da respiração e demais órgãos corporais envolvidos no canto. Mas uma performance só existe no tempo e no espaço; logo, existe num contexto social. O momento do canto, portanto, evoca memórias diversas referentes ao contexto, como experiências passadas em que cantamos esta ou outra música ou em que ouvimos outra pessoa cantar. Podemos nos sentir referidos a um mundo musical que associamos àquela música e/ou ao seu estilo. Algum aspecto da canção pode também nos remeter a passados bastante distantes das nossas experiências imediatas, como o tempo dos antepassados ou o tempo mítico dos deuses. Com efeito, a corrente de associações que

pode ser desencadeada por uma performance musical é infinita, sendo sua densidade consequência do nosso grau de comprometimento com a canção e o(s) contexto(s) de sua performance.

Se estamos envolvidos num conjunto musical, o cruzamento de nossas memórias com as memórias dos demais participantes se torna ainda mais evidente para nós a cada instante em que emitimos nossas vozes em sincronia com outras vozes. Certificamo-nos, assim, de que conhecemos a mesma música e, logo, damos-nos conta de que temos memórias em comum. Nossas memórias compartilhadas englobam os aspectos contextuais da performance, tais como os participantes envolvidos, sua localidade, sua temporalidade e o conjunto de práticas mais ou menos padronizado que identifica aquela performance. Com efeito, toda performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por seus participantes, mas também por aqueles que são excluídos dele. Esta memória é o produto de sucessivas performances – a trajetória, por assim dizer, da canção, que, com cada nova performance, vai sendo resignificada por aqueles que a apropriam. Deste modo, a própria trajetória da canção cria uma memória. Como uma espécie de arquivo, a performance retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu desdobramento ao longo do tempo.

A memória, então, é um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram. As memórias podem estar assentadas nos indivíduos, mas elas adquirem significados quando são integradas à vida em sociedade (ASSMANN, 2006, p.8). Enquanto conceito, a memória nos remete ao mundo das experiências humanas e das formas cotidianas de invocar o passado (RICOEUR, 2000). Mas é importante lembrar que a memória opera de formas diferentes em momentos e contextos distintos (OLICK; ROBBINS, 1998, p.122). Investigar a memória, portanto, envolve a documentação das transformações nos conceitos do passado no interior de um determinado grupo, na medida em que seus membros buscam resignificá-lo de acordo com seus interesses atuais (OLICK; ROBBINS, 1998, p.128). Para Diana Taylor (2003, p.80), a memória é saber – um saber que liga “o indivíduo à coletividade, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico”. Mas lembrar envolve nossa agência; mobilizamos nossas memórias de modo a articular saberes díspares e formas de imaginar ligações entre o eu e o outro, tanto no presente quanto no passado (TAYLOR, 2003, p.82). Logo, como propõe Foucault (1980), a memória é uma prática.

Nas últimas décadas, a etnomusicologia tem se voltado cada vez mais para a documentação da relação entre música e memória, privilegiando o estudo do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas. Seguindo paradigmas desenvolvidos nas ciências sociais, principalmente, esta literatura apresenta a memória não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como um meio dinâmico de articular o passado ao presente, mobilizado por agentes sociais nas suas interações cotidianas. Estas abordagens, portanto, estão em sintonia com uma visão que entende o fazer musical como uma prática da memória. Como vimos acima, a música nos induz a fazer conexões entre memórias diversas e a criar um espaço para articular nossas vidas a outras vidas e nossos presentes com uma infinidade de passados e temporalidades.

As quatro contribuições etnográficas apresentadas na segunda parte desta edição de *Música e Cultura* partem de uma perspectiva da memória enquanto prática, onde os passados invocados nas atividades musicais adquirem significado em função das condições de vida dos seus participantes no presente. De modo a contextualizar estes trabalhos, apresenta-se aqui uma discussão de diversas perspectivas interdisciplinares referentes à

memória enquanto prática social, vistos em relação a uma série de exemplos etnográficos em que diferentes esferas da memória são mobilizadas durante a performance musical.

Fundamentos biológicos da memória

Quando nos lembramos de uma canção, o sistema computacional, por assim dizer, do nosso cérebro entra em ação, desencadeando um processo neuronal complexo. A atividade musical envolve várias regiões do cérebro, de modo que diversos sistemas neuronais são recrutados para o cumprimento da tarefa. Simplificando a literatura referente ao funcionamento cerebral para o leitor leigo, Daniel Levitin nos informa que:

A performance musical – seja qual for seu instrumento, ou se você canta ou rege – envolve [o recrutamento d]os lóbulos frontais [...] para o planejamento do seu comportamento, assim como o córtex motor na região posterior do lóbulo frontal, logo abaixo do topo da cabeça, [para acionar os movimentos necessários] e o córtex sensorial, que dá um retorno tátil para que você possa saber se foi acionada a tecla correta no instrumento ou se a batuta foi para onde você pretendia levá-la. [...] Lembrar a letra recruta os centros linguísticos, incluindo as áreas de Broca e de Wernicke,¹ bem como outros centros linguísticos nos lóbulos temporal e frontal (LEVITIN, 2006, p.86).²

Para que os sistemas neuronais sejam ativados na performance, é preciso que se tenha memórias que possam ser recrutadas. Para Levitin, o modelo mais convincente na formação de memórias é o modelo dos “rastros múltiplos”, desenvolvido por Douglas Hintzman (1986). Este modelo propõe que nossas percepções envolvem tanto a retenção de informação específica quanto de estruturas (ou paradigmas) das nossas experiências. No caso de uma melodia, por exemplo, registramos as notas específicas que ouvimos bem como a estrutura do contorno melódico da peça (LEVITIN, 2006, p.164); assim, se ouvimos a música numa tonalidade diferente em outra oportunidade ou utilizando um estilo distinto daquele usado no nosso encontro inicial com a música – como “Garota de Ipanema” tocado em ritmo de forró – somos capazes de reconhecê-la como variante de uma categoria que conhecemos. Do mesmo modo, podemos reproduzir o contorno melódico de uma peça em outra tonalidade ou com ritmo alterado, tarefa que não seria possível se nossas memórias só registrassem uma sequência de notas precisas. Conforme nos deparamos com novos elementos e exemplares de categorias armazenadas na memória, estes paradigmas vão adquirindo contornos cada vez mais sofisticados, sendo que também vamos progressivamente reajustando e resignificando nossas percepções do mundo.

O armazenamento, por assim dizer, destas memórias, se dá através de agrupamentos ou redes de neurônios que formam unidades operacionais, que Gerald Edelman (1992) chama de “mapas”, e estes mapas neuronais conectam-se a outros mapas, formando redes de mapas de conexões múltiplas cada vez mais complexas. A teoria da “seleção de grupos neuronais” de Edelman (1992) propõe que os mapas neuronais emergem do nosso comportamento – das nossas atividades diárias. Cada vez que repetimos um ato,

¹ A área de Broca encontra-se na parte esquerda do lóbulo frontal e está ligada à produção da linguagem; a área de Wernicke está situada na parte posterior do lóbulo temporal esquerdo e se relaciona com a compreensão da linguagem.

² Esta e as demais traduções deste texto foram feitas pela autora.

estimulamos os mapas associados a este ato, que por sua vez podem vir a estimular outras redes e assim por diante. Com a repetição de determinados atos, a mobilização de um determinado conjunto de mapas e de redes de mapas se torna habitual; nossas práticas cotidianas, portanto, assentam-se como práticas da memória.

Se, por um lado, o recrutamento habitual de determinados mapas neuronais pode dar certa estabilidade às nossas práticas e torná-las cada vez mais automáticas, a continuidade no nosso engajamento com o mundo garante a contínua reconfiguração destes mapas e suas redes, do mesmo modo em que as memórias codificadas estão sendo constantemente atualizadas. A extraordinária complexidade dos processos cerebrais, com sua infinidade de conexões múltiplas, dá plasticidade às nossas memórias e ao nosso recrutamento delas. Com efeito, um dos fundamentos da teoria da seleção de grupos neuronais é que o mapeamento neuronal está em constante fluxo; trata-se de um sistema altamente adaptável e mutável que se recria no decorrer do seu diálogo interno, estimulado pelas nossas percepções e experiências no mundo (EDELMAN, 1992). Na medida em que desenvolvemos práticas diárias, tanto de ordem individual quanto social, influenciados, pela nossa agência, o assentamento e reforço de nossas práticas memoriais.³

Como nossas memórias são codificadas em unidades operacionais, o seu acionamento é facilitado por estruturas estáveis (LEVITIN, 2006, p.165). Com efeito, é mais fácil decorar a letra de uma música do que um texto fixo sem métrica ou rima. Um contorno melódico, frases com estruturas silábicas fixas, rima e estruturas rítmicas se unem na canção para nos auxiliar na memorização. Com o conjunto destes elementos integrados a uma rede neuronal, torna-se possível reaver o todo com maior precisão no momento da performance.

Este fenômeno foi explorado em diversas culturas ao longo do tempo, particularmente nas sociedades não-letradas. As tradições bárdicas, por exemplo, mantinham especialistas encarregados de guardar em suas memórias a história do grupo e, para conseguir esta proeza, quase sempre codificavam a informação em estruturas musicais. Nas Ilhas Britânicas no período medieval, por exemplo, a realeza e os chefes de clãs sustentavam bardos que, acompanhados por harpas, cantavam poemas épicos sobre as façanhas e genealogias de seu patronos. O treinamento destes bardos era longo e severo, particularmente entre os *filid*, uma casta superior de músico-poetas irlandeses que persistiu até meados do Século XVII. Os textos existentes de suas recitações estão em gálico clássico e sua forma poética utiliza sistemas métricos elaborados (MACINNES, 2007-2013). Sabe-se que estes textos eram cantados, mas não existem registros das formas melódicas que os acompanhavam.

Quando os europeus começaram suas viagens de conquista e colonização pelo mundo, encontraram outras tradições bárdicas como a dos “*griots*” nas regiões de Mandem, o antigo império de Mali, na África Ocidental. O termo “*griot*” foi derivado pelos franceses da palavra árabe “*iggiyo*” e veio a referir-se a uma casta hereditária de músicos-poetas conhecidos por termos próprios nas suas respectivas etnias (*jali* entre os mandinca; *gewel* entre os volofe; *gawlo* entre os fulfulde etc.), tradições estas que ainda continuam bastante vivas. Os *jali*, por exemplo, acompanham suas performances com um *bala* (espécie de xilofone) ou uma *kora* (espécie de harpa) e cantam em louvor ao seus patronos utilizando textos que entrelaçam “frases descritivas, termos de louvor, provérbios, canções

³ Uma explicação mais detalhada das teorias de Edelman para o não-especialista pode ser encontrado em Becker, 2004, p.112-117.

tradicionais e padrões instrumentais que integram uma narrativa ou coletânea de proezas, atos, eventos, atributos e valores sociais” (ARNTSON, 1998, p.490). Suas performances são produzidas no momento e podem durar horas.

Os cantores dos grandes épicos vernáculos europeus também executam longos textos sem o uso de apoios manuscritos. Inspirados pelas coleções das façanhas heróicas do El Cid levantadas por Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), os colecionadores europeus do Século XIX registraram exemplos de épicos, como o *Kalevala* finlandês, o *byliny* russo⁴ ou os cantos épicos sérvios⁵ (BOHLMAN, 2013). Os cantores destes épicos reproduziam longas sequências textuais, tendo em média de 50 a 400 linhas, havendo, contudo, exemplos bem mais longos (OINAS, 1972, p.106). No seu estudo clássico sobre a performance destas tradições, Albert B. Lord (1973 [1960]) mostrou como estes textos são elaborados no momento da performance com o uso de fórmulas que fazem parte de um inventário de frases retido na memória do bardo. Usando o enredo da estória como guia, o bardo constrói a narrativa utilizando seu repertório de fórmulas. Geralmente as fórmulas ocupam meia linha ou uma linha inteira e encaixam-se na estrutura fixa da frase musical utilizada pelo gênero épico em questão. Frequentemente as estruturas métricas das frases têm características próprias, como no caso dos *filid* irlandeses. O *Kalevala*, por exemplo, usa uma métrica conhecida como “tetramétrica trocaica”.⁶

No caso dos épicos sérvios que foram o foco do trabalho de Lord, cada linha cantada deve ser composta por dez sílabas, tendo uma pausa após a quarta sílaba. Assim, as fórmulas para uma linha são compostas de duas partes: a primeira tem quatro sílabas e a segunda tem seis. Cada canto envolve a repetição de uma mesma frase melódica, sendo que, a cada repetição, pode haver alguma variação melódica e rítmica. As fórmulas também não são totalmente fixas, o que permite ajustamentos no momento performativo. Lord mostra como o cantor faz uso de um conjunto de padrões de fórmulas em determinados casos, tais como fórmulas para personagens, localidades, temporalidades, ações etc.; o cantor utiliza estas fórmulas como a base da sua “improvisação”, substituindo palavras e/ou pequenas frases, seguindo a estrutura gramatical da fórmula. Por exemplo, a frase “*Jalah re e, zasede ogata*” (“Por Alá”, disse ela, ela montou no cavalo branco), serve de paradigma para muitas outras frases, como “*Jalah re e, posede ogina*” (“Por Alá”, disse ele, ele montou no cavalo branco), “*Jalah re_e, posede hajvana*” (“Por Alá”, disse ele, ele montou no animal), “*A to re_e, zasede hajvana*” (E ele disse isto, ele montou no animal), “*A svatori konje zasedo e*” (E os convidados do casamento montaram seus cavalos) (LORD, 1973, p.50-51). Para Lord, estes cantores não memorizam os textos de suas canções: eles *praticam* sua arte até serem capazes de compor – e recompor – um épico no momento em que é cantado (LORD, 1973, p.25).

As técnicas de composição formulaica descritas por Lord podem ser encontradas em diversas tradições do mundo. No Brasil, por exemplo, elas são utilizadas na cantoria nordestina (SAUTCHUK, 2012), nas toadas de folias de reis (REILY, 2002), no cururu paulista (Teófilo de Queiroz Junior, comunicação pessoal, 1990) e, provavelmente, em muitas outras tradições que envolvem o improviso textual. Os mesmos mecanismos formulaicos envolvidos na produção de épicos podem ser empregados em improvisações musicais, como no jazz ou na música clássica indiana. Laudan Nooshin (2003) mostrou como os

⁴ Estes épicos narram a invasão dos tártaros na Rússia.

⁵ Estes épicos relatam as lutas entre sérvios e turcos.

⁶ Nesta métrica, cada frase tem oito sílabas; as sílabas 1, 3, 5 e 7 são prolongadas (LÁ-la LÁ-la LÁ-la LÁ-la).

músicos iranianos passam anos decorando o *radif*, um conjunto de peças/exercícios que formam a base da criatividade performativa dos músicos mestres da música clássica iraniana. O aprendiz só começa a improvisar, isto é, a criar suas próprias sequências de motivos extraídos do *radif* quando este repertório já está totalmente automatizado. A universalidade e versatilidade da técnica devem-se à sua relação com o funcionamento neuronal humano, que não só retém estruturas e inventários, mas, pela prática, transforma estas informações em unidades operacionais para que possam ser mobilizadas dinamicamente na prática da performance.

A memória contextual

De acordo com a teoria dos rastros múltiplos, o registro memorial que fazemos de nossas experiências engloba o contexto completo em que a vivemos. No caso de uma memória musical, isto pode incluir quem estava presente no evento da performance; como estas pessoas se comportaram; onde ocorreu; as características do local; o posicionamento da música em relação às outras atividades do evento; a sua temporalidade; o(s) motivo(s) do acontecimento; a relação do evento com outros eventos; episódios inesperados que ocorreram durante o evento e muito mais. Estas memórias também são codificadas, ora com precisão (como dados específicos), ora de forma paradigmática, inserindo-se no nosso repertório de memórias de categorias classificatórias e de memórias dos inventários destas categorias. Estas memórias também vêm a se integrar a mapas neuronais, podendo ser mobilizadas junto com outras redes do sistema.

Hintzman (1986) argumenta que guardamos rastros no nosso cérebro de todas as nossas experiências, mas a frequência com que vivemos experiências similares influencia o nosso modo de acessá-las. Eventos únicos têm uma possibilidade maior de serem lembrados com detalhes bastante específicos, enquanto que atividades repetidas e costumeiras passam a se fundir umas com as outras e, assim, vêm a serem lembradas de forma paradigmática.

Roger Brown e James Kulik (1977) chamaram esta memória episódica, em que detalhes precisos de uma experiência marcante, particularmente em relação a uma experiência traumática, são lembrados, às vezes anos e mesmo décadas após o acontecimento, de “memória de *flash*” (*flashbulb memory*). O antropólogo Harvey Whitehouse (1996) mostrou como este fenômeno é utilizado em algumas culturas, particularmente em ritos de passagem e iniciação. Entre diversas etnias de Papua Nova-Guiné, os meninos passam por um processo de iniciação altamente secreto, conhecido como o “*orokaiva*”. Numa das fases deste processo, os noviços, de venda nos olhos, são espancados por homens maduros que se apresentam aos rapazes como “espíritos” – os “*embahi*”. Estas provações, que ocorrem esporadicamente ao longo dos anos de reclusão (de três a sete, dependendo do grupo étnico), geram traumas e profundos sentimentos de terror. Para Whitehouse, estas circunstâncias oferecem uma oportunidade de avaliar as propostas de Brown e Kulik. Com efeito, Whitehouse constatou que muitos homens que passaram pelo *orokaiva* guardavam memórias bastante precisas dos seus encontros com os *embahi*.

Entre os psicólogos cognitivos, o debate é intenso em torno do conceito de memória de *flash*, posto que vários estudos têm demonstrado que este tipo de memória tem o mesmo – ou mesmo um menor – grau de confiabilidade que qualquer outro tipo de memória episódica. No entanto, o grande interesse provocado pelas propostas de Brown e Kulik

estimulou pesquisas em torno da memória episódica, gerando conclusões relevantes para a etnomusicologia. Estes trabalhos sugerem que, de fato, memórias de experiências de alto impacto emocional são vividas, fenomenologicamente, de forma distinta de outras memórias, posto que as pessoas relatando tais memórias incluem muitos detalhes nos seus relatos e sentem-se bastante seguras de suas recordações, mesmo quando estas memórias são, comprovadamente, falhas (TALARICO; RUBIN, 2007). Elizabeth Phelps e Tali Sharot (2008) complementam este estudo, demonstrando que memórias de experiências de alto impacto demonstram atividade na amígdala cerebral, a área cerebral associada à formação de memórias emocionais. Elas argumentam que, durante experiências emocionais, o sujeito tende a focalizar a sua atenção nos detalhes diretamente associados à produção das emoções, reduzindo a sua assimilação de outros detalhes contextuais (PHELP; SHAROT, 2008, p.149). Além disto, memórias de tais eventos tendem a ser mais duradouras que outras memórias (PHELP; SHAROT, 2008, p.148). Levitin afirma que a amígdala cerebral tem um papel central também na memória musical, sendo ativada particularmente quando uma experiência musical nos afeta emocionalmente, tanto durante experiências de escuta quanto na recordação delas (2006, p.167).

Todos nós podemos relatar experiências em que, ao ouvir uma música, desencadeou-se uma série de lembranças – *flashes*, por assim dizer, de experiências passadas e, via de regra, tratam-se de episódios de impacto afetivo: a peça que tocamos no nosso primeiro recital de piano; a música que estava tocando na primeira vez em que dançamos com o/a namorado/a; a música no primeiro disco que compramos etc. Um exemplo pessoal de um *flash* ocorreu comigo há alguns anos, logo após a morte de meu pai. Fui a uma missa em Belfast e, após a bênção, o coral começou a cantar o hino “*How Great Thou Art*” (Quão grande és tu), enquanto a congregação deixava a igreja. A imagem do meu pai cantando este hino me veio à cabeça e ouvi sua voz claramente, sobressaindo no coro, potente barítono que era. Lembrei-me do dia, na minha adolescência ainda, em que ele me disse que este era seu hino favorito. A terceira linha começa com a frase “*I see the stars*” (vejo as estrelas), que ele me disse ter um significado especial para ele, por estar associada à sua lembrança do dia em que ele me levou, aos cinco anos de idade, para buscar meus primeiros óculos. Quando saímos da loja, já era de noite. Ele disse que eu olhei para o céu e exclamei, “Papai, as estrelas existem de verdade!” Hoje em dia não sou capaz de ouvir este hino sem haver o desencadeamento destas lembranças, sendo que, além das recordações originais, me recordo também do impacto da experiência de recordar e sou tomada, novamente, por uma grande emoção. E vale notar que o significado da música para o meu pai também residia numa memória pessoal que este hino invocava para ele. Este hino e as lembranças que ele desencadeia demarcam uma ligação entre meu pai e eu, que engloba diversos passados de nossas biografias.

No seu relato do caso de Lucy, Tia DeNora (2000, p.41-43) mostra como Lucy mobiliza sua memória quando ouve os *Impromptus* de Schubert no seu ritual particular de relaxamento. Lucy contou a DeNora que ela costuma ouvir os *Impromptus* numa sala silenciosa, sentada numa cadeira de balanço posicionada entre as caixas de som. As peças invocam memórias prazerosas de sua infância: seu pai, já falecido, tocava estas obras no piano à noite e, de sua cama, Lucy as ouvia, sentindo-se embalada pelo seu caráter calmo e, para ela, “meio triste, mas não de todo” (DENORA, 2000, p.41). Com este exemplo, DeNora demonstra que a eficácia dos *Impromptus* em induzir o relaxamento em Lucy decorre do “histórico de uso” que a própria Lucy desenvolveu. Como diz DeNora:

No caso de Lucy, os efeitos da música derivam da forma em que ela atua para juntar um leque de elementos (móveis, caixas de som, memórias, seu estado emocional, gravações musicais, um intervalo temporal) (DENORA, 2000, p.43).

Este histórico de uso constitui uma prática da memória: a música é utilizada para mobilizar as lembranças prazerosas que Lucy aprendeu a invocar com a repetição do seu pequeno ritual pessoal.

Em diversas instâncias, John Blacking (1969a, p.21-22; 1969b, p.5 e 71; 1982, p.100; 1985, p.86-87) indicou que as meninas que participaram do *domba*, a escola de iniciação feminina dos vendas da África do Sul, guardavam recordações, antes de tudo, das experiências afetivas que tiveram durante o processo iniciático. Nas próprias palavras de Blacking:

Mulheres que haviam esquecido a maior parte do que poderiam ter aprendido sobre o simbolismo associado [às danças de iniciação] não se esqueceram da experiência de dançar: falavam dos problemas em coordenar movimentos e música, da proximidade com outros corpos, da excitação quando a dança saía bem, da transcendência de temporalidades alteradas e da experiência da transformação do corpo físico em corpo social que era vivida através de estilos de movimentos contrastantes. (BLACKING, 1985, p.86-87)

Como foi apontado por Blacking, as lições propriamente ditas que as meninas *não* lembravam referiam-se à etiqueta, isto é, valores sociais e expectativas comportamentais que não continham novidade alguma para elas (1969b, p.4-5) – ou seja, memórias paradigmáticas. Elas se recordavam, portanto, das experiências de realização coletiva quando suas performances produziam sincronia e da sociabilidade intensa entre as noviças ao longo do *domba*. Mas certamente também não se esqueciam das provações, experiências particularmente marcantes na primeira fase de iniciação, conhecida como *vhusha*. Neste período, as lições eram contidas numa atividade corporal chamada de *ndayo*, algo entre uma dança e um exercício físico. A forma padrão do *ndayo* envolvia agachamento, levantamento e uma movimentação rápida dos pés para frente e para trás.⁷

Blacking argumentou que *domba* abria as portas para as iniciadas, posto que elas passavam a adquirir uma posição determinada no sistema de classes de idade dos vendas, mas também tornavam-se “membros do clube”, aumentando suas chances de obter o auxílio de outras mulheres iniciadas numa situação de crise e de acesso às festas de cerveja femininas (BLACKING, 1969b, p.4). Muito provavelmente, as memórias que Blacking documentou emergiam das conversas entre as mulheres nestas festas e durante outros eventos sociais. É possível visualizar um grupo de senhoras venda sentado ao final da tarde relembrando suas passagens por *domba*, comparando suas recordações das cantigas, das danças, dos *ndayo*, das dramatizações, das tarefas no campo etc. Nestas conversas as iniciadas não estariam apenas estreitando seus laços umas com as outras, mas, como propus em outro trabalho, também estariam negociando a posição feminina na sociedade venda em meados da década de 1950 (REILY, 1998, p.63), quando Blacking fez seu trabalho de campo. Posto que, após *domba*, as iniciadas casavam-se, partindo para as vilas de seus maridos, o que elas teriam em comum com as outras mulheres nas suas novas moradias seria a experiência de ter participado de *domba*. Com seu repertório de grande impacto

⁷ Exemplos em vídeo de *ndayos* podem ser observados em www.qub.ac.uk/VendaGirls/index.html (acessar “Resources” e “Video Clips”).

corporal e afetivo, *domba* – e as memórias emergindo dele – constituía um ponto de partida para o estabelecimento de elos com as mulheres que as noivas recém-iniciadas viriam a conhecer nas suas novas comunidades. E mais: as práticas da memória musical mobilizadas no decorrer de seus processos de sociabilidade cotidianos tornavam-se fontes para o acúmulo de “capital cultural” (BOURDIEU, 1986). Assim, as memórias de *domba* podem ter contribuído para a posição de autoridade feminina observada por Blacking entre os vendas (1969b, p.4).

A memória ancestral

Entre os participantes das folias de reis mineiras, diz-se que a jornada ritual que estes conjuntos musicais fazem no período do Natal dramatiza a viagem dos Reis Magos do oriente a Belém, onde encontraram o Menino Jesus na manjedoura. Alguns relatos contam como Maria teria dado um instrumento para cada Mago – receberam uma viola, um pandeiro e uma caixa – e foram instruídos a retornar à sua terra natal, cantando para anunciar o nascimento de Cristo (REILY, 2002). O episódio rememorado neste relato refere-se a personagens cujas vidas não se sobrepuseram às dos foliões de hoje: é uma memória de um tempo remoto, porém significativo para os devotos dos Santos Reis. Os foliões de hoje só conhecem esta estória porque ela vem sendo transmitida de uma geração à outra ao longo dos séculos. Trata-se de uma forma de memória histórica que Paul Connerton (1989) chamou de “memória social”⁸. Para Connerton, a memória social é composta de recordações e imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar. A memória social, portanto, emerge de um processo seletivo de recordações: recorda-se aquilo que, por algum motivo, o grupo considera digno de ser lembrado.

Connerton distingue entre “reconstrução histórica” e memória social, sendo que a reconstrução histórica se baseia em documentos que comprovam a veracidade do evento enquanto “fato histórico”, ao passo que a memória social pode até se opor a tais evidências; o significado da memória social, seja ela comprovável ou não, reside na forma como as imagens do passado nela preservadas afetam a maneira como o presente é compreendido.⁹ John Tosh (1984) propõe que uma consciência histórica contribui para a formação da identidade coletiva de um grupo. A memória social articula este passado comum, constituindo-se em base para a identificação coletiva de um grupo que se diz compartilhar deste passado. Posto que a consciência histórica pode definir a maneira como um grupo se compreende enquanto unidade, as sociedades, via de regra, se esforçam para disseminar sua memória social entre seus membros, isto é, a se compor como uma “comunidade de memória” (BELLAH ET ALI, 1996, p.153). Estes mesmos autores continuam afirmando que, “[p]ara não se esquecerem do seu passado, a comunidade se engaja em recontar a sua estória, sua narrativa constitutiva” (1996, p.153); ou seja, ela desenvolve práticas da memória para manter viva a sua memória, o foco de sua identidade enquanto grupo.

⁸ A conceituação que Assmann faz de “memória cultural” se assemelha à noção de “memória social” no trabalho de Connerton, isto é, uma memória envolvendo eventos anteriores à experiência dos detentores da memória. Assmann, contudo, utiliza a expressão “memória social” para se referir àquilo que neste texto é denominado de “memória contextual”, isto é, uma memória vivida pelo(a) detentor(a) da memória.

⁹ Vale notar que, baseados nesta distinção, há quem defenda a visão de que toda forma de consciência histórica pode ser entendida como memória social, posto que, mesmo em relatos de fatos históricos comprováveis, os aspectos realçados derivam dos interesses do relator e da época em que a narração é feita.

Como vimos acima, os bardos e *griots* tinham o papel de guardar a história de seus patronos, chefes de suas sociedades. Estes cantores pontuavam – continuam pontuando – seus relatos genealógicos com episódios heroicos e com as proezas dos líderes e de seus antepassados, dando sustentação às reivindicações políticas dos chefes. Se, por um lado, a estrutura musical ajudava o bardo a preservar as hi/estórias, a sua estetização, na forma de cantos, aumentava as chances de os ouvintes prestarem atenção às performances (BAUMAN, 1977).

O canto é um mecanismo frequente de transmissão da memória social. Como bem disse Mário de Andrade, a música é a mais coletiva das artes (1941) – coletiva por propiciar a ação simultânea e coordenada de uma coletividade (BLACKING, 1973; TURINO, 1993, p.111; REILY, 2002). A sincronização de participantes durante o fazer musical em conjunto promove o “entrenamento rítmico”, uma condição psicobiologia que se instala quando uma pessoa se encontra totalmente encoberta por música. De acordo com Judith Becker, a experiência do entrenamento rítmico gera sentimentos de revitalização e de um bem-estar generalizado (BECKER, 2004, p.127). Alfred Schütz (1951) descreveu este estado, chamando-o de “sintonizar-se” [com um outro] (“*tuning-in*”), notando como a experiência de entrar em sintonia com um outro promove sentimentos de proximidade e empatia entre coparticipantes.¹⁰ São, sem dúvida, experiências memoráveis de entrenamento e/ou *tuning-in* que levam os participantes a querer repeti-las (TURINO, 2008) e, assim, são estimulados a integrar à comunidade de memória construída em torno do universo musical que as gerou. Ao passo que as pessoas ficam cada vez mais comprometidas com um determinado universo musical, elas também tendem a assimilar sua memória ao mesmo tempo em que participa da construção dela (WENGER, 1998).

Vale notar que Connerton destacou o papel do ritual na transmissão e preservação da memória social, argumentando que a eficácia do ritual residiria precisamente no fato de se tratar de uma performance – uma dramatização. Os atos executados durante o ritual habituariam o corpo às recordações que o grupo quer preservar. Em suas próprias palavras, Connerton afirmou (1989, p.102) que “cada comunidade saberá que o passado pode ser mantido na mente [de seus membros] através de uma memória habitual sedimentada no corpo”. A segunda fase do *domba*, o *tshikanda*, por exemplo, conclui com uma dramatização musical que relata o confronto entre dois chefes, Thovhela e Tshishonge, sendo Thovhela o vencedor. Na sua análise da dramatização, Blacking (1969a) propôs que, entre outras coisas, a encenação comunicava mensagens ideológicas que justificavam a condição de nobreza tida pelos descendentes de Thovhela entre os vendas.

No período medieval, a Igreja patrocinava a encenação musicalizada de sua memória, representada nos autos que dramatizavam cenas bíblicas e episódios das vidas dos santos. Patrocinando estas dramatizações, muitas vezes com padres atores, o clero pretendia garantir o controle sobre a doutrina católica contida nelas. Mesmo quando, a partir do Século XIV, a Igreja já não era a principal produtora das peças públicas, não deixava de inspecionar o seu conteúdo antes de qualquer apresentação pública, vetando qualquer elemento considerado herético (BRACKETT; HILDY, 2010).

Para Connerton a memória social é uma grande força conservadora e por isto mesmo ela é fundamental para a sustentação da ordem social vigente. Com efeito, as forças hegemônicas se empenham em controlar a memória no seu campo de influência. Como mostrou Foucault (1980), contudo, o poder disciplinador da historiografia dominante tem

¹⁰ O entrenamento rítmico também tem paralelos com o “*flow*”, descrito por Mihaly Csikszentmihalyi (1990).

sua contrapartida na “contra-memória”, que envolve relatos alternativos que desafiam os discursos hegemônicos. A memória, portanto, é também um espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais. O corpo, em particular, constitui um foco de contestação da memória social. A própria violência física perpetuada sobre corpos humanos – especialmente corpos subalternos – para habituá-los a posturas submissas, indica que o corpo tende a resistir à sedimentação da memória social dominante. E mais: os grupos subalternos se engajam ativamente para reter algum controle sobre suas memórias corporais desenvolvendo práticas de incorporação próprias. Contextos envolvendo música e dança são esferas particularmente eficazes para a socialização da contra-memória corporal.

A etnografia da música e dança dos afrodescendentes no Brasil é particularmente rica em exemplos de formas ritualizadas de processos de incorporação de memórias sociais anti-hegemônicas. Vale realçar, contudo, que estas memórias são frequentemente articuladas de forma ambígua, de modo a reduzir a vigilância das forças dominantes sobre as práticas. Desde os primeiros encontros entre europeus e africanos, desenvolveu-se a noção de que os negros pertenceriam a uma raça musical por natureza. No Brasil colonial, como nas Américas como um todo, os negros conseguiam, por vezes, mobilizar suas habilidades musicais como meio de conquistar espaço e reconhecimento social. Integrados, por exemplo, às grandes procissões barrocas de Minas Gerais, como o magnífico “Triunfo Eucarístico” em Ouro Preto ou o “Aureo Throno Episcopal” em Mariana, os africanos e seus descendentes exibiam publicamente sua musicalidade e destreza corporal, protegidos pela aura religiosa do evento e suas metas civilizatórias (REILY, 2009, p.68).

As irmandades negras, em particular, tornaram-se contextos de refúgio para escravos e forros, sendo também contextos para a reconfiguração de memórias onde as diferentes etnias (ou “nações”) africanas passaram a se dissolver em favor de uma memória racial coletiva (NISHIDA 1998). Em Minas Gerais, as comunidades negras se uniam para, juntas, organizarem e celebrarem a Festa de Nossa Senhora do Rosário (BORGES, 2005), evento centrado na coroação de um rei negro e de sua corte. Após a coroação, os “irmãos” saíam em procissão, seguindo seu novo “rei” ao som de tambores, charamelas, trombetas e outros instrumentos. Embora não haja documentação precisa sobre os sons musicais utilizados nestes cortejos, é bastante provável que tenham sido formas que favoreciam a participação, envolvendo padrões cíclicos, estruturas antifônicas e polirritmia, posto que estes elementos são comuns na música da África Negra contemporânea e nas tradições afro-brasileiras. Estas formas musicais são particularmente eficazes em promover o treinamento rítmico. Logo, não surpreende constatar que, nas comunidades afrodescendentes por todo o Brasil e mesmo nas Américas de modo geral, a experiência do treinamento durante performances de música e dança atrelou-se à africanidade, tornando-se, assim, um veículo para a vivência da negritude e da comunhão com os ancestrais. Tal a sua importância que, como relatam Hebe Mattos e Martha Abreu (2007:74), as danças participativas faziam parte da pauta de reivindicações dos escravos nas suas negociações com seus senhores e as autoridades políticas e eclesiais.

Se para os escravos os batuques, as rodas de jongo, os lundus, as capoeiras e demais formas músico-corporais negras tornaram-se contextos para a preservação e vivência da memória negra, sedimentando o legado africano nos corpos escravos, para os senhores brancos, estas atividades eram vistas, de modo geral, como formas inofensivas de entretenimento, tanto que os donos das fazendas chegavam a incentivar seus escravos a dançarem para seus visitantes (MATTOS; ABREU, 2007, p.77). No entanto, muitos dos textos

das toadas destas danças continham mensagens ocultas – ou, como diria James Scott (1990), “transcritos secretos” – que articulavam críticas às forças operando para manter as hierarquias sociais e memórias de eventos passados que intensificariam a consciência dos cativos a respeito das suas circunstâncias presentes. Nas suas reflexões sobre sua busca de uma “historiografia total” da vida nas fazendas cafeeiras do sudeste brasileiro, Stanley J. Stein (2007) afirmou ter encontrado uma forma de acessar as memórias dos escravos nos cantos, particularmente nos jongos, e nas estórias narradas pelos negros na época em que fazia o levantamento de dados para seu livro clássico, *Vassouras, a Brazilian Coffee Country, 1850-1900* (Stein, 1957). Foi com a cantoria de dois jongos que um negro entrevistado por Stein respondeu à sua pergunta sobre como a notícia da Abolição havia sido recebida entre os escravos. O primeiro dizia: “Tava dormindo, cangoma¹¹ me chamou; levanta povo, que o cativo já acabou”; o segundo articulou de forma irônica o reconhecimento das implicações que a condição de liberdade impunha a um cidadão sem terras próprias: “Dona Rainha me deu uma cama, não me deu banco pra mim sentar” (STEIN, 2007, p.40).

Para além da memória consciente, as tradições expressivas guardam, muitas vezes, de forma oculta, sua trajetória. Na busca dos caminhos históricos arquivados nos jongos, por exemplo, Robert W. Slenes (2007) mostra como pesquisas recentes nas regiões centro-africanas revelam aspectos da religiosidade dos escravos nas fazendas cafeeiras armazenados nos “pontos” dos jongos. Num estudo sociolinguístico meticuloso, Slene identifica metáforas e pressupostos cosmológicos no repertório, começando pelo próprio objetivo do jongo em “desatar” o ponto, isto é, desvendar as metáforas nele contidas. Slene propõe que esta prática associa-se aos rituais de aflição que formariam parte da memória coletiva da grande maioria dos escravos da região, devido às comunalidades culturais da região centro-africana, origem da maioria dos negros nas fazendas cafeeiras. Glaura Lucas (2005) afirma que as variações sutis nos padrões rítmicos utilizado nas performances do congadeiros em Contagem (MG) constituem códigos secretos conhecidos apenas pelos membros dos congados. Esta “linguagem de tambores”, diz Lucas, é um legado do período da escravidão, quando sistemas ocultos de comunicação foram desenvolvidos para proteger os conhecimentos mais valorizados dos antepassados. Embora o significado específico de cada motivo rítmico possa ter sido esquecido, os toques guardam a memória das relações sociais da ordem escravocrata nas minas de ouro da América Portuguesa e das formas de resistência a elas desenvolvidas pelos negros.

Num trabalho referente aos “coloridos” (*coloured people*), a categoria racial sul-africana daqueles que não são nem bantus nativos nem europeus, marcados, portanto, por uma identidade negativa de inautenticidade, Marie Jorritsma (no prelo) propõe que esta comunidade forjou uma identidade própria, articulada na sua cantoria congregacional na Igreja Reformada da Província do Cabo Leste, cantos que sincretizam um legado khoisan,¹² xhosa e euro-colonial. Para Jorritsma, este repertório constitui um arquivo dos encontros sonoros dos coloridos que, através das suas práticas performativas, acabou por inscrever-se nos seus corpos. Ao se apropriarem deste legado na sua cantoria coletiva, a comunidade

¹¹ Cangoma significa tambor; trata-se do tambor maior utilizado no jongo, sendo feito de um tronco cavado, tendo apenas um couro na cabeça do instrumento.

¹² Na África do sul, o termo “Khoisan” é a forma coletiva de designar dois grupos distintos - os khoekhoe e os san – que supostamente compartilhariam características físicas e linguísticas, características estas que os distinguiria dos grupos bantus, como os xhosa.

contesta os estereótipos a ela associados, redefinindo sua posição no panorama musical da África do Sul nos dias de hoje.

Nota-se, em todos estes exemplos, uma política que visa articular uma comunidade a uma memória social própria. Assim, grupos distintos marcam suas diferenças através de suas memórias. Logo, é também para a memória que um grupo se volta quando quer se constituir enquanto grupo, questão realçada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983) na sua discussão antológica sobre “tradições inventadas”, tradições estas que frequentemente procuram resgatar tradições passadas articuladas a realidades presentes. Muitos movimentos de revitalização de formas musicais passadas podem ser entendidas como tradições inventadas, na medida em que se institucionalizam em torno de festivais (LIVINGSTON, 1999, p.73), eventos estes que, via de regra, foram criados pelos revitalizadores para terem um contexto para suas performances. Mesmo assim, no interior destes movimentos, é comum surgirem debates intensos a respeito da autenticidade de diversas práticas do gênero musical sendo revitalizado, de modo que o movimento em si tende a se polarizar entre os “tradicionalistas” e os “inovadores” (ou inventores), como ocorreu no movimento nativista do Rio Grande do Sul. De acordo com Maria Elizabeth Lucas (2000), os organizadores dos festivais de música nativista criaram normas que definiriam a forma “autêntica” de uma canção nativista, assumindo, assim, o papel de defensores do legado rio-grandense. Com o tempo, contudo, a polarização entre tradicionalistas e inovadores foi-se enfraquecendo em favor de uma visão da região mais culturalmente diversificada, como meio de salvaguardar justamente a instituição do festival.

Música e Memória nesta Edição

Na segunda parte deste volume temos um conjunto de quatro estudos etnográficos abordando o papel da música na formação e articulação de práticas da memória. Vale dizer que nenhum dos autores utiliza a expressão “prática da memória”, embora suas discussões demonstrem que compreendem a memória como algo que articula experiências vividas pelas práticas da comunidade de memória que estudam; compreendem a memória, portanto, como um aspecto da agência, tanto dos indivíduos quanto das comunidades que organizam as atividades que perpetuam as memórias. Como nos exemplos apresentados acima, estes estudos mostram como a preservação da memória articula e redefine relações sociais, identidades e temporalidades. A prática da memória, portanto, tem claras consequências para as vidas daqueles que lembram.

O primeiro texto é de Érica Giesbrecht, que discute as práticas performativas de comunidades afrodescendentes de Campinas. A partir de uma etnografia minuciosa do legado de danças negras mantido vivo nestas comunidades, ela mostra como as coreografias não se centram na escravidão como contexto de brutalidades e injustiças perpetuadas sobre os corpos e mentes negras; ao contrário: focalizando a exuberância e ethos contagiante das danças, estas comunidades celebram a sua resistência às condições cruéis do cativo. A dança, diz Giesbrecht, é um “espaço profundamente fluido e sensível em que memórias das vitórias negras se inscrevem nos corpos de sambadores e jongueiros. Esses bailarinos *incorporam* [...] experiências e memórias de um passado que querem reter, sendo seus corpos tanto produtores quanto produtos da experiência”.

O texto de Ray Casserly, “Parading Music and Memory in Northern Ireland” (Marchando a Música e a Memória na Irlanda do Norte), discute um contexto em que a memória social é foco de contestação entre católicos e protestantes e estas divergências são

publicamente exibidas em paradas que celebram as datas comemorativas de cada comunidade. As paradas – mais de 4.000 por ano atualmente – são acompanhadas por bandas, podendo, uma parada, chegar a incorporar mais de 100 do total de aproximadamente 700 bandas de paradas da província. O repertório destes conjuntos se baseia em canções conhecidas, cujas letras articulam as interpretações históricas divergentes das duas comunidades. Casserly demonstra como, nas paradas, os participantes sincronizam os seus passos, enquanto tocam e cantam a sua versão da história norte-irlandesa, promovendo fortes sentimentos de pertencimento entre todos os envolvidos no evento. No entanto, ao mesmo tempo em que as paradas fortalecem os laços de uma comunidade, elas realçam as diferenças nas interpretações da memória local entre as duas comunidades. Este legado de paradas, diz Casserly, está aprofundando as divergências nas memórias sociais da Irlanda do Norte e dificultando os esforços envolvidos no “processo de paz” (*peace process*) sendo forjado na província.

Yuxing Zhao discute a revitalização do *qin*, instrumento tradicional chinês de sete cordas, que tem o formato de uma cítara alongada. Devido à ocidentalização da China no final do Século XIX, o número de tocadores começou a cair; no início da Revolução Cultural (1966) mal havia 50 pessoas que sabiam tocar o *qin*, sendo que o regime impôs fortes restrições sobre eles devido às associações do instrumento com o confucionismo. Zhao discute como, no fim da Revolução Cultural, a China viveu um período de grande renascimento cultural e o *qin*, por ser um instrumento relativamente fácil de aprender a tocar, tornou-se bastante popular. Trata-se também de um instrumento com fortes ligações com diversas outras tradições milenares chinesas, de modo que, muitos dos novos adeptos do instrumentos viram-no como uma via de acesso ao legado chinês de modo mais amplo. Sua pesquisa de campo em Lanzhou na Província de Gansu, no entanto, mostra como o *qin* tem sido apropriado de diversas maneiras, tanto por músicos amadores quanto profissionais, cada um desenvolvendo práticas da memória próprias, integrando o instrumento às suas vidas, de acordo com a maneira com que imagina a China milenar e a relação deste passado com o presente – e com as suas expectativas para o futuro do país.

O texto de Reginaldo Braga, sobre o choro em Porto Alegre, busca entender como o choro articula concepções do passado num mundo em que os modos privilegiados de transmissão musical tendem a ser digitais. Vale notar que o choro em si foi foco de revitalização no Brasil durante os anos 80, mas hoje constitui uma “tradição” estabelecida, mesmo que, como mostra Braga, bastante heterogênea. Com efeito, a comunidade do choro de Porto Alegre hoje se constitui de uma pluralidade de temporalidades, envolvendo músicos que participaram da revitalização do gênero musical, bem como jovens com orientações musicais forjadas pela convivência com as forças de desterritorialização associadas à globalização. Braga mostra como este universo detém a memória da trajetória do choro na cidade, constituindo-se de modo a assegurar um espaço para todos, simultaneamente.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. São Paulo: Guiara, 1941.

ARNTSON, Laura. "Praise Singing in Northern Sierra Leone." In STONE, Ruth (Ed.). *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol 1: Africa. Nova Iorque: Garland Publishing, 1998, p. 488-514.

ASSMANN, Jan. *Religion and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2006 [2000].

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1977.

BECKER, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BELLAH, Robert N. et alli. *Habits of the Heart. Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press, 1985.

BLACKING, John. "Initiation and the Balance of Power: The Tshikanda Girl's Initiation of the Venda of Northern Transvaal." In *Ethnological and Linguistic Studies in Honour of N J van Warmelo (Ethnological Publications 52)*. Pretoria: Department of Bantu Administration and Development. 1969a, p. 31-38

_____ 1969b. "Songs, Dances, Mimes and Symbolism of Venda Girl's Initiation Schools, Parts 1-4. *African Studies*, v. 28 (1969b), p. 1-4.

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

_____ "Songs and Dances of the Venda People." In TUNLEY, D. (Ed.). *Music and Dance: Fourth National Symposium of the Musicological Society of Australia*. Perth: Department of Music, University of Western Australia. 1982, p. 90-105.

_____ "Movement, Dance, Music and the Venda Girls' Initiation Cycle." In SPENCER, Paul (Ed.). *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 64-91.

BOHLMAN, Philip V. "Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-Music History." In BOHLMAN, Philip (Ed.). *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013, p. 255-276.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII-XIX*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

BOURDIEU, Pierre. "The Forms of Capital." In RICHARDSON, John G. (Ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nova Iorque, Greenwood. 1986, p. 241-258.

BROCKETT, Oscar G.; HILDY, Franklin J. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 2010.

BROWN, Roger; KULIK, James. Flashbulb memories. *Cognition*, v. 5 (1977), p. 73-99.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nova Iorque: Harper Perennial, 1990.

- DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- EDELMAN, Gerald. *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. Nova Iorque: Basic Books, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Donald F. Bouchard, org. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- HINTZMAN, Douglas. "'Schema Abstraction' in a Multiple-Trace Memory Model." *Psychological Review*, v. 93 (1986), p. 411-28.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983.
- JORRITSMA, Marie. Hidden Histories of Religious Music in a South African Coloured Community. In REILY, Suzel Ana; DUECK, Jonathan (Ed.). *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*. Nova Iorque: Oxford University Press, no prelo.
- LEVITIN, Daniel. *This is our Brain on Music: Understanding a Human Obsession*. Londres: Atlantic Books, 2006.
- LIVINGSTON, Tamara E. "Music Revivals: Towards a General Theory." *Ethnomusicology*, v. 43, n. 1(1999), p. 66-84.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Nova Iorque: Atheneum, 1973 [1960].
- LUCAS, Glaura. *Música e tempo nos rituais dos Arturos e do Jatobá*. Tese de doutorado, Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), 2005.
- LUCAS, Maria Elizabeth. "Gaucho Musical Regionalism." *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1 (2000), p. 41-60.
- MACINNES, John. "Bard: Medieval and Post-Medieval Ireland and Scotland." *Grove Music Online*, 2007-2013 [acessado 12/12/2013].
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. "Jongo, registros de uma história." In LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, p. 69-106.
- NOOSHIN, Laudan. "Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power – the Case of Iranian Classical Music." *Journal of the Royal Musical Association*, v. 128 (2003), p. 242–296.

OINAS, Felix J. "Folk Epic." In DORSON, Richard (Ed.). *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 1972, p. 99-115.

OLICK, Jeffrey K.; ROBBINS, Joyce. Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic. *Annual Review of Sociology*, v. 24 (1998), p. 105-140.

PHELPS Elizabeth; SHAROT, Tali. "How (and Why) Emotion Enhances the Subjective Sense of Recollection." *Current Directions in Psychological Science*, 17 (2008), p.147–152.

RICOEUR, Paul. *La memoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil.

REILY, Suzel Ana. "The Ethnographic Enterprise: Venda Girls' Initiation Schools Revisited." *British Journal of Ethnomusicology*, v. 7 (2000), p. 45-68.

_____. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

_____. "The 'Musical Human' and Colonial Encounters in Minas Gerais, Brazil." *South African Journal of Musicology (SAMUS)*, 29 (2009), p. 61-79.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

SCHÜTZ, Alfred. "Making Music Together: A Study in Social Relationship." *Social Research*, v. 18, n. 1 (1951), p. 76-97.

SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SLENES, Robert W. "'Eu venho de muito longe, eu venho cavando': jogadores cumba na senzala centr-africana." In LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, p. 109-156.

STEIN, Stanley. *Vassouras, a Brazilian Coffee Country, 1850-1900*. Cambridge (EUA): Harvard University Press, 1957.

_____. "Uma viagem maravilhosa." In LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, p. 35-42.

TALARICO, Jennifer.M.; RUBIN, David C. "Flashbulb Memories are Special after All; In Phenomenology, Not Accuracy." *Applied Cognitive Psychology*, v. 21 (2007), p. 557–578.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham (EUA) e Londres: Duke University Press, 2003.

TOSH, John. *The pursuit of History*. Londres: Longman, 1984.

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WHITEHOUSE, Harvey. "Rites of Terror: Emotion, Metaphor and Memory in Melanesian Initiation Cults." *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 2, n. 4 (1996), p. 703-715.