

TRADIÇÃO ORAL E HISTÓRIA*

Elizabeth Travassos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

Abordo neste artigo a relação entre música de tradição oral e história, sob dois pontos de vista. Na primeira parte, comento a relação entre os campos de conhecimento da história, musicologia e etnomusicologia. Na segunda parte, sirvo-me do exemplo empírico da dança contemporânea do caxambu ou jongo para mostrar como a dimensão histórica pode ser elaborada nas performances musicais.

Palavras-Chave

Música • Tradição Oral • Antropologia • Etnomusicologia • História • Jongo

Abstract

This article addresses the relationship between traditional music and history, from two different angles. The first part deals with the relationship between the fields of History, Musicology and Ethnomusicology. In the second part, I present briefly some empirical data pertaining to the contemporary practice of the Afro-Brazilian dance called *caxambu* or *jongo*. The description shows that the performance itself embodies a conception of the history.

Keywords

Music • Oral Tradition • Anthropology • Ethnomusicology • History • Jongo

* Agradeço ao CNPq o apoio à pesquisa.

Introdução

A quantidade de títulos publicados sobre música no Brasil nas duas últimas décadas e a diversidade de perfis intelectuais e profissionais de seus autores (entre eles músicos e musicólogos, antropólogos, historiadores, semiólogos e estudiosos de literatura) fazem pensar que a resistência ao tema no ambiente acadêmico foi vencida pela crença, desigualmente distribuída, em sua relevância. Há trinta anos, aproximadamente, o panorama era outro. Nas ciências sociais e nos estudos literários, tomar a música como objeto de análise era raríssimo. Musicologia e semiologia ainda não estavam constituídas como disciplinas autônomas do conhecimento científico, entre nós. Havia, sim, historiografias da música: a mais tímida era a da música erudita, tarefa assumida por poucos musicólogos. Mais encorpada e mais visível para o grande público eram as histórias da música popular (i.e. música popular distribuída comercialmente), que resultavam de pesquisas realizadas fora das instituições acadêmicas, por colecionadores, jornalistas e historiadores. O gênero biográfico foi especialmente favorecido nessas investigações, com forte investimento na busca de fontes primárias, aliado, algumas vezes, ao empenho na sua análise e interpretação.¹

Ao folclore musical, terceiro estrato no modelo convencional de níveis culturais nas sociedades modernas, não era pertinente a indagação propriamente histórica. Interessaram aos pesquisadores ora a integração funcional das formas musicais na vida comunitária, ora as origens étnico-nacionais dos gêneros e repertórios. Uma tônica dos estudos de folclore musical foi o temor de que seu objeto perdesse a vitalidade ou se descaracterizasse, com o avanço da industrialização e urbanização. Numa vertente mais otimista, os folcloristas descreveram os mecanismos da adaptação das formas culturais tradicionais à sociedade em vias de modernização. Note-se que os pioneiros da história da música, no Brasil, foram também folcloristas (Mário de Andrade, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Renato Almeida), pois, nessa geração, etnografia e historiografia eram modalidades de um discurso unificado que buscava totalizar a música “nacional”: à primeira cabia o inventário das tradições orais de índios,

¹ E.g. NEVES (1981), MÁXIMO e DIDIER (1990), TINHORÃO (1990). Como este artigo não é uma resenha bibliográfica, não apresentarei levantamentos de obras representativas. Da lista de referências, ao final, constam apenas os títulos citados diretamente.

negros, mestiços, das danças e cantos das camadas populares;² à segunda, a ordenação temporal dos fatos relacionados à música escrita, tendo por protagonistas os autores individuais. A investigação histórica confundiu-se com a busca da particularidade nacional. Importava descobrir os traços distintivos da música brasileira e, em certas circunstâncias, medir o grau de seu afastamento das matrizes ibéricas, ameríndias e africanas, bem como o grau de sedimentação e estabilização dos cruzamentos entre elas. A complementaridade entre folclore e história da música exibe-se com nitidez exemplar no *Compêndio de História da música brasileira* de Renato Almeida, de 1942: na primeira parte, dedicada à música popular (entendida como música folclórica), a exposição obedece a uma classificação formal dos cantos e danças; a segunda obedece a uma ordenação cronológica. A música não escrita não tem uma história – somente uma gênese.

Esse quadro, que não constitui novidade,³ é rememorado para que se realce o contraste com a produção recente, mais diversificada, embora se percebam também, ao largo do tempo, continuidades no modo de pensar a música no Brasil. À medida que se atenua a hierarquização dos assuntos por sua relevância relativa para o conhecimento do homem, diluem-se também as distinções entre abordagens sincrônicas e diacrônicas, de etnógrafos e historiadores. Os tempos são propícios à “mistura de gêneros”, e não apenas no Brasil, mas isso não significa que retornamos aos panoramas totalizadores da música nacional.⁴ O quadro convém como introdução a este artigo, que aborda a relação entre história e música de tradição oral sob dois pontos de vista: primeiramente, como relação entre campos de conhecimento; em seguida, por meio de um exemplo empírico, procuro mostrar como a dimensão histórica pode ser elaborada nas práticas de música e dança cuja produção e reprodução não dependem de registros escritos. Em outras palavras, como a música de tradição oral também narra a história.

² A locução “música popular” foi usada entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX para designar os produtos das camadas populares que chegavam à imprensa, disco e rádio, tanto quanto aqueles que dispunham de seus próprios canais de circulação e, por vários motivos, não interessavam às empresas e agentes do mercado de bens musicais. Foi o avanço da distribuição comercial da música, aliado ao crescimento dos estudos de folclore e atuação dos folcloristas, que impôs a necessidade de se distinguirem música “popular” e “folclórica”.

³ Ver também ABREU (2001) e TRAVASSOS (2005) sobre as histórias da música brasileira.

⁴ Ver GEERTZ (2001) a respeito da mistura de gêneros.

A expressão “música de tradição oral” é sabidamente imprecisa: afinal, todas as atividades que classificamos socialmente como musicais dependem da comunicação de sons percebidos pelo canal auditivo e, em larga medida, produzidos vocalmente. Mesmo assim, a expressão tem sido usada para referir a todo o leque de atividades musicais ligadas à sociabilidade vicinal e comunitária, a rituais e festividades; por conseguinte, atividades musicais que não dependem do mercado nem da profissionalização dos músicos como fornecedores de serviços e bens no mercado. A adoção preferencial dessa expressão pelos pesquisadores traduz sua insatisfação com o termo folclore e seu desejo de marcar a distância entre seus pressupostos e métodos, e os da antiga ciência do folclore.

A partilha das músicas

Ainda que as afirmações sustentadas neste artigo provenham, basicamente, da experiência de pesquisa no Brasil, convém abrir um pouco o foco e considerar a relação entre música, etnografia e história no contexto europeu em que se criaram os campos de conhecimento científico sobre a música. Bem ao contrário da relação tensa que a música mantém com a sociologia,⁵ a música culta do Ocidente é objeto dileto de um certo tipo de historiografia. A emergência da autoconsciência histórica no mundo musical profissional europeu, entre os séculos XVIII e XIX, foi condição para que se constituísse a própria idéia de tradição ocidental. As peças musicais de épocas passadas deixaram de ser peças do repertório corrente (no caso de não terem deixado de ser tocadas) e passaram a ser percebidas como *históricas*. Graças a essa visão historicizada da cultura, os fatos musicais do passado puderam ser concebidos como antecedentes e mesmo como causas dos fatos do presente, os quais, por sua vez, eram apreciados por seu potencial de anunciação do futuro. A ciência da música – que, de acordo com o vienense Guido Adler, abrangia as vertentes histórica e sistemática – nasceu no final do século XIX, quan-

⁵ A música e a sociologia não se dão bem – diz Hennion (1993) – porque o que os amantes da música mais prezam é ignorado pela sociologia. Claro que essa afirmação é uma *boutade*, lançada não para concluir que as ciências sociais são impotentes diante da música, mas para fazer da suposta incompatibilidade de gênios o mote de uma outra sociologia da música. A idéia evoca uma outra afirmação, de Schorske (2000), segundo quem a história gosta de *dates* – datas, mas também encontros amorosos, isto é, ligações com outras disciplinas.

do a história se tornara um “modo de pensar” e impregnara toda a cultura européia.⁶ À vertente sistemática da musicologia caberia, como objeto de estudo comparativo, as canções populares dos vários povos da terra.⁷ A partilha entre sincronia e diacronia sobrepunha-se à distinção entre ‘nós’ e ‘eles’. À musicologia coube a grande tradição do Ocidente, as relações diacrônicas, as obras compreendidas como entidades autônomas; à musicologia comparada, a diversidade dos produtos musicais dos povos, em suas relações sincrônicas.⁸

Delineava-se, então, no contexto germânico, um campo capaz de abranger todos os fatos musicais nos eixos do tempo e do espaço, uma musicologia de ambição universalista que destoava, sob muitos aspectos, dos estudos e colecionamentos de canções folclóricas que floresciam na Europa, impulsionados pelos ideários nacionalistas e, de modo mais amplo, pela rebelião romântica contra os cânones clássicos e o racionalismo iluminista. A apreensão das conexões lógicas desde uma perspectiva histórica não era aplicável à música de tradição oral, definida então pela ausência de registros documentais escritos. A música dos povos primitivos, percebida como representação dos primórdios, poderia responder aos enigmas das origens remotas e das passagens de um estágio a outro da evolução musical, matéria de especulação dos pesquisadores. Instrumentos musicais, escalas e formas eram situados em séries temporais de longuíssima duração.⁹ Já a música das camadas populares das sociedades européias, definida como folclórica – isto é, transmitida oralmente ao longo de gerações – permitia ao pesquisador vislumbrar o passado vivo ou os vestígios de uma civilização arcaica européia.

Em resumo, a tradição oral prestava-se à imaginação das origens, do passado remoto e da evolução – não à história propriamente dita. A diversidade musical dos povos da terra, de acordo com a ciência musicológica nascente,

⁶ Ver SCHORSKE (2000).

⁷ O trecho de Adler, traduzido por Tiago de Oliveira Pinto, diz: “Uma nova e gratificante parte desta [?] sistemática [da ciência da música] é a *Musikologie*, isto é, a musicologia comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*), que se propõe a comparar os produtos musicais (*Tonproducte*), particularmente os cânticos folclóricos (*Volkgesänge*) dos diferentes povos, países, territórios, a separá-los e a classificá-los de acordo com as suas características e configurações” (*apud* PINTO, 1983, p. 71).

⁸ Ver também TOMLINSON (2003).

⁹ E.g. SACHS (1937), SCHAEFFNER (1936).

prestava-se à classificação e à comparação. A partilha ocorreu também no contexto brasileiro, ainda que modulada por preocupações particulares que deram o tom do folclore musical que aqui se desenvolveu: angústia pela inexistência de canções tradicionais transmitidas oralmente ao longo de séculos e pelo estágio embrionário de nossas tradições.

Até aqui foram mencionadas, rapidamente, relações entre campos de conhecimento que constituem os fatos musicais como matéria historiográfica ou etnográfica. Entretanto, as relações entre música e história podem ser olhadas sob outro ponto de vista. É o que fez Lévi-Strauss em sua extensa análise da mitologia americana.¹⁰ Ou o que propõem os etnógrafos quando dão a conhecer a heterogeneidade de concepções da história que correspondem a modos diversos de conceber o tempo e narrar o passado. “Culturas diferentes têm historicidades diferentes” e, por conseguinte, representações diversas do nexo entre passado e presente. Sendo assim, a própria música pode ser um modo de fazer a história.¹¹ O que essa linha de argumentação sugere é que se considere não somente a música como assunto da história, mas também, ao inverso (embora não simetricamente), a história como produto da música.¹² No primeiro caso, importa entender como a história se aproxima das músicas de tradição oral, quais são os ganhos da abordagem etnográfica das músicas registradas pela escrita ou pela gravação sonora (ou por ambas), e que parecem destinar-se naturalmente ao historiador. No segundo caso, trata-se de entender como, na atividade musical, um grupo social determinado, particular, elabora o nexo com o passado. Nas seções seguintes, comentarei aspectos da confluência entre a investigação da música de tradição oral e a história sob os dois pontos de vista explicitados acima.

¹⁰ Como o mito, que habita os sentidos da língua, a música, que habita sons previamente escolhidos pelo homem na natureza, extrai descontinuidades do contínuo, recusa o fluxo do tempo (Ver LÉVI-STRAUSS, 1968, 1971).

¹¹ Sobre as diversas historicidades, ver Sahlins (1990). A idéia de produção musical da história é de Seeger (1993).

¹² Daniel Neuman, comentando um conjunto de ensaios etnomusicológicos, identificou neles três orientações no que tange à relação que seus temas e abordagens entretêm com a história: a primeira é a orientação reflexiva que historiciza as próprias historiografias da música; a segunda é a história da música no sentido mais simples, isto é, a história que tem a música como assunto; na terceira orientação, a música é encarada como uma “escrita” ou representação da história. As duas últimas são análogas aos dois tipos de relação que comento neste artigo (NEUMAN, 1993, p. 269 e ss.).

Notas breves sobre os encontros da etnomusicologia com a história

Já vimos que, apesar da divisão de trabalho entre etnografia e historiografia,¹³ a dimensão temporal esteve presente nos estudos de folclore e na musicologia sob várias formas: imaginação das origens e reconstrução de estágios do desenvolvimento; inquirição do mistério da reprodução de formas, estilos e peças, ao longo do tempo, com base na transmissão oral; identificação de estilos e tentativas de datar sua formação.¹⁴

Foi no meio acadêmico norte-americano, nos anos 1950, que se consagraram as denominações etnomusicologia e antropologia da música. A tarefa fundamental dos pesquisadores de músicas de tradição oral foi redefinida como busca das funções sociais da música e descrição do seu papel *na* cultura e *enquanto* cultura.¹⁵ A ênfase deslocou-se da comparação entre sistemas musicais para a integração funcional e estrutural das instituições sociais e formas simbólicas, espelhando o enfraquecimento da história nas ciências humanas que culminou no estruturalismo.

A atenção dos etnomusicólogos à dimensão temporal concentrou-se nos debates acerca da mudança e aculturação musical. Essas questões emergiram com vigor num contexto marcado pela perspectiva funcionalista, que presume ser a estabilidade o estado normal de reprodução das sociedades tradicionais, dotadas de uma série de dispositivos de restauração do equilíbrio. A mudança musical era encarada, então, como potencialmente destrutiva, o resultado desafortunado do contato cultural e da entrada compulsória das comunidades primitivas e *folk* no regime “quente” da história.¹⁶ A reação à tendência apocalíptica dentro da etnomusicologia foi mais fortemente sentida nas últimas décadas do século XX. Em lugar de apostar na fatalidade da aculturação, os etnomusicólogos passaram a operar com categorias e conceitos alternativos, a exemplo de “transculturação” e “hibridismo”. Um bom apanhado desse

¹³ Reclamações do isolamento das vertentes etnográfica e histórica foram ouvidas regularmente na etnomusicologia (e.g. WIORA e NETTL *apud* SHELEMAY, 1992).

¹⁴ Ver SHARP (1965), BARTÓK (1993).

¹⁵ Ver MERRIAM (1964), SHELEMAY (1992).

¹⁶ Ver NETTL (2006, p. 11-34). O autor, que se dedicou intensamente a esse tema, revê criticamente as posições mais arreadias à mudança.

acerto de contas com as expectativas etnocêntricas de que os nativos permaneçam *tradicionais* encontra-se nos textos de Bruno Nettl.

Alguns autores chamam de etnomusicologia histórica a especialização orientalista da disciplina. Seu objeto são as músicas das cortes e templos nas civilizações do Oriente, associadas a sistemas de notação dos sons (e, às vezes, de notação dos gestos), a tratados teóricos e textos de comentário que caracterizam altas culturas ou grandes tradições. É nesse caso que o prefixo *ethno* assume suas mais convencionais conotações, adjetivando e restringindo a musicologia que se aplica às populações não-ocidentais. Trata-se, ademais, de uma especialidade que se debruça sobre textos e aplica-se à sua decifração e transcrição em notação musical ocidental moderna, bem como à concomitante descrição do sistema musical (modos, escalas, estruturas métrico-rítmicas etc.). No entanto, diferentemente do estudo dos textos antigos do Ocidente, os quais também precisam de decifração, os orientalistas não têm por finalidade, a não ser esporadicamente, a interpretação musical do repertório reconstruído pelos eruditos.¹⁷

Menos comum é o estudo de uma prática musical contemporânea para informar a interpretação de documentos musicais do passado. Iniciativas desse tipo são consideradas uma temeridade por pesquisadores, dados os evidentes riscos de projeção anacrônica de elementos técnicos e estilísticos observados no presente sobre documentos do passado – risco aceito, paradoxalmente, em nome não da controvertida autenticidade histórica, mas de uma recriação que, embora assumida como tal, não seja simplesmente arbitrária.

A aposta dos músicos e pesquisadores envolvidos nessas iniciativas tem respaldo, em parte, no impacto da pesquisa do canto épico sobre os estudos homéricos. O mistério das memórias de longa duração, que motivou teorizações sobre a correlação entre oralidade e mentalidade (Goody, 1977), sempre assombrou os folcloristas. Motivados pela comparação entre os poemas homéricos e a poesia épica moderna cantada na Península Balcânica, M. Parry e Albert Lord avançaram, na primeira metade do século XX, a tese de um estilo oral que se apóia na recorrência de fórmulas – grupos de palavras empregados regularmen-

¹⁷ Ver WIDDESS (1992).

te sob as mesmas condições métricas.¹⁸ As fórmulas, um tipo de memória coletiva dos rapsodos, simultaneamente interna e externa, viabilizam a recomposição em performance de longos poemas com mais de seis mil versos. A constatação da recorrência de fórmulas na *Iliada* e na *Odisséia* sugeria que a epopéia clássica teria sido transmitida oralmente, recomposta a cada execução cantada. Mas o segredo da epopéia não podia ser desvendado por meio dos textos, apenas; sua chave foi revelada no canto dos cantadores que Parry ouviu e gravou na antiga Iugoslávia. Por sugestiva que seja a tese da composição oral-formular, o avanço na compreensão da camada verbal da poesia cantada não pode ser convertido, mecanicamente, em avanço na compreensão do canto épico como um todo. O que corresponderia à fórmula no plano da melodia? Não há analogia imediata, apenas uma nova perspectiva sobre os textos aberta pela crítica à projeção do grafocentrismo moderno sobre o passado.

Beneficiam-se dessa crítica as tentativas de abordagem de textos musicais antigos a partir da intimidade com músicas de tradição oral praticadas contemporaneamente. Cito como exemplo o estudo de técnicas usadas por gaiteiros da Galícia (trata-se de músicos que tocam a gaita de foles característica dessa região) em seu repertório tradicional com o objetivo de propor uma interpretação convincente das *Cantigas de Santa Maria*, célebre conjunto musical composto na corte portuguesa do Rei Dom Afonso X (século XIII). O problema que impulsiona o trabalho musicológico e histórico surge na prática musical. A pesquisa de campo junto aos gaiteiros (migrantes galegos e seus descendentes, no Rio de Janeiro) associa-se ao estudo da música medieval e do texto antigo para justificar a interpretação do repertório vocal das *Cantigas* com acompanhamento e em versões instrumentais.¹⁹

Um outro exemplo da confluência entre etnomusicologia e história é a comparação entre a prática contemporânea de determinados repertórios e os registros fonográficos dos mesmos, em outra época (quando existem registros desse tipo). A comparação permite detectar continuidades e mudanças nos textos, melodias, sonoridade, instrumentação, estilo vocal, andamento etc., as

¹⁸ Sobre a escrita e a mutação de mentalidades, ver GOODY (1977). Ver FINNEGAN (1978) sobre a teoria que ficou conhecida como oral-formular.

¹⁹ O Códice de Afonso X contém iluminuras que representam gaiteiros, mas as imagens não são, necessariamente, evidências do uso do instrumento para execução das peças (Ver NOVAES, 2003).

quais, por sua vez, suscitam perguntas e hipóteses que vão além do exercício da análise pela análise.²⁰ Os arquivos sonoros com gravações comerciais ou etnográficas colocam – como já se disse – um “formidável desafio histórico” para os etnomusicólogos.²¹ Por um lado, os documentos sonoros dão profundidade temporal à música do presente. Por outro, exigem do pesquisador uma atenta crítica das fontes. Tanto fonogramas editados comercialmente quanto de natureza documental fornecem retratos sonoros do passado, mediados social, cultural e tecnicamente. Processos sociais complexos conduzem alguns artistas, estilos e repertórios ao estúdio e ao arquivo, sob a forma de gravações, portanto de registros filtrados por uma cadeia de agentes sociais com valores estéticos e interesses, servindo-se de procedimentos técnicos específicos. Além de analisar os fonogramas, é necessário elucidar esses processos e compreender seus efeitos. Há também, nas comparações entre os mesmos repertórios tocados em várias épocas, o risco de se reificar o objeto musical e de se tomarem semelhanças formais como evidências de continuidades de sentido e de sentimento. Quem ouvia e como ouvia a música que chega até nós inscrita em cilindros de cera, fitas magnéticas, discos e arquivos digitais são perguntas etnográficas levadas aos arquivos. O estudo da tradição oral confunde-se, então, com a história social da cultura.

A reaproximação entre etnografia e história

A partilha disciplinar mencionada na introdução cessou de parecer natural nas últimas décadas do século XX. A crítica à política do tempo que projeta os outros culturais no passado ou os retira da história foi incorporada no meio etnomusicológico, o que contribui para o reconhecimento da dimensão histórica da música de tradição oral.²²

Contudo, foi a renovação do interesse dos historiadores pela cultura popular, pela longa duração, estruturas e mentalidades que mais intensamente

²⁰ Carlos Sandroni conjuga o estudo das gravações realizadas em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas (enviada pelo Departamento de Cultura do Estado de São Paulo ao Nordeste) com a observação direta dos músicos contemporâneos que são os herdeiros simbólicos daqueles que a Missão encontrou (SANDRONI, 2008).

²¹ Ver LEVINE (2003), p. 190.

²² Ver FABIAN (1983).

repercutiu no estudo da tradição oral de um modo geral. Carlo Ginzburg apontou com muita propriedade o cerne do problema do acesso às idéias e sentimentos dos indivíduos e grupos sociais que não produziram, eles mesmos, documentos escritos de seu modo de vida e visão de mundo: com receio de cair na armadilha positivista, os pesquisadores abdicaram da difícil tarefa de análise das fontes disponíveis, quase sempre documentos produzidos por indivíduos das classes letradas. Como saber o que pensavam camponeses e artesãos na Idade Média e início da era moderna européia, se quem nos transmite seus pensamentos eram inquisidores, por exemplo? Toda a reflexão sobre esse problema mantém a antropologia como aliada e afeta de maneira direta os estudos da música de tradição oral.²³

Na verdade, parece-nos que afeta os estudos de música de uma maneira geral, como se constata em abordagens recentes de temas nevrálgicos da grande tradição do Ocidente. Tome-se, por exemplo, a “história etnográfica” em que a socióloga Tia De Nora analisa um período da carreira de Beethoven. Em lugar de procurar nas obras do compositor as evidências de sua genialidade e, por conseguinte, de sua sacralização, a autora investigou os processos que permitiram aos contemporâneos de Beethoven perceber em sua música e nas suas ações a qualidade do gênio. A interação entre múltiplos fatores – disseminação da ideologia da música séria, patronagem no círculo aristocrático vienense, movimentação de Beethoven nos salões, entre outros – foi examinada de modo a mostrar que o gênio não antecede o êxito do músico. Por seu efeito de desnaturalização e tentativa de reconstituir como se instalam certos modos de percepção e valoração da música, a análise ocupa as antípodas das histórias do tipo “vida e obra” de compositores célebres – largamente criticadas na musicologia que se tem chamado *cultural*.²⁴ As maneiras atuais de ouvir e sentir Beethoven, aquelas que De Nora conhece por sua experiência social de ouvinte, não são dadas pela constituição biológica do homem. Na condição de fatos sociais, são heterogêneas no espaço e no tempo. Os adeptos das novas qualidades que a música de Beethoven representava nos são tão estranhos, talvez, quanto os camponeses da Idade Média.

²³ Ver GINZBURG (1987).

²⁴ Sobre a musicologia cultural, ver KERMAN (1987), LEPPERT & MCCLARY (1987).

A história social frutificou também no estudo das músicas urbanas de todos os continentes: *mbakanga*, *reggae*, *zouk* etc. Christopher Waterman (1990) aborda a música *jùjú* na Nigéria com instrumentos característicos de historiadores: investiga a emergência do estilo estudado, serve-se de registros fonográficos e jornais, propõe uma periodização com base nas alterações ocorridas na instrumentação e nos contextos de performance, faz apanhados biográficos dos protagonistas do gênero *jùjú*. Seu estudo marca, enfim, uma disposição dos etnomusicólogos para assumirem as músicas sincréticas das sociedades industriais e criticarem a rejeição dos pesquisadores às formas modernas e contemporâneas da cultura dos “nativos”.²⁵ Uma aliança análoga entre antropologia e história rendeu vários frutos no estudo da música, no Brasil: são exemplos o desvendamento do mistério do samba por Hermano Vianna (1997) e as investigações sobre batuques, festas, capoeira e outros temas da cultura popular.²⁶

Encenações da história

O tema da diáspora africana no Novo Mundo tem propiciado, há tempos, encontros da etnografia com a história das populações afro-americanas. Traduzem bem esses encontros profícuos algumas análises das formas simbólicas que os africanos e seus descendentes criaram no Brasil no período colonial.²⁷ As línguas, formas de sociabilidade, rituais e expressões simbólicas dos escravos e seus descendentes tornaram-se assuntos correntes na historiografia, nos últimos tempos. A fronteira entre pesquisa em arquivos e pesquisa de campo perde a nitidez uma vez que as duas frentes de investigação se combinam, principalmente em localidades onde é forte a presença de populações descendentes de escravos. Ganham relevo, então, tanto na historiografia quanto nos relatos orais que a pesquisa registra e suscita, temas como as festas e a vida cotidiana, as crenças e os mitos, as modalidades de expressão vocal e corporal. Os historiadores se vêem então às voltas com música, dança e dramatizações da tradição popular que, em outros tempos, só interessavam aos folcloristas.²⁸

²⁵ Ver também PEÑA (1985), GUIBAULT (1993), MANUEL (1993).

²⁶ Ver os ensaios reunidos em CUNHA (2002).

²⁷ E.g. MELLO E SOUZA (1987), MELLO E SOUZA (2002), REIS (2001 e 2002).

²⁸ E.g. MATTOS e ABREU (2007).

Essas modalidades expressivas operam como recursos políticos e estéticos quando se metamorfoseiam em danças com forte caráter étnico-racial e histórico. À medida que são convocadas pelas políticas identitárias do presente, assumem com força o lugar de história encenada, “performatizada”. Naturalmente, a metamorfose requer que se selecionem os vestígios e se os ordene em formas narrativas. É o que temos observado em alguns contextos contemporâneos. Imagens do passado emergem em atividades musicais e é notável a disposição dos músicos para pensar estas últimas desde uma perspectiva histórica. A poesia cantada e a dança assumem o papel de veículos desse trabalho de perpétua elaboração de uma memória compartilhada e de organização de relatos do passado do ponto de vista do presente. Pretendo expor, a seguir, um exemplo dessa elaboração, observável, atualmente, em danças como o jongo ou caxambu.²⁹

Mais de uma dezena de grupos dedicam-se a essa dança em cidades do Vale do Rio Paraíba, eixo da economia cafeeira no século XIX, e no Norte fluminense, região de cultivo da cana-de-açúcar. Integram os grupos, descendentes de jongueiros que foram socializados na dança, no canto e no universo de crenças ao qual o jongo está ligado quando ainda eram crianças. Nos dias de festas de santos, no dia 13 de maio, ou simplesmente nos finais de semana, eles ouviram seus pais e avós cantando nos quintais e terrenos na proximidade das casas, nos sítios e nas ruas das cidades. Muitos deles haviam migrado da área rural para uma vila ou cidade, após a Abolição. Alguns se haviam instalado no Rio de Janeiro, cidade cujos morros conheceram, nas primeiras décadas do século XX, uma rede de praticantes do jongo ou caxambu.³⁰ O gosto pelo jongo, porém, nem sempre sobreviveu aos deslocamentos geográficos, à dispersão de grupos locais e a mudanças mais amplas que atingiram desigualmente as localidades onde se concentraram os antigos trabalhadores de fazendas de café e cana-de-açúcar do Sudeste.

²⁹ Baseio-me na observação de apresentações de grupos de jongo ou caxambu, nos festivais chamados “Encontros de Jongueiros”, em entrevistas e conversas com integrantes dos grupos de jongo do Quilombo de São José da Serra (Valença, RJ) e Pinheiral (RJ), principalmente. Foram também extremamente úteis os relatórios de pesquisadores engajados pelo Centro Nacional de Cultura Popular do IPHAN para preparar a candidatura do jongo ao registro como Patrimônio Imaterial no nível nacional.

³⁰ Ver GANDRA (1995).

Com acompanhamento de pelo menos dois tambores, forma-se uma roda de homens e mulheres. Um jongueiro aproxima-se dos tocadores e lança um “ponto” num estilo vocal entre a fala e o canto – pode ser uma saudação aos presentes, um pedido de licença e de bênçãos aos santos. Os tambores começam a soar e os versos do cantor dão origem a um canto que será repetido num jogo de alternância entre o solista e o coro dos dançarinos. Estes cantos, chamados pontos, são espirituosos, divertidos – diz-se que são pontos de *visaria* ou bizzaria. Outros contêm imagens obscuras que poucos dançarinos compreendem – para não falar do público desavisado. São referências sarcásticas a terceiros e palavras de desacato aos rivais, habilmente dissimuladas. Só quem é conhecedor da linguagem cifrada do jongo responde, sempre cantando. A essa arte poética se dá o nome de *gurumenta* (provavelmente, palavra derivada de “argumento”) ou desafio cantado, de conseqüências nefastas para os oponentes, pois o ponto tem poder de causar malefícios.

Os esforços dos jongueiros para preservar ou revitalizar a dança encontraram eco nos movimentos sociais, nos pesquisadores e em certas iniciativas dos órgãos governamentais, como as políticas para o patrimônio cultural. Os grupos atuais apresentam uma variedade de estilos de dança, vestimentas, repertórios de pontos. Também variam as formações instrumentais, que vão de conjuntos de vários tambores (de tamanhos e tipos diversos, incluindo os de fricção) até um par de tambores de tronco escavado a fogo, de fatura artesanal. É comum a presença de um desenho melorrítmico executado em *ostinato* sobre a base métrica de doze pulsações. São muitas, enfim, as maneiras de articular os elementos da tradição e de elaborar a identidade de jongueiro.

Nos pontos cantados, surpreende a quantidade de referências ao tempo do “cativeiro” e da Abolição. Também em seus depoimentos, os dançarinos da atualidade falam do tempo em que seus antepassados eram escravos e como podiam dizer, em pontos cifrados, coisas que precisavam ser comunicadas ao abrigo da vigilância dos senhores e capatazes. Durante a dança, tolerada nos fins de semana e dias santificados,³¹ os escravos das fazendas faziam críticas mor-

³¹ A tolerância não era universal. Nas leis municipais de Vassouras, em 1831 e depois em 1838, os senhores tentaram impedir que os escravos das fazendas fizessem “danças e candomblés” temendo as oportunidades de organização que propiciavam (Ver STEIN, 1985, p. 204).

dazes a seus supervisores e senhores, em palavras que estes não compreendiam. Os próprios pontos cantados sedimentam imagens de experiências que não puderam ser narradas de outro modo: a sede do escravo (“Bombeiro da bomba (bis) / Me dê um pouco d’água / Que a sede me toma”), a revolta pelo castigo corporal (“Oi bota fogo na senzala / Onde negro apanhou”), a origem dos ancestrais (“Papai era negro da Costa / Mamãe era nega banguela...” (sic)).³² A cultura musical jongueira reafirma o laço com o passado e assinala que os antepassados, privados de liberdade, forjaram na dança um espaço de expressão livre. Considerando-se que as oportunidades de os próprios escravos relatarem a experiência da escravidão e da Abolição foram praticamente nulas, a dança toma, cada vez mais consciente e deliberadamente, o caráter de monumento. Os vestígios históricos que ela contém são, como sempre, resultados de operações seletivas inconscientes, um trabalho de esquecimento parcial e de constituição de um nicho social de representação do ponto de vista do escravo.

Quando da Abolição, as reuniões para dançar o caxambu e cantar jongos faziam parte da vida social dos negros da região do café e da cana no Sudeste. Durante décadas, só interessaram, praticamente, aos que as realizavam e a um ou outro folclorista que as documentou.³³ No final do século XX, uma série de fatores convergiu para a revitalização das atividades dos jongueiros – relevância da cultura expressiva nos movimentos sociais, transformações no mercado de música popular, redescoberta da cultura popular tradicional por estudantes e artistas, políticas do patrimônio imaterial do Estado brasileiro. O jongo atualiza-se, não por inércia, mas porque é recriado em resposta a situações específicas – como outras expressões simbólicas.³⁴ Elementos novos, como o uso de microfones, podem ser postos ao serviço de convicções tradicionais sobre a indi-

³² Os versos citados são cantados, respectivamente, por jongueiros de Valença e de Angra dos Reis. Os dois último exemplo foram anotados por Araújo (1964, p. 203).

³³ Ver RIBEIRO (1984), ARAÚJO (1964).

³⁴ Falar de “invenção da tradição”, nesse caso, não esclarece muita coisa. A idéia que os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger exploraram, de modo pioneiro, supõe um sentimento de ruptura e a necessidade de reatar ficticiamente com o passado. Não é o que ocorre no caso do jongo. Assim, a idéia serviria apenas para chamar a atenção para o caráter socialmente fabricado da tradição, caráter genérico que se aplica a qualquer tradição.

vidualidade da voz solista. Do mesmo modo, alusões às nações africanas e às origens cobram novo sentido na política atual das identidades.

Não é possível falar da dança do caxambu no período escravista sem falar das relações sociais dos escravos entre eles e com os senhores. Do mesmo modo, é impossível falar dela, hoje, sem levar em conta uma rede de animadores culturais locais, agentes de órgãos do governo, líderes comunitários, produtores culturais e pesquisadores. A rede consagra o jongo como cultura afro-brasileira tradicional e patrimônio cultural nacional; diversifica o público e os contextos de recepção dos pontos cantados. O interesse externo pela dança obriga os jongueiros a um outro tipo de reflexão. Eles “falaram cultura sem falar em cultura – não era preciso sabê-lo, pois bastava vivê-la. E eis que de repente a cultura se tornou um valor objetivado, e também o objeto de uma guerra de vida ou morte”.³⁵ O mesmo se pode dizer da história, objeto de outras disputas.³⁶

Quero enfatizar a perspectiva adotada aqui, que busca não passar ao largo das maneiras como a história é contada – pois elas moldam o que se conta – nem tomar as informações referentes ao passado como lembranças e permanências objetivas que aí estão por obra e graça da tradição. As ciências sociais e a história ensinam a suspeitar de semelhanças formais, as quais não têm correspondência, necessariamente, na ordem dos significados e afetos. Esta, por sua vez, só se torna inteligível quando se consideram os contextos sociais em que são gerados. A idéia de continuidade simples das formas culturais, ao longo do tempo, também é encarada com reserva pelos historiadores. Descubram-se, por exemplo, mudanças importantes de significação apesar de certa constância das formas. Trocando em miúdos, do que o jongo foi para a população escrava que viveu nas fazendas do vale cafeeiro não pode ser deduzido o que ele é hoje – mesmo quando os tambores são peças de madeira seculares.

Mais de uma história da escravidão têm sido narradas, na atualidade, por historiadores, movimentos sociais, artistas etc. A música e as encenações em geral são modalidades de elaboração dessas histórias. Em 14 de dezembro de 2006, a *Folha de São Paulo* publicou uma matéria relatando as visitas guiadas

³⁵ SAHLINS (1997), p.127.

³⁶ Ver a análise de Melo (2006) da revitalização do tambor (nome local do caxambu) em Quissamã (Estado do Rio de Janeiro).

às antigas fazendas açucareiras da Zona da Mata Norte (Estado de Pernambuco). A guia convidava os turistas a se sentirem “... como verdadeiros senhores de engenho, verdadeiras sinhazinhas”.³⁷ Num engenho em Goiana, um guia negro, ao mostrar a senzala, colocou uma peça de ferro no pescoço e, do lado de fora, amarrou-se ao tronco. A encenação “burlesca”, segundo o testemunho do jornalista, valorizava a cana-de-açúcar (energia renovável) e silenciava sobre o aspecto criminoso da escravidão. Não é, de qualquer modo, um episódio isolado, pois em outros pontos do país, nos quais os escravos produziram riqueza e onde os descendentes ainda sofrem os efeitos da tremenda desigualdade social e racial, são implantados roteiros turísticos quase tão constrangedores quanto o da Zona da Mata. Refiro-me aos “saraus históricos” encenados em antigas fazendas de café do vale do Rio Paraíba.

Concebido por ativistas de uma organização não-governamental (Instituto Preservale³⁸) dedicada a incrementar o turismo na região, o sarau histórico ocorre em várias fazendas, entre elas a Ponte Alta (município de Barra do Piraí-RJ), famosa por ser uma das poucas que mantêm praticamente intactos espaços e construções da *plantation* cafeeira – terreiro de secagem, senzala, capela, tulha – e parte da maquinaria destinada a torrar, ensacar e pesar o café. Desse conjunto, somente a casa-grande foi reconstruída, nos anos 1930. A exploração turística da Fazenda apóia-se, em larga medida, nessa condição de “museu vivo” da atividade cafeeira com base em mão-de-obra escrava.³⁹

O sarau consistia numa pequena dramatização da qual participavam funcionários da fazenda, atores e atrizes que moram no Rio de Janeiro. A antiga capela era transformada em pequena sala de teatro onde os hóspedes assistiam ao “sarau” que começou com a entrada do casal de senhores – o barão,

³⁷ MAISONNAVE (2006).

³⁸ O Instituto Preservale apresenta-se: “Somos uma organização do Terceiro Setor, voltada para a preservação e o desenvolvimento sustentável dos patrimônios Culturais, Históricos e Ambientais da Região do Vale do Paraíba, berço da economia e da cultura do Ciclo do Café. Nossa ferramenta é o Turismo Cultural no Espaço Rural, através do qual poderemos ajudar você a conhecer e se apaixonar por todas as riquezas deste período de nossa história. Venha passear no tempo, desvendando as histórias e desfrutando das belezas deste pedaço tão interessante de nosso país”. Extraído de <http://www.preservale.com.br/>. Consultado em 25 de janeiro de 2006.

³⁹ Baseio-me na observação direta do sarau histórico na Fazenda Ponte Alta, em 2005.

em trajes de um homem abastado do Segundo Reinado, e a baronesa, com vestido longo e jóias. Atrás deles, caminhava uma mulher negra (também empregada da fazenda) caracterizada como criada doméstica, com saia de algodão cinza, bata branca e turbante, carregando um pequeno cesto onde estava guardado o bordado da baronesa. Sentou-se o casal de frente para o público, a escrava num banco lateral. O diálogo entre barão e baronesa tratava das perspectivas de casamento de sua filha e mostrava as preocupações financeiras, sociais e políticas subjacentes ao arranjo matrimonial. Seguiu-se uma explanação fluente dos atores que representavam barão e baronesa sobre a história do Vale do Paraíba, das riquezas geradas pela exportação do café, da escravidão e dos negros.

Os atuais proprietários, que não têm relação familiar com os cafeicultores do século XIX, investiram na encenação da história. Nenhuma fala foi destinada à mulher negra que representava a escrava. Falavam somente os barões que, num incômodo mimetismo do real compartilhado com os espectadores, eram representados por brancos com ocupações prestigiadas (administradores, historiadores), em contraste com a escrava (empregada da cozinha). Ao final, os barões dançavam a polca e a quadrilha e o pequeno número musical culminava num convite à valsa endereçado aos espectadores. O turista ainda visitava a senzala onde estavam expostos objetos de uso cotidiano, instrumentos de castigo dos escravos e esculturas africanas (que não pertenciam ao acervo local).

Os folhetos de propaganda das fazendas na região anunciam também apresentações de capoeira, mas esse espetáculo não ocorreu na Ponte Alta na ocasião de minha visita. Alguns moradores da cidade de Volta Redonda contaram-me que jongueiros da região foram convidados a apresentar-se numa das fazendas, mas ficaram chocados com o sarau histórico, não sei se por representar os escravos como vítimas de castigos corporais ou personagens mudas da história. A encenação da história do ponto de vista da casa-grande exala nostalgia do Brasil imperial e da aristocracia cafeeira. Domina o sarau o que podemos caracterizar como *cronotopo* do solar senhorial, mas as fantasias de enobrecimento que entretêm os turistas causam espécie à população negra mobilizada no movimento de revitalização do jongo.⁴⁰

⁴⁰ A idéia de *cronotopo* foi desenvolvida por Bakhtin no estudo do romance para designar a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O tempo condensa-se e torna-se artisticamente visível (1998, p. 211).

Na mesma região do Vale do Paraíba, moradores do Quilombo de São José da Serra empenham-se nas apresentações públicas, cada vez mais numerosas, de seu grupo de jongo. Exibem-se em teatros das cidades próximas e do Rio de Janeiro, nos festejos que realizam anualmente no Quilombo, em festivais e escolas. Optaram por adotar como figurino feminino saias rodadas brancas com batas ou camisetas da mesma cor; os homens vestem calças e camisetas brancas. A maioria dos participantes dança descalça. A ausência de adereços e as roupas evocam o passado escravo. Juntamente com os dois tambores de tronco escavado, usados em todas as apresentações, e com um repertório fixo de pontos tradicionais, realçam o elo de descendência que vincula o grupo às famílias que viveram no mesmo espaço hoje reivindicado como quilombo. As opções despojadas criam um *cronotopo* da comunidade em festa num terreiro de fazenda.

A solidez dos laços comunitários – incluindo os laços com os antepassados – é um dos mais importantes sentidos conferidos à dança do Quilombo, tal como é esteticamente elaborada. Outros grupos de jongo elaboram, porém, outros *cronotopos*. Alguns afirmam com mais ênfase as preocupações atuais do segmento negro na sociedade urbana contemporânea. Seu figurino em nada evoca as (imaginárias) roupas de escravos e de africanos. Os tambores de afinação por meio de parafusos metálicos, geralmente industrializados, também não se prestam à evocação de relíquias e tradição. O repertório inclui pontos de criação recente e conteúdo militante, como o de Gil do Jongo, da cidade paulista de Piquete, que intercala, ao refrão coral “O burro não sabe ler”, versos enérgicos: “Quero o burro diplomado!”, “Quero o burro deputado!”, “Quero o burro presidente!” etc. “Burro” é uma metáfora cristalizada na linguagem dos jongueiros, quase uma palavra de código para significar escravo e, por extensão, negro trabalhador descendente de escravos. Domina a cena um outro *cronotopo*, o da militância negra contemporânea.

Essas duas formas de apresentar-se e de situar-se na história não são as únicas alternativas dentro do movimento jongueiro. Mas elas ilustram o modo como a história da escravidão na antiga região do café é contada, desde perspectivas flagrantemente diversas, em performances que envolvem dramatização, música e dança. A abordagem etnográfica dessas encenações mostra que a história não interessa apenas aos historiadores e musicólogos. Se ela importa, como parece, para diferentes setores da sociedade brasileira contemporânea e se ela é diferentemente concebida, estudar etnograficamente a música de tradição oral pode ser a ocasião de um encontro com modalidades diversas de consciência histórica.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. “Histórias da ‘música popular brasileira’: uma análise da produção sobre o período colonial”. In: JANCSÓ, István; KANTÓR, Íris (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001, v. 2, p. 683-701.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Briguiet et Cia., 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972 (1928).
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: danças, recreação, música*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964, v. 2.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998.
- BARTÓK, Béla. *Béla Bartók essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. Lindoln and London: University of Nebraska Press, 1993.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, 3 v.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp; Cecult, 2002.
- DE NORA, Tia. *Beethoven and the social construction of genius musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DIAS, Paulo. “A outra festa negra”. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001, v. 2, p. 859-888.
- FABIAN, Johannes. *Time and the other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás; Sarapuí; Biscoito Fino, 2002.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.

- GEERTZ, Clifford. “Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social”. In: *Idem. Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOODY, Jack. *The domestication of savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GUILBAULT, Jocelyne. *Zouk: World music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Paris: Métaillié, 1993.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 1, Memória – História. Lisboa: Casa da Moeda, 1984, p. 95-106.
- LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Eds.). *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- LEVINE, Victoria Lindsay. “Arzelie Langley and a lost pantribal tradition”. In: BLUM, Stephen; BOHLMAN, Philip; NEUMAN, Daniel (Eds.). *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 190-206.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Ouverture”. In: *Idem. Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964, p. 9-40.
- _____. “Finale”. In: *Idem. L’homme nu*. Paris: Plon, 1971.
- MAISONNAVE, Fabiano. “Sobrados e mucambos: Visitas fazem apologia da escravidão”, *Folha de São Paulo*, 14/12/2006. Reproduzido em <http://www.overmundo.com.br/blogs/sobrados-e-mucambos-visitas-fazem-apologia-da-escravidao>. Acesso em 15/12/2006.
- MANUEL, Peter. *Cassette culture: popular music and technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- MATTOS, Hebe; RIOS, Ana Maria Lugão. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica, 1990.
- MELO, Ricardo Moreno de. *Tambor de Machadinha: devir e descontinuidade de uma tradição afro-brasileira em Quissamã*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

- MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MELLO E SOUZA, Marina. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- MYERS, Helen. "Ethnomusicology". In: *Idem* (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W.W. Norton & Co., 1992, p. 3-18.
- NETTL, Bruno. "Historical aspects of Ethnomusicology". In: SHELEMAY, Kay Kaufman (Ed.). *Ethnomusicology: history, definition and scope: a core collection of scholarly articles*. New York: Garland Publishing, 1992.
- _____. "O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas", *Revista Antropológicas*, ano 10, 17(1). Recife, 2006, p. 11-34.
- NEVES, José Maria. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NEUMAN, Daniel. "Epilogue". In: BLUM, Stephen; BOHLMAN, Philip; NEUMAN, Daniel (Eds.). *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 269-277.
- NOVAES, Pedro Hasselmann. *A gaita peregrina: tradição oral galega e interpretação instrumental de repertório medieval galaico-português*. Monografia – Licenciatura em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.
- PEÑA, Manuel. *The Texas-Mexican conjunto. History of a working-class music*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- PINTO, Tiago de Oliveira. "Considerações sobre a musicologia comparada alemã". *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1(1). São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1983, p. 69-106.
- REIS, João José. "Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista". In: JANCÓS, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 339-60.
- _____. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX". In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas. Ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Unicamp; Fapesp; CNPq, 2002, p. 101-55.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984. Cadernos de Folclore, 34.

- SACHS, Curt. *World history of dance*. New York: W. W. Norton, c.1937.
- SANDRONI, Carlos. “Transformações da palavra cantada no Xangô do Recife”. In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2008.
- SAHLINS, Marshall. “Outras épocas, outros costumes: a Antropologia da história”. In: *Idem. Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 60-105.
- _____. “Suplemento à viagem de Cook, ou ‘le calcul sauvage’”. In: *Idem. Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 23-59.
- _____. “Estrutura e história”. In: *Idem. Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 172-194.
- _____. “O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Parte I), *Mana*, 3(1), 1997, p. 41-73.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l’histoire de la musique instrumentale*. Paris: Payot, 1936.
- SCHORSKE, Karl. “A história e o estudo da cultura”. In: *Idem. Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 241-255.
- SEEGER, Anthony. “When music makes history”. In: BLUM, S.; BOHLMAN, P.; NEUMAN, D. (Eds.). *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- SHARP, Cecil. *English folk song*. Edition prepared by Maud Karpeles with an appreciation of Cecil Sharp by Ralph Vaughan Williams. 4ª ed., Belmont: Wodsworth, 1965.
- SHELEMAY, Kay Kaufman (Ed.). *Ethnomusicology: history, definition and scope: a core collection of scholarly articles*. New York: Garland Publishing, 1992.
- STEIN, Stanley J. *Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850-1900: the roles of planter and slave in a plantation society*. Princeton: Princeton University Press, 1985 (1958).
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.
- TOMLINSON, Gary. “Musicology, anthropology, history”. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. London: Routledge, 2003, p. 31-44.

- TRAVASSOS, Elizabeth. “Pontos de escuta da música popular”. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria. *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p. 94-111.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- WATERMAN, Christopher Alan. *Jùjú. A social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- WIORA, Walter. “Ethnomusicology and the history of music”. In: SHELEMAY, Kay Kaufman (Ed.). *Ethnomusicology: history, definition and scope: a core collection of scholarly articles*. New York: Garland Publishing, 1992, p. 127-133.
- CD-ROM *Memórias do cativo*. Coordenação Geral e Roteiro: Hebe Mattos. Rio de Janeiro: Laboratório de História Oral e Imagem, UFF.
- DVD *Jongos, calangos e folias. Música negra, memória e poesia*. Direção: Hebe Mattos e Martha Abreu. Rio de Janeiro: UFF, 2007.