

Réquiem ao homem religioso na obra de Raimundo Carrero

Priscila Medeiros Varjal de Melo
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

A missa de réquiem, também conhecida como missa para os mortos (do latim: *missa pro defunctis*) ou missa dos mortos (do latim: *missa defunctorum*) é uma celebração em sufrágio da alma de uma pessoa falecida, habitualmente por ocasião de um funeral, usando uma forma particular do missal romano. A missa e suas configurações tiram seu nome do intróito da liturgia, que começa com as palavras “*Requiem aeternam dona eis, Domine*” (“Concedei-lhes o descanso eterno, ó Senhor”). No Nordeste do Brasil, composições equivalentes ao réquiem atendem pelo nome de “Excelências”. Neste artigo, buscamos entender como os princípios dos cantos fúnebres perpassam a obra do escritor pernambucano Raimundo Carrero, conduzidos por um “homem a-religioso”, identificado como um dos signos que organizam axiológica e esteticamente a sociedade nordestina. Verificamos em seus romances a organização de um discurso irônico, que instaura um processo de decomposição de antigos códigos religiosos, com o objetivo de, pela composição de novos códigos, trabalhar para a construção de um verdadeiro “*ethos* do homem a-religioso”.

Palavras-chave: *Cantos Fúnebres; Rituais; Religião; Raimundo Carrero.*

Abstract

A requiem or requiem mass, also known as mass for the dead (Latin: *missa pro defunctis*) or mass of the dead (Latin: *Missadefunctorum*), is a mass celebrated for the repose of the soul of a deceased person, usually during a funeral, using a particular form of the Roman missal. The mass and its settings draw their name from the introitus of the liturgy, which begins with the words “*Requiem aeternam dona eis, Domine*” (“Grant them eternal rest, O Lord”). Musical compositions associated with death and mourning, even when they do not have religious or liturgical relevance, are also called “requiems”. In Brazilian northeast region, these compositions go by the name “Excellencies”. In this article, we seek to understand how the principles of the requiem pervade the work of the writer Raimundo Carrero, led by an “a-religious man”, identified as one of the signs that organize axiological and aesthetically Northeastern society. We find in his novels an ironic speech constructed by a process of decomposition of ancient religious codes, which seems to work in order to build a true “*ethos* of the a-religious man”.

Keywords: *Funeral Songs; Rituals; Religion; Raimundo Carrero.*

Introdução

No intrincado jogo da memória, na obra carrereana, evidencia-se a forte contestação da verdade absoluta cristã que, de certo modo, está ligada à própria superação de um momento histórico religioso e início de outro relativamente a-religioso. Por esse motivo é que os rituais presentes na obra motivam a “celebração” de uma nova configuração social que desabilita elementos comuns à ideologia cristã. Desse modo, se utilizando da forte ligação entre a expressão da religiosidade no nordeste brasileiro e a música, como uma componente estética significativa no que diz respeito aos modos de conceber a experiência com o sagrado, Raimundo Carrero inflama seus personagens no caminho da transgressão. Esse modo de agir, por sua vez, surge contra todo o discurso em torno do desaparecimento da virtude integrativa cristã, apontando para a ideia de libertar a consciência humana das leis sociais e do domínio da Igreja Católica, uma vez que nem o freio imposto por essas leis aos “instintos naturais” do homem nem a verdade absoluta cristã são mais aceitos, pois não fazem das pessoas melhores ou mais felizes. É com essa reivindicação que o tema da “morte” surge, assim, sob três perspectivas, na obra de Raimundo Carrero: a partir da ótica do catolicismo popular, com o objetivo de identificar a fonte que alimentou a concepção de morte centrada na “salvação individual da alma”, que ainda permanece na cultura brasileira (*A História de Bernarda Soledade, a Tigre do Sertão*); a partir da Bíblia, pois é onde estão os fundamentos da fé cristã na vida após a morte (*As Sementes do Sol, o Semeador e Sombra Severa*); e a partir do atual momento histórico, marcado pela mentalidade paradoxal de “negação” e “banalização” desse ritual (*Sinfonia para vagabundos, As sombrias ruínas da alma, Somos pedras que se consomem e Ao redor do escorpião... uma tarântula? Orquestração para dançar e ouvir*). Assim, ao tomar como base as obras mencionadas acima, verificamos que a inversão de alguns rituais – desarticulados de seu conteúdo sagrado e refeitos sob a capa do riso – acaba por configurar um estranho processo de “sepultamento” do homem religioso.

Os novos códigos

Se a música tem significado, qual é? Será que a música tem uma gramática? Qual o seu vocabulário?

Robert Jourdain

É sabido que a linguagem da desagregação aparece na obra do escritor salgueirense, mostrando o verdadeiro espírito de sua época, uma vez que a ordem e a harmonia já não correspondem às necessidades de uma sociedade contestadora de qualquer discurso que se pretenda eterno. Assim é que o veículo aglutinador das experiências acumuladas no imaginário dessa sociedade é a memória, sinalizadora da permanência de tradições religiosas experimentadas de forma mesclada ao longo da história. E as suas “falhas” evidenciam, muitas vezes, a inclusão de elementos estranhos presentes em outros repertórios de crenças disponíveis no universo religioso.

Tais elementos são representados pela linguagem, através de sistemas discursivos, pois esta atua como instrumento para a interpretação de culturas, por isso a sua organização é essencial não só para formular o tipo de discurso que se deseja construir, mas também o imaginário que se quer invocar (cultural, religioso, mítico, etc.). Dessa maneira, as palavras acabam por revestirem-se de diferentes roupagens para dar conta de toda uma configuração estrutural.

Sabe-se que a memória possui várias categorias, por meio das quais pode ser analisada, mas interessa na obra carrereana, sobretudo, enquanto fenômeno social, entendida como história, tradição, cultura de um povo. Assim, a memória coletiva, que ultrapassa a memória individual e biológica de um indivíduo, é a memória de uma sociedade. Para Le Goff (2003, p. 427), a memória coletiva refere-se à memória da sociedade oral, pois, com o advento da escrita, a memória coletiva se materializa em duas formas: a primeira é a comemoração, a memória no formato da inscrição e do monumento, e a segunda é a forma do documento em suportes próprios para o registro da escrita.

Entre as camadas sociais menos letradas, a memória coletiva firma-se em torno de três elementos identificados por Le Goff (2003): os mitos de origem, as genealogias

e o saber transmitido através de fórmulas práticas ligadas à magia religiosa. Desse modo, a memória pode ser compreendida como um traço deixado no mundo ou nos componentes dele por um evento (CHAPOUTHIER, 2006, p. 9); ou mesmo como aquisição, armazenamento e evocação de informações, sendo a aquisição também denominada de aprendizado e a evocação também chamada de recordação, lembrança, recuperação. (BARROS, 2005, p.1).

De acordo com Certeau (2010, p. 82), é com o intuito de criar uma linguagem vinculada à ordem que se deseja estabelecer na narrativa que o erudito se orienta, desde o final do século XVI, para a *invenção* metódica de novos sistemas de signos, graças a procedimentos analíticos de decomposição e recomposição. Nesse contexto é que os signos utilizados por Raimundo Carrero se atualizam em cada narrativa para dar conta do arquivo de cólera que acende sua obra, ao som de uma estranha “sinfonia” que dá as notas do enfraquecimento da memória do homem religioso, chegando a reger um verdadeiro canto de “celebração” à morte em sua narrativa *Ao redor do escorpião... uma tarântula? Orquestração para dançar e ouvir* (2003).

Isso porque, nesse romance, o autor investe num tom melódico, regido por uma tumultuada sintaxe. Ademais, trata-se de um texto que se alimenta do desdobramento acústico de uma única frase, submetida a várias intervenções lexicais, no compasso dos quinze capítulos que perfazem as três partes da narrativa: “o que faz uma mulher apontando o revólver para o marido que dorme?”.

No cenário, o quarto do casal Alice e Leonardo, paira uma atmosfera de torpor. Após o ato sexual, ambos em estado de vigília, ouvem o lamentoso sax de Dexter Gordon, com *The shadow of your smile*¹. A referência à música *À sombra do seu sorriso*, tocada pelo saxofonista natural de Los Angeles, se dá tanto pela tristeza e solidão expressas no sax tenor, quanto pela composição da letra, que integra o sentimento da cena. É o tema de separação e despedida da canção que provoca o movimento psicológico do casal, marcado por sinais de pontuação que evidenciam a participação de ambos num ritual

¹ The shadow of your smile / When you have gone / Will color all my dreams / And light the dawn. Look into my eyes my love and see / All the lovely things you are to me./ Our wistful little star / It was far, too high / A teardrop kissed your lips / And so did I. Now when I remember spring / All the joys that love can bring / I will be remembering / The shadow of your smile.

que celebra a morte: Alice tem a interrogação e o travessão, pois está na iminência de matar o marido, por isso sua pontuação é duvidosa e agressiva; sentada, ao lado da cama, observa-o, com um revólver na mão. Enquanto Leonardo, com a tensão das reticências, deitado, finge dormir e perscruta a respiração de Alice, que “está sorrindo, sentada na poltrona de espaldar alto, confortável, um sorriso na face de quem ironiza a morte.” (CARRERO, 2003, p. 81).

Além disso, a evolução da narrativa ocorre sob a regência de três saxofonistas norte-americanos, a que o autor, invariavelmente, faz referência: Dexter Gordon, Johnny Hodges e Charlie Parker: “houve um tempo em que fora feliz – em que foi Alice feliz – não houve um tempo em que Alice não foi feliz ouvindo dg – ou jh – ou cp” (CARRERO, 2003, p. 27). Entretanto, a voz da mãe de Alice se mistura ao lamentoso jazz, provocando pequenas “pausas” à narrativa, sob o discurso indireto livre, numa explosão de *flashes* extraídos de uma memória fraca e em desordem. Com seu tom melancólico, canta a desilusão amorosa experienciada na cidade de Santo Antônio do Salgueiro/PE, nostalgicamente, lembrando canções como *Não tenho você* (Ary Monteiro/ Paulo Marques), *Adeus às ilusões* (Johnny Mendel/ Paul Francis Webster), *Felicidade* (Lupicinio Rodrigues), *Tortura de amor* (Waldick Soriano) e *Ciao, amore, ciao* (Luigui Tenco). Por meio desse fluxo de variações sonoras, no qual as referências se unem numa hipótese fugidia (Alice matará ou não Leonardo?), sentimos que a perturbação causada pelo movimento da música traz à tona o sentimento de solidão do homem contemporâneo:

Agora não precisa mais se preocupar, alguma coisa se desenha no espírito, avisando-lhe que a madrugada será plena de balas e de tiros, preparados para a celebração. A bala cortando o som, repartindo a música negra que preenche a solidão e o susto, reunindo pedaços de lembranças e de vida que se concentrarão no coração da vítima, vítima presa na cama de lençóis brancos, recortada pela desproteção e pelo vazio, pela solidão, pela armadilha do sono. (CARRERO, 2003, p. 81).

É esse sentimento que percorre o romance inteiro, num movimento composto ao modo de uma grande improvisação de jazz, visto que o desempenho musical também envolve toda uma coreografia, de centenas de músculos, olhos movimentando-se

através de instrumentos e partituras, ouvidos acompanhando todas as nuances, símbolos escritos decodificados e interpretados, vários tipos de sacudidelas na memória, emoções convocadas e postas em formação, passagens inteiras planejadas e administradas. Tudo em intercâmbio para fazer surgir um estilo particular, e sem que as várias atividades entrem em choque. (JOURDAIN, 1998, p.16).

No ritmo da emoção, após o ato sexual que provoca o estado de vigília dos personagens, ambos se revezam, na semiobscuridade do sonho, sob o olhar do narrador onisciente. É ele que vasculha os sentimentos provocados pelo orgasmo, aos quais se misturam as lágrimas, os soluços, as incertezas, os desejos, e outras sensações impressas na consciência dos dois.

Alice gargalhando no quarto sem parar tão ruidosa quanto leviana – e tão ruidosa e tão aflita e tão bela – o rito da inquietação da alma – o rito e o riso – o sorriso e a gargalhada – o rito da inquietação nos lábios – tão reles tão ingênua tão leviana – o rito do corpo se debatendo – Alice no quarto – aflita e reles – apontando o revólver para Leonardo que dorme (...) Alice ouve – dg está tocando – ela ouvindo – ouvindo ouve – o negro toca – não passará de hoje (...) dg está tocando a impossível sombra do seu sorriso – de hoje – as paredes impregnadas – um tempo impossível – suportá-lo – impregnada a cama coberta pelo mosquito – os lençóis impregnados pela música – feito a melodia saísse do segredo – do mistério – da solidão do quarto – do segredo criminoso do quarto – do mistério assassino do quarto – da solidão homicida do quarto (...). (CARRERO, 2003, p.25-26).

É também como recurso técnico que a reincidência de uma frase argumentativa, a sonoridade provocadora e o fraseado nervoso do romance simulam o prazer e a dor do sexo, conduzindo os personagens diretamente para o umbral do êxtase. Desse modo, os sentimentos experimentados por eles, em estado de vigília, vão desde a emoção que afeta o sistema nervoso, até uma aflita desilusão despertada por ímpetos contraditórios e que traz consigo a certeza de uma felicidade perdida, quando “nem se pensava na existência de Deus”. (CARRERO, 2003, p. 96). Essa angústia incita toda uma encenação, regida por uma reversão de imagens e alimentada por metáforas que jogam com distintas versões de uma mesma hipótese: Leonardo, realmente, morre? Ou: será mesmo o fim? Ou ainda: haveria salvação para o homem?

Entretanto, a madrugada surpreende-o cada vez mais sozinho no mundo,

vítima que se oferece inteira, na incrível delícia do sono, lívido, parado e solitário, desconfia e desconfiando espera o uivo, poderia uivar, uivaria na mata escura, triste a vazia, a bala na coluna perfurando a alma, ferido e sangrando, lembrando a tarde de domingo, tarde preguiçosa, cinzenta, nebulosa, ferido e sangrando, parado e distante, quieto e vazio, semelhante ao tempo em que nem sequer havia Deus. (CARRERO, 2003, p. 89).

É jogando com imagens que o autor constrói toda uma linguagem, na qual os tempos verbais dão a cadência monótona, imprecisa, ao alternarem-se, revezando-se em presente, futuro e pretérito imperfeito, enquanto a pontuação marca a negação dos movimentos ritualizados, num improviso que desestabiliza o conhecimento racional; pois as interrogações de Alice, ao tentarem mexer no tom das frases afirmativas, convertem-se em afirmativas incompletas, obtusas (p. 21), num tempo marcado pela indecisão; enquanto as reticências de Leonardo tentam acrescentar possibilidades e versões a uma mesma cena, ao sugerir o indeterminado (p.65); e a conjunção integrante “e”, na busca por unir termos e orações inconciliáveis, acaba por destacar ainda mais a incongruência entre elas (p. 22).

Assim, considerando a dificuldade de leitura causada pelo experimentalismo dessa narrativa, muitos ainda não ouviram, em *Ao redor do escorpião...uma tarântula? Orquestração para dançar e ouvir*, o choro lamentoso e angustiante de um romance que imita a agonia da morte.

Um rito de despedida

A música, seja embalando as danças religiosas, bendizendo o Senhor ou marcando o ritmo das cerimônias de flagelação, assume sempre um lugar privilegiado nos rituais. Isso porque:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma

coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo]. (PEIRANO, 2003, p. 11).

Assim é que em pequenos ritos ou em cerimônias religiosas, principalmente se relacionados à morte, os cantos fúnebres são considerados verdadeiros amuletos que reúnem tanto as funções de purificação da alma, quando cantados no contexto de morte; quanto a capacidade de proteção do corpo, quando usados na intenção de afastar qualquer perigo em relação à vida. Os ritos de exéquias e de flagelação, de um modo geral, são os dois espaços nos quais se manifesta com maior intensidade a componente penitencial da religiosidade popular nordestina. É um elemento que atravessa estas duas cerimônias, sendo a substância que desfaz o conteúdo sagrado dos rituais na obra carrereana.

No interior do Brasil, são vastamente difundidos os cantos fúnebres de matriz popular aos quais se dá o nome de “Excelências”. Estas têm a função ritual de entregar a alma do ente querido ao Céu, em meio a um “louvor” de passagem no qual se invocam com frequência o Arcanjo São Miguel e a Virgem Maria. Em Portugal, de onde provêm tais louvações, posto que chegaram ao Brasil com os colonizadores, estão ligadas também ao santo de devoção de quem exalta as “excelências” de seu protetor. É um gênero devocional que pode ser encontrado em antigos manuais de devoção portugueses, como a *Coroa Seráfica Meditada* (1751), o *Arco Celeste* (1758), o *Mestre da Vida* (1759), o *Ramalhete de Myrrha* (1823), entre outros. (FONSECA, 2009). O sentido do ritual na obra do escritor nordestino é construído com a materialização de suas metáforas, posto que cria, em sua alegoria² do homem “moderno”, sincrético e propenso a vários tipos de experiências, sejam espirituais ou culturais, um ethos do “homem a-religioso”. Este termo caracteriza o indivíduo que já não vê “mistério” nos fenômenos humanos nem

² A alegoria consiste, enquanto forma de linguagem que contém maior complexidade que a metafórica, pois esconde um fio conceitual por trás de sua composição, em “uma forma especial de analogia, uma técnica de por em paralelo a linguagem metafórica e a conceitual de tal modo que esta tenha a última palavra.” (FRYE, 2004, p.32).

resguarda o sentido ritual das ações convencionadas pelos séculos de cultura religiosa, como bem caracteriza Eliade (2008, p. 166):

Assim como a “Natureza” é o produto de uma secularização progressiva do Cosmos, obra de Deus, também o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana. Isto significa que o homem a-religioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans-humano. Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados.

É com esse “novo homem” que vem se operando uma dessacralização nos níveis mais elementares da vida humana. Por isso, a ideia de que as artes funcionam como um meio de elaboração – normalmente lutuosa – de fatos históricos acende a discussão do ethos do “homem a-religioso” construído na obra do escritor Raimundo Carrero, na qual se conformam distintos códigos revestidores de um grande ritual que evolui gradualmente desde a década de 70 do século XX até os dias atuais.

De acordo com Frye (2000, p. 21), “na vida humana, o ritual parece ser certo esforço voluntário (daí o elemento mágico) de recapturar uma comunicação perdida com o ciclo natural.” Nele é possível encontrar a origem da narrativa, por ser uma sequência temporal de atos na qual o significado ou a significação consciente está latente: “pode ser visto por um observador, mas é em grande parte ocultado dos próprios participantes. O impulso do ritual é em direção à narrativa pura que, se pudesse haver tal coisa, seria repetição automática e inconsciente.” (FRYE, 2000, p. 21).

Nas sociedades letradas, como explica Eliade (2008, p.138), os rituais vêm perdendo a força, pois o homem a-religioso acaba por dessacralizar experiências vitais como a morte, a sexualidade, a alimentação, o trabalho, etc., o que quer dizer que todos os atos fisiológicos também são constantemente destituídos de significado espiritual, desprovidos portanto da dimensão verdadeiramente humana. Daí o tom de transgressão das narrativas de Raimundo Carrero, que rege a encenação de uma vida fragmentada, com angústias próprias ao universo religioso.

Os arquivos da memória

É com a retomada das referências cristãs que este autor evoca a ofensa bíblica,

sentimento comum na fala de seus personagens: “Me ofenda como o mundo ofende Deus.” (CARRERO, 1995, p. 161). Dessa maneira é que o autor recorre à intertextualidade – perspectiva teórica que trata de um processo complexo, utilizado com funções diversas (epígrafe, citação, paráfrase, paródia, pastiche, sátira, etc.), e bastante explorado na produção literária moderna – com a proposta da identificação de sentidos pelo seu leitor, pressupondo o conhecimento do texto bíblico lembrado. Ademais, com as reminiscências de um tempo de fé, logo aparecem as codificações apocalípticas, o que evidencia a dimensão simbólica do “canto” que permeia toda a obra deste escritor, tomando corpo como um “louvor” à morte, à desintegração e à perda dos princípios unificadores do homem. O resgate desse tempo primeiro na obra carrereana é problemático, pois ocorre em meio ao riso e à ironia, recursos vastamente utilizados pelo autor para inverter o passado recuperado no momento mesmo em que é resgatado. Assim é que a doutrina, com a qual a tradição cristã dominou a consciência das sociedades ocidentais até o século XVI, será virada ao avesso pelo autor pernambucano, por chegar desprovida de sua dimensão sagrada para o homem a-religioso contemporâneo.

Com isso, evidencia-se que são as falhas dessa memória que fornecem os elementos configuradores da nova ordem na desconstrução operada pelo escritor Raimundo Carrero, entendendo que o esquecimento, segundo Izquierdo (2002; 2004), não é considerado um lapso ou um problema, e sim um processo natural e necessário ao funcionamento da memória. Por isso, suas falhas podem ser vistas como um processo de ruptura que se inicia com a possibilidade da criação de novas formas de expressar a religiosidade.

O que se quer propor com isso é que, não só a memória cultural brasileira é reconstruída na obra carrereana, pelo viés da religião, mas também se reconstroem traços marcantes da cultura brasileira que se refletem na mentalidade e na conduta dos personagens da obra de Carrero à luz dos distintos códigos que revestem seu complexo sistema criador. Isso porque, de modo geral, toda cultura acaba sendo manifestação e construção da memória, e deve ser sempre pensada como um processo tenso, submetido a uma série de determinantes coletivas, sociais, políticas, como também individuais e emocionais. Grande parte da produção literária do século XX está marcada pela

violência desse período. Na obra deste escritor nordestino, portanto, não se resgata apenas a memória do erro cristão, como também se compreende o nascimento de novos códigos advindos do homem contemporâneo e toda uma ética de representação dessa nova moral na sociedade brasileira.

Referências

BARROS, Daniela Martí. *A memória. Conciência*. n. 52, p. 1-4, mar/ 2005. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/15.shtml>>.

CARRERO, Raimundo. *Ao redor do escorpião... uma tarântula? Orquestração para dançar e ouvir*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Sinfonia para vagabundos*. Recife: Bagaço, 2008.

_____. *Somos pedras que se consomem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *O amor não tem bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *A minha alma é irmã de Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Seria uma sombria noite secreta*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2011.

CERTEAU, Michel de. *La Fabula Mística: siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge L. Moctezuma. México: Editora Universidad Iberoamericana, 1993.

_____. ***A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2010.**

CHAPOUTHIER, Georges. *Registros evolutivos*. Viver Mente & Cérebro: Memória, n. 2, p. 8-13, jul. 2006.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FONSECA, Joaquim. *A contribuição das “incelências” do Vale do Jequitinhonha para a inculturação da música ritual de exéquias da Igreja no Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo, 2009.

FRYE, Northop. *Código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 2000.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: ARTMED, 2002.

_____. *A arte de esquecer*. São Paulo: Vieira & Lent, 2004.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.