

MÚSICA E POESIA: um estudo dos processos de transmissão de conhecimento entre os violeiros de Caicó – RN

Joalisson Jonathan Oliveira Diniz
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
joalissondiniz@outlook.com

Resumo: Em nossa contemporaneidade surgem diversas problemáticas que nos direcionam a uma nova ótica ao que estamos pesquisando. A partir dessa constatação procuramos ações para compreender tais ocorrências. A Educação Musical busca compreender as distintas formas de se aprender e ensinar música em diversos contextos. Com isso, o objetivo deste trabalho é analisar e comentar os processos de transmissão de conhecimento entre os violeiros da cidade de Caicó - RN. A metodologia, de cunho qualitativo, privilegia o método etnográfico. Foram feitas quatro entrevistas, das quais, três com os violeiros e uma com Djalma Mota, articulador cultural. Estão sendo expostos neste trabalho os principais aspectos que caracterizam o processo de aprendizagem na Cantoria de Viola. Por fim, esta experiência nos possibilita uma visão mais ampla do ensino e aprendizagem musical em um determinado contexto cultural, fazendo-nos reconhecer o valor existente em cada manifestação cultural, não só em termos musicais, como também sociais. O contato com os cantadores nos possibilita um novo olhar como futuros educadores.

Palavras-chave: Transmissão Musical. Cantoria de Viola. Educação Musical e Cultura.

Introdução

A Educação Musical atual tem vislumbrado insistentemente os processos de ensino e aprendizagem da música nas diversas circunstâncias que esses processos se inserem. Uma Educação Musical que esteja atrelada às distintas maneiras de se praticar música considerando as múltiplas formas, características, distinções e outros aspectos presentes nos locais onde se produz música.

O objetivo desse trabalho é analisar e comentar os processos de transmissão de conhecimento entre os violeiros da cidade de Caicó - RN. Em vieses mais específicos este trabalho objetiva: a) Desvelar as formas de aprendizado dos cantadores de viola; b) Conhecer a percepção que os cantadores têm sobre a realidade do seu fazer artístico: reconhecimento social, conhecimento sobre cantoria e quais tipos de conhecimentos e como são identificados pelos outros e por si mesmos; c) Estudar o conjunto de relações, regras e instrumentos que são

empregados dentro da cantoria, nas quais determinam o seu funcionamento evitando interpretações incorretas.

A elaboração deste trabalho foi fruto dos relatos dos violeiros contidos no meu trabalho de conclusão de curso cujo título é homônimo e trata dos processos de transmissão de conhecimentos considerando os contextos em que estão inseridos estes músicos.

A escolha do tema veio com o contato que tive desde cedo com a Cantoria de Viola. Tal vivência se deu a partir do meu bisavô, Manoel João da Silva, popularmente conhecido por *Mané Véio* - agricultor e embolador de coco (não muito conhecido). Em 27 de setembro - data de seu aniversário - *Mané Véio* contratava uma dupla de violeiros para fazer a cantoria em homenagem a esse dia.

A convivência nesse meio despertou em mim a curiosidade de entender como aqueles indivíduos, que sem formação alguma, conseguiam ao mesmo tempo em que tocavam seus instrumentos e cantavam melodias aboias elaborar versos com uma rigidez métrica de maneira improvisada. Em decorrência disso, surgiram questões como, onde, quando e como se deu/ocorreu o aprendizado na Cantoria de Viola.

A metodologia utilizada neste trabalho se insere no âmbito das pesquisas de cunho qualitativas, tendo em vista que o enfoque desse método é conseguir obter a descrição dos dados coletados, colocando o pesquisador na situação de intermediário em graus de proximidade direta e interação com as circunstâncias do campo a ser estudado (BRESLER, 2007, p. 8). Na pesquisa foram realizadas quatro entrevistas, três com os violeiros Antônio Silva, Cícero Nascimento e Geraldo Bríto e uma com o articulador cultural Djalma Mota, Filho de Chico Mota. Assim, aplicamos entrevistas semiestruturadas que, segundo Boni e Quaresma (2005, p. 75) são entrevistas harmonizadas por perguntas abertas e fechadas, de modo que o sujeito que está dando as informações tenha a possibilidade de expressar, por meio de seu discurso, suas ideias acerca do assunto sugerido.

Como privilegiamos alguns métodos e técnicas da etnografia neste trabalho, o observador é participante na entrevista e na análise documental. A relação de proximidade entre pesquisador e o pesquisado e a maleabilidade para alterar os destinos da pesquisa

ênfatisam o processo e não apenas o produto final. O estímulo à opinião dos investigados sobre suas próprias experiências, a não intervenção no local pesquisado e a coleta dos dados descritivos, transcritos literalmente para a utilização no relatório (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.41), são aspectos dessa prática etnográfica. A coleta dos dados se deu por meio de gravação de áudio e registro em diário de campo – este último possibilita o hábito de escrever, uma observação mais atenta, descrever com exatidão e refletir acerca dos eventos ocorridos (FALKEMBACH, 1987 apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 76). A técnica de gravação utilizada nesta pesquisa é a gravação analítica que, Segundo Pinto (2001, p. 252), “é aquela que é feita, ou dirigida, a partir de um projeto de pesquisa definido de antemão pelo pesquisador”.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Educação Musical em Contextos Culturais

Já faz algum tempo que diversos autores estão direcionando seus olhares para os processos de ensino e aprendizagem musical em contextos culturais. Buscando, por meio de uma ótica etnomusicológica, compreender esses processos. Partindo da ideia de que o ensino e a aprendizagem musical não estão restritos somente ao âmbito escolar, faz-se útil buscarmos entender como indivíduos ou grupos sociais transmitem e recebem esses conhecimentos. Nesse sentido, a educação musical tem passado por redefinições, com perspectivas e ações pedagógicas em âmbitos dinâmicos para um fazer musical que possa existir simultaneamente de forma inter-relacionada com a música, enquanto expressão artístico-cultural em suas distintas expressões e manifestações (Queiroz, 2005, p.50).

Buscar entender o fazer musical não somente enquanto atividade técnica, ou conteúdo apenas sonoro, é uma forma de abranger os horizontes musicais. Se a intenção é entender a música de modo global, utilizar aspectos convencionais estruturais programados pode ser algo limitador, pois como afirma Stillman (1996, p. 6), “[...] um estudo que busca ter uma visão ampla da música não pode abranger somente aspectos estruturais como afinação, ritmo, melodia e etc”. Neste sentido, há de se destacar o fato de que o ensino de música foi por

muito tempo baseado no modelo europeu ocidental, pois como apontava Arroyo “[...] O campo acadêmico da Educação Musical tem sido dominado por uma visão eurocêntrica e ênfase na instrução” (1999, p.3).

Anos depois Arroyo (2002) em seu trabalho Educação Musical na Contemporaneidade evidencia os novos rumos que a Educação Musical estava tomando. Selecionando alguns textos que tratam da temática em questão. Atualmente temos uma grande produção de trabalhos com esse tema. Autores como Magali Kleber (2006), Jusamara Souza (2004) e Luis Ricardo (2005; 2007;2010) são alguns que tratam dessa temática.

Voltamos a 1999, ano em que Arroyo defendia sua tese, “Representações Sociais Sobre Práticas de Ensino E Aprendizagem Musical”. Esse trabalho buscou uma visão antropológica sobre práticas de educação musical a partir de dois cenários de âmbito social e cultural ambos distintos de ensino e aprendizagem de música; o contexto ritual do Congado e o contexto institucional do Conservatório de Música, ambos localizados na cidade de Uberlândia-MG, entre os anos de 1995 e 1997. Essa pesquisa mostrou uma relação mais profunda entre aqueles que estão em processo de construção do conhecimento musical e envolvidos em práticas culturais musicais. Sendo, essa tese, uma maneira de enxergar amplamente a educação musical e os cenários sociais e culturais diversos. As análises feitas por Arroyo nos referenciam para a relevância de se projetar um olhar antropológico (ou Etnomusicológico) a respeito de práticas distintas de ensino e aprendizagem de música (ARROYO, 1999, p.2). Com isso, a autora (1999, p.1) afirma que tanto antropologia interpretativa quanto a Etnomusicologia se transformaram em campos teóricos que servem de base para o sustento das captações, análises e interpretações do material etnográfico da pesquisa que têm como interlocutora final a área acadêmica da Educação Musical.

Margarete Arroyo (1999, p. 350) conclui que a Educação musical como cultura, no contexto do estudo que ela empreendeu, se estabelece por meio de uma ligação com o conjunto de conexões de significados sociais e culturais, conferindo sentido à relação daqueles que estão sendo receptores do conhecimento (aprendizes) e o fazer musical, às concepções e às práticas de educação musical.

Transmissão da Cantoria de viola

Esta manifestação não possui uma forma metódica ou formal de ensino, é sempre de maneira informal que se adquire esse conhecimento. Os violeiros são sempre autodidatas, desenvolvem sua prática a partir da imitação. As pessoas que admiram tal arte e que sentem vontade de praticá-la desenvolvem suas habilidades poético-musicais a partir de vários aspectos, entre eles estão a observação, a escuta, as tentativas de fazer a música, cantar e criar versos, tocar o instrumento. Ao olhar uma dupla de violeiros cantarem, os observadores tentam imitar o que eles fazem. Quando os violeiros são perguntados sobre o ensino de Cantoria eles afirmam que é algo que vem de berço, um dom dado por alguma entidade divina (MELLO, 2012, p.186).

Também vemos que muito do conhecimento adquirido é passado por meio das relações familiares, que tem sua proveniência predominante do repasse dos progenitores masculinos, quando não são os pais são os irmãos mais velhos. Muitas vezes estes familiares são como, já citados, admiradores. Também deve colocar em evidências que os próprios familiares, em alguns casos, são cantadores. Tomando assim como referência meu contato com a cantoria, que veio a partir de meu bisavô, um embolador de coco, que nos dias de seu natalício contratava uma dupla de violeiros para festejar tal data, daí uma motivação para eu compor este estudo. É importante observar que a transmissão se dá também fora do cenário familiar, através das apresentações, dos círculos de amizade, etc. A consolidação da aprendizagem dessa prática se dá por meio da vivência, por meio de modo prático sempre em contato com o contexto em questão (GONH, 1990, p. 100; SAUTCHUK, 2009, p.69).

Cantoria

Como nos afirma Ramalho (2000), a cantoria tem sua origem ligada diretamente à Península Ibérica. Entretanto, possui traços de outras tradições e fazeres poético-musicais heterogêneos. Um exemplo disso é a França – país em que a poesia popular começou a florescer com maior realce por volta do século XI – com a arte trovadoresca e sua poesia lírica e

canção gesta. Soler (1978) supõe que os cantares dos nossos romanceiros, assim como os toques das nossas violas e rabecas, ressoam as cordas dos instrumentos trazidos pelos judeus cristãos-novos vindos para o Brasil.

O primeiro relato de uma cantoria, no qual participaram dois violeiros, nos remete ao ano de 1870, na cidade de Patos, Estado da Paraíba. Trata-se da narrativa da famosa peleja entre Inácio da Catingueira – nascido em 1845 e falecido em 1881 na vila de Catingueira-PB e sendo, para os narradores o escravo que engrandeceu a cantoria pela beleza e espontaneidade de engenho poético – e Romano do Teixeira, ou Romano da Mãe d'Água (1840-1891). Esta peleja ocorreu em um local chamado Casa do Mercado. Dizem que esta cantoria foi muito longa, devido às grandes habilidades que estes dois cantadores possuíam, sendo realizada durante uma semana inteira.

Segundo relatos, não houve vencedor - dado o nível de habilidade dos cantadores de viola -, mas em decorrência da fadiga acumulada comentam que o cantador Romano desistiu do embate, conforme nos informam Filho (1953) e Cascudo (2005).

A cantoria parece ter florescido na Serra do Teixeira (PB). Muitos mestres da cantoria são dessa região, como Agostinho Nunes da Costa (1797-1852) juntamente com Antônio Ugolino Nunes da Costa - Ugolino do Sabugi (Teixeira – 1832-1895), ambos filho dele, tido como o primeiro grande cantador brasileiro, e Nicandro Nunes da Costa (Teixeira – 1829-1918), popularmente conhecido como o poeta ferreiro. Nesse primeiro momento, a cantoria surgia e consolidava-se, não só como forma de expressão poético-musical, mas, também, como um meio de trabalho e renda para os vates.

Na Paraíba, vamos encontrar Silvino Pirauá Lima (Patos- PB – 1848-1913), responsável por introduzir a sextilha tanto no cordel como na cantoria e pelo do uso da “deixa” e do “martelo-agalopado”, como ainda são cantados atualmente; Germano Alves de Araújo Leitão (Germano da Lagoa, Teixeira – PB – 1842-1904), um cantador que possui grande notoriedade nesse tempo, sendo citado por Câmara Cascudo como, “Violeiro afamado, repentista invencível, mestre-de-armas sertanejo, jogando bem espada e cacete, era mais inteligente que letrado.” (CASCUDO, 2005: 333). Porém, a figura que teve maior destaque foi o poeta Zé

Limeira, “o mais famoso cantador de Teixeira, chamado de o mais mitológico dentre todos os repentistas surgidos no Brasil” e “o maior poeta surrealista do mundo”. O teixeirense nascido no sítio Tauá, foi objeto de estudos em universidades da França. Conforme alguns estudiosos, além do talento na poesia e no repente, Zé Limeira chamava atenção por seus trajes aberrantes e seu matulão.

A Cantoria em Caicó

A cantoria na cidade de Caicó se assemelha à de outras localidades. Nessa cidade do Rio Grande do Norte, a cantoria teve seu momento de ascensão e consolidação com o cantador Chico Mota. Ele foi responsável pela criação – juntamente com o poeta José Soares em 01/05/1963, na Rádio Rural de Caicó – do programa “Violeiro do Seridó”, o mais antigo do gênero, no Brasil. Em 1964, Chico Mota passou a cantar ao lado do poeta Cícero Nascimento, alegrando as manhãs do rádio seridoense por 48 anos ininterruptos (MOTA, Entrevista em 05/11/2015).

Resultados: características dos processos de transmissão musical entre os cantadores de viola da Cidade de Caicó.

Ao fim deste trabalho foi possível elaborar alguns comentários sobre as diversas formas que caracterizam o processo de transmissão musical entre os cantadores de viola da Cidade de Caicó.

1) Contato com a cantoria

Os trabalhos de Sautchuk (2009); Mello (2012) e Gohn (2010) nos apascentaram bastante sobre assunto. Com os dados colhidos a compreensão dos processos de contato dos cantadores com a cantoria ficou bem mais claro. Esses processos acontecem em diversas formas. O primeiro é de forma agnática, ou seja, através de seus familiares, sejam eles repassados pelos os pais ou outros parentes, ou pelo contato que esses parentes proporcionavam à sua morfogênese ancestral. Pelo simples fato de serem admiradores dessa

arte característica do sertão nordestino. Este contato proporcionado pelos familiares foi essencial para que futuramente, os indivíduos em questão, pudessem se consolidar como repentistas. O Antônio Silva (Entrevista em 30/10/2015) expõe bem isso revelando o contato com seu avô que era violeiro.

Ainda se tratando dos primeiros contatos, podemos concluir que estes também foram possíveis através da influência dos colegas ou vizinhos, que convidavam ou realizavam cantorias em suas localidades, sobretudo na zona rural, local onde a cantoria era uma manifestação comum. Podemos notar isso nas falas dos poetas Cícero Nascimento (Entrevista em 30/10/2015) e Geraldo Brito (Entrevista em 06/08/2015). Também, percebe-se que, a rádio foi uma ferramenta para o “despertar” dos violeiros para a cantoria, devido aos programas de repentes que tinham espaços para divulgação da cantoria. Esses programas foram essenciais para difusão da cantoria nos tempos da tecnologia. Assim, nos remetemos ao pensamento de Gohn (2010, p.100) ao mencionar que essas situações são características da educação informal, pois envolve processo que se constituem de modo natural ou espontâneo proporcionado pelos meios de comunicação, livros, amigos e família.

2) Como o indivíduo se identificou como Cantador de viola

Neste momento de identificação do repentista surge a questão do dom que é tido pelos poetas como o que faz o cantador ser profissional da viola. Sendo assim algo que fora concebido a alguém que é merecedor dessa graça. Entretanto ao analisarmos as falas dos poetas notamos a rotineira prática que eles têm com a cantoria evidenciando que, se não houvesse aquela prática esta aquisição de dom não seria possível. Com isso, percebemos que o dom nesse caso seria um despertar para o fazer artístico que mediante a facilidade (pré-disposição) que eles encontram no fazer da cantoria (CASTRO, 2010). Podemos pressupor, também, que se não há familiarização com algo isso tende a ser colocado em segundo plano assim dando valia ao que você consegue ter mais facilidade em fazer. Enquanto o dom seria o despertar para a cantoria, a afinação seria a consolidação do cantador como profissional da arte repentista.

Quando analisadas as falas dos poetas do Seridó caicoense identificamos também essa perspectiva. Notamos isso também na tese intitulada “A Poética Do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino”, de Sautchuk (2009). Onde o autor expõe os relatos de vários violeiros afirmando que começaram a tocar a partir do momento adquiriram a capacidade de afinar o instrumento. Dentre eles está Sebastião Dias violeiro oriundo de Caicó.

3) Como acontece a cantoria na atualidade:

Nos relatos que compuseram a pesquisa deste trabalho, percebem-se mudanças da cantoria ao longo dos tempos. Observamos tais mudanças em aspectos estruturais que garantiram a melhoria da prática da arte repentista. Os cantadores noutros tempos tinham que, por vezes, se deslocar “a pé” até os locais onde se realizavam as peijas, por vezes, tendo que passar pela desgastante situação de começar tocar o entardecer e terminar perto do sol raiar. Nos dias atuais essa prática mudou depois de acordos feitos pelos cantadores, em que estabeleceram horários fixos e cachês pré-estabelecidos. Outro ponto foram as condições de equipamentos, que antes eram parcos e hoje se tem, nas cantorias, o apoio de equipamentos sonoros, tendo em vista que antes era tudo feito “no peito” como relatam os violeiros.

Um segundo ponto são às novas formas de cantoria existente hoje, sendo necessário, mencionar, a cantoria didática que é caracteriza pela interação do cantador com a plateia de modo que esta seja informada sobre os diversos gêneros poéticos existentes. Busca-se nesse tipo de cantoria um público que não tenha contato com a arte da improvisação poético-musical.

Por fim, vemos que a cantoria, segundo os entrevistados, está perdendo sua essência devido às facilidades que, hoje, os novos violeiros têm para ter acesso a ela. Tudo pelo fato deles não estarem mais improvisando. Entretanto, é um fato comum em se tratando de cultura, pois ela muda conforme as alterações sociais. Existem também outros jovens poetas que, segundos os violeiros, têm uma grande aptidão para o improviso - algo essencial à cantoria. Percebemos, então, que ambos os casos contribuem para a continuidade da cantoria de viola, pois, nota-se que está havendo uma forma de aprendizado/transmissão.

Considerações Finais

É necessário que devamos ter consciência dos diversos mecanismos existentes para aprender, transmitir e se fazer música. Aceitando, reconhecendo e valorizando estes tipos de aspectos existentes. Tomar conhecimento dessas maneiras de transmissão da música, além dos conhecimentos e aptidões contidas em diversos contextos culturais, analisando os pontos positivos e negativos presentes nas situações e processos de transmissão em diversas culturas, pode proporcionar ao professor uma ampla visão de novas formas de lidar com o ensino de música e a partir dessa ótica elaborar estratégias para o processo de educação musical.

Ao fim dessa experiência, tida com a cantoria de viola, foi possível ter uma visão mais clara de como ocorre o ensino e aprendizagem de música em contextos não escolares. É preciso estar a par do valor que cada manifestação cultural pode nos oferecer, não só musicalmente, mas também socialmente. Ter contato com os cantadores nos possibilita um novo olhar, como futuros educadores.

Referências

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002, Goiânia. *Anais...* Goiânia, 2002, p. 18- 29.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 16, 7-16, mar, 2007.

BRITO, Geraldo. Entrevista de Joalisson Jonathan Oliveira Diniz em 06/08/2015. Caicó. Mp3. Rádio Rural Caicó.

BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Coleção Ciências da Educação. Tradução Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Portugal: Porto Editora, 1994.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais*. Em Tese, Vol. 2, nº 1, p. 68-80, jan./jul.2005.

CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

FALKEMBACH, E. M. F. *Diário de campo: um instrumento de reflexão*, 1987. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (organizadoras). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>> Acessado em: 11 de outubro de 2015.

FILHO, Francisco Coutinho. *Violas e repentos*. Recife: ed. Leitura, 1953.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (organizadoras). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>> Acessado em: 11 de outubro de 2015.

GOHN, M. G. M. *Movimentos Sociais e Redes de Mobilizações no Brasil Contemporâneo*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

MELLO, Vitor Rebello Ramos. *Memórias repentinas: a construção poética do nordeste pelos repentistas da Feira de São Cristóvão (RJ)* / Vitor Rebello Ramos Mello, 2012. 211f. Dissertação

(Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MOTA, Djalma. Entrevista de Joalisson Jonathan Oliveira Diniz em 05/11/2015. Caicó. Mp3. Rádio Rural Caicó. NASCIMENTO, Cícero. Entrevista de Joalisson Jonathan Oliveira Diniz em 30/10/2015. Caicó. Mp3. Rádio Rural Caicó.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Rev. Antropol.* [online]. 2001, vol.44, n.1, p. 222-286. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>> Acessado em: 11 de outubro de 2015.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SILVA, Antônio. Entrevista de Joalisson Jonathan Oliveira Diniz em 30/10/2015. Caicó. Mp3. Residência do Entrevistado.

SOLER, L. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Ed. Universitária - Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 1978.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 7-11, mar. 2004.

STILLMAN, Amy Ku'uleialoha. Sound evidence: conceptual stability, social maintenance and changing performance practices in modern hawaiian hula songs. *The world of music: journal of the international institute for traditional music (IITM)*, Berlin, v. 38, n. 2, p. 5-21, 1996.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: MARINHO, Vanildo Marinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (Org.). *Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2005. p. 49-66.

_____, Luíz Ricardo S. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010. Disponível em:<<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/221/201>>. Acessado em: 02 de outubro de 2015.

_____, Luis Ricardo Silva; SOARES, Marciano da Silva, GARCIA, Uirá de Carvalho. Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., 2007, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: ABEM, 2007, p. 1-10. Disponível em:<<http://www.abemeducaomusical.org.br/Masters/anais2007/>>

Data/html/pdf/art_t/Transmiss%C3%A3o%20Musical%20no%20Cavalo%20Marinho%20Infantil.pdf>. Acessado em: 02 de outubro de 2015.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: Música e Palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.