

Uma experiência de Educação Musical na Pastorinha Filhas de Sion em Belém do Pará

Comunicação

Sâmela Cristina de Souza Jorge
Universidade do Estado do Pará
samelasing@gmail.com

João Pedro Campelo Ribeiro
musicujoaobelem@gmail.com
Universidade do Estado do Pará

Resumo: Este relato de experiência refere-se ao campo vivenciado a partir da disciplina *Introdução à Etnomusicologia*, do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, que visou proporcionar aos alunos uma experiência de pesquisa de campo. Para isso, foi escolhida a Pastorinha Filhas de Sion, folguedo situado em Belém/PA e coordenado pela Mestra de cultura popular Iracema Oliveira. Uma das hipóteses centrais deste trabalho é considerar que os saberes musicais transmitidos no âmbito da Pastorinha Filhas de Sion proporcionavam uma Educação Musical aos brincantes do folguedo. A ideia de Educação Musical teve como referência os eixos da Educação Musical Contemporânea, discutida por Margarete Arroyo e Luiz Ricardo Queiroz. A metodologia da pesquisa se alicerça na pesquisa de campo, especificamente com a observação participante. Este trabalho apresentará contribuições para a compreensão da transmissão de saberes musicais e culturais no folguedo a partir da abordagem da Educação Musical.

Palavras-chave: Educação Musical contemporânea, Cultura Popular, Transmissão de saberes.

Introdução

A experiência de pesquisa de campo aqui analisada se inscreve no âmbito das atividades da disciplina de *Introdução à Etnomusicologia* ofertada no curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, no segundo semestre de 2018. A intenção, inicialmente, foi proporcionar aos discentes uma experiência de pesquisa de campo no âmbito da cultura popular, para que eles pudessem ter um melhor entendimento de um estudo introdutório acerca da Etnomusicologia, relacionando teoria e prática. Para isso, optou-se por observar e participar da Pastorinha Filhas de Sion, folguedo popular que ocorre no Ponto de Cultura

“Heranças do Velho Chico”, no bairro do Telégrafo sem Fio, em Belém/PA, onde também se encontram o Pássaro Junino¹ Tucano, o grupo parafolclórico de dança Frutos do Pará, e a própria Mestre Iracema Oliveira, que reside no local. Todos os três segmentos culturais são coordenados pela Mestre, de 82 anos de idade, e que desde seus sete anos participa de grupos de Pastorinhas.

O trabalho de campo contou com cerca de 40 alunos que, sob orientação da professora Dra. Livia Negrão², se dispuseram a acompanhar os ensaios pelo menos uma vez por semana no período de dois meses de preparação das apresentações para a quadra natalina. Os procedimentos etnográficos basearam-se nos princípios da pesquisa de campo, mais especificamente da observação participante, apontados por William Whyte (2005). Tal metodologia abrangeu ações tais como a participação e integração dos alunos nos ensaios e apresentações do grupo, transcrição das canções tocadas e entoadas no folguedo, assim como a organização de uma apresentação do grupo dentro da Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Inicialmente, nos dirigimos até a residência da Mestre Iracema para negociar nossa inserção nos ensaios. A Mestre já era conhecida de algumas pessoas de dentro da Universidade, isso facilitou nossa aproximação. A partir disto, conseguimos permissão para acompanhar e, a pedido de Iracema também participar do espetáculo.

Partindo-se da concepção de que a Etnomusicologia é o estudo da música na cultura (MERRIAM, 1964, p. 19) e que este estudo revela interfaces com a Educação Musical (QUEIROZ, 2010, p. 125), busca-se considerar que a Mestre Iracema Oliveira proporciona uma Educação Musical aos brincantes da Pastorinha Filhas de Sion a partir da transmissão de seus saberes musicais no âmbito da cultura popular. A ideia de Educação Musical que evocamos neste trabalho tem como referência os eixos da Educação Musical Contemporânea, discutida por Margarete Arroyo (2002a, 2002b) e Luiz Ricardo Queiroz (2004, 2010, 2017).

Considerando-se que a prática musical é um fenômeno transversal que perpassa todos os contextos sociais (BOZON, 2000, p. 147) e que toda prática musical traz implícito um aprendizado, seja na forma de bater um tambor, seja no

¹ É um teatro popular musicado genuinamente paraense, que se apresenta no período das festas juninas (SILVA, 2013, p. 71)

² Professora adjunta da Universidade do Estado do Pará (UEPA), ministrante da disciplina *Introdução à Etnomusicologia*.

canto coletivo ou na observação e repetição de melodias, podemos dizer que existem modalidades de Educação Musical em diferentes contextos. Estelle Jorgensen (1997 apud ARROYO, 2002a, p. 20) pondera que esses contextos exercem uma forte influência no fazer musical dos indivíduos integrantes. Assim, a Educação Musical caracterizar-se-ia na confluência de crenças, práticas e valores inerentes a cada contexto, que implicariam formas diferentes, nas quais ensino e aprendizagem seriam realizados. Jorgensen (1997) alega ainda que:

compreender esta variedade sugere que pode haver inúmeras maneiras nas quais a educação pode ser conduzida com integridade. A busca por uma única teoria e prática de instrução musical aceita universalmente, pode levar a uma compreensão limitada (JORGENSEN, 1997 apud ARROYO, 2002a, p. 20).

Em oposição a um pensamento mais tradicional, de que a Educação Musical só seria possível em âmbitos formais de ensino, especificamente em espaços escolares, Margarete Arroyo (2002a; 2002b) apresenta uma concepção de Educação Musical que abarca o ensino e aprendizagem de música em contextos não-escolares, a exemplo do âmbito da cultura popular. A concepção de Arroyo é inspirada em uma percepção mais contemporânea de estudos e pesquisas na área da Educação Musical.

As pesquisas mais recentes na área de Educação Musical têm apontado para um olhar mais plural ante a realidade de práticas musicais em distintos contextos. Deste modo, Arroyo (2002a) define “Educação Musical” na contemporaneidade, alegando que:

O termo “Educação Musical” abrange muito mais do que a iniciação musical formal, isto é, é educação musical aquela introdução ao estudo formal da música e todo o processo acadêmico que o segue, incluindo a graduação e pós-graduação; é educação musical o ensino e aprendizagem instrumental e outros focos; é educação musical o ensino e aprendizagem informal de música. Desse modo, o termo abrange todas as situações que envolvam ensino e/ou aprendizagem de música, seja no âmbito dos sistemas escolares e acadêmicos, seja fora deles (ARROYO, 2002a, p. 18-19).

Entre as bases epistemológicas que fundamentam a colocação de Arroyo está a noção do relativismo cultural a partir de um olhar sociocultural, em que a música é vista como processo e não apenas como um produto de determinada sociedade. O olhar sociocultural então caracteriza a música como uma construção social e cultural de um grupo. Este olhar afasta a exclusividade de uma perspectiva eurocêntrica, abrindo espaços para outros saberes e formas de transmissão musical

ante a realidade de um grupo. A partir disto, é possível pensar a música também como cultura (MERRIAM, 1964 p. 19), de modo que a prática musical de um grupo influencia diretamente a forma com que se faz e se aprende música.

De acordo com Arroyo (2002b), a Educação Musical acontece a partir de processos estabelecidos dentro dos próprios “mundos musicais”, ou seja, a partir de processos e códigos próprios de cada grupo. Nesta linha de raciocínio, Merriam (1964) e Nettl (1983), citados por Queiroz (2004, p. 103), entendem que o processo de ensino e aprendizagem da música pode acontecer de diversas formas, estando tal processo ligado diretamente ao contexto cultural da prática musical. Merriam (1964 apud QUEIROZ, 2004, p. 103), em especial, diz que “[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores”. Assim, os processos de ensino e aprendizagem de música assumem formas distintas, apresentando particularidades que caracterizam a prática musical de cada grupo.

Queiroz (2010, p. 118) e Arroyo (2002b, p. 98) têm percebido que há uma forma peculiar de aprender e ensinar música em diferentes contextos, incluindo os da cultura popular, nos quais não há necessariamente uma educação formal de música, mas que as regras e o processo de ensino acontecem a partir dos valores e condutas subjetivas de cada grupo, sendo esta uma modalidade de Educação Musical na contemporaneidade.

O processo de ensino e aprendizagem de música que será relatado neste trabalho refere-se à Pastorinha Filhas de Sion, um folguedo popular, no qual, conseguimos observar valores e processos de ensino que moldavam o fazer musical dos brincantes³ dessa manifestação.

Contextualizando e caracterizando o folguedo

A manifestação cultural denominada Pastorinhas é um folguedo dramático popular e possivelmente originário das festas e cantos dos pastores da Idade Média, que porventura evoluiu até os autos de natal (PASCOAL, 1975, p. 14). Assim, o folguedo de Pastorinhas tornou-se uma prática típica do período natalino. As apresentações têm início no dia 25 de dezembro e finalizam no dia 6 de janeiro, concomitantemente ao “Dia de Reis” - data marcada por festejos que celebram o

³ Pessoas que participam e tem um modo peculiar de se expressar a partir do pertencimento ao universo da cultura popular, sobretudo, atuando nas peças (LEWINSOHN, 2008, p. 26).

nascimento de Jesus a partir da passagem bíblica que relata a visita dos três reis magos.

As apresentações se constituem em encenações da história do nascimento do “Messias”, lançando mão de diferentes linguagens artísticas, tais como a dança, o teatro e música. A manifestação faz o uso de canções leves, delicadas e contemplativas, que se integram aos variados atos dramáticos criados em torno da história bíblica. Os atos podem variar de acordo com cada região, assim como o próprio nome do folguedo. De acordo com Ermelinda Paz (1987, p. 8), no Nordeste brasileiro, o folguedo é chamado de "pastoril" ⁴, "lapinha" ou "presepe", em contrapartida, na Bahia e em Alagoas encontra-se o uso da expressão "bailes pastoris", e no Rio de Janeiro, o nome mais comum é "pastorinhas" (no plural, mesmo quando se trata de um grupo apenas). Atualmente, o termo mais usado em Belém do Pará para definir o folguedo, é “Pastorinha”, em que o plural só é empregado quando se refere a mais de um grupo, diferentemente do Rio de Janeiro e Goiás (MORAIS, 2007, p. 19).

De acordo com a Mestre Iracema, existem hoje em Belém apenas três grupos de Pastorinha, sendo um deles a Pastorinha “Filhas de Sion” - hoje, o grupo mais ativo em Belém. A Pastorinha Filhas de Sion surgiu em 1971, no mesmo local da sede atual. Iracema desde aquela época está à frente deste grupo. Algo que a tornou, desde cedo, responsável por diversas etapas da construção do espetáculo, como por exemplo: dirigir as peças, escolher e confeccionar os figurinos, compor e reger o grupo musical e ensaiar os brincantes.

A transmissão dos saberes musicais e culturais como Educação Musical

Os encontros com a Pastorinha Filhas de Sion deram-se durante ensaios semanais do folguedo. O contato mais afim com o grupo ocorreu a partir de um convite da Mestre Iracema, para que os alunos participassem do espetáculo. A partir disso, pudemos experimentar a observação participante, na medida em que

⁴ Há o “Pastoril” religioso e o profano no nordeste e parte do norte brasileiro. O pastoril profano, nascido no nordeste do Brasil, diferentemente do religioso, tem uma moral sexual arraigada que afasta a perspectiva tradicional cristã e desperta a comichão no folguedo, assim como o surgimento de novos personagens, como o “Velho” (VIEIRA, NÓBREGA, 2008, p. 2). Exemplo deste personagem é o famoso “Velho faceta”, eternizado com a canção “O casamento da filha do Seu Faceta”, que teve versão bastante conhecida feita por “Os trapalhões” chamada “Papai, eu quero me casar”.

tocamos, cantamos e até mesmo atuamos na manifestação. Segundo Whyte (2005, p. 248), a observação participante consiste em uma intensa aproximação e diálogo com os universos investigados e torna-se crucial para o entendimento da realidade estudada e aprofundamento de ideias, uma vez que se participa das práticas do grupo observado.

O objetivo inicial era observar apenas alguns ensaios, os quais pudessem ser encaixados na carga horária da disciplina. Entretanto, a partir do convite da Mestre, passamos a frequentar, praticamente, todos os ensaios do grupo, ultrapassando a carga horária da disciplina e gerando horas complementares para os alunos.

Quando iniciamos a pesquisa de campo, a Mestre nos perguntou se alguém sabia tocar teclado ou violino, pois ela queria que acompanhássemos as canções da Pastorinha, porém, que fosse com instrumentos “leves”. Iracema se justificou dizendo que a Pastorinha, diferentemente do Pássaro Junino, necessitava de instrumentos mais “suaves”, pois as músicas no folguedo eram mais “calmas” e, instrumentos como o teclado eram algo mais próximo do tradicional na Pastorinha - sendo seu desejo mantê-lo, ainda que incluindo alguns menos tradicionais como o violão, a percussão e a flauta transversal. A partir disso, os alunos se dividiram entre tocar violino, teclado, violão, percussão, flauta transversal, participar do coro e atuar.

Na Pastorinha Filhas de Sion sempre há os solos de personagens e o coro que acompanha, geralmente, o refrão das canções. No que concerne ao coro, foi observado que apenas Iracema o cantava. Em um dos ensaios ela nos relatou que isso se deve à carência de brincantes, pois antigamente, na Pastorinha, havia o coro com divisão de vozes, mas hoje, somente ela canta os refrões junto com os solistas. Contudo, a partir da nossa chegada, a Mestre viu a possibilidade de realizar o coro da Pastorinha, com divisão de vozes feita pela própria Iracema. Assim, a Mestre lançou o convite para participarmos do coro e nós aceitamos.

Em um dos primeiros ensaios, ao ensinar a canção “*Sancta Maria*” - texto em língua latina - Iracema primeiramente leu a letra com os alunos e brincantes. Em seguida, a Mestre cantou a melodia principal e a segunda voz da canção, para então dividir o coro em dois grupos - primeira e segunda voz. A forma de ensinar da Mestre era através da repetição, ela cantava a melodia e em seguida pedia para o

grupo repetir. Quando Iracema sentia que o primeiro grupo estava confortável, ela partia para ensinar o segundo, até que se juntavam as respectivas vozes e o coro se formava. Enquanto isso, os alunos instrumentistas iam testando harmonias e melodias em seus instrumentos para que pudessem tocar as canções do folguedo. Em alguns ensaios contávamos com o auxílio do filho da Mestra Iracema, que estava acostumado a tocar violão em todas as canções da Pastorinha.

A Mestra ensinava e regia tanto os brincantes - entre solistas e o coro - quanto os músicos. Em determinados momentos do ensaio, por exemplo, Iracema explicava aos músicos quando eles deveriam começar a tocar e como seria este som: mais “leve”, mais “devagar” ou mais “rápido”. Neste sentido, Iracema abordava parâmetros tais como tempo musical e intensidade. Ela também guiava-nos quanto à entrada dos instrumentistas na canção. Um exemplo disto é uma fala da mestra Iracema em um dos ensaios⁵:

É importante, na hora da Santa Maria [nome da canção], vocês darem sempre o tom [referindo-se aos instrumentistas que estavam no momento], pra poder todo mundo começar, porque o que tava acontecendo, é que todo mundo tava esperando, esperando (...).

Iracema continua, canta a canção “*Sancta Maria*” e diz: “não me perguntem nota, dó ré, ré, dó, remédio [risos da mestra] (...) Aí é primeira e segunda né [referindo-se a divisão de vozes da canção]” (OLIVEIRA, 2018). Podemos perceber, durante os ensaios, que a Mestra possuía os saberes inerentes à ação que realizava, ao orientar os músicos e dividir as vozes do pequeno coral de alunos que se formou, ainda que não se valesse da terminologia técnica, que caracteriza os saberes na Academia. Isso pode ser explicado a partir da concepção de Educação Musical na contemporaneidade, na qual, as dimensões que marcam o ensino e aprendizagem de música nem sempre são explícitas e/ou organizadas segundo as “lógicas” e os “padrões” que estamos habituados (QUEIROZ, 2017, p. 70).

No que tange à interpretação das canções pelos brincantes, a Mestra ensinava acerca da expressão, tanto corporal, quanto vocal. Iracema fazia questão de demonstrar como ela queria a representação dos personagens na cena, explicitando detalhes da interpretação. A Mestra se posicionou como algum dos personagens inúmeras vezes, interpretando alguma fala, dançando ou cantando algum trecho da canção, a fim de demonstrar o resultado que desejava com a cena. Da mesma

⁵ Informação oral que registramos em gravação audiovisual.

forma, ensinava aos brincantes solistas da peça e ao coro - demonstrando como ela queria que cantássemos. Além disso, Iracema pedia para que “cantássemos mais alto” ou “mais alegre”, quando ela queria algo mais expressivo por parte de quem estava cantando.

Luiz Ricardo Queiroz (2004) exemplifica um caso de Educação Musical na esfera popular dentro da prática do Congado na cidade de Montes Claros (MG) e enfatiza a importância da interferência do Mestre para a formação do “tocador” no Congado.

Muitas vezes, enquanto os meninos estão “brincando” e, pensando que não estão sendo observados, batem algum ritmo errado, são corrigidos e advertidos enfaticamente: “isto tá errado menino, num é assim que bate não”. Interessante é que muitas vezes a correção não vem acompanhada de uma explicação e o “tocador”, advertido de que está errado, tem que se virar para aprender a forma correta de tocar. Outras vezes, a explicação é feita por frases como: “bate sem parar a baqueta”, “bate mais compassado” e etc. Pelo que pude observar, frases como essas, utilizadas constantemente, não têm um sentido claro para os meninos, e eles acabam aprendendo, de fato, pela imitação e repetição dos padrões feitos pelos outros. (QUEIROZ, 2004, p. 104).

No caso das Pastorinhas, diferentemente do Congado, a Mestre Iracema demonstra a encenação desejada, de modo que os brincantes aprendem observando e repetindo a demonstração de Iracema.

A mestra também buscou transmitir aos brincantes conteúdos morais, sobre altruísmo, paciência, perdão e compaixão, além daqueles culturais inerentes ao contexto da cultura popular. É possível lembrar, por exemplo, um ensaio que gravamos com a permissão de Iracema. Nele, ela conta a história do “anjo mau” e do “anjo bom”, dizendo que todos que estavam presentes naquele ensaio tinham dentro de si os dois tipos de anjo, e que precisávamos lutar para que o anjo bom sempre prevalecesse em nossos corações (OLIVEIRA, 2018). Assim, a Educação Musical que acontece na cultura popular, de forma mais abrangente, envolve não somente o ensino e aprendizagem de música, mas também “valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico” (QUEIROZ, 2010, p. 115).

Em outro momento deste campo, uma brincante que estava sentada perto de nós, observando a peça e aguardando sua vez de entrar em cena, disse a seguinte frase “aqui é uma escola né!?, a gente aprende música, aprende peça

(...)”⁶. Interessante foi não somente ouvir esta frase da brincante, mas perceber que ela retratava uma realidade do grupo.

Na Pastorinha pôde-se notar uma intencionalidade no ensinar, não explicitamente ou prioritariamente o ensino musical como estamos acostumados a ver no ensino formal de música, mas o ensino da manifestação, a qual abarca o fazer musical. Nesta linha de raciocínio, Nettl (1992; 1997) apreende que “o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música”, considerando que “[...] uma das coisas que determinam o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão” (apud QUEIROZ, 2010, p. 103). Acrescentando que a prática musical perpassa todos os contextos sociais (BOZON, 2000, p. 147), e a partir do envolvimento e aprendizado de uma prática musical, ocorre implícita ou explicitamente alguma modalidade de educação musical (ARROYO, 2002a, p. 18), pode-se dizer que há uma Educação Musical nas Pastorinhas Filhas de Sion, a partir dos ensinamentos da Mestra Iracema Oliveira.

A transcrição das canções da Pastorinha Filhas de Sion

Inicialmente o trabalho de transcrição deu-se com a observação e, após alguns ensaios, com registros das canções que foram cantadas e tocadas. Em muitos momentos, tivemos que transcrever mais de uma vez a mesma canção, pois a Mestra cantava a maioria das canções em tonalidade mais confortável para si e, na falta de algum brincante solista, o “substituía” nas cantorias. Assim, também foi necessária a escuta do canto dos brincantes solistas.

Tivemos a preocupação de não modificar os registros em partitura que fazíamos, de modo a não tentar “embelezar” as músicas. Com bases em princípios etnográficos, não mudamos as canções, pois o registro do campo tem que ser fiel àquele momento em que está acontecendo a prática musical.

Partindo da percepção de que a Mestra não tinha as canções da Pastorinha registradas em partituras - tendo sempre que recordá-las, antes ou durante os ensaios -, pensamos no trabalho da transcrição como uma forma de retribuição dos alunos à Mestra e colaboradora da pesquisa, por todo trabalho e entusiasmo que ela teve/tem com a manifestação e com a cultura popular, de forma mais ampla.

⁶ Registro feito em caderno de campo durante ensaio.

Neste sentido, tentamos confeccionar um caderno com o registro em partitura das 22 canções apresentadas na peça da Pastorinha Filhas de Sion.

Considerações finais

A observação participante realizada em pesquisa de campo permitiu aos envolvidos perceber que o modelo de Educação Musical historicamente estabelecido, que se baseia em um único referencial cultural - o europeu - não é suficiente para contemplar todos os universos musicais existentes. Assim, torna-se de suma importância para o educador musical entender as distintas perspectivas do ensino e aprendizagem da música em suas diferentes situações, espaços e contextos culturais, para que ele realize propostas coerentes para o ensino da música, considerando estratégias metodológicas capazes de abarcar diferentes dimensões da Educação Musical (QUEIROZ, 2004, p. 103).

O trabalho de campo, então, tornou-se relevante ao passo que os alunos conseguiram construir um melhor entendimento a respeito da Etnomusicologia, e estabelecer relações com a Educação Musical. Uma experiência única, que poucas vezes é oferecida aos graduandos, que em sua maioria, chegam ao curso de Licenciatura em Música com vivências apenas no ensino formal de música - como conservatórios e escolas técnicas de música. A experiência da observação participante oportunizou a ampliação do olhar musical ante as distintas realidades e, principalmente da concepção de Educação Musical, afastando aquela única perspectiva do ensino e aprendizado de música, algo relevante para futuros educadores musicais.

Referências

ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. In: SEMPEM, 2., 2002a, Goiás. *Anais...* Goiás: SEMPEM UFG, 2002. p. 18-29.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta*, Rio de Janeiro, v.13 - n. 20, p. 95-122, junho 2002b.

BOZON, Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. *Em Pauta*, Rio de Janeiro, v.11, n. 16/17, p. 142-174, 2000.

LEWINSOHN, Ana Caldas. *O Ator Brincante: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, UNICAMP, 2008.

MERRIAM, Alan P. *A The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MORAIS, Luiz Sabaa Srur. *No Natal tem pastorinha: Ritual e socialização*. Dissertação (Mestrado em ciências sociais). Programa de Pós-Graduação em ciências sociais, UFPA, 2007.

PASCOAL, Ednéa do Marco. *As Pastorinhas: Estudo do Folclore Angrense*. Rio de Janeiro. Brasil: Gráfica Olímpica, 1975.

OLIVEIRA, Iracema et al. Ensaio e entrevista com o grupo focal. 30 Nov. 2018. Transcrição nossa.

PAZ, Emerlinda Azevedo. *As Pastorinhas de Realengo*. Rio de Janeiro, Editora Universitária da UFRJ, 1987.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, 99-107, mar, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez, 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. *Debates*, UNIRIO, n. 18, p. 163-191, maio, 2017.

SILVA, Rodolfo. Todas as coisas têm nome: a pesquisa testemunhal do vocabulário dos pássaros. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DO PARÁ. Escola de Pássaros: reflexões sobre o teatro popular do Pará. Belém, 2015. p. 42-51.

VIEIRA, M. de S; NÓBREGA, T. P. Cartografia do Pastoril no Rio Grande do Norte. In: Semana de Humanidades - CCHLA, 16., 2008, Natal. *Anais...* Natal: CCHLA, UFRN, 2008, p. 1-6.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.