

O Repente e a Sextilha: Práticas educativas em música

Rodolfo Rodrigues
Universidade Federal do Cariri
rodolfo.tecmusica@gmail.com

Ricardo Francisco dos Reis
Universidade Federal do Cariri
ricardo.sax2009@gmail.com

Comunicação

Resumo: Como parte integrante de uma pesquisa que se encontra ainda em andamento, este artigo traz reflexões acerca da arte repentista, abordando seu valor estético-musical e suas regras como sendo fonte de pesquisa e estudo por parte dos professores de música no Ensino Básico. Este artigo propõe-se também a apresentar propostas de atividades de musicalização. Como base para esta pesquisa foi realizada uma análise participante em shows de cantorias, bem como o levantamento de dados bibliográficos acerca do tema. Como base principal foi utilizado o livro didático “Poetas do Repente”, produzido pela Fundação Joaquim Nabuco, em parceria com a TV Escola. Espera-se que este trabalho sirva de pesquisa aos professores de música bem como seja um material que instigue a pesquisa e a apreensão sobre a arte repentista.

Palavras chave: Repente; Sextilha; Práticas Educativas.

Introdução

Este trabalho concentra grande relação entre repente e cordel, já que em boa parte trabalharemos a oralidade da cantoria, que por sua vez, escrita e declamada, torna-se cordel. A relação acontece também na estrutura de ambas, pois trata-se de produções poéticas que possuem a mesma origem, portanto semelhantes. Todavia, não deve ser confundida a base para a produção deste trabalho, que está envolto à arte do Repente, arte musical pesquisada como suporte para a elaboração das atividades propostas.

Tendo em vista a apropriação de uma cultura para a apreensão da mesma como suporte pedagógico é que apresentamos propostas de atividades que podem ser inseridas em sala de aula como forma de musicalização a partir de certas regras da cantoria. O motivador para a

elaboração deste trabalho é a escassa produção sobre o tema e o resgate dessa arte, já que no cenário educacional aparenta quase nunca aparecer.

O papel do professor como mediador direto de uma cultura musical para com seus alunos deve ser encarada como uma ação positivamente satisfatória, uma vez que boa parte da música presente e acessível nos dias de hoje refletem uma ação puramente midiática e de mercado, que ofusca, muitas vezes, a produção cultural da nossa sociedade.

Nessa perspectiva, a percepção do aluno como portador de um déficit cultural é substituída pela percepção das singularidades, das particularidades dos elementos que compõem as sociedades humanas, da diversidade de grupos culturais imersos num mundo em processo de globalização. Ocorre, entretanto, a marginalização da cultura popular, pois carrega a visão de que a vida cotidiana é insignificante, sem prestígio social e, conseqüentemente, sem legitimação dentro do contexto institucional (LOUREIRO, 2004, p. 70).

O Repente e a sextilha

Segundo Souza (2004, p. 8) a música ainda aparece como um objeto que pode ser tratado descontextualizado de sua produção sociocultural. O ensino de música hoje remete-nos, ainda, constantemente, a uma apreensão muito eruditizada, com moldes estritamente europeus, numa busca exaustiva de aproximar essa música com a realidade dos nossos alunos. De que maneira, portanto, esse quadro pode ser alterado? Como apropriar-se da música popular e tomá-la como objeto/produto de ensino/aprendizagem?

Autores como Lühning (1999), Alves (2010) e Nabuco (2008) apresentam pesquisas sobre a apropriação desses fazeres musicais, partindo do campo da pesquisa para a aplicação.

O resgate da música da cultura popular através de pesquisa - um empréstimo à métodos da etnomusicologia e/ou antropologia, áreas que trabalham ou com a cultura popular como um todo no contexto onde está inserida, ou especificamente com as manifestações musicais desta cultura popular por meio de uma pesquisa-de-campo participante. Este empréstimo metodológico inclui também uma discussão da questão sobre quem realizaria este tipo de pesquisa, dando a opção entre pesquisadores acadêmicos - como educadores, antropólogos e etnomusicólogos - normalmente vindo de um contexto diferente daquele a ser estudado e pesquisado, e no outro lado os próprios atores sociais que realizam as manifestações musicais (LÜHNING, 1999, p. 53).

As práticas culturais não são imóveis, fixas na tradição, elas se transformam e buscam novos espaços, processo natural que permite a manutenção da arte, uma vez que, precisa acompanhar os meios de comunicação e os processos de urbanização. Aliás, “para falar de cultura e identidade nas práticas educacionais, devemos levar em consideração as inúmeras transformações pelas quais passam os produtos culturais, incluindo a música” (LOUREIRO, 2004, p. 69-70). Nessa perspectiva, novas abordagens podem, e devem, ser aplicadas em sala de aula pelo professor, a fim de apropriar-se de determinadas práticas, tanto para o processo de musicalização como para o resgate da própria arte.

Dentre as várias manifestações artístico-culturais no Brasil temos em particular a prática dos cantadores repentistas, poetas que, acompanhados da viola, desenvolvem versos rimados de improviso. Esses repentistas estão espalhados por todo o país e hoje são figuras que denotam a imagem da cultura brasileira. Na região nordeste, em particular, esses poetas se encontram em maior representatividade, isso porque “tudo conduziu para que o Nordeste se tornasse o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a execução do repente. Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente”. (ALVES, 2010, p.5).

A cantoria, como também é chamada, é, segundo Alves (2010, p. 1), “prestigiada pelo seu rico valor estético e tornou-se conhecida em todo o Brasil por sua carga informativa e artística, além de notadamente musical”. Isso porque para se produzir um verso de repente é preciso seguir, criteriosamente, um conjunto de regras. Regras essas que são responsáveis por caracterizar e identificar a produção poética desses cantadores. E que, no ponto de vista músico-pedagógico, trata-se de especificidades musicais, ligados a conteúdos pedagógicos de musicalização.

Se nas primeiras aulas o professor de música planejar trabalhar ritmo, pulso, métrica, improvisação, execução instrumental, oralidade, ou quem sabe ambientação sonora, é sabido que os cantadores já se apropriam desses elementos durante o seu processo criativo e artístico, e da mesma forma o professor o pode, sem precisamente apoiar-se numa cultura externa.

Outra característica singular é que a cantoria não se limita a uma forma única, aliás “A cantoria de viola do Nordeste possui uma quantidade razoável do que podemos chamar de

‘modelos poéticos’, ou seja, diferentes combinações de estrofes e melodias, com formas fixas obrigatórias, dentro das quais os violeiros improvisam os seus versos” (TAVARES, 1979, p. 4). Entre essas formas utilizadas no repente apresentamos e discutimos neste trabalho a forma da sextilha.

Foi por volta do final do século XIX que o poeta Silvino Pirauá introduziu a sextilha, tanto nas cantorias como nos folhetos de cordel. “Nesse tempo muitos autores de folhetos eram também cantadores” (CASCUDO, 1939, p. 16).

Os folhetos portugueses eram escritos sob a forma de prosa, ou versados em quadras. O Grupo do Teixeira foi responsável pela criação e adoção das sextilhas de sete sílabas e do martelo nas cantorias. O início do uso de sextilhas é atribuído ao cantador Silvino Pirauá de Lima. Esta forma de composição poética é, no presente, a mais usada tanto nas cantorias de viola quanto nos folhetos escritos (SLATER, p.12-14. *Apud* SILVA, p. 51-52).

A sextilha, segundo Tavares (1979, p.6), é “o estilo mais simples, o mais tradicional, cada um com 7 sílabas, onde os versos ímpares não têm rima obrigatória e os versos pares devem rimar entre si”. Portanto a sextilha utilizada pelos cantadores possui a seguinte estrutura: o segundo verso rimando com o quarto e o sexto, enquanto o primeiro, o terceiro e o quinto são soltos; livres.

Outra questão é que em alguns estilos a tonicidade se torna muito criteriosa, na sextilha percebe-se que há esse facilitador na iniciação à poesia, já que a tonicidade exigirá apenas acentuação da sílaba tônica na sétima sílaba poética, sendo que, “toda poesia é reconhecível ou identificável pela ‘forma’ e esta é um padrão que tem como principal característica o ritmo, a extensão do verso e o seu agrupamento estrófico” (ALVES, 2010, p. 2).

A sextilha, além da modalidade poética mais comum, é também a forma “com a qual se inicia qualquer apresentação” (SAUTCHUK, 2010 p. 167), “muito usada também nas sátiras políticas e sociais” (SILVA, 2011, p. 48), e a qual se finaliza qualquer apresentação, conforme comentou o Poeta Zé Altino numa entrevista nos concedida no dia 19 de Fevereiro de 2017, na cidade de Campos Sales-CE.

Regras da Sextilha

Segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel¹ Existem sextilhas de cordéis nas seguintes formas:

- Sextilha Aberta (segundo verso rimando com o quarto e o sexto; primeiro, terceiro e quinto, soltos / Forma tradicional);
- Sextilha Fechada (primeiro verso rimando com o terceiro e o quinto; o segundo rimando com o quarto e o sexto);
- Sextilha Solta (primeiro verso rimando com o terceiro; segundo com o quarto; quinto e sexto, soltos);
- Sextilha Corrida (primeiro verso rimando com o segundo; terceiro com o sexto; quarto com o quinto);
- Sextilha Desencontrada (primeiro verso rimando com o quarto e o quinto; segundo com o terceiro e o sexto).

Com isso ressaltamos que a criação poética do cordel é diferente da do cantador, tendo a liberdade de produzir nesses formatos supracitados, tornando a possibilidade de produção mais ampla. Para o repentista a forma da sextilha se restringe à forma ABCBDB (Sextilha aberta).

Tomando como exemplo apresentamos a sextilha do poeta cantador João Bandeira²:

Sonhei com Padre Cícero
Na matriz da padroeira
De Juazeiro do Norte,
Grande cidade romeira
Quando lhe canonizaram
Na igreja brasileira

Para criar um verso como este não basta apenas ser criativo e saber rimar, mas, além disso, o poeta deve ter ciência das regras que conduzem uma estrofe: métrica, pulso, toada,

¹ <http://www.ablc.com.br/o-cordel/metricas-2/>

² 1944 - Atualmente reside em Juazeiro do Norte-CE

oração, por exemplo, atrelados à improvisação e ao domínio do tema que se propõe a cantar, tendo em vista que grande parte dos temas são sugeridos no ato das pelegas e desafios.

Nota-se que em cada verso há uma lógica métrica. Na sextilha todos os versos são heptassilábicos (possuem sete sílabas), ou, como é normalmente conhecida, são organizadas em redondilha maior. Nesses versos existem concentrações exatas de acentos tônicos, são essas que dão características próprias à oralidade e a toada na estrofe. Vale ressaltar que na cantoria a sílaba poética difere da sílaba gramatical, pois esta é subordinada ao ritmo do canto e/ou à declamação do verso. Com o verso **Professor chega atrasado**, por exemplo, encontramos a seguinte divisão silábica: Pro - fes - sor che - ga a - tra - sa - do. Gramaticalmente este verso possui nove sílabas. Entretanto se analisada à luz das regras da cantoria possui sete sílabas: pro - fes - sor che - gaa - tra - sa - (do). Percebamos que o último verso ficou entre parênteses, isso porque a última sílaba a ser considerada no verso é a sílaba tônica da última palavra, sendo essa mais uma das regras para a metrificação de um verso. E por fim verificamos também a junção de duas vogais: quando uma palavra termina numa vogal átona e é precedida de uma palavra que inicia também de uma vogal elas se unem.

Diante deste domínio de criação apresentado pelos repentistas é que emerge a possibilidade de apropriação por parte dos educadores musicais para com esse fazer musical, tendo em vista que grande parte da produção, e da forma de produção, desses poetas entram em consonância com os métodos de ensino de professores de música.

Qual seria, portanto, a importância da apropriação/aplicação dessa arte, dita popular, num ambiente onde o modelo de ensino de música ainda percorre muito os métodos europeus? Haveria alguma implicação direta, ou indireta, na forma de pensar dos cantadores? Seria perceptível aos alunos? Lühning diz que

Seriam experiências intermediárias, interpretações para passar valores e conceitos musicais de um contexto original para um outro novo, por exemplo do rural para o urbano, da geração dos nossos avós para a de hoje, de um contexto social para outro ou de uma região para outra; este procedimento torna-se até necessário num país como o Brasil, onde jamais todos serão portadores da mesma cultura (1999, p. 58).

Os próprios repentistas nos últimos anos têm adentrado às novas plataformas de divulgação e apresentação. “As gerações mais novas da Cantoria concordam que a poesia popular nordestina precisa encontrar espaço nos novos meios de comunicação” (NABUCO, 2008, p. 19). Sem contar que “para falar de cultura e identidade nas práticas educacionais, devemos levar em consideração as inúmeras transformações pelas quais passam os produtos culturais, incluindo a música” (LOUREIRO, 2004, p. 69-70).

Para que haja o diálogo com a cultura popular é preciso que tanto a escola, professor e o aluno comunguem, concomitantemente, da realização dessas atividades. Pois se atividades forem realizadas sem a vinculação por parte de algum desses “campos” o resultado não fluirá como esperado, uma vez que a proposta é a apropriação de uma cultura, de certa forma presente no cenário do país, numa nova perspectiva. Para isso o trabalho deve estar envolto à realidade do aluno, primordialmente este, como receptor do conteúdo.

Destacamos ainda que o incentivo à prática da música popular na sala de aula é importante para que não haja um distanciamento ainda maior por parte dos alunos para com essa produção artística, produção esta existente no nosso meio, muitas vezes camufladas por outras produções de mercado.

Ao contrário ela - a música - com as suas diversas constatações e diversas origens - pode ser encarada de forma exemplar para incentivar crianças de outros meios (tanto de outras classes sociais, quanto de outros grupos etnicamente definidos) a aprenderem outros conteúdos musicais ou no mínimo aceitar outras formas com mais naturalidade, senão desenvolver uma postura diferente a respeito de outras manifestações de sua origem e seu meio cultural e tornarem-se mais conscientes das riquezas existentes em todos os meios (LÜHNING, 1999, p. 58).

E segundo Loureiro:

A rigidez da escola e dos professores cerca o cotidiano do aluno, levando-o a se tornar mero executor de tarefas, distanciando-o da realidade exterior à escola e silenciando-o na sua individualidade. A generalização leva à uniformização de hábitos, gostos, informações, preferências. Todos passam a fazer parte da massa globalizante e de uma homogeneização cultural, devido à proximidade por certos produtos, inclusive a música, sabiamente veiculados pelos meios de comunicação (LOUREIRO, 2004, p. 67).

Conforme Nabuco (2008, p. 29)³ “a poesia faz com que os alunos se envolvam de uma maneira mais lúdica, mais espontânea. Descubrem os sentimentos, a natureza, as injustiças sociais, porque tudo isto são temas da poesia popular”. Nesta perspectiva a letra torna-se, portanto, elemento importante de análise neste trabalho.

Sobre trabalhar com a sextilha, no que diz respeito à técnica do improviso e outras regras, “o pensamento em dísticos facilita a montagem das estrofes, pois, numa sextilha, por exemplo, é mais rápido e seguro articular três ideias, ao invés de seis” (SAUTCHUK, 2010, p. 172). E como trata-se de uma proposta inicial de introduzir as atividades à Poesia de forma musical, a sextilha torna-se extremamente aplicável nesses moldes pretendidos.

Além do mais,

“Qualquer matéria escolar pode ser transformada em cordel ou cantoria. Os alunos estranham o som no começo, mas é porque não estão acostumados. E nós não queremos transformar cada aluno num poeta: queremos abrir sua percepção para a poesia, e para as outras artes” (NABUCO, 2008, p. 27)⁴.

As atividades infracitadas devem ser compreendidas como propostas processuais - realizadas gradativamente -, sendo respeitado todo processo de apreensão deste conteúdo, para que nenhuma delas seja realizada aleatoriamente. A iniciação à poesia, por exemplo, deve se dar passo a passo, para que a criança não seja exposta ao desafio de numa primeira aula sobre o assunto criar um verso metricamente rimado, sem que seja compreendido o real significado da atividade, e/ou que esta venha desconectada do principal eixo da aula: a musicalização.

Nesse momento, o professor de música que pretenda escutar a infância necessita abandonar as hierarquias legítimas impostas historicamente para, improvisadamente, expor a sua *cantoria do Repente*, isto é, o seu testemunho de organizar sonoridades como a expressão das diferentes sociedades e das singularidades do ser (LINO, 2010).

Atividades

³ Fala de ALMEIDA

⁴ Fala de MOREIRA

“A prática social faz com que as crianças logo compreendam que a música é um jogo sonoro de regras em movimento, uma forma instituída a partir da sensibilidade auditiva, organizando a experiência sensorial e estabelecendo relações que permitem uma extensão de sentidos” (LINO, 2010, p. 86). O uso da música popular permite além de uma maior interação com o aprendizado o sentimento de legítima pertença.

Além de ter como foco o aspecto pedagógico do ensino de música esta proposta vem como forma de resgate de uma identidade artística, apoiando-se na crença que a cantoria não seja reduzida apenas à uma manifestação folclórica, mas

como algo vivo e significativo que oferece uma alternativa muito importante para a educação musical, trazendo outros conceitos de música, de sua transmissão e interação do que aqueles normalmente presentes no ensino baseado apenas no ensino da música ocidental (LÜHNING, 1999, p. 59).

Apresentamos, portanto, sugestões de atividades pedagógicas musicais que envolvam as quatro regras centrais da cantoria: Improvisação, Deixa, Rima e Métrica. Procurando mostrar as possibilidades que existem para o ensino desses conceitos no Ensino Básico.

São atividades que estão no cotidiano dos educadores musicais, mas que adaptadas são funcionais ao conteúdo prescrito pelo trabalho. Ressaltamos que não apresentamos atividades anteriores a estas, mas que antes mesmo do início dessas atividades há todo um procedimento de conteúdos que precisa ter já sido ofertado pelo professor ao aluno, pois as atividades citadas se direcionam a alunos que sejam já musicalizados poeticamente, tendo em vista que os mesmos já tenham obtido uma aproximação com a poesia, métrica, rima, e outros fundamentos ligados à cantoria.

Improvisação

A improvisação é o principal aspecto da cantoria - o momento da criação poética - que expõe a identidade e o estilo que cada cantador dá para seu repente. E eis que este deve entrar em harmonia com todas as demais regras, pois o conjunto de todas, em igualdade, atreladas a esta, é que vai dar o caráter primordial ao Repente. Num improviso o repentista tem um intervalo

de aproximadamente 5 a 10 segundos para montar sua estrofe (tempo em que o parceiro canta a sua estrofe), para em seguida apresentá-la (FERREIRA, 2010).

Tendo em vista que numa cantoria as temáticas são apresentadas no ato da apresentação para os cantadores, quando já estão postos a iniciar o show, o educador, atento a esse aspecto peculiar - o improviso - pode se usar da compreensão deste para trabalhar conceitos de interpretação e a própria improvisação. Exemplo:

- **Passo I**

Formar um círculo com toda a turma, ou pequenos grupos (sendo que o formato fica a critério do professor), em que será posto a atividade de improvisação em que todos terão que participar.

- **Passo II**

O professor poderá estabelecer uma temática aos alunos que, em sintonia com os conteúdos estudados, terão que criar um conjunto de palavras que tenha relação entre si e a rima esteja presente. Essa atividade passará por todos que estará no círculo, pois cada um terá que contribuir com uma palavra ou mais, dependendo da quantidade de rodadas que serão realizadas.

- **Passo III**

Será exposto no quadro as palavras que cada aluno entou durante a improvisação para maior refinamento das mesmas, para em seguida serem musicalizadas de acordo os padrões da cantoria. Assim, finalizando com uma produção musical do grupo.

Deixa

Se na improvisação o cantador possui apenas alguns segundos para preparar seu verso, com esta regra o seu tempo de raciocínio fica ainda mais curto, pois aqui “os cantadores têm a

obrigação de 'pegar da deixa', ou seja, fazer com que o primeiro verso de sua estrofe rime com o último verso da estrofe cantada pelo companheiro” (TAVARES, 1979, p. 6).

O professor pode trazer à tona o jogo “telefone sem fio” para auxiliá-lo nessa competência - Deixa. Na referida atividade o professor criará um motivo rítmico, que em seguida será reproduzido pelo aluno vizinho, que logo após repetir o que foi criado anteriormente, dará sequência com a sua criação, em seguida o próximo aluno deverá repetir a improvisação do anterior e criar também o seu motivo.

Uma variação possível desse jogo para que haja uma maior aproximação da estética oral do repente é a substituição do motivo rítmico pela palavra.

- **Passo I**

Nessa atividade os alunos ficarão em círculo.

- **Passo II**

Fazendo uma ponte para a cantoria, o educador poderá substituir os motivos rítmicos por palavras, que ficam a critério do professor terem relação entre si e/ou que rimem. Esta atividade exigirá muita concentração do aluno, pois ele não poderá repetir nada além do que apenas o improviso do seu colega anterior para que em seguida crie, sobre este, o seu verso.

Tabela 1 – Exemplo de como a atividade pode ser executada.

Participantes	Professor	Aluno I	Aluno II	Aluno III
Rima	Café	Café - Boné	Boné – Mané	Mané - Pelé

Fonte: Próprios autores

Rima

Trata-se de uma regra criteriosa, que culmina numa verdadeira identidade à cantoria, diferenciando-a de outros gêneros poéticos improvisados. Como mostra Tavares:

Diversos grupos de cantadores não se permitem que se rime ‘cantar’ com ‘Ceará’, ou ‘cantador’ com ‘avô’, ‘mulher’ com ‘café’ e assim por diante. As rimas dos cantadores são consoantes, ou seja, exigem uma coincidência absoluta de

sons entre as duas palavras, da vogal da sílaba tônica em diante. A rigidez dessa regra cresce ou diminui de região para região, mas é importante que ela seja levada em conta (TAVARES, 1979, p. 18).

- **Passo I**

A rima pode ser trabalhada de forma bem musical. Inicialmente com músicas que tenham letras rimadas e que façam parte do repertório do aluno. Para isso o professor pode mostrar e enfatizar essas rimas quando estiver cantando, deixando que os alunos completem sozinhos a parte rimada. Exemplo:

Borbolet**inha**

Tá na coz**inha**

Fazendo Choc**olate**

Para mad**rinha**

(...)⁵

A parte em negrito representa o complemento da frase que as crianças cantarão sozinhas.

- **Passo II**

Em seguida o professor pode levar várias figuras para a sala de aula, e deixá-las expostas, à vista de todos, e, cantando uma música nova, ir dando o espaço para que as crianças, mesmo sem conhecer a letra, sejam instigadas a completar a partir das imagens expostas.

Sugestão: trabalhar com uma cantoria de fato. Caso queira utilizar-se de uma gravação pode se usar um aparelho de som como suporte para pausar e dar play na hora dos versos.

Métrica

No ato da cantoria o cantador não fica contando as sílabas de seus versos, ele às metrifica, envolvendo-as pela toada, tornando-a perceptível no encaixe do verso permitindo-o perceber se coube, sobrou ou passou.

⁵ Domínio público

A métrica está fortemente atrelada à concepção de pulso, nesta concepção o professor pode, trabalhando com uma cantoria, realizar uma atividade que envolva o movimento corporal, este como sendo um mediador para a apreensão da atividade sugerida.

- **Passo I**

Para conduzir essa atividade o professor pode confeccionar, em sala de aula com os alunos, quatro ou seis quadrados a fim de criar um tabuleiro, para que, guiados pela ideia de movimento e métrica todos possam se divertir musicalmente.

- **Passo II**

Utilizando-se do método de repetição, o professor poderá reproduzir o motivo rítmico da sextilha (tá tá tá tá tá tá tá) e criar, a partir de cada sílaba desse motivo, um movimento no tabuleiro.

Variação: De forma a deixar mais dinâmico, cada quadrado pode haver uma cor diferente e o professor ter em mãos um quadro com as mesmas cores que estão dispostas no tabuleiro. Ao reproduzir o ritmo o professor vai apontando para cada cor, e no final cada aluno pulará em seu tabuleiro. Aqui exercita-se a memória e a execução.

Conclusão

Por tratar-se de um trabalho que se encontra ainda em andamento as propostas aqui apresentadas são somente sugestões de atividades que podem ser inseridas no contexto da aula, sendo que ainda não foram aplicadas, pois a pesquisa encontra-se concentrada no levantamento bibliográfico sobre o assunto. Todavia são atividades já bem difundidas no cenário da Educação Musical e que de certa forma oferecem conceituações suficientes para sua aplicação.

Tendo em vista que há um rol de atividades já desenvolvidas sobre o tema, e que não foram apresentadas aqui neste artigo, o próximo passo será a aplicação prática dessas atividades nos semestres subsequentes, para que seja realizada uma reflexão sobre a apreensão do conteúdo e a assimilação do tema.

Esperamos que este trabalho desperte no educador musical o interesse em pesquisar mais sobre a música popular e aplicá-la no seu trabalho em sala de aula, e use dessas propostas como sugestões para possíveis aplicações.

Referências

ALVES, A. C. R. De repente: a música de improviso através do cantador popular. Anais MusiMid, 2010

CASCUDO, L. da C. Vaqueiros e Cantadores. Porto Alegre, Liv. do Globo, 1939

CORDEL, de L. A. B. Métricas. Disponível em <http://www.ablc.com.br/o-cordel/metricas-2/>. Acesso em 02/06/2017

LINO, D. L. Barulhar: a música das culturas infantis. Revista da Abem, Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, n. 24, p. 81-88, set. 2010.

LOUREIRO, A. M. A. A educação musical como prática educativa no cotidiano escolar. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 65-74, mar. 2004.

LÜHNING, A. E. A educação musical e a música da cultura popular. ICTUS (PPGMUS/UFBA), Salvador, v. 1, p. 53-62, 1999.

NABUCO, Fundação Joaquim. Poetas do Repente. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008.

SAUTCHUK, J. M. M. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 167-182.

SILVA, de A. J. J. A utilização da literatura de cordel como instrumento didático-metodológico no ensino de geografia. 2012. 158 f.. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

SOUZA, J. Educação musical e práticas sociais. Revista da Abem. Porto Alegre, V. 10, 7-11, mar. 2004.

TAVARES, B. Cantoria: Regras e Estilos. Pedramérico, Livreiro Sebista, p. 1-20, 1979.