

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
(Organizador)

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 2



**Atena**  
Editora  
Ano 2022

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
(Organizador)

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 2



**Atena**  
Editora  
Ano 2022

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Yaiddy Paola Martinez  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)</b>	
L755	Linguística, letras e artes: descrição, análise e práticas sociais 2 / Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-0695-2 DOI: <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.952222211">https://doi.org/10.22533/at.ed.952222211</a>  1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Título.  CDD 410
<b>Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166</b>	

**Atena Editora**  
Ponta Grossa – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 (42) 3323-5493  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

Em **LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: DESCRIÇÃO, ANÁLISE E PRÁTICAS SOCIAIS 2**, coletânea de dezessete capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área da Linguística, Letras e Artes e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.





Temos, no presente volume, reflexões que explicitam essas análises literárias, contos, romances, poesias, memórias, ensino, música, fonética e fonologia, representações discursivas, língua materna, língua espanhola, ensino virtual, pandemia, artes, TIC's, cultura e currículo.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos




<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>1</b>
“O VELHO E OS TRÊS MENINOS”, DE EUCLIDES NETO – UMA PROPOSTA DE ANÁLISE	
Ana Sayonara Fagundes Britto Marcelo	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222111">https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222111</a>	
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>10</b>
A CEIA DERRADEIRA: O BEIJO DE JUDAS E A MELANCÓLICA SEPARAÇÃO DA CARNE	
Ester da Silva Albuquerque	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222112">https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222112</a>	
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>17</b>
A RELIGIOSIDADE NO ROMANCE PERDIÇÃO DE, LUIZ VILELA	
Elcione Ferreira Silva	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222113">https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222113</a>	
<b>CAPÍTULO 4 .....</b>	<b>28</b>
A PROPÓSITO DE MACHADO DE SILVIANO SANTIAGO	
Lúcia Ribeiro	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222114">https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222114</a>	
<b>CAPÍTULO 5 .....</b>	<b>38</b>
O CONTEMPORÂNEO NA PERSPECTIVA DO (DA) MOTIVO + AÇÃO, NO CONTO PASSEIO NOTURNO PARTE II DE RUBEM FONSECA	
Ana Patrícia Sampaio Pereira	
Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222115">https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222115</a>	
<b>CAPÍTULO 6 .....</b>	<b>48</b>
VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA A MULHER NEGRA NO CONTO “ARAMIDES FLORENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	
Savana de Queirós Santiago	
Eldio Pinto da Silva	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222116">https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222116</a>	
<b>CAPÍTULO 7 .....</b>	<b>62</b>
MEMÓRIAS PESSOAIS: A TRAJETÓRIA DE UMA PROCOPENSE DE SUCESSO	
Marilu Martens de Oliveira	
Inês Cardin Bressan	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222117">https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222117</a>	
<b>CAPÍTULO 8 .....</b>	<b>66</b>
DES(CONSTRUIR) OS EMARANHADOS DA TEIA POÉTICA: O ENSINO DA	

## POESIA ORIDEANA NO AMBIENTE ESCOLAR

Jaqueline de Carvalho Valverde Batista

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222118>**CAPÍTULO 9 ..... 74**ENUNCIÇÃO EM AÇÃO: UMA ANÁLISE DAS CATEGORIAS DE PESSOA, TEMPO E ESPAÇO NA CANÇÃO *NÃO TENHO MEDO DA MORTE*, DE GILBERTO GIL

Noemi Marques de Carvalho

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9522222119>**CAPÍTULO 10..... 79**

A RABECA DE MESTRE ZEZINHO NA MÚSICA PARAIBANA

Agostinho Lima

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221110>**CAPÍTULO 11 ..... 93**CENÁRIO PÓS-MODERNO, MUSICOLOGIA E NOVOS OBJETOS DE ESTUDO: REFLEXÕES A PARTIR DA ABORDAGEM DE *SAMBA MAKOSSA* DE CHICO SCIENCE E *VÓ IMBOLÁ* DE ZECA BALEIRO

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira

Magda de Miranda Clímaco

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221111>**CAPÍTULO 12..... 104**

CONTRIBUIÇÕES DA FONÉTICA E DA FONOLOGIA PARA O DESENVOLVIMENTO DA FLUÊNCIA LEITORA

Alneci do Rego Montero Morales

Adriana Lúcia de Escobar Chaves de Barros

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221112>**CAPÍTULO 13..... 117**

DISCURSO DO DIA 24 DE MARÇO DE 2020 SOBRE A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS NO BRASIL E AS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS CONSTRUÍDAS DO PRESIDENTE JAIR BOLSONARO

Neire Yamamoto

Maria Eliete de Queiroz

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221113>**CAPÍTULO 14..... 128**

O ENSINO DA LÍNGUA MATERNA NO BRASIL

Silvana Maria Aranda

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221114>**CAPÍTULO 15..... 137**

ENSINO DE LÍNGUA ESPANHOLA, COM ÊNFASE NA COMPETÊNCIA

COMUNICATIVA, EM FORMATO VIRTUAL, DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

Maria Auxiliadora de Jesus Ferreira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221115>

**CAPÍTULO 16..... 154**

O TOM DO BEM: O USO DAS ARTES E DAS TICS NA PROMOÇÃO DA CULTURA DA PAZ NA ESCOLA MARIA NOSÍDIA

Marinês Juliana Carvalho Martins

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221116>

**CAPÍTULO 17..... 169**

A APLICABILIDADE DA IMPLEMENTAÇÃO DO REFERENCIAL CURRICULAR DE RONDONIA COMPONENTE EDUCAÇÃO FÍSICA - EM TEMPOS DE PANDEMIA

Cleidimara Alves

Alan Raniere

Edilene Jesus de Araújo

Marcio Rodrigues Fagundes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.95222221117>

**SOBRE O ORGANIZADOR..... 173**

**ÍNDICE REMISSIVO..... 174**

# A RABECA DE MESTRE ZEZINHO NA MÚSICA PARAIBANA

*Data de submissão: xx/xx/2022*

*Data de aceite: 01/11/2022*

**Agostinho Lima**

**RESUMO:** A história de vida de Mestre Zezinho, rabequeiro, artesão de rabecas e brincante dos folguedos do boi-de-reis e cavalo-marinho na Paraíba, é discutida e interpretada, tomando-se como base as suas narrativas subjetivas e os contextos sociomusicais em que atuou. Apoiado em ferramentas metodológicas da história oral e da etnomusicologia, em relação às maneiras como as pessoas fazem música e dão sentido e ela em contextos específicos, analisa-se o seu processo de aprendizagem e seus saberes e as práticas musicais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rabeca, boi-de-reis, cavalo-marinho, bailes de forró, Paraíba.

**ABSTRACT:** The life story of Mestre Zezinho, a fiddle player, fiddle craftsman and a player in the merrymaking of the boi-de-reis and the sea horse in Paraíba, is discussed and interpreted, based on his subjective narratives and the sociomusical contexts in which he acted. Supported by methodological tools from oral history and ethnomusicology, in relation to the ways in which people make music and make

sense of it in specific contexts, their learning process and their knowledge and musical practices are analyzed.

**KEYWORDS:** Rabeca, ox-of-kings, sea-horse, forró dances, Paraíba.

## INTRODUZINDO

A vida de Mestre Zezinho se entrelaça com a história da música de rabeca, dos folguedos do boi-de-reis e cavalo-marinho e bailes de forró na Paraíba. Ao longo de quase duas décadas registrei suas atividades musicais, em gravações de áudio e vídeo e entrevistas com ele e outros rabequeiros e brincantes do boi-de-reis e cavalo-marinho. Nas entrevistas me mantive “[...] em uma ‘situação flutuante’ que permite estimular o entrevistado a explorar o seu universo cultural, sem questionamento forçado”, como propõe Thiollent (1982, p.86), considerando que “[...] a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado” (ALBERTI, 2004, p. 35), e buscando interpretar as suas narrativas

de sua vida, enquanto construções subjetivas ancoradas em contextos socioculturais significativos da música paraibana. A história oral assume papel relevante nos estudos acadêmicos a partir do entendimento de que as experiências individuais são importantes para a compreensão das construções coletivas de saberes e práticas socioculturais, ou seja, quando “[...] deslocou-se o interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as situações singulares” (FERREIRA, 2002, p. 319). Neste trabalho, busca-se descrever e analisar alguns aspectos da história de vida de Mestre Zezinho, relacionando contextos socioculturais a experiências individuais, com vistas a compreender a ação dos indivíduos nos fenômenos históricos da história da música paraibana.

Na etnomusicologia, devido às próprias especificidades do campo, o interesse em abordagens que consideram, também, as ações dos sujeitos e atores sociomusicais já vem de longa data. John Blacking observa que “[...] uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da ‘música’, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais” (BLACKING, 2007, p. 201); Anthony Seeger pontua que a etnografia da música “é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (SEEGER, 2008, p. 239). E Bruno Nettl, tratando da importância da biografia, um âmbito da história oral, postula que “[...] é a maneira como tais biografias relacionam músicos individuais à sua cultura e ajudam a um entendimento da cultura musical como um todo que as distingue como etnomusicologia” (NETTL, 2005, p. 174).<sup>1</sup>

## SER MESTRE

Vir a ser mestre em um saber e fazer musicais é a atividade de uma vida, para algumas pessoas que fazem as culturas populares – uma vida tecida no aprendizado e transmissão de saberes e fazeres historicamente consolidados. Cardôso pontua que é comum “[...] nas tradições orais, as pessoas mais velhas, detentoras de saberes, transmitirem às novas gerações um conjunto de interpretações no intuito consciente ou inconsciente de dar coerência às coisas” (CARDÔSO, 2005, p. 39), e Brandão, abordando as formas como o povo aprende, e como os mestres da Folia ensinam, observa que “[...] a diferença entre um pequeno e um grande mestre da Folia está em que este último conhece, conserva e recria a doutrina; [...] ampliando o conjunto de acontecimentos notáveis que confirmam o poder e a legitimidade do seu ritual” (BRANDÃO, 1983, p. 61). Tem-se que conhecimento, conservação, recriação e ampliação de acontecimentos notáveis são qualidades de saber e fazer musicais que perfazem as ações dos mestres das culturas populares.

Entre participantes de um folguedo como o boi-de-reis, por exemplo, é mais fluida a

---

<sup>1</sup> But it's the way in which such biographies relate individual musicians to their culture and help provide an understanding of musical culture as a whole that distinguishes them as ethnomusicology.

ascensão de uma pessoa à condição de mestre/a, devido ao fato de esse tipo de forma de expressão cultural resultar de atividades coletivas e comunais entre as pessoas que, ao longo do tempo, que conduzem alguns de seus pares à liderança, à orientação em seus fazeres e os reconheçam como mestres. Mas, entre os rabequeiros o processo de reconhecimento e aceitação de alguém como mestre é mais complexo. Devido a particularidades próprias desse campo musical, como a construção muito individual e de uma carreira como de instrumentista de rabeça, sem muitas atividades coletivas e comunais – pelo menos até poucas décadas atrás e em contextos onde o rabequeiro se diferencia bastante entre os seus pares – e ao fato de que, enquanto músicos solistas, os rabequeiros manterem uma forte concorrência entre si. Estes dois aspectos podem derivar de circunstâncias diversas – aponta-se, aqui, a influência que a formação, a autorrepresentação e a representação coletiva desses músicos têm da música popular urbana, seus tipos ideais de profissionais e contornos ideológicos, como a individualização excessiva de carreiras musicais (LIMA, 2015).



Mestre Zezinho e o pandeirista Antônio Bitá tocando no conjunto de forró.

Mestre Zezinho sempre atuou como rabequeiro solista, ou acompanhando cantores, em grupos de forró nas regiões do Brejo e da capital paraibana. Tocou como rabequeiro em orquestras de boi-de-reis e cavalo-marinho nestas regiões e foi contramestre de alguns dos mais importantes grupos de boi-de-reis e cavalo-marinho da Paraíba, resultando o seu reconhecimento como mestre, entre os seus pares, de uma vida dedicada às brincadeiras, nos folguedos como o boi-de-reis, e ao trabalho, nos conjuntos de forró.

José Hermínio Caieira, Mestre Zezinho, nasceu em 1929 na zona rural de Lagoa do Padre, entre os municípios de Cajá e Pilar, e veio a falecer no ano de 2021, vítima da COVID-19, na cidade de Bayeux, Paraíba. Era carpinteiro e pertencia a uma família de rabequeiros e brincantes do boi-de-reis, sendo irmão do rabequeiro Artur Hermínio, que

tocava no cavalo-marinho de Mestre Gasosa. Na região onde Mestre Zezinho nasceu havia muitos rabequeiros e folguedos do boi-de-reis, como apontam os brincantes entrevistados e os pesquisadores acadêmicos, sendo isso um dos estímulos para que ele e seu irmão se interessassem pela rabeça, desde a infância.

## O APRENDIZADO

Referindo-se à aprendizagem do ofício pelos mestres da folia, Carlos Brandão observa que “[...] a aquisição do saber é um trabalho. Ela demanda esforços que começam na Infância. A lenta aprendizagem dos segredos do ofício não é considerada como um divertimento, do mesmo modo como se entende que o seja o aprender a dançar a chula ou a catira” (BRANDÃO, 2010, p. 91). Considera-se que, em parte, o processo de aprendizagem musical nas culturas populares consiste em trabalho dados os próprios aspectos funcionais que têm a maioria das formas populares de expressão: sejam simbólico-religiosas – como as folias de reis discutidas por Brandão –, de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura, de integração da sociedade ou da comunidade, mas, também, de divertimento e prazer estético, como aponta Merriam (1964).

A maneira como Mestre Zezinho e os demais participantes da música de rabeça e dos folguedos nordestinos aprenderam, entrelaça um longo trabalho de formação sociocultural a com uma ampla vivência da brincadeira – talvez por isto as próprias pessoas que fazem os folguedos como o boi-de-reis, denominem o que fazem como brincadeira, também. Ele relata que aprendeu a tocar rabeça ouvindo os rabequeiros mais velhos que ele, assistindo as apresentações do boi-de-reis e tentando tocar sozinho. Sobre esse encantamento inicial com a rabeça e a música do boi-de-reis, ele diz:

Quando eu vi esse cavalo-marinho primeiro, lá pelo interior, eu achava bonito. O povo tudin adetrás do banco, né. [...]. Aí eu ficava ali no meio daquele povo, desse tamain, bem pertin do tocador. Eu achava tão bonito o tocador tocar. Aí eu fui cheguei em casa, eu era muito inteligente, aí dixei: – vou fazer uma rebequinha pra tocar. Aí no roçado achei um cabaço, bem compridinho assim, seco, já seco no pé. [...]. Aí botei uma taba, botei um testo em cima... fiz um bracin, [...] Só sei que fiz uma rabeça, uns buraquin assim. Com as corda de linha [...] enrolei uma linha na outra, fiz o burdão, fiz a segunda [...] aí fiz um aico, botei um cabelo de cavalo no aico. Aí comecei a esfregar, esfregar. Aí fui esfregando, fui aprendendo. Aprendi, naquele tempo, Asa Branca, que era né?! Aprendi tocar o Algodão, aprendi Juazeiro, essas coisas mais velha, antiga! Eu num tocava direitinho, mais ainda dava. Depois eu fiz outra, fiz uma rabeça de Cardeiro. Aí fui aprendendo besteirinha, besteirinha. Aí depois eu já tava tocando até baiano, aprendi o baiano do cavalo-marim, o negócio da Fulô. (MESTRE ZEZINHO – entrevista, 2007).

Alguns rabequeiros da geração de Mestre Zezinho – como Artur Hermínio, João Alexandre, Severino Costa, Waldemar Oliveira, Manoel Nascimento e Geraldo Idalino, da Paraíba; e Antônio Oliveira, Geraldo Souza, Mestre Cícero e Damião, do Rio Grande do Norte – afirmam que também aprenderam tocar rabeça ouvindo e vendo outros rabequeiros,

tentando tocar as músicas do repertório da música tradicional local e as músicas veiculadas pelas rádios, e construindo seus próprios instrumentos. No aprendizado da música de rabeca há um aspecto importante a se considerar: aprende-se ouvindo os mestres, imitando os mestres, mas sem a orientação direta deles, pelo menos até que eles reconheçam um jovem aprendiz como rabequeiro. Somente a partir daí se inicia um intercâmbio mais direto, com dicas sobre para o aperfeiçoamento de técnicas de execução, para a ampliação do repertório musical e com a própria inserção dos mais novos, no universo dos rabequeiros já estabelecidos (LIMA, 2010).

O aprendizado do forró, da música do boi-de-reis, do artesanato de rabeca e a vivência como brincante no folgado do boi foram fundamentais para a formação e a vida de Mestre Zezinho. Pois, como se pode constatar entre os músicos de sua geração, alguns rabequeiros são solistas de conjuntos instrumentais que têm os gêneros do forró como base do repertório. Outros são especialistas na música do boi-de-reis e do cavalo-marinho. Outro tanto, constroem seus próprios instrumentos, são artesãos, mas, pouquíssimos sabem e brincam o folgado do boi-de-reis. Raros são os rabequeiros, da Paraíba e do Rio Grande do Norte, que têm esse conhecimento musical amplo e diverso.

## OS BAILES E CONJUNTOS DE FORRÓ

Nos relatos de Mestre Zezinho e de outros rabequeiros solistas acerca do forró, dos bailes e dos conjuntos de forró, há elementos comuns que devem ser considerados na análise das especificidades desse tipo de música de rabeca, quais sejam: 1) A música regional, principalmente a de Luiz Gonzaga, veiculada pelas rádios, que influenciou na formação do gosto musical e na formulação do repertório desses rabequeiros; 2) a menção aos bailes, como sendo as festas dançantes que aconteciam no interior do Nordeste; 3) a atuação de rabequeiros nos conjuntos de forró – no mesmo período em que os tocadores de fole de oito baixos atuavam e, mais recentemente, quando a sanfona vem a ser o instrumento preferido nestes conjuntos; 4) o acompanhamento de cantores e 5) a criação musical.

A maioria dos rabequeiros pesquisados afirma que as primeiras músicas que aprenderam foram “Asa Branca” e “Juazeiro”, de autoria de Luiz Gonzaga, mas que podem ter sido adaptadas de temas populares. A música regional veiculada nas rádios nordestinas foi um componente basilar na formação do gosto musical e formulação do repertório de Mestre Zezinho. Gêneros musicais como choro, samba, rancheira, marchas junina, baiano e toada do boi-de-reis foram registrados no seu repertório, indicando que na formulação do repertório há músicas de diversas fontes.

Baile de rabeca e forró de rabeca eram termos usados para designar as festas dançantes regadas pelo toque da rabeca. E o termo “samba”, nos depoimentos dos colhidos entre os rabequeiros, é uma designação mais genérica para uma festa, um encontro, um



momento de diversão, onde muitos gêneros musicais dançantes eram tocados e cantados, sendo, ou não, tocados por rabequeiros. Nesses bailes o rabequeiro era solista, em conjunto com pandeiro, triângulo, zabumba, melê, tamborim, variando conforme a disponibilidade local. Alguns registros indicam a participação de um cantor nesse conjunto, e a presença de um violão, este de modo bem esporádico. Sobre suas “tocadas” nos bailes, Mestre Zezinho diz:

Eu toquei baile de rabeça em Lagoa do Padre, toquei em Varge Grande [...] de Sapé pra cima. Toquei baile de rabeça em Araçagi, Riachão do Poço [cidades da região do Brejo, interior da Paraíba], toquei diversos bailes de rabeça. [...] Os baile era animado, o rabequeiro daquela época... num havia sanfona, num é? Depois é que apareceu oito baixo, aquelas concertina de oito baixo, mas rabeça foi os primeiro instrumento que se tocava. E eu, quando comecei a tocar, que aprendi muitas coisas de tocar de dança, ah, eu era afamado naquele interior. O povo me chamava pra tocar e era animado, muita gente dançando, muitas moça. Pagava cota e tudo. E era a noite todinha, da boca da noite até de manhã. Eu novo, com uma idade de dezoito ano pra dezenove. Você sabe que esses toque véio era difícil de aprender, porque ninguém sabia nem cantar. Os samba véio, antigamente, que o povo cantava. Cantava e a pessoa acompanhava e o povo dançava a noite toda. E era assim. (MESTRE ZEZINHO – entrevista, 2011).

Os bailes e/ou forrós de rabeça são mencionados por estudiosos, cronistas e comunicadores há muitas décadas, nos estados da Paraíba, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte. Discorrendo sobre sua viagem ao Nordeste, em 1928, Mário de Andrade narra seu encontro com um “violinista”, provavelmente um rabequeiro, que “[...] era compositor também (...) compunha baianos e varsas, feito os outros!” (ANDRADE, 1984, p. 388). Esses “baianos e varsas” eram, provavelmente, músicas tocadas nos bailes de rabeça da época, e não no folgado do boi que ele pesquisou. Mais recentemente, Oliveira (1994), Murphy (1997), Abreu e Pacheco (2001), Pinho Junior (2018), Madeira e Pinho Junior (2021), Carvalho (2006), Lima (2001; 2004; 2015) e Ferreira (2009) relatam e analisam os bailes/forrós de rabeça em Pernambuco, Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Em pesquisa na Paraíba foram gravadas apresentações dos conjuntos de forró de Geraldo Idalino e Waldemar Oliveira e Mestre Zezinho. Este último criou o seu grupo de forró em 2004, juntamente com Mestre Zequinha (canto), Antonio Bita (canto e pandeiro), Jagunço (triângulo) e Geovani (zabumba), que participavam grupo de cavalo-marinho de Mestre Zequinha e, mais esporadicamente, Mestre Maciel (violão e bandolim). Sobre a criação desse conjunto o pandeirista Antonio Bita conta que “a gente começou tocando depois da apresentação do boi, quando acabava a brincadeira [...]. Tocava pra o pessoal que ficava ali, dançar forró [...] e o pessoal foi gostando. Daí foi dando certo e a gente resolveu fazer o grupo e ensaiar” (Antonio Bita – entrevista, 2006). Com esse grupo eles se apresentaram na região metropolitana de João Pessoa, no “Circuito das Praças” e festas juninas promovidas pela Fundação de Cultura de João Pessoa, e gravaram duas faixas no

CD “Música de Rabequeiros” (2004), uma coletânea que reuniu dezenove rabequeiros do Brasil. O repertório do grupo de Mestre Zezinho era composto por xotes, baiões, marchas juninas, sambas e choros de compositores veiculados pelas rádios; por músicas do folgado do cavalo-marinho e algumas de sua própria autoria, como rancheiras, choros e forrós.

Alguns rabequeiros de grupos de forró também são compositores, de música instrumental, na maioria dos casos. No processo de criação, combinam a reelaboração de músicas tradicionalmente dadas, numa prática de recriação, a músicas autorais (LIMA, 2015). Quando executa músicas instrumentais, como solista no grupo de forró, Mestre Zezinho exibe grande domínio técnico do instrumento e uma rica expressividade. Sempre inicia com uma introdução própria, para, depois, tocar as melodias em seus contornos originais. Nos entrecchos destas melodias improvisa refrãos criados no momento, ou retirados da música original, por meio de variações melódico-rítmicas. Quando acompanha um cantor – o pandeirista Antonio Bitá era o seu cantor preferido – ele faz a introdução instrumental da música e, depois, realiza contracantos melódicos de acompanhamento do cantor. Utiliza de recursos como a ornamentação de algumas notas, de bordões sonoros em cordas duplas ou soltas, de maneira de preencher melhor o espaço sonoro e finaliza as melodias quase sempre com toque nas cordas soltas mais graves da rabeca, num som basilar da tonalidade ou do modo da música. Esse estilo de toque em cordas duplas é influenciado, também, pela sua atividade como rabequeiro de orquestra de boi-de-reis e cavalo-marinho (LIMA, 2008).<sup>2</sup>

Brandão (1983) observa que as qualidades de um bom mestre se revelam, também, no conhecimento de memória, que ele tem do repertório de sua área de atuação e na habilidade de improvisar, criar novos conteúdos musicais, conforme as necessidades do momento. A criação musical é parte da ação performática de todos os rabequeiros, mas em níveis e sentidos diferentes. Gerard Béhague aponta alguns tipos de criação, presentes em todos os âmbitos performáticos, tais como:

A reelaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a recriação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir de uma idiossincrasia individual. (Béhague, 1992, p. 6)

Os rabequeiros que tocam em folguedos não são estimulados a criar novas músicas, como acontece no cavalo-marinho e boi-de-reis. Nesse contexto sociomusical, um bom rabequeiro é sentido como sendo aquele que toca, com qualidade e certa fidelidade, o repertório tradicionalmente estabelecido, e não o que cria novas músicas. Assim, atitudes de recriação se efetivam apenas em momentos de intervenção rítmico-melódica nos baianos, a parte instrumental que dá sustento às danças, e nos contracantos melódicos de acompanhamento do mestre e toadeiras. Os rabequeiros de forró têm outro o estímulo

---

<sup>2</sup> Orquestra, banco ou conjunto é a denominação que os próprios participantes dão ao grupo instrumental e vocal que, sentados, tocam nos folguedos do boi-de-reis e cavalo-marinho, na Paraíba.

sociomusical, pois se inserem em um contexto, um sistema sociomusical, onde se requer novidades e mudanças no repertório a cada apresentação ou festa do ano, como a de São João, numa postura semelhante à dos músicos que perfazem o âmbito da música popular urbana e comercialmente veiculada – são estimulados a criar e apresentar suas próprias músicas, pois, entre os seus pares e para os seus públicos, um bom rabequeiro de forró deve ser, também, um bom criador. Para Béhague

Alguns sistemas são mais elásticos ou flexíveis que outros, de modo que a possibilidade de inovação depende dessa flexibilidade. O grau de flexibilidade corresponde em geral ao tipo de ideologia do grupo social. Também, o contexto da performance como evento cultural parece ter uma influência fundamental na experimentação com a inovação, i.é., o mais especificamente funcional seja o contexto, provavelmente menor será a possibilidade de inovação” (BÉHAGUE, 1992, p. 12).

O contexto da performance de manifestações como o boi-de-reis é muito funcional em algumas comunidades rurais, semirurais e bairros de algumas cidades. Os modelos de apresentação, de eventos, de participação e ação de cada um dos agentes; a relação com a comunidade em que os grupos habitam; as necessidades e interesses sociomusicais do grupo musical e da comunidade são bem definidos pela tradição local, em boa parte dos casos. De outra parte, a música dos rabequeiros de forró, embora tenha funções claras, como o entretenimento, é produzida/veiculada em contextos sociomusicais mais flexíveis e variáveis. Isto estimula proposições e necessidades de inovação mais fluidas, por parte dos músicos e de seus públicos.

Porém, em ambos os contextos há procedimentos de criação. Entende-se, como Béhague, que:

Se se inclui na composição todo nível de inovação musical (maior ou menor), toda execução musical teria alguma coisa que ver com composição, já que sempre há algum estilo individual consciente ou inconsciente. Por conseguinte, o improvisador e o executante estariam, de uma forma ou de outra, envolvidos no processo de criação (BÉHAGUE, 1992, p. 9).

## O ARTESÃO DE RABECAS

Mestre Zezinho foi carpinteiro e artesão de rabeca desde a juventude e, em 2010, ministrou uma oficina de artesanato de rabeca em João Pessoa, no projeto “Rabequiando”. Ele afirma que quando morava em Mari, no interior do estado, tinha as madeiras adequadas para a confecção de rabeca, que ele recolhia nos arredores da zona rural da cidade. Mas, quando ele, e muitos outros artesãos e rabequeiros migraram para as regiões periféricas de grandes centros urbanos, não tinham mais acesso às madeiras necessárias. A escassez de matéria-prima de qualidade para a confecção dos instrumentos foi um problema grave para o artesanato de rabecas na Paraíba, verificado em pesquisa no início deste século.

No ano de 2000, o rabequeiro e artesão Manoel Nascimento – de Várzea Nova, município de Santa Rita – tocava em uma rabeca cujos testos, o tampo e o fundo, eram de papelão industrial, o que ele atribui à falta de madeira adequada para o artesanato, nessa localidade (LIMA, 2001).

## TOCADOR E BRINCANTE DE BOI-DE-REIS E CAVALO-MARINHO

O primeiro contato de Mestre Zezinho com a música de rabeca se deu em um boi-de-reis e seus relatos indicam que, à medida que ia aprendendo tocar rabeca, ele também adentrava na brincadeira do boi. Ele falou que

Boi de reze foi dêrnade pequeno. Primeiramente foi em Lagoa do Padre, entre Cajá e Pilar [...]. Idade de uma faixa de quinze ano por aí assim. Primeira vez foi boi de rezes, cavalo-marinho eu não brinquei não. O mestre era Luiz Benedito. Parece que era. Era chamado Luiz Pintado. [...] Era nos sítio de roça, naquela época né? Naquelas casa, o povo mandava chamar. Naquelas bodeguinha que tinha nos sítio num é? [...] Mas dava gente, dava gente! (MESTRE ZEZINHO – entrevista, 2006).

Mestre Zezinho foi brincante nos grupos de boi-de-reis e cavalo-marinho mais significativos da história desse folguedo na Paraíba, e com os mestres mais influentes. No entorno da década de 1960, as cidades de Bayeux e Santa Rita acolheram migrantes de diversas regiões do interior do Estado que trouxeram consigo suas formas culturais de expressão, como o boi-de-reis, e teceram uma espécie de cinturão cultural na região metropolitana de João Pessoa, que até os dias atuais deitam seus frutos para a Paraíba. Foi um período onde muitos grupos de bois-de-reis se recriaram e foi criado um grupo de cavalo-marinho, denominação incomum para o folguedo do boi, à época (LIMA, 2008, p. 509). Mestre Zezinho participou diretamente desse movimento e diz:

Ta vendo Mestre Paizinho? Eu brinquei com ele de contramestre, depois parei e fui tocar que o tocador dele morreu. Era Mané Gome [o rabequeiro]. Aí, eu só sei que fiquei tocando, né? Toquei com Mestre Paizinho um bocado de tempo. Toquei com Raul que era mestre de cavalo-marinho. Toquei com Mané Luca, de Várzea Nova, toquei e brinquei também. Toquei com Zé do Boi, que o povo chamava de Zé Barragrande, que morreu também. Toquei com Zé Florindo, lá do Varjão [bairro de João Pessoa]. Toquei com um bocado de mestre. Toquei com Rosendo (MESTRE ZEZINHO – entrevista, 2006).

Tocando os baianos do boi-de-reis e do cavalo-marinho, Mestre Zequinha tem um estilo à base de arcadas vigorosas, precisão rítmica e alto volume sonoro. Esses elementos são importantes para a boa condução das danças e, ao mesmo tempo, para ser ouvido pelos galantes e damas e pelas que assistem as apresentações desse tipo de folguedo, que ocorrem quase sempre em lugares abertos e ruas da cidade onde há barulho externo. Quando acompanha as toadas cantadas pelo mestre e toadeiras, ele faz a introdução de cada toada e executa a melodia em unísono de oitava e tece variações melódico-rítmicas, quando retoma as melodias em solo instrumental.

É no momento dos baianos, onde não há canto vocal, que o rabequeiro conduz a música, acelerando-a gradativamente o seu andamento, enquanto o mestre, o contramestre e a maruja desfilam suas habilidades como dançarinos, acelerando os passos em uma velocidade e intensidades muito expressivas – é o “baiano queimado”, como denominam Mestre Zequinha e Mestre João do Boi <sup>3</sup>. Algumas gravações de campo demonstram que Mestre Zezinho tinha a predileção de acelerar ao máximo esses baianos queimados. Tal aspecto estilístico se deve, em parte, ao fato de ele ter sido galante e dançar na maruja e, assim, ter noção de que este é um momento de expressão de virtuosidade pelos dançarinos. De outra parte, galantes e damas sempre demonstram orgulho e alegria ao término de suas exhibições em um esfuziante baiano, o que deve influenciar o tipo de execução do rabequeiro.<sup>4</sup>

Mestre Zezinho foi um dos poucos rabequeiros paraibanos que também fez parte da maruja, como galante e como contramestre. O contramestre é escolhido pelo mestre, entre os que melhor dançam, conhecem as músicas, as figuras e personagens, as loas e as cenas dramatizadas do folguedo, e, também, sabe conduzir as apresentações do grupo na sua ausência. Nas diversas conversas com ele, e com outros brincantes desse folguedo, foi possível constatar sua atuação com mestres renomados das cidades de Bayeux, Santa Rita, principalmente na comunidade de Várzea Nova, e na capital João Pessoa. Nesta região atuaram o Mestre Paizinho, por volta das décadas de 1950 a 1960; Mestre Zé Barragrande, Mestre Zé Florindo, Mestre Zé Tavares e Mestre Raul, Mestre Rosendo, Mestre Manuel Lucas e Mestre Messias, no entorno das décadas de 1960 a 1980. Mestre Gasosa, por volta da década de 1980 até o ano de 2003, e a síntese plena – em conteúdo e forma – de todos eles, o grande Mestre Zequinha, que atuou da década de 1980 a 2012, quando faleceu. Sobre essa vida de brincadeira, ele lembra:

Quando eu comecei a brincar com Paizinho, eu tava com a idade de vinte e poucos ano. Brinquei oito ano. Eu comecei a brincar com o Mestre Paizinho aqui de primeiro galante. Aí, brinquemo nos interior de Araçagi, Sapé, Lagoa do Sapo... um bocado de canto por aí, que nós brincou. Agora era reis de espada, né? Num era cavalo-marinho, não. Depois do boi-de-rezes, inventaro o cavalo-marinho, lá [em Bayeux]. Inventaro, aprendero com Raul, que brincava de cavalo-marinho (MESTRE ZEZINHO 2006 – entrevista, 2006).

## FINALIZANDO

Em 2003, Mestre Zezinho veio morar definitivamente em Bayeux. Seu irmão, Artur

---

3 Maruja é como alguns mestres denominam o conjunto de galantes e damas. Isso demonstra que nessa região há uma proximidade dos brincantes do boi com os dos folguedos da Nau Catarineta ou Barca. Em Bayeux, constatamos que brincantes do cavalo-marinho de Mestre Zequinha também brincavam na Barca de Mestre Jandaia.

4 Baianos são as partes de uma música em que não há canto, apenas dança-se. São interlúdios entre as estrofes cantadas de uma toada. Na execução desses baianos são realizados pelos mestres, contramestres e a maruja, diversos passos como o galope, o trupe, o trupe rebatido, contradança e onde se demonstra a virtuosidade de cada um como dançarino. De todos os mestres que conheci nestes anos de pesquisa, Mestre Zequinha foi o que mais me impressionou pelo conhecimento prático de diversos passos e pela virtuosidade do seu bailado.

Hermínio, havia falecido e ele assume o seu papel de rabequeiro no recém-criado grupo de Mestre Zequinha, dividindo o toque da rabeça com Antonio da Rabeça, que morava em Várzea Nova, mas vinha tocar no grupo de Mestre Zequinha. A participação de Mestre Zezinho foi fundamental para a criação do grupo, pois ele conhecia como poucos o repertório do folguedo; a história do boi-de-reis na Paraíba; as partes da brincadeira, os bichos, personagens, loas, danças e coreografias, como se constatou em diversos registros audiovisuais.

Com a morte de Mestre Zequinha, em 2012, o grupo foi desativado e passa, mais recentemente, por um processo de reestruturação, mas a dificuldade é encontrar um mestre. Até o fim de seu tempo, Mestre Zezinho viveu de uma aposentadoria rural e de uma bolsa concedida pelo Governo do Estado da Paraíba, no ano de 2012, através do edital “Mestres das Artes Canhoto da Paraíba”.

Os mestres e mestras das culturas populares são admirados e respeitados em suas comunidades, por suas competências e habilidades musicais e propiciarem alegria e recreação a pessoas muito carentes e sofridas. Um dos objetivos deste escrito é contribuir para uma atitude de entrelaçamento entre saberes populares e acadêmicos, sem fronteiras excludentes entre estas duas tradições. Contribuir para o conhecimento acadêmico chegar ao povo e o saber popular adentrar nas instituições de ensino, pois isto já está previsto no próprio no Plano Nacional de Cultura, que busca:

[...] trazer os conhecimentos e expressões culturais populares e tradicionais para dentro da escola. A escola precisa incluir as pessoas reconhecidas pela sua própria comunidade como portadoras de saberes e fazeres das tradições. Essas pessoas, mestres, mestras e praticantes, são a memória viva e afetiva de suas comunidades e das tradições transmitidas de geração em geração. Dar oportunidade para essas pessoas ensinarem na escola formal é uma maneira de valorizar a identidade, ancestralidade e criatividade do povo brasileiro nos processos educativos. Isso também permite aos alunos vivenciar o aprendizado de tradição oral; introduzir na educação formal a transmissão de saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais, com a participação direta dos mestres, mestras e demais praticantes. (BRASIL, 2012, p. 29).

Tecer a história dos mestres e mestras das culturas populares é necessário para contribuir com a continuidade de saberes e práticas de uma tradição importante da cultura brasileira, e o estímulo ao fomento de políticas públicas que assegurem apoio e visibilidade sociocultural a esses agentes e suas formas de expressão musical; narrar essa história é rebuscar o longo caminho de uma tradição que é “[...] meio organizador da memória coletiva” (GIDDENS, 1997, p. 81).

Pensando sobre a música de rabeça na Paraíba, no início deste século quando grandes muitos metres rabequeiros se encantaram, quando muitos grupos populares tendiam ao desaparecimento e parecia não haver uma possibilidade de transmissão do saber musical dessa estirpe para as novas gerações, me vem à mente a sentença de

Gabriel Garcia Márquez, de que quando acabasse de escrever este texto e quando “[...] acabasse de decifrar os pergaminhos, e [vislumbrasse] que tudo que estava escrito neles era irrepitível desde sempre e para sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance sobre a terra” (MÁRQUEZ: 2019, p, 343), esta tradição de rabeça e cavalo-marinho não encontraria solução de continuidade, na Paraíba. Mas, atualmente, quando observo o ribombar da rabeça em todo o Brasil e numa nova geração de rabequeiras/os, me vem o sentimento, do mesmo Garcia Márquez, ao refazer sua sentença e proferir que:

Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (MÁRQUEZ, 1982).

## REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Clara e PACHECO, Gustavo. **Rabecas de Mané Pitunga**. FUNARTE, 2001.

ALBERTI, Verena. O que documenta a fonte oral: a ação da memória. In: ALBERTI, Verena (Org.). **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: editora FGV, 2004. P. 33-44.

ANDRADE, Mário. **Os Cocos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

ANTONIO BITA. Severino Belo Alexandre. Entrevista a Agostinho Lima. Gravação em MD. Residência do entrevistado no bairro do Rio do Meio – Bayeux, 2006.

BÉHAGUE, Gerard. “Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical.” In: **Art**, 019 (ago.): 5-14. 1992.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. **Cadernos de campo**, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218, dez, 2007. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695>>. Acessado maio, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Casa de escola**. Campinas: Papirus, 1983.

\_\_\_\_\_. **Prece e folia, festa e romaria**. São Paulo: Ideias e Letras, 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Apresentação de Ana de Hollanda e Sérgio Mamberti. – São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012. 216 p.; il.

CARDÔSO, Paulo Marcelo Marcelino. **Lourival Cavalcanti e o Universo das Bandas de Música**. Natal, 2005. 232 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. **Rabecas do Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

CULTURA.PE. (2016) **Oficina de construção de rabecas recebe inscrições no Recife**. Disponível em <<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/formacaocultural/oficina-de-construcao-de-rabeca-recebe-inscricoes-no-recife/>>. Acessado em 20, jan. 2017.

FERREIRA, Flávio. **Os forrós da Serra da Gameleira (São Tomé/RN)**: Etnicidade, festa e sociabilidade. Natal, 2009. 140f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). UFRN, Natal, 2009.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. **Topoi**: revista de história, Rio de Janeiro, n. 5, p. 314-332, set. 2002

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: GIDDENS, Anthony; Beck, Ulrich; Lash, Scott. **Modernização reflexiva**: política, tradição, estética na ordem social moderna. São Paulo: UNESP, 1997. p. 73-131.

LIMA, Agostinho. **Música tradicional e com tradição da rabeca**. Salvador, 2001, 206 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música – Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2001.

\_\_\_\_\_. As músicas de rabeca no Brasil. In: Assunção, Luiz (Org.). **Revista Vivência**, n. 27. Natal, 2004. p. 87-97.

\_\_\_\_\_. **A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba**. Salvador, 2008. 823 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Música – Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

\_\_\_\_\_; MARTINS, E. C. **Práticas de ensino da música de Rabeca no Rio Grande do Norte**. ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 2010, Natal. Disponível em <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/1/3059>.

\_\_\_\_\_. Mudança e continuidade na música de rabequeiros. **VII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGI**, 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, p. 757-768, maio, 2015. Disponível em: <http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>.

MADEIRA, Marcio M; PINHO JUNIOR, Fabiano de Cristo. A rabeca nos forrós do Cariri cearense: para além do trio pé-de-serra de Luiz Gonzaga. XXXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2021, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa, p. 1-12. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/802/470>. Acesso fev. 2022.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de Solidão**. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2019.

\_\_\_\_\_. **La soledad de América Latina**. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982. Disponível em <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35631103020>. Acessado em setembro, 2022.

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



MESTRE ZEZINHO. José Hermínio Caieira. Entrevista de Agostinho Lima Gravação em MD. Residência do entrevistado no bairro da Imaculada, Bayeux. 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista de Agostinho Lima. Gravação em MD. Residência do entrevistado no bairro da Imaculada, Bayeux. 2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista de Agostinho Lima. Gravação em MP3. Residência do entrevistado no bairro de Tambay/Bayeux, 2011.

MÚSICA DE RABEQUEIROS. Mestre Zezinho (faixas 5 17). João Pessoa: FIC, 2004. CD.

MURPHY, John P. The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. **Latin American Music Review**, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.

OLIVEIRA, S. R. V. de. **A rebeca na Zona da Mata de Pernambuco**: levantamento e estudo. Recife, 1994. 23f. Relatório final de Iniciação Científica. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1994.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology** – Thirty-one issues and concepts. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NÓBREGA, Ana Cristina P. A rabeca no cavalo-marinho de Bayeux, Paraíba. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC/EdUFPB, 2000.

PINHO JUNIOR, Fabiano de Cristo. **A Música de Rabeca no Cotidiano do Assentamento Cachoeira do Fogo (Independência-CE)**. VI ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO CARIRI E I SIMPÓSIO DE ETNOMUSICOLOGIA DO CARIRI, 2018. **Anais...** v. I, Juazeiro do Norte/CE: UFCA, 2018. p.257 – 261.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008. Tradução de Giovanni Cirino. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernos-de-campo/article/viewFile/47695/51433>>. Acessado em: 29/set. 2014.

THIOLLENT, M.J.M. **Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária**. São Paulo: Polis, 1982.

**A**

Análise 1, 2, 10, 12, 24, 31, 35, 38, 39, 48, 50, 51, 52, 60, 74, 83, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 135

Artes 89, 136, 139, 154, 155, 156

**C**

Contos 16, 18, 41, 42, 49, 50, 59, 113

Cultura 1, 31, 36, 39, 43, 56, 62, 63, 80, 82, 84, 89, 90, 91, 92, 95, 97, 99, 101, 109, 132, 134, 146, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 166, 167, 173

Currículo 115, 141, 155

**D**

Descrição 11, 42, 58, 106, 120, 164

**E**

Ensino 62, 66, 68, 73, 89, 91, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 114, 115, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 148, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 163, 164, 167, 170, 173

Ensino virtual 152

**F**

Fonética 104, 105, 106, 108, 110, 112, 113, 115, 116

Fonologia 104, 105, 106, 108, 113, 115, 116

**L**

Letras 16, 17, 26, 37, 47, 61, 65, 66, 73, 90, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 117, 136, 137, 138, 140, 141, 145, 147, 152, 154, 173

Língua Espanhola 137, 138, 140, 141, 146, 147, 149, 151

Língua materna 115, 128, 129, 130, 132

Linguística 28, 29, 71, 72, 74, 78, 104, 107, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 143, 173

**M**

Memórias 62, 63, 64, 65

Música 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 139, 155, 160, 164

**P**

Pandemia 117, 118, 119, 126, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 148, 150, 151, 152,

153, 169, 170

Poesias 132

**R**

Representações discursivas 117, 118, 119, 123, 126, 127

Romances 18, 28, 32, 36, 41

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 2

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 



 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 2

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

  
Ano 2022

