

A guitarra no forró eletrônico da década de 1990: uma breve discussão sobre o processo de aprendizagem de músicos populares

Comunicação

Iranildo Barreto de Melo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
byrahn@gmail.com

Resumo: O objetivo principal da presente comunicação é apresentar sucintamente alguns dos resultados oriundos da pesquisa realizada na minha graduação sobre a guitarra no forró eletrônico da década de 1990, a utilização da guitarra e a aprendizagem musical dos guitarristas das bandas de forró eletrônico na cidade de Natal RN. A pesquisa de caráter qualitativo teve como dispositivo de análise de dados a análise textual discursiva, propondo inicialmente uma revisão bibliográfica e uma pesquisa documental. Para isso, foram coletados dados encontrados nos trabalhos de autores que versam sobre o tema do forró eletrônico, além da realização de entrevistas semiestruturadas com os guitarristas, produtores e empresários que atuavam no cenário do forró eletrônico na cidade de Natal nos anos de 1990. Com os resultados alcançados no cruzamento dos dados foi possível compreender as práticas de aprendizagem dos guitarristas de forró eletrônico da cidade de Natal RN, dentre outros aspectos.

Palavras-chave: aprendizagem informal; guitarra; música popular.

Introdução

Para entendermos a presença da guitarra no forró eletrônico e as possíveis formas de utilização e aprendizagem, primeiramente precisamos pontuar historicamente o surgimento do forró eletrônico neste breve recorte, bem como compreender aspectos socioeconômicos e culturais desse processo. O forró eletrônico é um subgênero do forró que surgiu na década de 1990, de acordo com alguns autores, por iniciativa do empresário Emanuel Gurgel ao fundar a banda Mastruz com Leite e outras bandas junto à rede de comunicação via satélite *Somzoom Sat*. Oriundas de bandas baile, as bandas de forró montadas por Emanuel Gurgel tinham o objetivo de acrescentar em seus repertórios uma quantidade maior de músicas do gênero musical forró em festas pelo estado do Ceará, pois

era constantemente cobrada pelo público que frequentavam as festas baile. Através da rede de comunicação, controlada por via satélite, a *Somzoom Sat* divulgava pelas rádios de todo o Nordeste as músicas lançadas pelas bandas do Ceará, alcançando assim uma popularidade significativa no início do forró eletrônico em todo Nordeste, inclusive no estado do Rio Grande do Norte.

Características observadas na formação destas bandas também assumem um papel importante no que se diz respeito às mudanças nas questões estéticas visuais e sonoras. Antes do surgimento do forró eletrônico, um formato disseminado pelo cantor e compositor pernambucano Luiz Gonzaga e uma série de outros artistas, o chamado forró pé de serra, já se consolidava no cenário nacional com sua formação basicamente composta pelos instrumentos: sanfona, triângulo e zabumba. Ao acrescentar a guitarra, baixo, teclados, metais (saxofone, trompete e trombone) e a bateria, surge uma nova estética sonora para o forró, que com essa formação, passa a ser chamado de forró eletrônico. Com isso a estética visual também é afetada, adicionando dançarinos e uma estrutura que envolve iluminação, sonorização, logística e um investimento midiático massivo visando uma ampliação em termos mercadológicos para a propagação do forró eletrônico, diferentemente da estética do forró pé de serra, bem mais modesto.

Partindo da intenção de investigar a produção científica na área que se refere a presença da guitarra no forró eletrônico, me deparei com uma lacuna identificada na minha pesquisa feita na graduação, surgindo perguntas pertinentes na construção desta comunicação. Como se deu o processo de aprendizagem dos guitarristas de forró eletrônico da cidade de Natal nos anos de 1990? Se haviam e quais eram os métodos de aprendizagem da guitarra no forró? Quais formações musicais teriam estes músicos? Quantos dos guitarristas que atuaram no cenário do forró eletrônico em Natal, tiveram oportunidade de terem uma formação em licenciatura ou bacharelado, posteriormente aos anos de 1990? E quais aproveitamentos do processo de aprendizagem musical praticados por eles, puderam ampliar as práticas de aprendizagem formal, caso tenham tido uma formação acadêmica? Estas são indagações provocativas para iniciarmos uma problematização até para além das questões discutidas aqui. Os olhos e ouvidos atentos aos diversos contextos nos permite adentrar territórios de vários outros aspectos das práticas sociais em torno do processo



musical, estético e mercadológico do forró eletrônico, influenciando os músicos por inteiro nesse processo.

Revisão bibliográfica

Percebe-se que a nomenclatura de forró eletrônico não se encontra presente antes dos anos 1990, apesar de já está sendo utilizado os instrumentos elétricos como a guitarra por outros artistas do gênero forró.

De acordo com Trotta (2009) e Maknamara (2012), as bandas de forró eletrônico foram formadas a partir de bandas baile e consecutivamente adquirindo influências de vários outros gêneros musicais. Portanto, provém das formações de bandas baile a utilização de instrumentos elétricos como o baixo a guitarra e o teclado no forró eletrônico, percebendo assim as influências além do forró, também do Rock, Pop, Lambada e do Brega, gêneros musicais populares bastante explorados pela mídia nos anos 1980 e início dos anos 1990.

Maknamara (2012, p.366), diz que “o forró é um gênero musical composto por vários estilos, dentre eles, o forró eletrônico”. Com tudo, compreendemos que o nome forró eletrônico não se dá única e exclusivamente pelo fato do acréscimo da guitarra e os demais instrumentos elétricos. De fato, há, portanto, um trabalho mercadológico midiático intensificado por parte dos empresários como o então já citado Emanuel Gurgel na divulgação de seus produtos musicais.

Sobre estes aspectos mercadológicos, os resultados apontaram na direção de uma reflexão pertinente para o entendimento cultural e econômico dos agentes em questão, as bandas de forró eletrônico se desvencilharam daquele modelo mercadológico musical das grandes gravadoras. Ao surgirem as bandas de forró eletrônico pioneiras, criadas pelo empresário Emanuel Gurgel, estas produziam independentemente seus discos em estúdios próprios do empresário, os estúdios da *SomZoom Sat*.

O trabalho midiático assume papel independente também neste caso, fazendo com que o nome forró eletrônico se propagasse de forma popular entre o público consumidor. Em Natal, no ano de 1994, surge a primeira banda de forró eletrônico do RN, “Cebola Ralada”, que tem como proprietário o senhor Luiz Gonzaga de Souza. Inspirada nas bandas de forró

eletrônico do Ceará, a banda Cebola Ralada produz discos independentes e realiza shows por regiões do Nordeste. Lula, como assim é conhecido popularmente, afirma que a banda teve sua ascensão por conta de contratos que conseguia para tocar em campanhas políticas existentes na época, os comícios. Além dos shows contratados para os comícios, Lula relata também as vaquejadas, manifestações culturais vistas no interior dos estados nordestinos, muito presentes nos anos de 1990. De acordo com Lula, as vaquejadas rendiam um bom dinheiro para o investimento na estrutura da banda Cebola Ralada.

No que concerne às práticas encontradas no processo de aprendizagem dos músicos populares das bandas de forró eletrônico, foram identificadas em sua maioria práticas informais, como as práticas musicais da maioria dos músicos populares. Para que possamos entender estes processos, precisamos aqui citar alguns conceitos específicos sobre aprendizagem de música. De acordo com Green (2002) e Arroyo (2000), a aprendizagem informal de música permeia toda a vida dos músicos populares, refere-se aos conhecimentos musicais adquiridos no percurso da vida, no convívio com outros músicos e adquirindo informações musicais mutuamente fora do ambiente formal de ensino e aprendizagem sistemáticos das escolas de música. Não existe apenas o emissor e o receptor; há uma partilha de saberes. Cada agente contribui com a sua "bagagem musical", seus conhecimentos adquiridos ao longo do percurso musical. De acordo com Costa (2014), a educação formal é "todo o sistema educacional escolar, através de suas estruturas hierárquicas e sua divisão cronológica e gradual do conhecimento." Portanto, podemos compreender a distinção dos processos de aprendizagem formal e informal de música a partir destes aspectos. Compreendemos que esse processo de aprendizagem informal ocorre na cena musical do forró eletrônico emergido nos anos de 1990.

As características encontradas na transmissão e aprendizagem das músicas pelos músicos, principalmente pelos guitarristas de bandas de forró eletrônico foram relatadas através das entrevistas semiestruturadas com guitarristas, produtores musicais e empresários que participaram das bandas de forró eletrônico da cidade de Natal RN na década de 1990. Coletamos informações sobre como estes músicos aprendiam a tocar as músicas que eram acrescentadas no repertório das bandas de forró da cidade de Natal. Segundo os participantes, as músicas gravadas pelas bandas de forró eletrônico do Ceará, criadas pelo empresário

Emanuel Gurgel, tocavam constantemente nas rádios da cidade capital do RN. Portanto, os músicos das bandas locais, traziam as respectivas músicas gravadas em fitas cassetes para os ensaios, e o processo de aprendizagem foi relatado pela maioria dos entrevistados como um processo de ouvir, aprender e tocar, ou seja, aprender música “de ouvido” nos ensaios. (Arroyo, 2000). Batista Araújo, guitarrista e produtor musical da banda de forró eletrônico potiguar Café Torrado, aponta como pré-requisito para integrar uma banda de forró eletrônico essa característica presente na percepção musical. Ou seja, para integrar uma banda de forró eletrônico nos anos de 1990, era importante que o músico tivesse a habilidade de “pegar música de ouvido”. No entanto, não havia exigência de conhecimentos teóricos, nem da leitura de partituras, visto que essa prática não era comum entre os músicos de forró eletrônico.

A percepção exercida no ato da escuta atenta é a principal matéria prima para a reprodução dos arranjos das músicas, além da comunicação entre os músicos da mesma banda, mesmo instrumento ou instrumentos diferentes, onde a transmissão de técnicas é praticamente a linguagem predominante para o exercício da aprendizagem informal no contexto observado no forró eletrônico, já que não havia métodos formais específicos para a aprendizagem do forró eletrônico. Raramente, os músicos que participavam das gravações de discos das bandas de forró eletrônico de Natal, não liam partitura, alguns tinham a habilidade de ler cifras, o que geralmente era usado para nortear as harmonias das músicas que seriam gravadas em estúdio, porém ao vivo, nos ensaios e em shows, o processo era “pegar de ouvido”, informação confirmada por todos os respondentes. Os músicos ouviam as músicas no ensaio, aprendiam, e as reproduziam em conjunto, combinando arranjos diferenciados para caracterizar suas versões próprias, levando em consideração a experiência vivida em outros campos de atuação e em diferentes universos musicais, advindos das práticas musicais das bandas baile.

As práticas informais englobam aspectos como a escolha do repertório – diretamente ligada a músicas de que muito se conhece e das quais se tenha grande afetividade –, e as práticas aurais como o copiar “de ouvido” músicas de gravações. (COUTO, 2009, p. 92).

De acordo com Queiroz (2004, p. 100), "o contato com outros universos musicais pode possibilitar uma dimensão mais ampla e transformadora para o ensino e aprendizagem da música." O guitarrista potiguar Jubileu Filho, trilhou um caminho um tanto quanto diferente dos demais guitarristas entrevistados. Ele relatou momentos das gravações em que teve contato com os arranjos escritos em partituras, mas que paralelo a isso as práticas de "pegar de ouvido" estavam sempre presentes. Segundo Jubileu:

Esse período ainda se trabalhava muito tirando músicas de ouvido, porém, nas gravações que eu fiz tinham partitura dos arranjadores, um dos discos que eu gravei tinha o Oswaldinho do Acordeom que produziu, ele escrevia tudo e o outro disco foi com Genaro que também escrevia tudo.

Com isso, nas experiências musicais vivenciadas por Jubileu podemos observar a aprendizagem informal caminhando lado a lado com ferramentas que auxiliam as práticas de aprendizagem formal de ensino de música como a partitura, por exemplo.

Metodologia

Os processos metodológicos realizados para obter os resultados na minha pesquisa de caráter qualitativo tiveram a análise textual discursiva como dispositivo de análise de dados para o cruzamento dos dados coletados entre o levantamento bibliográfico, as entrevistas semiestruturadas e a pesquisa documental. Segundo Moraes e Galiazzi, "a análise textual discursiva é uma abordagem de análise de dados que transita entre duas formas consagradas de análise na pesquisa qualitativa que são a análise de conteúdo e a análise de discurso". (MORAES; GALIAZZI, 2006). No primeiro momento foi realizada uma busca na literatura por autores que versam sobre os temas: forró eletrônico, aprendizagem musical e a guitarra no forró eletrônico. Considerando que sobre o tema da guitarra no forró eletrônico existe uma lacuna na literatura científica. Para a segunda etapa da pesquisa, entrevistas semiestruturadas foram realizadas de forma remota através das plataformas Meet e WhatsApp. Foram realizadas 5 entrevistas, dentre os participantes, 4 guitarristas que também são produtores musicais e um empresário que também é músico.

Entrevistamos os guitarristas Jubileu Filho, Ricardo Baya, Batista Araújo, Wagner Bastos, tecladista, arranjador e que tocou guitarra em algumas gravações em estúdio, e o

empresário e músico Luiz Gonzaga de Sousa, conhecido como Lula. Portanto, vale ressaltar que foram elaborados dois tipos de entrevistas: uma para músicos e produtores musicais e outra para o empresário, a fim de obter uma maior quantidade de informações ligadas a pesquisa, considerando o perfil do entrevistado e a atuação do mesmo na cena do forró eletrônico na cidade de Natal nos anos de 1990.

As entrevistas tiveram a duração de cerca de uma hora e meia a duas horas cada, os entrevistados discorreram sobre aspectos pertinentes aos contextos do convívio social, dinâmicas no cotidiano envolvendo ensaios, viagens e gravações ao vivo e em estúdio, assim como também características estéticas, sonoras e midiáticas observadas e vivenciadas por eles, além do relato da comunicação entre os integrantes das bandas e o público consumidor e a troca de saberes percebidas na aprendizagem musical praticadas entre os agentes. As entrevistas realizadas foram de fundamental importância para obter informações que não foram encontradas na pesquisa bibliográfica. Unindo as entrevistas e a fundamentação teórica, acrescentamos a busca documental por notícias de jornais, blogs, sites, CDs, capas de álbuns contendo informações sobre ficha técnica e conteúdos áudio visuais encontrados na internet, que deram sustentação para a interpretação das informações obtidas durante o processo da pesquisa. Para nos dar um maior entendimento sobre a utilização da guitarra e suas levadas no forró eletrônico, foram realizadas transcrições em partituras das levadas rítmicas e fragmentos melódicos percebidos nas gravações e relatados também pelos entrevistados.

Resultados e discussão

Ao cruzarmos os dados obtidos com o levantamento bibliográfico sobre o forró eletrônico e as entrevistas semiestruturadas feitas com os guitarristas produtores que atuaram em bandas e o empresário da primeira banda de forró eletrônico da cidade de Natal/RN, banda Cebola Ralada, alcançamos resultados importantes para ser documentado e discutido nesta presente comunicação e para além de novas investigações. Em relação a aprendizagem musical dos guitarristas das bandas de forró eletrônico da cidade de Natal/RN, foram considerados os relatos dos entrevistados para que pudéssemos obter informações importantes no processo de aprendizagem experienciados por eles nos anos de 1990.

Características se alinham no relato de ambos os entrevistados, como por exemplo o modelo das guitarras normalmente utilizadas, os formatos de ensaio e gravações, a forma como os músicos aprendiam as músicas do repertório, as principais levadas rítmicas e frases melódicas identificadas e explicitadas pelos guitarristas participantes, e o convívio social que permeia o fazer musical dos músicos de forró eletrônico da cidade de Natal nos anos de 1990. De acordo com Wagner Bastos, “nós ficávamos quase trinta dias sem vir em casa, tocamos com a Cebola por vários estados, inclusive na Paraíba, João Pessoa, para milhares de pessoas”. A rotina dos músicos era constante, entre ensaios, gravações, viagens e shows.

As entrevistas revelaram vários detalhes do cotidiano das bandas de forró eletrônico de Natal, por exemplo, os proprietários das bandas de forró eletrônico que surgiram nos anos de 1990, na maioria das vezes possuíam os instrumentos e os forneciam para os músicos, portanto alguns músicos não levavam instrumentos para casa ao término dos ensaios ou shows, como o baterista, os percussionistas e os tecladistas, porém os guitarristas e baixistas por terem a facilidade de transportar os instrumentos mais leves e relativamente menores em relação aos outros instrumentos como a bateria e os teclados, podiam levar para casa em transportes públicos para estudar o repertório. O modelo das guitarras *stratocaster* era o mais utilizado pelos guitarristas das bandas de forró eletrônico, segundo os entrevistados.

As práticas de aprendizagem musical, descritas pelos participantes e identificadas como práticas de aprendizagem informal de música, revela nomenclaturas “criadas” e adotadas na comunicação dos músicos na aprendizagem das levadas e fraseados melódicos executados pelos guitarristas das bandas de forró eletrônico, tanto nos shows como em gravações e que determinou influências nas execuções de praticamente todos os guitarristas das bandas de forró eletrônico nos anos de 1990 em Natal/RN. Jubileu Filho, um dos guitarristas entrevistados, relatou suas experiências vividas em gravações e produções musicais que ele fez para muitas bandas de forró eletrônico, como também relatos de sua participação na banda da cantora Eliane, quando foi convidado para integrar a banda da cantora e participar das gravações dos álbuns nos anos de 1995 e 1996. Jubileu, afirma que por influência do produtor e baterista da banda da cantora Eliane, as gravações de guitarra foram feitas de maneira diferente do usual em gravações da maioria das bandas de forró eletrônico que seguiram o formato da banda cearense Mastruz com Leite. As levadas

identificadas como tradicionais aparecem denominadas como “calanguetu” segundo os músicos e produtores musicais entrevistados, aparecendo também relatadas por Jubileu a levada “Tina Charles” que refere-se a influências das levadas das guitarras dos discos da cantora britânica Tina Charles e “Pica Paus”, descrito como sons abafados produzidos com a mão que executa as palhetadas junto a fraseados melódicos em determinados momentos da música, especificamente nos intervalos do canto. Jubileu afirma que as ideias de levadas eram sugestões do produtor e baterista da banda de Eliane, Cláudio Júnior, que gravava muito com Manuel Cordeiro, guitarrista e produtor musical paraense que além de gravar, também assina a produção de vários artistas dos gêneros, Lambada, Brega e Forró-brega como, Alípio Martins, Beto Barbosa e José Orlando. “Aquilo ali já rolava naquela época dos forrós, os dois discos de Eliane que gravei em 1995 (Na Paz do Seu Sorriso) e 1996 (Cheiro de Povo) tem isso”, comenta Jubileu. Ambos os discos foram gravados no Estúdio Gravodisc em São Paulo/SP.

Os demais músicos que participaram das entrevistas afirmaram ter sido influência direta na utilização da guitarra das bandas de forró eletrônico de Natal as levadas relatadas por Jubileu Filho junto a levada tradicional descrita e comentada por todos como “Calanguetu”. Com isso, chegamos ao entendimento que possivelmente tenhamos aqui uma influência direta da produção musical paraense na construção de elementos sonoros da guitarra acrescentados ao subgênero do forró, o forró eletrônico nos anos de 1990. Tais resultados trazem à tona reflexões também presentes na compreensão das possibilidades de ampliação das práticas de aprendizagem de músicos populares, no caso dos guitarristas das bandas de forró eletrônico de Natal/RN.

Considerações finais

Esperamos que o presente artigo possa iluminar questões até então percebidas pela ausência na literatura em relação ao tema da guitarra no forró eletrônico, trazendo informações do fazer musical na utilização da guitarra no forró, e suas variações rítmicas e melódicas, e até mesmo momentos de protagonismo da guitarra junto a sanfona. O presente recorte da minha pesquisa feita na graduação, visa expor resultados da pesquisa, assim como também instigar pesquisadores para produzirem sobre o tema da guitarra no forró eletrônico dentre outros aspectos das dimensões sociais, culturais e econômicas, implícitas na

sonoridade desse subgênero musical brasileiro, sobretudo nordestino, pois compreender estas reflexões, implica em saber que todas essas dimensões participam como um todo nas práticas de aprendizagem informal de música dos músicos populares desse subgênero musical, o forró eletrônico.

A proposta que se apresenta no trabalho, conduz a refletir sobre o quanto é importante que esteja ao alcance de todos o conhecimento e as diversas possibilidades de práticas no contexto da aprendizagem informal de música. Portanto, os estudos realizados na minha graduação, trouxeram curiosidades e resultados empolgantes que me fizeram dar continuidade a minha pesquisa sobre a guitarra no forró eletrônico, sempre me remetendo a um olhar mais atento para identificar processos do fazer musical para além dos aspectos unicamente musicais. Por fim, esperamos que o estudo sobre a aprendizagem musical dos guitarristas das bandas de forró eletrônico, venha contribuir para a futura produção de materiais e que possa auxiliar na aprendizagem da guitarra no forró e sua ampliação em múltiplos contextos, para que as pesquisas acerca da produção científica se aproprie cada vez mais de informações sobre o contexto de aprendizagem informal de músicos populares, contribuindo na ampliação de saberes, discursos e aplicação na prática de métodos cada vez mais eficientes para atender as demandas cada vez mais exigentes e desafiadoras para a docência no âmbito do ensino e aprendizagem musical. Não é uma novidade encontrarmos trabalhos que discutem sobre os contextos de aprendizagem formal, não-formal e informal de música. No entanto, quanto mais discussões propomos, maior a probabilidade de a comunidade acadêmica problematizar em suas pesquisas questões de aceitação das práticas de aprendizagem informal de música do aluno, para o seu melhor aproveitamento em contexto formal. Acredita-se que os conhecimentos prévios de música adquiridos no decorrer da vida contribuem para uma aprendizagem musical mais ampla e diversificada, que se afasta do engessado eurocentrismo dos padrões hegemônicos do ensino aprendizagem de música estabelecidos em nosso país. Evidentemente algumas indagações feitas no início desta comunicação podem ser discutidas ao longo da produção de literatura sobre o tema específico. Então, os músicos de bandas de forró eletrônico de Natal RN nos anos 1990, não tinham formação acadêmica em música, eles se denominavam autodidatas. Outro aspecto reparado é que nenhum dos participantes entrevistados na pesquisa relataram que fizeram

algum curso superior em música licenciatura ou bacharelado após os anos de 1990, período em que tocavam nas bandas em Natal/RN, nem acessaram um curso técnico específico para o seu instrumento, não por falta de vontade ou de motivação, mas por falta de oportunidade e a dificuldade de acesso aos cursos nos anos de 1990. Isso nos faz continuar as discussões e reflexões sobre o repensar e rever novos formatos de acesso aos cursos de música, não só de nível superior, mas também cursos técnicos, e que possa se apropriar cada vez mais de novas práticas de ensino aprendizagem nos mais variados contextos.

Referências

ALBUQUERQUE, Ricardo Fagundes de. Entrevista concedida a Iranildo Barreto de Melo via Google Meet. Arquivo de áudio e vídeo digital [mp4], duração 01:17:27, Natal/RN, 04 out. 2022.

ARAUJO, João Batista de. Entrevista concedida a Iranildo Barreto de Melo via aplicativo WhatsApp. Arquivo de áudio [mp3], duração 01:13:11, Natal/RN, 07 out. 2022.

ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*. Revista da ABEM, Londrina, v.8, n.5, p. 13-20, set 2000.

BASTOS, Wagner Bezerra. Entrevista concedida a Iranildo Barreto de Melo via aplicativo WhatsApp. Arquivo de áudio e vídeo digital [mp4], duração 01:14:10, Natal/RN, 06 de outubro 2022.

COSTA, Rodrigo Heringer. *Notas sobre a Educação formal, não-formal e informal*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. Anais do III SIMPOM. Rio de Janeiro: Simpom, 2015. v. 3, p. 435-444.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. *Música popular e aprendizagem: algumas considerações*. Revista Opus, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 89-104, dez. 2009.

FILHO, Jubileu Francisco da Silva. concedida a Iranildo Barreto de Melo via Google Meet. Arquivo de áudio e vídeo digital [mp4], duração 01:18:30, Natal/RN, 06 de outubro 2022.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2002.

MORAIS, Roque; GALIAZZI, Maria do carmo. *Análise Textual Discursiva: Processo reconstrutivo de Múltiplas Faces*. Revista Ciência & Educação, v. 12, n. 1, p. 117-128, 2006.



MAKNAMARA, Marlécio. *O Currículo do Forró Eletrônico como Provocador da nosdestinidade*. REU, Sorocaba, SP, v. 38, n. 2, p. 363-380, dez. 2012.

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

SOUZA, Luiz Gonzaga de. Entrevista concedida a Iranildo Barreto de Melo via aplicativo Whatsapp. Arquivo de áudio [mp3], duração 01:17:27, Natal/RN, 02 nov. 2022.

TROTTA, Felipe. *O Forró Eletrônico no Nordeste: um estudo de caso*. 2011. 73 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife PE, 2011. In: Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, jan/jun. 2009.

