

**A RODA É UMA AULA: UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS DE ENSINO-
APRENDIZAGEM DO VIOLÃO ATRAVÉS DA ATIVIDADE DIDÁTICA DO PROFESSOR
JAYME FLORENCE (MEIRA)**

Iuri Lana Bittar

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Mestrado em Música

Musicologia

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo

Neste trabalho, nosso foco principal será a atividade de Jayme Florence (Meira) como professor de violão. É muito comum encontrarmos citações que se referem ao Meira como um dos principais mestres de violão no Rio de Janeiro, levando em conta alguns dos seus discípulos, como Baden Powell, Raphael Rabello ou Maurício Carrilho. Porém, pouco se fala sobre o conteúdo musical utilizado por Meira, que tanto contribuiu para a formação desses, e também de tantos outros violonistas, profissionais ou amadores. Buscaremos nesse artigo, trazer à tona alguns elementos que contribuam para a (re)construção de um perfil de Meira enquanto professor. As fontes que fundamentarão essa discussão serão as entrevistas, realizadas durante nossa pesquisa, com alguns ex-alunos de Meira. Através das lembranças de seus alunos, e das descrições referentes às aulas, discorreremos sobre diversos aspectos, como métodos utilizados por Meira, exercícios técnicos, repertório e a própria dinâmica das aulas. Outras fontes também nos auxiliarão nesta discussão, como alguns manuscritos preservados pelos alunos, desde a época em que estudavam com Meira, recortes de jornais e revistas presentes no acervo pessoal de Meira, além de citações e depoimentos relativos à sua atividade como professor, presentes em diversas referências bibliográficas.

Palavras-chave: Meira; violão; ensino; acompanhamento; roda de choro.

Nascido em Paudaulho, interior de Pernambuco, em 1909, Meira era de uma família na qual, segundo sua filha Yvonne Florence, “todo mundo era músico” (um dos irmãos de Meira, Robson Florence, chegou a vir pro Rio de Janeiro como cavaquinista do conjunto Turunas Pernambucanos), e foi com seus familiares, principalmente seu pai e seu irmão, que iniciou seu aprendizado, conforme nos contou Maurício Carrilho, quando perguntamos se Meira havia lhe falado alguma coisa sobre esse período de sua vida:

Falou sim. Ele tinha outros irmãos que eram músicos (...) Então ele contava que quando começou a tocar violão, as pessoas tocavam com cordas de tripa, que arrebentavam muito. Então as pessoas não tinham somente um instrumento encordado, cada violonista tinha dois ou três violões encordados pra começar um



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

sarau, aí iam arrebrandando as cordas, eles deixavam de lado e pegavam outro. E ele começou a estudar nesses violões faltando corda, que o irmão deixava de lado. Ele pedia e ficava correndo atrás, vendo e copiando. (Entrevista com Maurício Carrilho realizada em 21/11/2009).

Yvonne Florence, cedeu-nos gentilmente acesso total ao acervo pessoal de Meira, onde estão presentes inúmeros recortes de jornais, fotos e outros documentos. Yvonne também nos concedeu uma entrevista, realizada no dia 27/05/2010, onde relata suas lembranças da convivência com o pai, além de informações referentes às diversas atividades de Meira enquanto músico. Em um trecho deste depoimento Yvonne nos confirma que, no que se refere ao violão, Meira era um autodidata, e seu aprendizado inicial teria se dado principalmente através de seu pai e irmãos.

Através de um depoimento, o próprio Meira nos dá uma idéia de como era sua relação com a música na sua juventude:

Até então, a minha relação com a música era de puro amadorismo. O Luperce, animado com o sucesso do seu conjunto Os Turunas da Mauricéia, que em 1927 chegara ao Rio, voltou no ano seguinte a Recife em busca de novos músicos. Acabei atraído pela idéia de trabalhar na capital, inclusive porque a esta altura eu já estava convencido que meu negócio era mesmo a música. (Depoimento de Meira ao jornalista Ruy Fabiano, em periódico desconhecido, s. d. , presente no acervo pessoal de Meira)

O primeiro aluno de Meira de que se tem notícia chama-se Oscar. Trata-se do marido de tia-madrinha de Baden Powell, e foi através de sua indicação que o pai de Baden resolveu colocá-lo nas aulas de violão. O ano era 1945, e Baden tinha apenas 7 anos. Em depoimento gravado em 1990, no programa Ensaio da Tv Cultura, Baden conta que as aulas eram na casa de Meira, começavam as nove horas da manhã, e até as onze era “aula de música, onde o Meira passava o método” — provavelmente se referindo ao estudo de leitura, técnica e repertório de solos — e das onze horas em diante começava a roda de choro.

... ele fazia a mesa redonda, às vezes estavam o Jacob do Bandolim, o Dino do violão, e tudo (...) às vezes o Pixinguinha ia à casa do Meira também. E era assim, uma mesa redonda, quer dizer, não tinha aquele negócio, como tem hoje, de escrever cifra. Era assim: “dá um dó maior aí”. E você tinha que sair acompanhando. Se errasse você não era bom. (Depoimento de Baden Powell retirado do programa Ensaio da TV Cultura, gravado em 1990. Disponível no site <<http://www.youtube.com/watch?v=Jeo4ncKQ2DE>> acessado em 20/07/2010)

Baden não especifica qual era o método utilizado por Meira, mas Pedro Menna Barreto, também aluno de Meira, nos trouxe algumas informações a esse respeito. Menna Barreto era contemporâneo de Baden, tendo iniciado seus estudos com Meira em 1947. Suas aulas eram no

mesmo dia de Baden, aos domingos de manhã, e durante a entrevista que realizamos em sua casa, ele nos mostrou o método que Meira sugeriu utilizar nas aulas, era um método chamado *Gran Metodo Completo Para La Guitarra-Aguado Sinopoli*. Era um método do violonista espanhol Dionisio Aguado, compilado pelo violonista argentino Antonio Sinopoli. Nas entrevistas que realizamos com Paulão 7 Cordas e Maurício Carrilho, estes nos relataram que o método que utilizavam chamava-se *La Escuela de La Guitarra* de Mario Rodrigues Arenas. O conteúdo desses dois métodos é bastante semelhante, e inclui exercícios técnicos — escalas cromáticas e diatônicas, harpejos, técnicas de trêmolo, ligados, etc. — além de estudos e peças de compositores como Dionisio Aguado, Antonio Cano, Napoleon Coste, Fernando Sor e Francisco Tárrega. Maurício Carrilho, em depoimento diz:

As aulas eram divididas em duas partes. Na primeira a gente usava um método escrito em espanhol: *La Escuela de La Guitarra* (...) nele a gente treinava leitura melódica, rítmica e algumas peças. De vez em quando o Meira apresentava alguma coisa de Bach, Tarrega e Sor. (Depoimento de Maurício Carrilho à Myriam Taubkin, 2007: 121)

Meira, que era um autodidata e buscou conhecimento teórico musical e aperfeiçoamento técnico através destes métodos, fazia questão de abordá-los no conteúdo de suas aulas. Se os alunos iriam ou não privilegiar o violão solo, seria uma escolha deles, mas o fato é que todos seus alunos por nós entrevistados nos confirmaram que algumas peças presentes nesses métodos citados, e outras peças de violão solo, trabalhadas através da leitura, faziam parte de seus repertórios.

Então eu resisti um pouco a tocar com partitura, mas acabei aprendendo. Ele foi com jeitinho e eu aprendi (...) Pra mim ele sugeriu um método que eu tenho até hoje, é o *Aguado Sinopoli*. Ele me indicou e eu comprei, numa casa que nem existe mais hoje, Casa Arthur Napoleão. (...) Então por aí fui tirando as músicas. No princípio ele ia passando um a um os exercícios, depois eu passei a escolher os estudos. (Entrevista com Pedro Menna Barreto realizada em 13/05/2010)

Dominique Dreyfus escreveu uma biografia de Baden Powell intitulada *O Violão Vadio de Baden Powell* (1999), onde dedica algumas páginas sobre o aprendizado de Baden com Meira. Em um trecho, Dreyfus fala sobre o repertório dos “clássicos” que Baden teria aprendido com o professor: “Com Meira Baden iniciou-se ao violão clássico, aprendendo o repertório dos espanhóis Francisco Tárrega, Fernando Sor, Andres Segovia e do Paraguaio Agustin Barrios.” (DREYFUS, 1999: 21).

Raphael Rabello, em depoimento registrado no programa Ensaio da TC Cultura no dia 29/04/1993, contou que já na sua primeira aula com Meira, aprendeu a peça “Choro da Saudade” de



Agustin Barrios. Paulão 7 Cordas em seu depoimento também nos falou a respeito da utilização do método e da escolha de repertório:

Ele me sugeriu que eu estudasse num método chamado Rodrigues Arenas (...) Era um método de violão clássico. Tinha Sor, muitos exercícios, coisas do Aguado, tudo misturado. Não era de música popular, era pra treinar leitura. Eu já lia um pouco, mas violão eu nunca tinha tocado por música. Então foi muito proveitoso pra mim ter contato com esse outro universo (...) Aprendi muita coisa, “Vôo da Mosca”, “Catedral”, coisas do Villa-Lobos. (Entrevista com Paulão 7 Cordas realizada no dia 27/04/2010)

Meira também trabalhava através da partitura, choros, valsas e outras peças de compositores brasileiros, como João Pernambuco, Américo Jacomino, Mozart Bicalho, entre outros. Pudemos encontrar essas peças escritas num caderno de Maurício Carrilho, da época em que era aluno de Meira. Nele estavam presentes arranjos para violão solo de peças como o choro “Magoado” de Dilermando Reis, a valsa “Arrependida” de Américo Jacomino, o jongo “Interrogando” de João Pernambuco e a valsa “Gotas de Lágrimas” de Mozart Bicalho, dentre outras. Mas é interessante notar como Meira se utilizava de aspectos da oralidade paralelamente com o registro escrito, na transmissão dessas peças, como podemos ver através de trechos dos depoimentos:

As vezes ele dava uma partitura, as vezes ele passava solos de ouvido. Eu me lembro que na primeira aula que eu tive com ele, ele me ensinou um samba do Chico Buarque que estava fazendo muito sucesso na época, que era o “Ole Olá”. Ela começava meio *ad libitum* e depois virava um samba mesmo (...) ele tocava e eu ia repetindo, decorando as frases, até eu decorar a música toda. Eu saí de lá tocando essa música. (Entrevista com Maurício Carrilho)

A gente trabalhava muito com choro. Valsas, choros. Muita coisa do repertório de violão (...) o primeiro que eu aprendi lendo direitinho a partitura foi o “Dengoso” (João Pernambuco). Ele fazia uns acompanhamentos, e me passava também. O “Magoado” do Dilermando, ele passava os dois violões (...) Sempre com a partitura, e quando tinha alguma dificuldade ele pegava e mostrava, coisas como digitação. (Entrevista com Paulão 7 Cordas)

Grande parte deste repertório trabalhado por Meira era transmitido através da imitação. Anna Paes, em sua monografia intitulada *O violão na escola de choro: uma análise dos procedimentos não-formais de aprendizagem*, onde a autora elabora uma proposta metodológica para o ensino-aprendizagem de violão através do choro (1998), sugere uma situação semelhante à essa:

Desta forma ele (professor) poderá estabelecer uma relação “mestre-aprendiz” através do contato direto com seu aluno. Ele servirá de “espelho” para que o aluno possa assimilar a linguagem através dos recursos visuais e auditivos. (PAES, 1998: 19)

Um outro aluno de Meira que entrevistamos chama-se Fernando Sauma. Ele nos contou como se dava o aprendizado das peças trabalhadas nas aulas: “Ele me ensinava como era o tema e eu saía copiando a maneira dele tocar. Então o 'Lamentos' por exemplo, de Pixinguinha eu aprendi assim, o 'Carinhoso' também.” (Entrevista com Fernando Sauma).

Um dos aspectos que nos parece fundamental na metodologia utilizada por Meira é o fato dele trazer para o espaço formal de ensino-aprendizagem do violão (aqui não estamos nos referindo à nenhuma instituição de ensino, mas sim às aulas ministradas em sua própria residência) não somente os métodos consagrados de ensino de violão, mas também os métodos pertencentes à oralidade, muitas vezes chamados de informais. Assim, Meira trabalhava os elementos necessários para um bom desempenho no acompanhamento dos diversos gêneros pertencentes ao universo do choro, sem descontextualizá-los da situação da prática musical. Resumindo, Meira trazia a roda de choro para dentro da sua aula de violão. Essa atividade era assídua, e acontecia de diversas maneiras: quando estavam presentes apenas professor e aluno: “As vezes ele invertia os papéis, ele solava e pedia pra acompanhar, e quando ele tinha me passado algum solo eu solava pra ele acompanhar.” (Entrevista com Paulão 7 Cordas); ou muitas vezes os alunos que tinham aula no mesmo dia iam se juntando na casa de Meira e se formava a roda, que muitas vezes ainda tinha a presença de outros músicos, consagrados ou não, e assim, depois de tomadas as lições tiradas dos métodos, se iniciava roda, ou a “mesa redonda”, como classificou Baden Powell, e poderia durar algumas horas. Pedro Menna Barreto nos contou como isso ocorria na época em que estudava com Meira:

A gente chegava lá oito da manhã e saía duas da tarde. E ele nunca achou ruim. Tinha um outro também que era bom aluno, um tal de Alvinho, tinha um que ficou conhecido no meio musical, era o Zé Pretinho, tinha um aluno de bandolim, que hoje mora em Friburgo. Isso tudo no domingo. Ainda chegava mais gente. (Entrevista com Pedro Menna Barreto)

Anna Paes descreve de que forma a roda de choro contribui com o processo de aprendizagem musical daqueles que estão envolvidos nessa prática:

A principal forma de aprendizagem ocorre na prática de tocar em encontros musicais informais, as rodas de choro. Uma roda de choro pode durar um dia inteiro ou uma noite inteira, havendo música ininterrupta, onde os músicos se alternam tocando e ouvindo. Ocorrem vários processos de aprendizagem simultâneos: o aprendizado pela percepção auditiva, onde ao perceber o caminho da melodia vai se buscando o caminho harmônico; o aprendizado visual, por imitação, permitindo que o violonista que ainda não tenha prática de acompanhar possa participar; a prática da improvisação, no preenchimento de espaços, que ocorre com outros instrumentos. (PAES, 1998: 17)

Alguns estudiosos da educação musical ressaltam a importância de trazer para o espaço formal de ensino-aprendizagem da música os processos de transmissão “extra escolares”. Carlos Sandroni quando se refere à esses procesos de ensino, prefere, ao invés de classificá-los como informais, ou assistemáticos, considerá-los como uma metodologia “invisível” de ensino, ou ensino “não-explicito”. Segundo Sandroni, classificar o processo de transmissão oral como informal, pode atribuir à essa maneira de ensinar um caráter de desorganização, ou ausência de forma, e segundo o autor, o emprego dessas expressões denuncia certo desconhecimento dos modos pelos quais funcionam os variados aprendizados extra escolares (SANDRONI, 2000: 02). Sandroni cita em seu artigo uma série de entrevistas realizadas em 1994, no Rio de Janeiro, com diversos violonistas de samba e choro, nas quais os entrevistados ressaltaram a importância da frequência assídua em rodas de samba e choro, salientando a relevância desse aprendizado misturado com a prática. Sandroni cita o trabalho didático realizado por Meira:

No entanto, aqueles que foram alunos de Meira também ressaltaram a importância das aulas do mestre. Ao procurar saber um pouco mais sobre como funcionavam estas aulas, ouvi relatos que mostravam certa continuidade entre o tipo de experiência vivido numa roda de choro e o tipo vivido na situação marcada como “didática”: de acordo com o depoimento de um dos entrevistados, as aulas de Meira eram “rodas de choro concentradas”. Eram aulas que enfatizavam o tipo de habilidade necessária para um bom desempenho numa roda: capacidade de transpor em tempo real, de acompanhar músicas que não se conhece especialmente bem, de improvisar contra-cantos nas cordas graves do violão (as famosas 'baixarias') etc. (SANDRONI, 2000: 07)

Maurício Carrilho definiu a intensidade e a importância dessa experiência musical:

Quando chegava oito horas os livros eram fechados, as estantes guardadas e começava o treinamento mais importante que um músico pode ter na vida: tocar. Ouvir e tocar (...) e um atrás do outro os gêneros musicais das mais diversas regiões eram tocados: choro, polca, valsa, schottish, bolero, samba, tango argentino, fox-trot, ragtime, frevo, habanera, mazurka, e o que desse na telha do meu avô, como chamavam seus amigos mais próximos. Quando eu achava que ia descansar, começava tudo de novo em outro tom. A sensação era de estar descendo a estrada do Corcovado numa estrada sem freio. Sobreviver era se manter na música sem parar, vencendo cada compasso desconhecido, memorizando os caminhos que seriam percorridos mais uma vez na repetição das partes, para acertar o que não tinha saído correto na primeira passada. Gradativamente o acompanhamento ia sendo composto: primeiro os acordes iam sendo encontrados, as modulações entendidas, depois os baixos obrigatórios, a condução das vozes, as levadas rítmicas apropriadas, e por fim, as brincadeiras, as substituições de acordes, as rearmonizações de improviso (...) e assim, de ouvido, aprendi o acompanhamento de

centenas de músicas que eu desejasse tocar. (Depoimento de Maurício Carrilho à Myriam Taubkin, 2007: 121, 122)

No tocante ao acompanhamento, Meira sempre privilegiou a prática musical para transmitir seus principais fundamentos. A harmonia por exemplo, Meira se utilizava de peças que tinham uma harmonia mais elaborada, e as trabalhava em diferentes tonalidades, repetindo os trechos mais complexos, como nos contou Maurício Carrilho: “Ele pegava um choro e eu acompanhava. Quando eu me estrepava ele passava aquele pedaço da harmonia.” (Entrevista com Maurício Carrilho). Paulão 7 Cordas nos citou um outro exemplo desse procedimento: “Ele sempre pedia pra tocar as mesmas músicas em outro tom, transpor. Pra exercitar essa questão da velocidade do raciocínio de transposição harmônica.” e em relação ao repertório: “pra exercitar esse lance da harmonia eu me lembro muito do “Modulando”. Ele solava e eu acompanhava. Ele solava ela muito bem no violão.” (Entrevista com Paulão 7 Cordas). Maurício Carrilho também cita o “Modulando” como um choro utilizado por Meira para trabalhar o exercício da transposição harmônica, e cita outras canções que faziam parte desse repertório:

Tinham umas músicas que eram assim, tabu pros acompanhadores. Nessa época tinha muita seresta e os músicos de choro eram os acompanhadores da seresta. Então tinham músicas que eram verdadeiros tabus, que quando eram cantadas os violonistas todos “pipocavam”. Tinham os sambas do Bororó por exemplo, “Curare” e “Da Cor do Pecado”, umas músicas que tinham modulações, como “Modulando”, esses choros que eram harmonicamente mais difíceis. E ele treinava sempre tocar em tons diferentes também. (Entrevista com Maurício Carrilho)

Consultando os cadernos guardados por Maurício Carrilho pudemos notar que Meira, apesar de privilegiar a prática, não prescindia totalmente da escrita, principalmente das peças que continham essas harmonias mais elaboradas.. Maurício chegou a comentar a respeito dessa prática: “...às vezes ele escrevia [...] eu posso depois conseguir esses cadernos, onde ele escrevia algumas cifras. Músicas que ele passava, que tinham uma harmonia mais complicada, ele escrevia as cifras pra eu estudar.”

Podemos notar que Meira também escrevia as obrigações. Obrigações, segundo definição de Luiz Otávio Braga , “são frases melódicas corriqueiramente consagradas por arranjos ou que são inerentes à composição original” (BRAGA, 2002: 35). Essa prática fica ainda mais clara no exemplo que segue abaixo, do choro de Pixinguinha “Naquele Tempo”, onde Meira escreve a harmonia através das cifras e as obrigações na partitura.





Figura 1. “Naquele Tempo” (Pixinguinha/Benedito Lacerda)

Através dessa prática, Meira frisava aspectos importantes do acompanhamento de choro, como por exemplo, as obrigações que concluem cada parte dos choros, presentes nos últimos compassos da segunda e terceira parte do choro “Naquele Tempo”. Já a frase escrita nos primeiros quatro compassos deste mesmo choro, ficou consagrada através da gravação presente no disco *Choros Imortais* (EMI, 1964) de Altamiro Carrilho, acompanhado pelo Regional do Canhoto, onde Meira executava o violão de seis cordas.

Outro aspecto fundamental do violão de acompanhamento no choro é a condução rítmico-harmônica realizada pela mão direita, chamada pelos músicos de choro de “levada”. Segundo depoimentos, Meira também transmitia esse fundamento através da execução do repertório:

Ele passava as levadas tocando mesmo. Ele não escrevia uma célula rítmica pra você fazer não. Ia repetindo até ficar legal. Era tudo de ouvido (...) Ele fazia mesmo era tocar. Se fosse tocar o “Modulando” era um andamento, o “Naquele Tempo” é outra coisa, naturalmente a gente vai se adequando, tocando junto, pegando pela repetição. (Entrevista com Paulão 7 Cordas)

Em alguns momentos específicos de cada peça, existem situações denominadas de convenções rítmicas. Assim como as obrigações, as convenções são trechos que foram consagrados através de arranjos, ou são inerentes à composição, e durante uma roda de choro, o que se espera de

um bom acompanhador é que este realize estas convenções. Meira enfatizava esse aspecto e escrevia as células rítmicas correspondente às convenções, abaixo dos acordes que deveriam ser executados naquele respectivo encadeamento rítmico. Isso pode ser notado nos compassos 8, 10, 12, 20, 41, 42 e 43 do choro “Naquele Tempo”.

Algumas declarações mostram o quanto esse aprendizado foi valorizado pelos seus alunos. Em depoimento à Dominique Dreyfus Baden diz: “Foi um bom aprendizado. Por isso eu sabia tanto quando comecei na Nacional.” Em outra declaração Baden chega a dizer “o Meira me ensinou tudo de violão”.

Conclusão

Considerando as informações descritas no texto, podemos dizer que o trabalho de Meira como professor de violão foi relevante para o desenvolvimento do que podemos chamar de uma escola de violão brasileiro. Sua atividade enquanto professor passaria a ter reflexo a partir da consagração de violonistas como Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho, considerados expoentes do violão brasileiro, e cuja formação tem participação fundamental de Meira. Os dois primeiros são, indiscutivelmente, os violonistas brasileiros que tiveram maior projeção, tanto no Brasil quanto no exterior, e através de suas performances e gravações, influenciaram toda uma geração de violonistas que se dedicam ao violão brasileiro, especialmente na área do samba e do choro.

... ele (Meira) era um dos mestres dessa escola que influenciou decisivamente o violão no Rio, ainda mais a partir do trabalho dele como professor. A partir do Baden, indiretamente ele começou a influenciar não só os violonistas do Brasil, mas do mundo todo. O Baden é uma referência que aproxima muito a maneira de tocar de violonistas do mundo inteiro. Eu toquei com violonistas japoneses, franceses, australianos, e com certeza o ponto de ligação desses músicos com a música brasileira é o Baden. Quando o cara estuda o repertório do Baden e aprende a tocar alguma coisa parecida com o Baden ele está apto a tocar música brasileira junto com brasileiro. Na verdade isso é uma continuação do trabalho que o Meira fez (...) e quem estuda o Baden está, indiretamente, estudando o Meira. (Entrevista com Maurício Carrilho).

Maurício Carrilho, citado inúmeras vezes neste trabalho, é um importante divulgador e continuador dessa escola de Meira. Apontado por vários violonistas como o aluno que mais se assemelha à maneira de tocar de Meira, Maurício, além de ser referência na performance do violão de acompanhamento, se incumbiu de levar adiante os ensinamentos do mestre. Maurício ministra cursos no Brasil e em diversos países, abordando variados conteúdos relativos ao choro, além de ser um dos criadores e coordenadores da Escola Portátil de Música, sem dúvida alguma, o maior espaço de ensino-aprendizagem do choro atualmente. Como professor de violão dessa instituição, Maurício

transmite seus ensinamentos à centenas de alunos, obviamente privilegiando a prática do choro, à maneira do mestre Meira.

Referências bibliográficas

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de 7 Cordas*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PAES, Anna. *O violão na escola de choro: Uma análise dos processos não formais de aprendizagem*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998.

SANDRONI, Carlos. *Uma roda de choro concentrada: Reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas*. IX Encontro da ABEM. Recife: UFPE, 2000.

TAUBKIN, Myriam. *Violões do Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

