

## O paradigma “nacional – popular” e o ensino superior de música no Brasil: contrastes e indagações

Marcello Silva Teixeira  
cebolapai@hotmail.com

**Resumo:** Neste trabalho traço um arco histórico que relaciona o ideário político-pedagógico de Mário de Andrade quanto às fontes musicais a serem utilizadas preferencialmente nas composições da música erudita brasileira, de modo a se tornarem elementos estruturantes de uma tradição dessa música, com o desenvolvimento e relevância do universo da chamada música popular urbana brasileira, cuja vasta produção se consolidou como representação legítima dessa história, assim construída social e culturalmente. Como desdobramento dessa análise, abordo a relação entre a relevância sociocultural desse universo musical, de suas práticas e saberes, no meio acadêmico e no mundo do trabalho, e os processos de produção curricular das instituições de ensino superior – IES – em Música no Brasil, em especial no Rio de Janeiro. O texto foi construído no processo de pesquisa de mestrado concluído em 2009, e constituiu trabalho final de monografia de uma das disciplinas do curso, ainda não publicado. Portanto, faz parte do bojo da pesquisa mencionada, que se propôs a estudar a sociogênese da lacuna das práticas e saberes dos percussionistas que atuam no campo da música popular nos currículos das IES em Música no Rio de Janeiro, *de maneira regular e sistematizada*. A metodologia desse estudo compreendeu pesquisa bibliográfica, de campo (estudo exploratório), bem como análise de discursos em entrevistas semiestruturadas, por meio de ferramentas utilizadas nos marcos e referências teóricas das Representações Sociais. Os principais resultados alcançados encontram-se na seção das “Considerações Finais” da dissertação que compreendeu a pesquisa, conforme citada no presente trabalho (TEIXEIRA, 2009).

**Palavras chave:** música popular brasileira; currículos em Música; ensino superior em Música.

Encontra-se na historiografia que tem por objeto de estudo a chamada *música brasileira* das primeiras décadas do século XX, de maneira recorrente, o estabelecimento do paradigma “Nacional-Popular” como ideário norteador de uma produção cultural/artística e de um projeto pedagógico musical, baseado em elementos “da manifestação musical que sendo feita por brasileiros ou indivíduo nacionalizado (*sic*), reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular.” (ANDRADE, 1972, p. 20)

Esse ideário compreendia um discurso ideológico no qual as fontes musicais folclóricas dos diversos rincões do Brasil, representativas das manifestações originais do povo brasileiro, deveriam ser pesquisadas e aproveitadas “pelos artistas eruditos como fundamento da afirmação nacional” (NAPOLITANO, 2007, p.143). De cunho nacionalista, o referido ideário, defendido e desenvolvido nas práticas profissionais de vários intelectuais e artistas – cujo articulador de maior destaque no campo da música foi Mário de Andrade, através de seus posicionamentos públicos, sua atuação como educador, sua relevante produção bibliográfica e pesquisas de campo sobre a música em diversas regiões do Brasil – constituía-se num “discurso altamente revolucionário” no contexto cultural e social da época. (idem)

Esse conjunto de ideias fez parte do debate que se desenvolveu no meio musical brasileiro de então, principalmente nos espaços sociais ocupados por músicos, compositores e educadores que trabalhavam com o repertório e a *linguagem*<sup>1</sup> própria à música de concerto do Rio e de São Paulo – que na época já se constituíam nos principais centros urbanos do país –, e se insere no contexto das discussões que emergiam no seio do movimento modernista brasileiro.

Segundo Mário de Andrade e seus contemporâneos modernistas, o repertório constituído por aquelas fontes musicais folclóricas, a serem pesquisadas por todo o território brasileiro, contribuiria para a manutenção da identidade nacional no campo da música, na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado, na busca de traços gerais dessa identidade, capazes de constituir uma tradição musical brasileira.

A legitimação das fontes folclóricas no projeto modernista, como lugares de práticas musicais cujos elementos formativos encerrassem os verdadeiros traços da identidade brasileira, passava por uma avaliação segundo a qual essas fontes estariam livres das

---

<sup>1</sup>Aqui trato o termo *linguagem* como o conjunto dos padrões rítmicos, das técnicas de execução e de composição, das formas diversas de se tocar os instrumentos, de se cantar, de se explorar timbres e sonoridades, das *idiosincrasias* musicais que, enfim, caracterizam as práticas e saberes próprios a determinado universo musical, circunscrito a um tempo e espaço histórico no qual se situa. Fazemos também o destaque do termo ao levarmos em consideração as conhecidas controversas em relação ao emprego do mesmo para definir ou categorizar música, mesmo no seu campo de estudo (ver SLOBODA, 1985, GOLDEMBERG, 2005), pelo fato dos elementos formativos (sonoros) não constituírem o par significativo – significado, que caracterizam, inclusive, outros campos das artes.

influências culturais estrangeiras responsáveis pela produção de uma música “de consumo fácil” (NAPOLITANO, 2007, pp. 142-143). Aí ocorre uma importante distinção no pensamento hegemônico do modernismo brasileiro em relação ao aproveitamento do universo musical popular produzido nos centros urbanos brasileiros, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo:

(...)a música urbana não se constituía no material privilegiado para o projeto marioandradiano, na medida em que nela a fala da brasilidade estaria mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades. Além do mais, a música urbana, sobretudo aquela produzida no centro mais vigoroso de produção musical-popular – a cidade do Rio de Janeiro – rapidamente era canalizada para o consumo, na forma de *música ligeira*. (NAPOLITANO, 2000, p. 167-189, grifos nossos)

Temos, então, um quadro no qual parte dos artistas e intelectuais envolvidos naquelas discussões situava o aproveitamento das referidas fontes musicais “populares”<sup>2</sup> como essenciais à construção de uma tradição de se compor música brasileira, identificada com os ideais nacionalistas que permeavam os referidos embates, cuja alteridade se afirmava através de ‘certas formas e constâncias brasileiras’ encontradas desde finais do século XVII, “no lundu, na modinha, na sincopação” (ver ANDRADE *apud* NAPOLITANO, 2000, p. 167 – 189)

Segundo Napolitano, “o projeto para a nacionalização da música brasileira via *Arte Culta* foi sistematizado por Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*” (2007, p. 141), cujo texto transfigurou-se num verdadeiro manifesto, que, lido e discutido durante décadas por compositores, críticos e historiadores, fomentou o debate sobre a proposta de incorporação do *popular no nacional*, onde se almejava a criação de um polo cultural independente dos centros europeus, cuja produção musical influenciava, na época de modo predominante, a brasileira.

---

<sup>2</sup>Muitas vezes, nos textos de Mário de Andrade, ocorre a designação “música popular” como categoria que abarque o repertório da chamada música folclórica colhida e estudada por ele nas suas pesquisas por vários cantos do Brasil. É sintomática, no seu discurso, esta classificação, como se a verdadeira, a legítima música popular, fosse essa, de tradição oral, de motivação comunal, social (“interessada”), e menos a produzida nos centros urbanos, qualificada como repetitiva, eivada de estrangeirismos e de pobreza musical, poética e de ideias em sua grande maioria.

Observa-se, então, que a partir de finais dos anos 1920, início dos anos 30, torna-se lugar comum no campo acadêmico – e vai se construindo certo consenso de uma forma geral – o hábito de se remeter à história da chamada *música popular brasileira* quando se desejava fazer alusão à *história da música brasileira*. Pode-se dizer que essa representação encontra suas razões em um conjunto de fatores construídos social e culturalmente, compreendidos num contexto e dinâmica de forças que apresentavam certa confluência de interesses políticos e comerciais.

Essa confluência de interesses é tratada em trabalhos de diversos autores que abordam o papel da cultura na construção do paradigma “Nacional-Popular”, de modo a relacionar as estratégias e práticas da então incipiente indústria cultural e da política educacional e cultural do Estado Novo com a construção dessa *tradição musical brasileira*. As ações dessa indústria cultural já se faziam notar nas transformações das relações produtivas no universo da música popular urbana das primeiras décadas do século XX (cf. CUNHA, 2004, LOPES, 1981, SANDRONI, 2001, “AUTOR”, 2009), enquanto as do Estado Novo começam a ter influência, obviamente, conforme a vigência dos ditames pedagógico-culturais da ditadura de Vargas, onde

a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país, *lugar a ser ocupado* pelas concentrações corais, pela prática disciplinadora cívico-artística do orfeão escolar, pelo ‘samba da legitimidade’ (que, desmentindo toda sua tradição, exalta as virtudes do trabalho e não as da malandragem). (SQUEFF & WISNIK, 1982, p. 135)

Por seu turno, a indústria cultural que desde 1902 gravava os primeiros discos no Brasil, tendo na música popular produzida no Rio de Janeiro sua grande fonte de sucesso comercial e financeiro, também usava de estratégias ao se apropriar da farta produção musical das *classes populares da cidade*. Essa farta produção de música popular, antes motivada por reuniões informais no seio das populações mais desfavorecidas dos *centros urbanos* em seus festejos comunais, rituais religiosos, manifestações processionais, organizações carnavalescas,

entre outras<sup>3</sup>, passou a ser *trazida* para os meios de produção dessa indústria cultural. Os dirigentes dessas empresas viram naqueles espaços sociais da então capital federal uma rica fonte de inspiração e de produção cultural a ser explorada, cujas práticas musicais se mostravam capazes de incrementar várias de suas atividades de interesse: embalar a venda de partituras, revitalizar as atividades cotidianas das residências e dos estabelecimentos comerciais que tinham condições de, gradativamente, adquirir os *gramofones* necessários ao mais novo utensílio indispensável da *modernidade*, na época: o disco.

O fato é que, afora a própria relevância cultural do repertório popular urbano produzido desde finais do século XIX, representado pela criação e desenvolvimento de vários gêneros e suas respectivas *linguagens* e vocabulários musicais (ver “AUTOR”, 2009), forças sociais diversas impulsionaram a música popular – inclusive, e principalmente, a produzida nos centros urbanos – a superar obstáculos quanto à sua aceitação em diversos setores da sociedade brasileira.

A despeito de preconceitos sociais e raciais arraigados a práticas e a *conceitos científicos* então vigentes na sociedade brasileira (ver ORTIZ, 1994), criou-se e desenvolveu-se um domínio idiomático, da expressividade e da técnica de se tocar instrumentos ligados às composições e às práticas dessa música popular urbana que, cada vez mais, despertava o interesse pela sua fruição e estudo em várias partes do mundo. Não se trata, portanto, de se creditar a pujança da música popular urbana nos meios de comunicação e nos diversos espaços de vivências exclusivamente à “emergência dos meios de massa”, à imposição crescente da ‘canção das ruas’, “com função lucrativa e ‘utilitária’ ” (SQUEFF; WISNIK, 1982, p. 134, 135).

Desde a primeira metade do século passado, compositores, arranjadores e músicos como Garoto, Dilermando Reis, Radamés Gnattali, Ismael Silva, Noel Rosa, Anacleto de Medeiros, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro constituíram um universo de produção musical que deu suporte ao surgimento de um enorme mercado de atuação para vários perfis

---

<sup>3</sup>Reuniões que, de acordo com a bibliografia revisada, já denotam a diversidade cultural oriunda da formação dessa massa urbana heterogênea – quanto à sua origem social e racial – de indivíduos proletarizados, que ocupam um espaço social inadequado e desassistido, à margem das benesses contempladas pelo conjunto de reformas, embelezamento e saneamento da capital no início do século XX. (ver MOURA, 1983)

profissionais do campo artístico. Esse mercado, cujas práticas musicais desenvolviam-se pelos mais diversos espaços das cidades, oferecia trabalhos a uma parcela significativa de músicos populares que passavam por um processo de profissionalização *informal*, nas salas dos cinemas, teatros de revista, programas de rádio, lojas de instrumentos, nos estúdios de gravação, entre outros.

No entanto, a despeito do desenvolvimento exponencial desse mercado ao longo do século XX, não nos parece ter havido a inclusão dessas mesmas práticas e saberes nos currículos regulares das redes públicas de ensino de música no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro. Tais práticas foram contempladas, a partir das últimas décadas do século passado, de uma forma bastante parcial e pontual, nos currículos de algumas instituições de ensino superior em Música no país. A UNIRIO e a UFRJ são instituições que apresentam cursos de graduação cujas práticas pedagógicas apontam nesse sentido.

De maneira geral, os processos de seleção curricular das Instituições de Ensino Superior – IES – em Música parecem ignorar a relevância dos aspectos históricos, socioculturais e mesmo econômicos representados pela inclusão do universo de competências compreendidas pelos saberes e práticas da música popular – urbana e rural –, *de maneira regular e sistematizada*, principalmente quando analisamos a inserção e o papel sociocultural dessas instituições na sociedade brasileira (ver “AUTOR”, 2015).

No trabalho anteriormente citado, ao discutir sobre *ênfases e omissões* (ver CANEN; MOREIRA, 2001) nos currículos de graduação em Música, utilizo-me de trechos das diretrizes curriculares nacionais – DCNs – que tratam, atualmente, da organização daqueles. Essas diretrizes estabelecem parâmetros gerais que possam nortear a elaboração dos projetos pedagógicos das instituições de ensino superior de música. Sobre aquelas orientações político-pedagógicas, remetemo-nos ao trecho em que mencionam a necessidade da

criação de diferentes formações e habilitações para cada área do conhecimento, possibilitando ainda definirem [os currículos plenos] *múltiplos perfis profissionais*, garantindo uma maior diversidade de carreiras, promovendo a integração do ensino de graduação com a pós-graduação, *privilegiando, no perfil de seus formandos, as competências intelectuais que*

*reflitam a heterogeneidade das demandas sociais* [grifos nossos] (Parecer CNE/CES, 2004).

Parece-me que os parâmetros nacionais apontam para a necessidade de as instituições de ensino superior levarem em conta, nos seus processos de seleção curricular, as demandas socioculturais da região nas quais se inserem, de modo que seus projetos pedagógicos fomentem condições para uma formação profissional condizente com as competências requeridas, nos mais diversos perfis, dentro das especificidades e realidade sociais do espaço geográfico em questão.

No bojo das pesquisas que redundaram em dissertação de mestrado, ao tratar de questões pertinentes à sociologia do currículo no campo do ensino superior em música, verifico que

os referidos processos de seleção de conteúdos contemplados nos currículos dos diversos níveis de ensino, e mais especificamente nos de ensino superior, (...) representam seleções de culturas, valores, crenças e interesses de grupos sociais hegemônicos dentro de um determinado contexto e num certo espaço de tempo. Esses processos de seleção estabelecem nos processos de ensino/aprendizagem um conjunto de práticas que produzem significados representativos daqueles grupos hegemônicos social, cultural e/ou economicamente, que impõem seus valores através da implementação de projetos pedagógicos forjados nos currículos. (ver "AUTOR", 2009)

Se, no entanto, grande parte dos trabalhos inerentes à profissão de músico, como apresentações e gravações, além daqueles representados por atividades docentes em instituições particulares e oficiais, requerem o domínio de *linguagens* próprias ao universo da música popular, onde, e de que forma se dão os processos de formação desses profissionais? Como esses profissionais desenvolvem o aprendizado da história, das técnicas, práticas e saberes relativos ao seu perfil de atuação dentro do universo próprio à música popular brasileira? Qual o papel das IES em Música nesse debate, quanto à produção (tardia?) de currículos que *também* compreendam a conservação e ensino *críticos* de um universo de conhecimentos que representam uma tradição musical popular já consagrada nas mais diversas práticas profissionais do campo?

As indagações anteriores vêm de encontro à realidade curricular que se verifica em grande parte das IES em Música do Brasil e, especialmente, do Rio de Janeiro, cujos processos de seleção transformam-se de maneira muito lenta e pontual em relação à inclusão das práticas e saberes próprios à música popular. Ainda hoje, observamos que essa inclusão ocorre de modo intermitente, por meio de oficinas, cursos pontuais de verão, de extensão, ou sob a forma de cursos de instrumento complementar no âmbito das graduações.

Muito embora destaque os esforços de parte das comunidades universitárias em incluir nos currículos em vigência os saberes e práticas próprios à música popular brasileira no âmbito da graduação e da pós-graduação, verifica-se que, por conta da ausência de relevantes aspectos daquelas práticas e *linguagens*, os processos de formação dos alunos em questão – sejam da licenciatura, dos bacharelados e até os de composição – *passam ao largo de demandas muito presentes na sociedade brasileira* desde, pelo menos, meados do século XX.

Por meio de entrevistas que fazem parte de dissertação de mestrado<sup>4</sup>, observo no bojo dos relatos colhidos que os processos de formação dos percussionistas atuantes no campo da música popular no Rio de Janeiro se dão, historicamente, por meio do *ensino informal*, ou através de um *ensino Tutorial*.<sup>5</sup>

No desenvolvimento da pesquisa mencionada, verifiquei que as práticas instrumentais representativas da chamada tradição musical brasileira, no âmbito das *linguagens populares* ainda não encontram espaço, *de maneira regular e sistematizada*, na maior parte dos cursos de graduação no Brasil. Um espaço que acreditamos condizente com o lugar que essas práticas e saberes ocupam naquela tradição; consoante a relevância daquelas no aprendizado e domínio das competências requeridas pela realidade heterogênea que os profissionais em questão encontram no mundo do trabalho. Borda (2005), que propõe um curso de ensino superior para

---

<sup>4</sup> Pesquisa que estudou a sociogênese da ausência do universo de práticas e saberes da percussão no campo da música popular, *de modo regular e sistematizado*, no âmbito do ensino superior em Música no Rio de Janeiro (ver TEIXEIRA, 2009).

<sup>5</sup> Quando menciono aqui os conceitos de *ensino formal, informal e não-formal*, aproprio-me das definições desenvolvidas por Libâneo (2007) em alguns de seus trabalhos que tratam sobre funções sociopolíticas e educativas do pedagogo, formação profissional na área de educação, entre outros debates atuais nesse campo do conhecimento

guitarra elétrica – onde realiza um trabalho histórico sobre a relevância das práticas dos instrumentos de cordas dedilhadas na música brasileira – corrobora a asserção anterior.

Não obstante ter se construído certo ‘lugar comum’ o discurso que defende o pretense anacronismo da dualidade ‘erudito – popular’ no meio acadêmico, observa-se claramente nos processos de seleção de conteúdos presentes na maioria absoluta dos cursos de graduação e pós-graduação em Música do Brasil uma escolha unívoca de práticas e saberes. Processos de produção curricular que fazem da música de concerto (principalmente a que foi produzida na Europa) um conjunto prevalente de conhecimentos no campo. De acordo com minha publicação anterior, um

universo musical onde, pretensa e exclusivamente, residem as *propriedades intelectualmente elaboradas* nesse campo, cujas práticas e saberes são dignos da apreciação estética e de um estudo aprofundado, por parte daqueles que se predispõem a adquirir as disposições necessárias, inclusive, a essa apreciação (“AUTOR”, 2015).

Na perspectiva de formação profissional no campo da música popular, tanto no *ensino informal* quanto no *não-formal*, as questões relativas à adequação do material didático utilizado, do preparo e formação técnica e pedagógica do professor, da escolha da metodologia a ser utilizada em cada caso, e demais aspectos inerentes aos referidos processos de ensino/aprendizagem são compreendidos e/ou deliberados por iniciativas particulares ou oriundas do terceiro setor (ONGs), em sua grande maioria. Em última análise, recaem quase que exclusivamente nas *mãos do mercado*.

Na prática, esses processos de formação musical e profissional, muitas vezes, são assumidos por músicos mais experientes ou instituições particulares. Destaco que não há nas afirmações anteriores nenhum juízo de valor, *a priori*, sobre o trabalho daqueles profissionais, visto que há excelentes professores de música que trabalham desta forma autônoma, por vários motivos (ver “AUTOR”, 2006).

Observo, no entanto, que as relações sociohistóricas que permeiam os processos de formação dos profissionais que atuam no campo da música popular foram notadamente marcados pela omissão do Estado brasileiro, pela ausência de políticas públicas para o ensino

da música popular nas redes oficiais de ensino, e em última análise, por uma certa anuência da comunidade musical e das pessoas que deliberam acerca dos processos de seleção e produção curricular nas IES em Música.

Aponto neste trabalho, como parte das conclusões da minha pesquisa de mestrado, uma lacuna nos processos de seleção curricular nas IES em Música do Brasil que se mantém na contramão dos mais diversos pensamentos e conceitos defendidos por professores, teóricos e pensadores que preconizam um currículo representativo das 'culturas' que marcam a diversidade e pluralismo do povo brasileiro: desde os preceitos pedagógicos e dos ideais nacionalistas defendidos, no início do século passado, por Mario de Andrade, até aqueles que mais recentemente discutem e constroem novos paradigmas no campo da Sociologia da Educação.

Destaco, com efeito, que a ausência daquelas práticas e saberes nos currículos mencionados também dificulta, *ou mesmo impede*, a conservação e o ensino críticos de um universo de conhecimentos que se confunde com a própria história da chamada música brasileira. Além disso, observo que a ausência dessas práticas e saberes, sistematizados e como parte integrante e articulada dos currículos de ensino superior de Música, dificulta a circularidade de informações e de referências musicais no meio acadêmico, bem como o desenvolvimento das técnicas, das *linguagens* e de uma escrita adequada para os diversos instrumentos da música popular no Brasil, entre outros prejuízos.

De acordo com algumas das principais indagações que suscitaram e nortearam os estudos da mencionada pesquisa, discuto

qual o papel político-pedagógico das IES em música do Rio de Janeiro em relação ao ensino das práticas e saberes do campo da percussão nas *linguagens* criadas e desenvolvidas na música popular brasileira? Essas práticas e saberes não configuram um conjunto de conhecimentos cuja relevância sociocultural não justificaria, há algum tempo, sua inclusão *nos currículos* daquelas instituições? Não estariam esses conhecimentos [...] suficientemente imbricados, de maneira consistente, em várias atividades profissionais cujas formações são forjadas atualmente por esses currículos, como, por exemplo, nos cursos de Licenciatura? ("AUTOR", 2009, p. 207)

Nessa perspectiva, ressalto que, de maneira análoga e proporcional ao período histórico em que as discussões estéticas e educacionais promovidas pelo movimento modernista brasileiro surgiram no cenário nacional, a música popular desenvolvida no país desde então, bem como os profissionais que com ela trabalham cotidianamente – suas práticas e saberes, consagrados nos mais diversos ramos de atividades – têm ainda um espaço significativo a ocupar na sociedade brasileira e, em especial, no meio acadêmico. Um espaço que garanta àqueles profissionais uma formação mais adequada e condizente com o que deles se exige atualmente no mundo do trabalho. Uma formação digna de um universo de conhecimentos construído ao longo de mais de um século de história, que se confunde com o próprio sentimento de alteridade do *ser brasileiro*.

## Referências

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Ed. Martins, 1972, p. 20.

BORDA, Rogério. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

CANEN, Ana; MOREIRA, Antonio Flávio B. (Org.) *Ênfases e Omissões no Currículo*. Campinas: Ed. Papirus, 2001.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*. S. Paulo: Annablume, 2004.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade; as transformações do samba e a indústria cultural, 1920 – 1945*. S. Paulo: USP, Tese de Doutorado, 2002.

LIBÂNEO, José C. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* São Paulo: Cortez, 2007.

LOPES, Nei. *O SAMBA, NA REALIDADE... (A utopia da ascensão social do sambista)*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1981 (Coleção Alternativa; v. 5)

\_\_\_\_\_. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de música popular, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música brasileira*. S. Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº39. 2000, p. 167-189.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª edição, Ed. Brasiliense, 1994.

Parecer Homologado, Despacho do Ministro, Diário Oficial da União de 12 de Fevereiro de 2004, seção 1, p. 14.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1982, pp. 134, 135.

AUTOR. *A formação do percussionista no rio de janeiro: relações entre suas práticas, o ensino superior e o mundo do trabalho*. Rio de Janeiro: Unirio. Dissertação de Mestrado, 2009.

\_\_\_\_\_. *A percussão e o ensino superior em Música*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2015.

\_\_\_\_\_. *Oscar Bolão – Ensino de Percussão e Bateria e seus pontos de contato com a vida acadêmica*. Monografia de conclusão de curso de Licenciatura plena em Educação Artística com Habilitação em Música. UNIRIO, 2006.