

MÚSICA

A MÚSICA POPULAR NOS CURSOS DA UNICAMP E UNIRIO: LEGITIMAÇÃO E DIVERSIDADE

MARCOS BARNABÉ

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
JANEIRO DE 2026**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

MARCOS BARNABÉ

**A MÚSICA POPULAR NOS CURSOS DA UNICAMP E UNIRIO:
LEGITIMAÇÃO E DIVERSIDADE**

Dissertação submetida à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação Musical, sob a orientação da Profa. Dra. Clara Sandroni.

Rio de Janeiro, 2026

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

B259

Barnabé, Marcos

A MÚSICA POPULAR NOS CURSOS DA UNICAMP E UNIRIO:
LEGITIMAÇÃO E DIVERSIDADE / Marcos Barnabé. -- Rio de
Janeiro: UNIRIO, 2026.

Orientador: Clara Sandroni.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2026.

1. Música Popular. 2. Ensino Superior. 3. Universidade
Pública. I. Sandroni, Clara, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**A MÚSICA POPULAR NOS CURSOS DA UNICAMP E UNIRIO:
LEGITIMAÇÃO E DIVERSIDADE**

por

Marcos Barnabé da Silva

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **CLARA SANDRONI**
Data: 22/01/2026 15:34:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Clara Sandroni – orientador(a)

Documento assinado digitalmente
 **MARTHA TUPINAMBA DE ULHOA**
Data: 18/12/2025 07:39:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Martha Tupinambá de Ulhôa

Documento assinado digitalmente
 **LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ**
Data: 24/12/2025 18:33:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Luis Ricardo Silva Queiroz

Conceito: **APROVADO**

DEZEMBRO de 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de diversas formas, contribuíram para a realização deste trabalho.

Meu agradecimento mais profundo vai para minha esposa, Renata, e minha filha, Rafaela, cuja inspiração foi fundamental para que eu enfrentasse os desafios desta jornada. À minha mãe e meus irmãos, agradeço pelo apoio incondicional; na vida, muitas coisas podem ter faltado, mas uma família que me apoie, nunca.

Agradeço a todos os colegas e professores do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO pelas ricas trocas e pelo aprendizado constante, seja nos encontros presenciais ou remotos. Meus agradecimentos se estendem a todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), em especial ao secretário Leonardo, sempre solícito, bem como às equipes da portaria, manutenção e limpeza, cujo trabalho é essencial para o funcionamento do nosso ambiente acadêmico.

Aos professores que compuseram minhas bancas examinadoras, Pedro Aragão, Luis Ricardo Queiroz e Martha Ulhôa, pelas contribuições fundamentais e pelo rigor intelectual que tanto enriqueceram este trabalho.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Profa. Dra. Clara Sandroni, cujo apoio, paciência e sabedoria foram além de toda minha expectativa. Desde o primeiro mês do curso, nunca me senti desprovido de sua valiosa orientação.

À Profa. Dra. Sílvia Sobreira, coordenadora do PPGM-UNIRIO durante a realização desta pesquisa, pela constante disponibilidade e pronta assistência sempre que precisei.

Por fim, agradeço ao Autor da vida por me conceder esta oportunidade maravilhosa de crescimento e realização.

A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma. (Assis, Machado de. Um Homem Célebre)

BARNABÉ, Marcos. A MÚSICA POPULAR NOS CURSOS DA UNICAMP E UNIRIO: LEGITIMAÇÃO E DIVERSIDADE. 2025. Dissertação. (Mestrado em Ensino e Aprendizagem de Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em parceria com o Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO), 2025.

RESUMO

A partir do final da década de 1980, observa-se a criação de cursos de música popular em universidades públicas brasileiras, um marco no processo de sua legitimação acadêmica. O objetivo principal desta pesquisa é investigar de que forma a música popular se insere nos currículos dos cursos pioneiros da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Os objetivos específicos são: 1) compreender de que maneira os cursos universitários de música popular refletem a diversidade da produção musical brasileira; e 2) identificar os critérios que definem o que é música popular no ambiente acadêmico e analisar seu papel na preservação e renovação das tradições culturais. A pesquisa justifica-se pelo histórico de marginalização acadêmica da música popular e por sua importância central na formação da identidade cultural brasileira. O trabalho apoia-se em autores como Carlos Sandroni, Marcos Napolitano, e Hermano Vianna, que discutem a história e os conceitos de música popular no Brasil, e também em estudos sobre educação musical e currículo de Luis Ricardo Queiroz. A metodologia empregada é qualitativa, baseada na análise documental detalhada dos Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs) e das ementas e bibliografias das disciplinas que compõem as grades curriculares de ambos os cursos. Os resultados demonstram que a inserção da música popular no ensino superior resulta de um duplo processo: legitimação artística, superando hierarquias entre música erudita e popular, e resposta a uma demanda social por formação profissional especializada para um mercado cultural em expansão. A análise curricular revela que, enquanto o curso da Unicamp apresenta uma formação mais ampla, com notória influência do jazz e da pedagogia da Berklee College of Music, o curso da UNIRIO, focado em Arranjo, prioriza um mergulho profundo no cânone da música popular brasileira, particularmente nos gêneros vinculados ao Rio de Janeiro. Conclui-se que ambos os cursos, cada um à sua maneira, funcionam como instâncias de legitimação e reprodução da diversidade musical brasileira, materializando em sua estrutura pedagógica as complexas negociações entre tradição e inovação, o local e o global, que caracterizam a música popular como fenômeno cultural.

Palavras-chave: Música Popular; Ensino Superior; Universidade Pública; Currículo; UNICAMP; UNIRIO.

BARNABÉ, Marcos. POPULAR MUSIC IN THE COURSES AT UNICAMP AND UNIRIO: LEGITIMATION AND DIVERSITY. 2025. Dissertation. (Master's in Music Teaching and Learning). Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), in partnership with the Graduate Program in Music of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO), 2025.

ABSTRACT

Since the late 1980s, the creation of popular music courses in Brazilian public universities has been observed, a milestone in the process of their academic legitimation. The main objective of this research is to investigate how popular music is integrated into the curricula of the pioneering courses at the State University of Campinas (Unicamp) and the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). The specific objectives are: 1) to understand how university courses in popular music reflect the diversity of Brazilian musical production; and 2) to identify the criteria that define what popular music is in the academic environment and to analyze its role in preserving and renewing cultural traditions. The research is justified by the historical academic marginalization of popular music and its central importance in the formation of Brazilian cultural identity. The study draws on authors such as Carlos Sandroni, Marcos Napolitano, and Hermano Vianna, who discuss the history and concepts of popular music in Brazil, as well as studies on music education and curriculum by Luis Ricardo Queiroz. The methodology employed is qualitative, based on a detailed documentary analysis of the Pedagogical Course Projects (PPCs) and the syllabi and bibliographies of the disciplines that make up the curriculum grids of both courses. The results demonstrate that the inclusion of popular music in higher education results from a dual process: artistic legitimation, overcoming hierarchies between erudite and popular music, and a response to a social demand for specialized professional training for an expanding cultural market. The curricular analysis reveals that while the Unicamp course offers a broader education, with notable influence from jazz and the pedagogy of the Berklee College of Music, the UNIRIO course, focused on Arrangement, prioritizes a deep dive into the canon of Brazilian popular music, particularly in genres linked to Rio de Janeiro. It is concluded that both courses, each in their own way, function as instances of legitimation and reproduction of Brazilian musical diversity, materializing in their pedagogical structure the complex negotiations between tradition and innovation, the local and the global, which characterize popular music as a cultural phenomenon.

Keywords: Popular Music; Higher Education; Public University; Curriculum; UNICAMP; UNIRIO.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Universidades públicas brasileiras que ofertam o curso de música popular.....	45
Quadro 2: Disciplinas do núcleo comum (UNICAMP).....	57
Quadro 3: Fluxograma das disciplinas do curso: Cordas (UNICAMP).....	64
Quadro 4: Ementas da disciplina: Cordas (UNICAMP).....	65
Quadro 5: Fluxograma das disciplinas do curso: Percussão – bateria (UNICAMP).....	68
Quadro 6: Ementas da disciplina: Percussão – bateria (UNICAMP).....	69
Quadro 7: Fluxogramas das disciplinas dos cursos: Sopros – saxofone (UNICAMP).....	71
Quadro 8: Ementas da disciplina: Sopros - saxofone (UNICAMP).....	72
Quadro 9: Fluxograma das disciplinas dos cursos: Teclados – piano (UNICAMP).....	74
Quadro 10: Ementas da disciplina: Teclados - piano (UNICAMP).....	75
Quadro 11: Fluxograma das disciplinas dos cursos: Voz (UNICAMP).....	77
Quadro 12: Ementas da disciplina do curso: Voz (UNICAMP).....	78
Quadro 13: Fluxograma das disciplinas do curso Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo da UNIRIO.....	99
Quadro 14: Disciplinas do primeiro e segundo períodos (UNIRIO).....	105
Quadro 15: Disciplinas do terceiro período (UNIRIO).....	116
Quadro 16: Disciplinas do quarto período (UNIRIO).....	121
Quadro 17: Disciplinas do quinto período (UNIRIO).....	121
Quadro 18: Disciplinas do sexto período (UNIRIO).....	125
Quadro 19: Disciplinas do sétimo período (UNIRIO).....	125
Quadro 20: Disciplinas do oitavo período (UNIRIO).....	127

LISTA DE SIGLAS

UECE – Universidade Estadual do Ceará

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPEL – Universidade Federal de Pelotas

UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Cargas horárias obrigatórias e cargas mínimas optativas.....	128
Tabela 2: Disciplinas do eixo de fundamentação pedagógica.....	129
Tabela 3: Disciplinas do eixo de fundamentação sociocultural.....	130
Tabela 4: Disciplinas do eixo de estruturação e criação musical.....	131
Tabela 5: Disciplinas do eixo de práticas interpretativas.....	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
 CAPÍTULO 1	
O QUE É MÚSICA POPULAR?	17
1.1 A música popular no Brasil.....	22
1.2 O samba.....	24
1.3 A sociedade brasileira e o samba.....	27
1.4 A música brasileira popular além do samba	31
1.5 A música brasileira popular no século XXI.....	41
1.6 A música popular nas universidades públicas brasileiras.....	43
1.6.1 O contexto histórico e justificativa para a criação dos cursos.....	45
 CAPÍTULO 2	
O CURSO DE MÚSICA POPULAR DA UNICAMP.....	51
2.1 O curso de música popular da UNICAMP atualmente.....	54
2.2 Componentes curriculares.....	55
2.2.1 Disciplinas do núcleo comum	56
2.2.2 Disciplinas da formação instrumental - vocal.....	63
2.2.2.1 Formação em Cordas	63
2.2.2.2 Formação em Percussão (bateria).....	68
2.2.2.3 Formação em Sopros (saxofone).....	71
2.2.2.4 Formação em Teclados (piano).....	74
2.2.2.5 Formação em Voz.....	77
2.2.3 Demais disciplinas obrigatórias.....	80
 CAPÍTULO 3	
O CURSO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA UNIRIO.....	96
3.1 A criação do curso música popular brasileira da UNIRIO atualmente.....	96
3.2 Ementas do curso bacharelado em música popular brasileira – arranjo da UNIRIO.....	98
3.2.1 Arranjo.....	100
3.3 Pré-requisitos para cursar arranjo.....	102
3.4 Demais disciplinas do primeiro ano do curso.....	105
3.5 Disciplinas do terceiro período.....	116
3.6 Disciplinas do quarto período	121
3.7 Disciplinas do quinto período.....	121
3.8 Disciplinas do sexto período.....	125
3.9 Disciplinas do sétimo período.....	125
3.10 Disciplinas do oitavo período.....	127
3.11 Disciplinas optativas.....	127
3.12 Os cinco eixos de disciplinas.....	128
 CAPÍTULO 4	
DISCUSSÃO.....	135

4.1 Diálogo entre os referenciais teóricos e o projeto pedagógico do curso de música popular da UNICAMP.....	135
4.2 Diálogo entre os referenciais teóricos e o projeto pedagógico do curso de música popular da UNIRIO.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS.....	147

INTRODUÇÃO

Minha história com o ensino-aprendizagem de música na esfera popular teve início quando eu tinha 13 anos de idade, quando comecei a ter aulas de guitarra na conhecida Galeria do Rock¹ na cidade de São Paulo. Poucos anos depois, com 16 anos, iniciei minha trajetória como professor desse instrumento, quando um colega de classe do 2º ano do ensino médio me pediu para dar algumas aulas de guitarra para ele, de início relutei para aceitar esse desafio, porém com a insistência do colega, que argumentava que eu já fazia aula há três anos, fui convencido e, dessa maneira informal, iniciei minha jornada como professor do instrumento, e desde então atuo como tal.

Passados três anos desse início como professor de guitarra e violão, decidi ter aulas com o maestro José Cândido da Silva, que era referência na minha região, zona leste da cidade de São Paulo, todos o conheciam como maestro Zito, com ele tive aulas de harmonia e arranjo, e ele foi o grande incentivador para que eu fizesse uma graduação em música; seguindo seu conselho e buscando sempre o aperfeiçoamento e reconhecimento na área, ingressei na graduação no ano de 2007.

Durante minha graduação em música, na Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP), percebi que alguns colegas e professores tinham ressalvas em relação a validade de um curso superior de música popular, aliás, por toda duração do curso constatei haver um desconforto e até mesmo menosprezo por parte de alguns, quando o assunto era música popular. Ela é séria o bastante? Ou se ela tem qualidade suficiente que justifique sua inclusão no universo acadêmico? Questões como essas eram frequentes nos debates, além de falas que apontavam que música popular se aprende a tocar nos bares e de outras maneiras informais, porém não em escola, e muito menos numa escola de nível superior. Esses argumentos eram de difícil aceitação de minha parte, pois, como instrumentista, aluno, e professor de instrumentos fortemente associados à música popular, sempre estive em contato com o ambiente de estudo dos mesmos, seja por meio de aulas particulares ou em escolas de ensino livre, portanto tais afirmações não harmonizavam com minha vivência musical de, naquele instante, mais de dez anos.

¹ Galeria do Rock, é como popularmente é conhecido o Centro Comercial Grandes Galerias, localizado no centro da cidade de São Paulo no número 439 da Avenida São João, entre as ruas 24 de Maio e o Largo Paysandu; local famoso por conta do comércio de produtos relacionados ao gênero rock, mas também artigos relacionados ao hip hop, aos skatistas, e outras “tribos urbanas” são encontrados no local.

Os alunos que defendiam a música popular, grupo do qual eu participava, se esforçavam para argumentar e tentar legitimar e buscar reconhecimento e aceitação dessa vertente musical no meio acadêmico. Desde então, meu interesse pelo assunto da música popular e sua relação com a academia permanece. Diante desse contexto, o objeto desta pesquisa são os currículos e a dinâmica pedagógica dos cursos de música popular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Tendo esse objeto como foco, o objetivo principal é conhecer de que forma a música popular se insere nessas estruturas curriculares. Para atingir este propósito, delinearam-se os seguintes objetivos específicos: 1) entender de que maneira os cursos universitários em questão refletem a diversidade da produção musical brasileira; 2) identificar os critérios que definem o que é música popular no ambiente acadêmico e analisar seu papel na preservação e renovação das tradições culturais.

A presente pesquisa está organizada em cinco capítulos, que buscam mapear o percurso histórico, conceitual e institucional da música popular no Brasil, com ênfase em sua inserção e consolidação no ambiente acadêmico.

No **Capítulo 1, O que é música popular?** discute-se as definições e disputas em torno deste conceito central, partindo de abordagens lexicográficas (Houaiss, Grove) até as contribuições críticas de autores como Sandroni (2004), Middleton (1990) e Neder (2010), entre outros. Examina-se as fronteiras fluidas entre música popular, música tradicional e erudita, destacando como essas categorias foram historicamente construídas e ressignificadas no contexto brasileiro. Em seguida, traça-se um panorama histórico da música popular no Brasil desde o século XVIII até o XXI, com atenção aos gêneros fundadores (modinha, lundu, choro, samba) e aos movimentos que marcaram cada período (bossa nova, tropicália, BRock, manguêbeat), contextualizando sua importância sociocultural. No trecho final do capítulo 1, trata-se da música popular nas universidades públicas brasileiras, traçando um panorama dos cursos existentes, analisando brevemente suas características e apontando suas respectivas datas de criação.

O **Capítulo 2, O Curso de Música Popular da UNICAMP**, analisa, com mais profundidade, o primeiro curso superior de música popular em uma universidade pública no Brasil. O capítulo recupera o contexto histórico de sua criação em 1989, incluindo a atuação do Grupo de Estudos da Música Popular e a publicação do texto-manifesto *A música popular dá o recado*. Em seguida, procede-se à análise detalhada da estrutura

curricular atual do curso, com base no Projeto Pedagógico de Curso de 2025, examinando as disciplinas do núcleo comum e das cinco formações instrumentais oferecidas (Cordas, Percussão, Sopros, Teclados e Voz), bem como as demais disciplinas obrigatórias. A análise revela um projeto pedagógico abrangente que, além das disciplinas tradicionais, incorpora componentes curriculares voltados para a contemporaneidade da atuação profissional, como Música e Tecnologia e Trilhas Sonoras, percebe-se também a notória influência do jazz e da pedagogia da Berklee College of Music em sua concepção.

O **Capítulo 3, O Curso de Música Popular da UNIRIO**, é dedicado à análise do Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo da UNIRIO. É apresentada a contextualização histórica de sua criação, em 1998, seguida da análise de sua estrutura curricular, com base nas ementas e bibliografias das disciplinas. O capítulo detalha os componentes que compõem a formação, desde os pré-requisitos para a disciplina de Arranjo até as disciplinas optativas organizadas em eixos temáticos, revelando um projeto pedagógico que prioriza um mergulho profundo no cânone da música popular brasileira.

No **Capítulo 4, Discussão**, os dados curriculares dos cursos da UNICAMP e da UNIRIO são cotejados e analisados à luz do referencial teórico. Explora-se as dinâmicas entre os currículos investigados e os contextos socioculturais que os circundam, argumentando que cada curso, à sua maneira, materializa em sua estrutura pedagógica as complexas negociações entre tradição e inovação, o local e o global, que caracterizam a música popular como fenômeno cultural.

Por fim, as **Considerações Finais**, sintetizando como os cursos da UNICAMP e da UNIRIO funcionam como instâncias de legitimação e reprodução da diversidade musical brasileira, e apontam-se suas contribuições para o campo e possibilidades para pesquisas futuras.

CAPÍTULO 1 - O QUE É MÚSICA POPULAR?

Para o desenvolvimento desta pesquisa, torna-se imperioso investigar as definições do termo música popular, conceito central para a análise proposta. A compreensão desse conceito e sua intrínseca relação com a sociedade brasileira entrelaçam-se com a própria história do Brasil.

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional (Napolitano, 2002, p. 7).

Discutir o significado de música popular e determinar qual será utilizado em nossa análise é um grande desafio, pois nos deparamos com concepções contrastantes sobre o que ela seria. Apesar disto, optamos por utilizar os conceitos teóricos de Middleton (1990) sobre música popular e os conceitos de Napolitano (2010) sobre a sigla MPB, além das análises feitas por Sandroni (2004) e Neder (2010) entre outros que serão apresentados ao longo do texto.

No dicionário Houaiss (2001, p. 1986), encontra-se o verbete *música popular*, definido da seguinte forma: “música urbana de tradição oral, da qual os autores são normalmente conhecidos”. Por sua vez, o dicionário de música Grove a define como:

Expressão que abrange todos os tipos de música tradicional ou “folclórica” que, originalmente criada por pessoas iletradas, não era escrita. As formas de música popular destinadas ao entretenimento de um grande número de pessoas surgiram particularmente com o crescimento das comunidades urbanas, resultado do processo de industrialização. A expressão “música popular” foi pela primeira vez aplicada à música produzida em torno de 1880 nos EUA na chamada era da “Tin Pan Alley” (“Alameda das Panelas”), sendo logo depois empregada na Europa, e no Brasil, nos primeiros anos do século XX. No entanto, já vinha desenvolvendo características próprias desde o início do séc. XIX, através das baladas sentimentais, da música dos salões de dança e das retretas dos parques públicos, nos repertórios do music hall e da opereta (Sadie, 1994, p. 636).

Na definição acima, constata-se um caráter de subalternidade e marginalização atribuído à música popular que pode ser observado sobretudo pela referência a pessoas iletradas. Observa-se também a menção ao crescimento das comunidades urbanas, ao processo de industrialização e ao entretenimento, os quais se apresentam como fatores determinantes no processo de criação e desenvolvimento desse gênero musical. Uma vez que é nesse ambiente que ela ocorre, as alterações observadas nesses centros urbanos estão intrinsecamente ligadas ao desenvolvimento da música popular.

Abordando a problemática a respeito da definição de música popular, Ulhôa (2002) aponta:

Popular como se referindo à música de um povo específico, uma nacionalidade, uma tradição? Ou popular para indicar ser conhecido por muitos, independentemente de fronteiras geográficas? Ou ainda, popular para indicar pejorativamente a música da população indiscriminada, da multidão? Enfim, apenas o atributo “popular” parece insuficiente para indicar o tipo de música em questão (Ulhôa, 2022, p. 2-3).

Continuando a exploração do conceito de música popular, Sandroni comenta: “a ideia de 'música popular' tem um pressuposto comum à de república: trata-se, é claro, da ideia de 'povo'” (2004, p. 23). Essa observação do autor conduz à seguinte reflexão: uma vez que o “povo brasileiro” é algo bastante heterogêneo, suas manifestações culturais devem seguir a mesma linha de variedade. Sendo assim, é compreensível a dificuldade em circunscrever com exatidão o que seria música popular.

Importante salientar que o entendimento do que é música popular não é algo universal e nem perene. Sandroni (2004) relata sua experiência na França na década de 1990, onde aprendeu que o termo música popular é usado para designar as manifestações musicais que geralmente classificamos no Brasil como música folclórica, ao passo que a música de Tom Jobim, ou o choro, não recebem, para eles franceses, a classificação de música popular, e sim de música comercial.

No Brasil, as expressões música popular e música folclórica não tiveram o mesmo significado no decorrer dos anos. Ainda segundo Sandroni (2004), até os anos 1940, o termo música popular estava ligado às manifestações musicais rurais, ou seja, ao que hoje se entende como música folclórica. Nesse período de estabelecimento de diferenciação entre a música rural e a música urbana, Mário de Andrade (1976, p. 331) usa o termo música popularisca² para se referir à música popular urbana. Renato Almeida (1958) registra as definições de música folclórica e música popular apresentadas por ocasião do II Congresso de Folclore Brasileiro de 1953, que ocorreu em Curitiba:

Música folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando, ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade; música popular é criada por autor conhecido, dentro de

² Esse termo, para Mário de Andrade, segundo Gonzalez (2012, p. 233), indicava algo “feito a feição do popular” e não possuía a conotação pejorativa geralmente atribuída pela historiografia musical.

uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns da divulgação musical (Almeida, 1958, p. 28).

Essas definições apontam para a separação entre música folclórica e música popular urbana, ou simplesmente música popular. No entanto, uma definição que dê conta de toda a variedade das manifestações musicais urbanas, sobretudo das transformações dos meios de criação, reprodução e divulgação dessa música, além das variantes econômicas, políticas e sociais que as décadas seguintes apresentaram, ainda constitui um desafio.

Segundo Neder, “o termo música popular é vago o bastante para ser definido de maneira bastante discrepante, dependendo de quem o emprega”. Ainda sobre a música popular e sua definição, o autor aponta que:

A música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias. Como todos esses elementos estão sempre em movimento, dificilmente o termo “música popular” indicará um conjunto fechado de músicas e suas características, que seja válido em todo o tempo e lugar (Neder, 2010, p. 182).

Os conceitos que diferenciam música popular e música folclórica parecem ter alcançado um certo consenso entre a maioria dos autores, sendo a música popular urbana - ou simplesmente música popular - aquela em que se observa autoria definida e divulgação pelos meios de comunicação de massa como alguns dos critérios de classificação. Porém, Sandroni nos alerta para a seguinte situação:

Além da fragmentação das músicas populares, uma característica importante, e ainda pouco sublinhada, da cena musical brasileira a partir dos anos 1990, é a relativização da dicotomia entre aquelas e a “música folclórica”. Isto se deve, em grande parte, a que pessoas envolvidas com manifestações ditas folclóricas passaram a tomar atitudes não previstas no papel que a referida dicotomia lhes atribuía. Em Pernambuco, onde essa tendência parece ser particularmente forte, o primeiro caso talvez tenha sido o de dona Selma do Coco. Trata-se de senhora que trabalhava como tapioqueira no Alto da Sé de Olinda, e cantava cocos nas horas vagas, sobretudo na época das festas juninas, como é hábito na região. Mas em 1996 sua bela voz foi “descoberta” por um produtor brasileiro que morava na Europa, e que lhe propôs gravar um CD. Neste CD foi incluído o coco “A rolinha”, que foi o grande sucesso do carnaval de Recife/Olinda, em 1998 (mesmo não se tratando, a princípio, de um gênero típico do Carnaval). Na sequência, dona Selma desentendeu-se

com o referido produtor, mas continuou fazendo CDs e shows, inclusive turnês internacionais (Sandroni, 2004, p. 32).

Como se constata pela observação de Sandroni, por vezes as fronteiras entre a música folclórica e a música popular não são tão rígidas quanto as definições podem apontar. Ao abordar o mesmo assunto e ampliar o escopo para outras artes além da música, Wisnik declara o seguinte:

Cito intencionalmente exemplos que vão da literatura à música, ao cinema e à arquitetura, e onde se combinam manifestações eruditas com manifestações da cultura popular e de massas. Quero assinalar com isso o carácter algo fusional em mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado à sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras (Wisnik, 2007, p. 56).

Abordando as definições de música popular, Middleton (1990) aponta, de imediato, que todas elas são marcadas por contextos sociais e históricos particulares, sendo, portanto, interesse-dependentes e, individualmente, insatisfatórias. O autor analisa criticamente quatro tipos de significados atribuídos ao fenômeno.

O primeiro tipo, de carácter normativo, define a música popular como inferior. Middleton (1990) observa que tal assertiva está fundamentada em critérios arbitrários, o que constitui sua principal fragilidade. O segundo tipo busca conceituar a música popular pela negativa, isto é, como aquela que não é “folclórica” nem de “arte”. Para o autor, a dificuldade em estabelecer fronteiras precisas entre esses gêneros é um ponto fraco. Ademais, ele rebate a premissa arbitrária de que a música “arte” é inerentemente complexa e difícil, enquanto a “popular” seria simples e fácil. Middleton (1990) argumenta que muitas peças consideradas “arte” (como o “Coro Aleluia” de Handel ou canções de Schubert) são simples, assim como obras da música popular (como os discos do Sex Pistols ou o trabalho de Frank Zappa) podem ser complexas e desafiadoras.

A terceira categoria, de viés sociológico, caracteriza a música popular como a produzida por ou para um grupo social específico. O autor aponta que a mobilidade social e a fluidez das classes tornam essa definição ineficaz, pois as práticas musicais nunca podem ser totalmente contidas em contextos sociais delimitados. Ele ilustra esse ponto citando como, já no século XIX, a música da burguesia era consumida por trabalhadores e vice-versa (Middleton, 1990, p. 4).

Por fim, o quarto tipo fundamenta-se em aspectos tecnológico-econômicos, classificando como popular a música disseminada pela mídia de massa. Middleton (1990) salienta que a difusão em massa impactou todas as formas musicais. Desse modo, uma

sinfonia de Tchaikovsky, amplamente distribuída em gravações, poderia ser equivocadamente classificada como popular, tornando o critério inútil. Ao mesmo tempo, formas tipicamente populares podem ser disseminadas por meio de concertos.

A revisão das diversas tentativas de definição, culminando na crítica sistemática de Middleton (1990), deixa claro que a música popular é um fenômeno poroso e mutável, cujos contornos são negociados social e historicamente. Se a delimitação conceitual é um desafio universal, a maneira como ela se concretiza tende a ser local. O caso brasileiro é paradigmático dessa dinâmica: longe de ser uma mera aplicação dos modelos teóricos discutidos, a música popular no Brasil constitui um universo próprio, cuja compreensão exige que se mergulhe na sua história particular. As reflexões de Napolitano (2002), Sandroni (2004) e Wisnik (2007), já introduzidas, apontam para esse caminho, salientando o papel importante da música na formação da sociedade brasileira e seu caráter “fusional”. Dada essa premissa, o presente trabalho avança agora para uma investigação sobre como se deu a constituição da música popular no Brasil, explorando os processos históricos e as mediações culturais que resultaram em sua singularidade.

Comentando sobre a música popular no Brasil e a questão do termo música popular brasileira, que por vezes recebe a sigla MPB, Ulhôa faz menção ao termo música brasileira popular, que pretende esclarecer o objeto citado:

É importante observar a ordem das palavras neste conceito: música brasileira popular e não música popular brasileira, que na sua forma de sigla (MPB) se confunde com um rótulo guarda-chuva para um segmento do mercado discográfico. O termo “música brasileira popular” é ao mesmo tempo mais abrangente e mais preciso. Abrangente por incluir como música brasileira popular não somente o tipo de música popular definida qualitativamente por pertencer a um campo cultural étnico restrito às tradições reconhecidamente ligadas a uma raiz “popular”, como também o tipo de música popular cuja definição a coloca, quantitativamente, no campo da produção e consumo de massa. A música popular na era da comunicação de massa, seja na sua definição qualitativa ou quantitativa, é massiva, urbana e moderna, isto é, produzida e transmitida pelos meios de comunicação transnacionais, consumida por um público heterogêneo e culturalmente híbrido (Ulhôa, 1999, p. 4-5).

No item seguinte, serão apontados alguns dos principais gêneros de música popular no Brasil, e, adota-se, a partir daqui a expressão música brasileira popular, conforme apontado por Ulhôa (1999).

1.1 A MÚSICA POPULAR NO BRASIL

As origens do que seria classificado como música popular no Brasil remontam ao século XVIII, com o surgimento da modinha:

Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada modinha. A origem dessa designação está ligada à moda, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos (Castagna, 2003, p. 1).

A modinha, gênero que, como apontou Castagna, teve início em Portugal antes de se radicar no Brasil, foi fruto de uma profunda transformação na sociedade europeia, intimamente ligada ao ambiente urbano e à nova organização social da época. Vale ressaltar que esses dois aspectos – o ambiente urbano e a nova organização social – são pontos característicos do fenômeno música popular:

A origem da modinha está relacionada um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual (ibidem).

Um capítulo singular na história da modinha portuguesa foi escrito por um brasileiro. Domingos Caldas Barbosa, um mulato carioca que se estabeleceu em Lisboa por volta de 1770, conseguiu não apenas penetrar os salões da elite lusitana, mas também neles popularizar um gênero de sua terra: a moda brasileira. O sucesso de Caldas Barbosa, que incluiu sua admissão na nova Arcádia de Lisboa (como Lerenio Selinuntino) e o recebimento de ordens menores (Castagna, 2003, p. 2).

Ainda segundo Castagna, outro gênero musical popular da época, o lundu, se estabeleceu no Brasil em meados do século XVIII como dança instrumental, chegou ao início do século XIX sendo reconhecido como a “dança nacional”. Embora sua denominação seja de origem africana, trata-se de um gênero que sintetiza influências africanas, portuguesas e espanholas em sua formação musical e coreográfica.

O lundu alcançou grande difusão social, sendo praticado por brancos, negros e mulatos, inclusive em contextos urbanos e domésticos. Do ponto de vista musical, os registros instrumentais de lundu do início do século XIX, revelam uma estrutura baseada em variações melódicas que alternam entre tônica e dominante, com motivos repetitivos – característica que aproxima o gênero de formas peninsulares (Castagna, 2003, p. 12).

Posteriormente, surge o lundu-canção, levado por Domingos Caldas Barbosa para os salões de Lisboa. Inicialmente próximo à modinha, mantinha a estrutura repetitiva e a sincopa, possivelmente de matriz africana. Ao longo do século XIX, o lundu-canção adquiriu caráter satírico, consolidando-se, juntamente com a modinha, como gênero de forte presença no cenário musical brasileiro, reconhecido por suas raízes híbridas europeia e africana (Castagna, 2003, p. 17).

Caminhando para o final do século XIX, por volta de 1870, surge no Rio de Janeiro o maxixe, gênero que apresenta uma particularidade distintiva em relação aos anteriores: trata-se do primeiro gênero de música brasileira popular efetivamente originário dos grandes centros urbanos. De acordo com Diniz (2012), o maxixe consagrou-se como a primeira dança urbana genuinamente brasileira, tendo como berço o bairro da Cidade Nova – área de forte presença afrodescendente. Diferente do lundu, de raiz rural e caráter coletivo, o maxixe caracterizava-se pela dança em pares, com melodia externa aos dançarinos, e foi rapidamente estigmatizado como indecente devido ao seu aspecto lúdico e sensual – o que, paradoxalmente, contribuiu para a divulgação e popularidade do gênero. Sua disseminação ocorreu por meio de clubes carnavalescos, teatros de revista e grupos instrumentais, alcançando notoriedade internacional em Paris graças ao dançarino Duque. Até o advento do samba, o maxixe representou o gênero dançante mais significativo do Rio de Janeiro, exercendo influência direta na obra de compositores pioneiros como Sinhô³ e Donga⁴.

³ Sinhô é o nome artístico de José Barbosa da Silva (1888 – 1930) músico multi-instrumentista de grande relevância para o estabelecimento do samba no Rio de Janeiro no primeiro quarto do século XX. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/sinho/> Acessado em: 28 nov. 2025.

⁴ Donga é o nome artístico de Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890 – 1974), foi um dos nomes mais importantes do início do samba no Rio de Janeiro. Ele registrou em seu nome o famoso *Pelo Telefone* samba que obteve grande sucesso no ano de 1917. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/donga/> Acessado em: 28 nov. 2025.

O choro é outro gênero de música popular da mesma época, segundo Sousa (2009) “O Choro é um gênero musical surgido no Rio de Janeiro por volta do final do século XIX e era, inicialmente, uma forma de tocar os ritmos de dança importados da Europa”. Comentando sobre a origem do choro, a autora aponta que:

Muitas famílias abastadas do Rio de Janeiro, a exemplo do que acontecia na Europa, promoviam bailes como forma de entretenimento no final do século XIX. Nesses bailes dançavam-se valsas, polcas, mazurkas, schottisches³, excertos de operetas e todo tipo de música leve e dançante. Dois desses gêneros, a polca e a valsa, estão intimamente ligados ao surgimento do choro e podem ser considerados suas matrizes primárias (Sousa, 2009, p. 19).

Contemporâneo ao maxixe e ao choro, o tango brasileiro é mais um gênero de música popular de relevância à época. Ressalta-se que a diferenciação entre os três gêneros não é tarefa das mais fáceis, pois esses termos eram intercambiáveis nas composições da época. Comentando sobre o tango e a dificuldade em defini-lo e até mesmo propondo uma pequena alteração no termo, Augusto (2014) destaca:

[...] o gênero tango, nunca apresentou uma estrutura modelar fixa, variando muito a célula rítmica geradora, o andamento, a forma e a própria denominação, já que os títulos faziam, frequentemente, alusão a outras danças. Daí ser mais apropriado falar em tangos brasileiros (Augusto, 2014, p. 52).

Essa gama de gêneros musicais que marcou o final do século XIX e início do XX – maxixe, choro e tango brasileiro, somados aos anteriores modinha e lundu – reflete o processo de abasileiramento de formas europeias e a incorporação de elementos africanos, observáveis nesses gêneros precursores, e constitui um terreno fértil do qual o samba emergiria como fenômeno cultural de grande alcance no cenário urbano brasileiro. As circunstâncias específicas de sua consolidação e a construção de sua imagem como representante da nacionalidade serão examinadas a seguir.

1.2 O SAMBA

O samba, em especial o samba carioca, é um gênero da música brasileira que, segundo Vianna (2002, p. 20), se tornou um “elemento definidor da nacionalidade”. Essa construção do samba como símbolo da brasilidade é analisada por Paranhos (2003, p. 81) na seguinte perspectiva:

Na galeria de ícones nacionais, a invenção social do Brasil como terra do samba representa uma imagem que perdura até os dias de hoje, atravessando os tempos apesar de todos os contratempos no terreno da música popular brasileira. Denominador comum da propalada identidade cultural brasileira no segmento da música, o samba urbano teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração como símbolo nacional (Paranhos, 2003, p. 81).

Como demonstra Paranhos (2003), o processo de consagração do samba como ícone nacional não foi linear, mas fruto de complexas negociações culturais que transformaram uma expressão marginal em símbolo de brasilidade. Essa trajetória paradoxal - entre a marginalidade de origem e a legitimação posterior - revela os mecanismos de construção de identidades culturais hegemônicas, onde elementos populares são ressignificados e apropriados discursivamente. O autor destaca justamente essa dialética entre resistência e assimilação, mostrando como o samba urbano precisou transpor barreiras sociais e preconceitos para se consolidar, já nas primeiras décadas do século XX, como expressão maior da identidade nacional. Avançando em sua argumentação, o autor também cita as transformações sociais como elementos delineadores do desenvolvimento do samba:

Os caminhos trilhados pelo samba — mais especificamente pelo “samba carioca” — estão conectados ao contexto mais geral do desenvolvimento industrial capitalista. Embora me dispense de abordar aqui, em detalhes, as transformações que estavam em andamento, aponto, de passagem, algumas mudanças fundamentais que levaram o samba — mesmo sem perder contato com suas raízes negras — a incorporar outras atitudes e outros tons. Como música popular industrializada, sua expansão girou, e nem poderia ser diferente, na órbita do crescimento da indústria de entretenimento ou, como queira, da indústria cultural. Para tanto jogaram um papel decisivo a própria urbanização e a diversificação social experimentada pelo Brasil nas primeiras décadas do século XX (Paranhos, 2003, p. 82).

A obra que entrou para a história como o primeiro samba, *Pelo Telefone*, nasceu de uma composição coletiva de frequentadores da casa da baiana chamada Tia Ciata. Comentando sobre esse episódio, Franceschi diz:

O samba foi, no início, o resultado de uma série de temas urbanos e sertanejos, arrançados como obra coletiva de vários compositores, baianos e cariocas, ligados ao maxixe. Na realidade, uma colcha de retalhos de estribilhos folclóricos. A reunião desses estribilhos, com o título de "Roceiro", foi registrada na Biblioteca Nacional por Ernesto dos Santos, o Donga. No ano seguinte, em 1917, foi gravada três vezes pela Casa Edison, e teve seu título mudado para "Pelo Telefone", com a indicação "samba" no selo do disco (Franceschi, 2002, p. 266).

Embora a citação anterior sugira uma composição em 1916 com gravação apenas em 1917, os registros sobre *Pelo Telefone* são divergentes. Napolitano, por exemplo, aponta que a gravação ocorreu já em 1916, acrescentando a existência de sambas anteriores. Essa afirmação é importante pois, dada a fama que *Pelo Telefone* alcançou, seu nome é sempre associado ao início do samba.

Alguns pesquisadores informam que, antes da mítica “Pelo Telefone”, composta por Donga e gravada por Baiano em 1916, ao menos dois sambas já tinham sido gravados: “Em casa de baiana” (Alfredo Carlos Brício, 1913) e “A viola está magoada” (Baiano, 1914). Entretanto “Pelo Telefone” fez mais sucesso, consagrando o nome “samba” como um dos gêneros centrais da música popular urbana no Rio de Janeiro (Napolitano, 2007, p. 18).

Dado o fato de que a composição *Pelo Telefone* foi o grande sucesso do carnaval de 1917, criou-se uma associação com esse ano, porém a composição, registro, gravação e lançamento da música em disco ocorrem em 1916. Importante salientar que o samba desses pioneiros é diferente daquele que se observa atualmente, pois no final dos anos 1920 já eram encontrados dois tipos de samba, conforme relata Sandroni:

Essa separação do samba em dois tipos, que portanto teria ocorrido no final dos anos 1920, tem sido sublinhada por inúmeros pesquisadores, como veremos a seguir. O tipo mais antigo é associado a Tia Ciata e aos compositores que frequentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha. O tipo mais recente é associado a um bairro do Rio de Janeiro — chamado Estácio de Sá, ou simplesmente Estácio (em homenagem ao português que fundou a cidade em 1565) — e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva (1905-1978), Nilton Bastos (1899-1931), Bide (Alcebiades Barcelos, 1902-1975), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908-1935) e outros. O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia (Sandroni, 2001, p. 117).

Nessa mesma linha de argumentação e tratando sobre a importância do registro em discos dos sambas, além de trazer características do gênero musical, Napolitano escreve:

O samba gravado ajudou a delimitá-lo em relação a outros gêneros musicais. Com o passar do tempo, os ouvintes sabiam o que esperar: ritmo 2/4, frases melódicas de oito compassos, acompanhamento de piano, violão, cavaquinho e percussão. Esta, com a afirmação do “samba do Estácio”, a partir dos anos 1930, teve a predominância de surdo, cuica e tamborim, compondo com o pandeiro o conjunto básico da percussão do samba. Entretanto, durante boa parte dos anos 1920, o samba estava mais ligado à estrutura rítmica e aos timbres típicos do maxixe (Napolitano, 2007, p. 17).

Diante do exposto, é possível observar que, embora *Pelo Telefone* seja frequentemente associado ao marco inicial do samba, algumas observações merecem destaque, tais como: a controvérsia sobre sua autoria e registro, as divergências nas datas de gravação e lançamento e os registros de sambas gravados anteriormente. Além disso, o contexto em que a música surgiu — fruto de uma criação coletiva, mas apropriada individualmente — e seu sucesso imediato ilustram as complexidades do processo de institucionalização do samba como gênero musical. A evolução do samba, desde as rodas na casa de Tia Ciata até a consolidação do estilo moderno vinculado ao Estácio, demonstra como o gênero se transformou, adaptando-se às dinâmicas culturais e mercadológicas da época. Com isso, fica claro que a história do samba é marcada por disputas, ressignificações e uma rica diversidade de influências, aspectos que serão explorados nos próximos tópicos desta pesquisa.

1.3 A SOCIEDADE BRASILEIRA E O SAMBA

No Brasil, o processo de fusão das realidades culturais diversas, favorecido pela formação dos centros urbanos, intensifica-se no início do século XX:

No início do século, músicos de diversas camadas sociais, origens étnicas, credos religiosos e, naturalmente, formações musicais cruzavam-se nas casas editoras de partituras, cinemas e teatros. Na casa do pai de Pixinguinha circulavam muitos chorões, Villa-Lobos inclusive. Além da rede heterogênea de profissionais acionada pelo setor de entretenimento, a movimentação boêmia das cidades permitia certa convivência entre intelectuais burgueses e artistas populares (Travassos, 2003, p. 15).

Gilberto Freyre apresenta outro exemplo importante dessa convivência entre intelectuais e artistas populares, em seu livro *Tempo morto e outros tempos*, que é seu diário de adolescência e primeira mocidade. Ele relata uma noite ocorrida em 1926 na cidade do Rio de Janeiro:

[...] Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles já saí de noite boemiamente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga (Freyre, 1975, p. 189).

Nesse encontro registram-se, além do próprio Gilberto Freyre, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o promotor Prudente de Moraes Neto, os compositores de música erudita Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, e os músicos populares Pixinguinha, Patrício

Teixeira e Donga. Vianna aponta a importância desse encontro, destacando a relevância dos envolvidos, uma vez que representam classes distintas da sociedade brasileira:

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastantes distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas” (incluindo, para Prudente de Moraes Neto, um avô presidente da República). Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros *Casa-grande & senzala*, em 1933, e *Raízes do Brasil*, em 1936, fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. À frente deles, Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também a partir dos anos 1930, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro. Ouvindo os depoimentos dos participantes, parecia natural, evidente, que tal encontro ocorresse, que ambos os lados se sentissem “em casa” (Vianna, 2002, p. 20).

Vianna (2002) apresenta em seu trabalho pontos fundamentais para compreender o estabelecimento da música brasileira popular, em especial do samba, que foi elevado ao patamar de manifestação musical legítima do povo brasileiro. O autor demonstra que o contexto histórico de busca por uma identidade nacional conferiu ao samba um lugar de destaque. Embora houvesse personagens influentes que rejeitassem essa visão, muitos intelectuais e poderosos da época defendiam a importância e relevância da música popular, sobretudo do samba. Sandroni, por sua vez, comenta sobre outros dois importantes nomes da elite carioca que contribuíram para o estabelecimento e manutenção do gênero:

Veja-se por exemplo o que diz Donga num passo não citado por Vianna: “[Irineu Marinho] foi um Deus para os ‘Oito Batutas’. Se não fossem o Arnaldo Guinle e o Irineu Marinho não existiriam os ‘Oito Batutas’.” Os Oito Batutas foram o primeiro conjunto musical organizado por Pixinguinha e Donga a fazer sucesso no Rio de Janeiro, a partir de 1919. Irineu Marinho foi um importante jornalista e homem de imprensa, fundador do jornal *O Globo*, semente das empresas *Globo* que hoje dominam fortemente o panorama das comunicações no Brasil. Arnaldo Guinle foi um milionário, membro de uma das famílias mais ricas do país na época; mecenas musical, apoiou financeiramente não apenas os Oito Batutas como também Villa-Lobos, que em gratidão dedicou-lhe o *Choros no5 (Alma brasileira)* (Sandroni, 2001, p.99).

No entanto, mesmo com figuras da elite econômica apoiando decisivamente a música popular, a questão do samba e seus gêneros fundadores não era fato pacífico na sociedade brasileira do início do século XX pois havia parte dela que combatia a ascensão dessas manifestações musicais populares. Como exemplo disso, Sandroni apresenta um trecho do discurso do então senador da república Ruy Barbosa, do dia 07 de novembro

de 1914, no qual o senador comenta a execução de uma composição de Chiquinha Gonzaga num evento no palácio do Catete, na capital do país à época.

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o “Corta-jaca” à altura de uma instituição social. Mas o “Corta-jaca” de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o “Corta-jaca” é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (Sandroni, 2001, p. 79).

Comentando sobre esse episódio, Napolitano (2007) traz a informação de que o *Corta-Jaca* foi apresentado pela própria Chiquinha Gonzaga ao violão.

Observa-se, nesse caso, um bom exemplo da oposição à música popular da época. Comentando sobre a repreensão policial ao samba e aos músicos populares em geral, Lima (2022) alerta que:

A música ou o samba “em si” são abstrações analíticas. Na vida real, estão sempre vinculados a algum grupo social e, portanto, *vigiar a música é vigiar pessoas*. Nesse sentido, a ideia de que o “samba era proibido” não é “incorreta”, mas um modo de ler e comunicar uma experiência coletiva e continuada de vulnerabilidade, que estava associada à música, mas não se restringia a ela (Lima, 2022, p. 206).

O autor aponta que não era o samba o alvo da perseguição, mas a população negra. Ele demonstra que, por trás da resistência à música popular, encontra-se, na verdade, a rejeição a uma parte significativa da sociedade brasileira: os afrodescendentes. Lembremos que o fim legal da escravidão no Brasil deu-se apenas em 13 de maio de 1888. Mesmo músicos populares negros de sucesso, como Pixinguinha — que contava com o apoio de grandes empresários brancos da época —, não eram bem-vindos em todos os locais:

O dono do Copacabana Palace, Arnaldo Guinle — sempre lembrado pela historiografia da música popular como mecenas da ida dos Oito Batutas a Paris (1922) — tinha rodas de amigos (além de negócios) onde Pixinguinha não era bem-vindo. Se o problema era tal entre instrumentistas, que poderiam ficar escondidos atrás de bailarinas ou no fosso da orquestra, imaginem o que se passava entre os cantores, que deveriam ocupar o *spotlight* (Lima, 2022, p. 121).

Vale salientar ainda o contato entre músicos oriundos dos dois lados, erudito e popular. As visões antagônicas sobre a música popular, assim como sua aproximação com

a música erudita, estavam presentes na sociedade brasileira, segundo Travassos (2003, p. 16) "as fronteiras da música erudita continuavam sendo vigiadas, e era preciso dispor de muito prestígio para desafiá-las publicamente".

No que tange ao prestígio, a música popular era tida, segundo Travassos (2003, p. 11), até mesmo como "desqualificante". Isso levou compositores da época, como Francisco Mignone, a fazerem uso de pseudônimo (Chico Bororó) para assinar suas composições populares, pois não queriam "macular" sua reputação — reputação essa que, em muitos casos, estava sendo construída, e a associação com a música popular não era bem vista.

Há ainda o caso do pianista e compositor carioca Ernesto Nazareth que, segundo Travassos (2003, p. 14), numa atitude semelhante ao uso de pseudônimo, dá o nome de Opus 1 para uma peça sua de caráter erudito, mesmo que sua lista de composições populares já ultrapassasse a centena nessa época.

Escrevendo sobre a aceitação da música popular por parte da sociedade brasileira, Napolitano diz:

[...] a aceitação da música popular brasileira, sobretudo pelos segmentos médios da população, não foi linear, nem repentina. A expansão e a diversificação do público de música popular brasileira acompanharam as vicissitudes da própria estruturação dessa esfera cultural e do sistema comercial em torno da música popular como um todo. As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a Bossa Nova para assumir, sem culpa, seu gosto por música popular brasileira (Napolitano, 2002, p. 40).

Portanto, a trajetória do samba e da música popular no início do século XX revela um cenário de contradições e convergências: enquanto setores conservadores, como representados por Ruy Barbosa, rejeitavam essas manifestações por associá-las à grosseria ou à desqualificação social, intelectuais como Freyre e Villa-Lobos, além de mecenas da elite econômica, reconheciam seu valor cultural e artístico. Essa dualidade — entre resistência e legitimação — ilustra o processo complexo pelo qual o samba, inicialmente marginalizado, tornou-se símbolo da brasilidade. A convivência entre músicos populares e eruditos, ainda que marcada por hierarquias sociais e preconceitos, foi fundamental para a construção de uma linguagem musical híbrida, capaz de dialogar com as demandas urbanas e as aspirações nacionais. Assim, a consolidação do samba como expressão autenticamente brasileira não foi espontânea, mas resultado de embates, apropriações e, da capacidade de artistas como Pixinguinha e Donga de transitar entre

esses universos, conquistando espaço mesmo em um ambiente cultural ainda profundamente estratificado.

1.4 A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR ALÉM DO SAMBA

Este tópico apresenta um panorama da música brasileira popular no século XX, expandindo-se para além do samba e de seus gêneros predecessores. Ressalta-se que a abordagem não pretende ser exaustiva sobre esses temas, uma vez que constituem tópicos correlatos ao foco central da pesquisa, sendo abordados por sua importância para a compreensão do cenário musical nacional. Para tanto, serão examinados os principais movimentos e momentos da música brasileira popular.

A chamada Era de Ouro do Rádio – também conhecida como Época de Ouro – foi um período de grande relevância para a música popular na primeira metade do século XX, impulsionado sobretudo pela popularização do próprio rádio.

A “Era de Ouro do Rádio” diz respeito ao período que corresponde, qualificativamente, às décadas de 1940 e 1950. O termo ou a denominação de um tempo eleito é, muitas vezes, utilizado em contraposição a um período nebuloso ou ordinário da música, no caso. Não diz respeito a uma definição natural e tem como referenciais qualificativos arbitrários como: popularização do rádio, proliferação dos programas de auditório, número de público e de estações de rádio, concursos, fã-clubes, ou mesmo a concentração de artistas prediletos, assim tomados por memorialistas e pela historiografia, ainda que encarados de maneiras distintas (Oliveira, 2016, p.10).

Dentre os grandes nomes dessa época, Calebre (2002) destaca nomes de cantoras e cantores tais quais: Carmem Miranda, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Orlando Silva, além de maestros como Radamés Gnattali, Léo Peracchi e Lírrio Panicalli. Merece destaque o nome de Aracy Cortes, cantora que surge em 1921, e que na fase inicial do rádio no Brasil obteve grande sucesso e lançou nomes importantes para a Era de Ouro do Rádio:

Aracy Cortes foi uma das artistas mais importantes da música popular brasileira e do teatro de sua época. Como uma atriz altamente popular de revistas musicais, a artista lançou compositores de peso: Ary Barroso, Noel Rosa, Zé da Zilda, Benedito Lacerda, Assis Valente, Lamartine Babo e João de Barro, estão nessa longa lista de compositores lançados pela artista (Leal, 2021, p. 315).

Tal qual Aracy Cortes, Vicente Celestino é outro exemplo de cantor de sucesso da primeira fase da Era de Ouro do rádio no Brasil.

[...] um dos mais populares cantores do período anterior, Vicente Celestino, conhecido pela alcunha de “O Berro”, devido à sua grande potência vocal. Celestino teve uma carreira longa, mantendo sua popularidade por mais de meio século, sempre priorizando um repertório mais romântico (Smarçaro, 2024, p. 9).

A lista de nomes importantes desse período, que marcaram a música brasileira popular, é extensa, e os aqui mencionados representam apenas uma pequena amostra. Merecem também registro as emissoras de rádio onde atuavam esses artistas. Conforme Calabre (2002, p. 11), as mais expressivas da época eram a Rádio Mayrink Veiga, a Rádio Tupi, a Rádio Tamoio e a Rádio Nacional.

Na década de 1940, surge um gênero de grande importância para a música brasileira popular: o baião, cujo maior expoente foi Luiz Gonzaga. Sobre sua formação Maia (2019) aponta:

O ritmo do baião, de origem nordestina, foi utilizado pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga para a formação de um novo gênero de composição popular que está documentado em dezenas de fonogramas produzidos a partir da década de 1940 (Maia, 2019, p. 509).

A entrada do baião de Luiz Gonzaga no mercado fonográfico ocorreu em 1946, mas de forma indireta: a composição que deu nome ao gênero, *Baião* (parceria com Humberto Teixeira), teve sua gravação pioneira interpretada pelo quinteto vocal 4 Ases e 1 Coringa, sem a participação de seu criador. A versão de Luiz Gonzaga, tocando e cantando, só seria registrada três anos depois, em 1949 (Maia, 2019).

A mesma dupla compôs *Asa Branca*, outro imenso sucesso da música brasileira popular. O êxito de Luiz Gonzaga, ao longo das décadas seguintes, abriu caminho para o surgimento e reconhecimento de outros notáveis sanfoneiros nordestinos, como Sivuca e Dominguinhos.

No final da década de 1950, surge a bossa nova, gênero da música popular que, conforme apontado por Napolitano (2002), foi mais facilmente aceito pelas elites. É importante ressaltar, contudo, que ele emergiu no seio da classe média carioca, e não entre as camadas populares. Naves (2004) caracteriza a bossa nova da seguinte forma:

Convencionou-se chamar bossa nova o estilo musical que se desenvolveu no Brasil principalmente a partir de 1958. Pelo que se depreende dos diversos relatos de pessoas que participaram dessa tendência, a bossa nova não se constituiu exatamente como um

movimento. “Movimento” – cultural, estético ou político -, no sentido sociológico do termo, pressupõe um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas. E não se pode dizer que os músicos e letristas que criaram o estilo musical bossa novista – João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, entre outros – estivessem imbuídos desse tipo de espírito combativo, prontos para liquidar uma estética ultrapassada e fundar uma inteiramente nova, calcada na experimentação formal (Naves, 2004, p. 9-10).

A citação de Naves traz dois aspectos relevantes: primeiro, a constatação de que a bossa nova não se configurou como um movimento, ou seja, não havia um programa ideológico-musical explícito unificando seus integrantes. As aproximações e o posterior desenvolvimento das características que se consolidaram como típicas do gênero parecem ter ocorrido de maneira espontânea. Em segundo lugar, o trecho enumera alguns dos principais expoentes do estilo.

Ao tratarmos da bossa nova, a menção a Tom Jobim é inevitável, considerando seu enorme sucesso e projeção nacional e internacional. Jobim destacou-se como um dos maiores representantes do gênero e da música brasileira popular como um todo. No que diz respeito à sua formação, é relevante notar que sua produção musical resulta de um consistente acúmulo de conhecimento, que, ainda que não adquirido por meios tradicionais, foi, segundo Naves, sólido:

Tom sempre foi avesso a um tipo de instrução musical em moldes mais institucionais, o que o levou, desde jovem, ao aprendizado com professores particulares que lhe propiciassem um ensino menos comprometido com as normas acadêmicas da Escola Nacional de Música (Naves, 2004, p.16-17).

A autora prossegue comentando a formação musical de Tom Jobim, relacionando-a com Hans Joachim Koellreutter, expoente da música erudita no Brasil: “Assim, ele iniciou sua formação musical, aos 13 anos, com Hans Joachim Koellreutter, músico alemão refugiado do nazismo que introduziu o dodecafonismo no Brasil” (Naves, 2004, p. 17). Esse dado é relevante por evidenciar que, desde jovem, Jobim teve contato com a vanguarda da música erudita – contato que, de alguma forma, refletir-se-ia em sua produção posterior.

Koellreutter ensinou a Tom noções de harmonia e contraponto clássicos, além de técnicas de execução no piano. Ao longo de seu aprendizado, Tom recorreu a outros professores que se identificavam com as novas tendências, dentre os quais se destaca Tomás Gutierrez de Terán, músico espanhol que se radicou no Brasil em função de suas ligações com o projeto modernista de Villa-Lobos (Naves, 2004, p.17).

Esses dados sobre a formação de Tom Jobim ilustram que, no universo da música popular, também havia artistas com uma sólida bagagem na tradição musical europeia, como se observa igualmente em Pixinguinha e Radamés Gnattali. Tais exemplos, ainda que pontuais, servem para assinalar a presença desse componente no caldeirão da música popular urbana da época.

Outro marco significativo da música brasileira popular no século XX foi o desenvolvimento da canção de protesto no início da década de 1960, logo após o surgimento da bossa nova.

As canções da bossa nova, como vimos, se adequavam a ambientes intimistas; criava-se e ouvia-se bossa nova nos apartamentos da Zona Sul carioca. Já as tendências que se desenvolveram depois envolviam um público maior, de feição universitário, politizado, que experimentava um tipo diferente de fruição estética. A música popular se deslocou então para os teatros lotados por estudantes ávidos por “mensagens” políticas através da música (Naves, 2004, p. 36).

Verifica-se, assim, o surgimento da era das canções de protesto e dos festivais de música popular brasileira. Parte fundamental desse processo foi o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), criado em 1961.

No CPC, os ideais comunistas eram explicitamente aplicados às artes, vejamos o que Naves diz:

O CPC propôs uma arte engajada, ideologicamente comprometida. O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura postulava, em 1962, a “atitude revolucionária consequente” do artista. Rejeitavam-se nessa proposta, as perspectivas estéticas mais formalistas, por resultarem numa arte consumida por minorias privilegiadas, optando-se por uma estética clara e acessível às massas (Naves, 2004, p. 31).

Falando sobre o CPC e as suas orientações para os artistas de sua época, Napolitano diz:

O procedimento sugerido visava direcionar o artista-intelectual engajado para a busca de sua inspiração nas “regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação” das classes mais populares, vistas como a base - ainda que “inconsciente” - da expressão nacional-popular. O objetivo era facilitar a “comunicação” com as massas, mesmo com o prejuízo da sua “expressão” artística, a partir de alguns procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos “defeitos” da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como “meio” e não como “fim”; 4) entendendo a arte como socialmente limitada, parte de uma superestrutura maior (Napolitano, 2007, p. 76).

Vale lembrar que a questão ideológica dentro do CPC não foi um ponto pacífico. Garcia (2004) problematiza a visão tradicional que caracteriza a produção do CPC como meramente dogmática e panfletária, demonstrando que suas políticas culturais foram, na

verdade, marcadas por intensos e complexos debates internos. Partindo do Teatro de Arena, que priorizava a qualidade artística para um público de classe média, a trajetória de intelectuais como Oduvaldo Vianna Filho em direção ao CPC ilustra a busca por uma arte mais engajada e popular, embora essa transição tenha gerado tensões entre a eficácia política e a liberdade criativa. O famoso manifesto do CPC, de Carlos Estevam Martins, que propunha uma hierarquia entre "arte do povo", "arte popular" e "arte popular revolucionária", serviu mais como um ponto de referência polêmico do que como um projeto monolítico, sendo constantemente contestado e reinterpretado por seus próprios membros, como Ferreira Gullar. A análise conclui que, longe de ser um movimento homogêneo, o CPC foi um campo de forças heterogêneo, cujo principal legado foi a fervorosa discussão sobre a função social da arte. Esse rico debate, no entanto, foi interrompido em 1964 com a instauração do regime militar, que determinou a extinção da UNE e, conseqüentemente, do CPC. Apesar da dissolução institucional, os ideais do centro já haviam sido lançados e continuariam a reverberar na obra de artistas que se tornariam figuras marcantes nos festivais de música que se seguiram.

O ano de 1965 marca o início da era dos festivais, com o I Festival de MPB de São Paulo, da TV Excelsior. Embora esse festival não seja cronologicamente o primeiro, conforme afirma Mello (2003, p. 17), devido à sua popularidade, ele é considerado o primeiro dos grandes festivais de música popular que surgiram no país na década de 1960. Dentre os diversos festivais ocorridos nesse período e abordados por Mello (2003), esta pesquisa destaca o II Festival de MPB de São Paulo, realizado em 1966, dessa vez patrocinado pela TV Record. No mesmo ano, ocorreu o I Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Rio. Em 1967, realizou-se o II Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Globo do Rio de Janeiro, seguido pelo III Festival Internacional da Canção, em 1968, também pela TV Globo. Alguns dos nomes importantes que surgiram nesse período, dentre tantos outros, ainda segundo Mello (2003), são: Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Geraldo Vandré e Chico Buarque.

Outra tendência musical que se desenvolveu no Brasil na segunda metade da década de 1950 foi a Jovem Guarda, influenciada pelo surgimento e sucesso do rock nos Estados Unidos da América. Uma particularidade desse movimento é que ele ocorreu com pouquíssimo atraso temporal em relação ao seu fenômeno fundador americano. Zan (2013) comentando sobre o início do rock traz as seguintes informações:

Em 1955, a Decca lançou o hit “Rock Around the Clock” com Bill Haley and his Comets, uma adaptação (ou cover) de “Let’s Rock Awhile” do cantor e pianista negro Amos Milburn, que atingiu o topo das paradas de sucesso. Pat Boone, foi outro cantor branco que, no mesmo ano, obteve grande sucesso com “Ain’t it A Shame” de Fat Domino e “Tutti Frutti” de Little Richard. Em Memphis, no Tennessee, a pequena Sun Records lançou em 1954 “That’s All Right Mama”, o primeiro sucesso de Elvis Presley (Zan, 2013, p. 100).

O mesmo autor aponta que já em 1955 tem-se a gravação do novo gênero musical em terras brasileiras:

Em 1955, já se ouvia nas programações de rádio o hit de Bill Haley. Motivada pela aura de novidade, a empresa Continental resolveu lançar essa música no mercado brasileiro com interpretação em inglês de Nora Ney, conhecida cantora de samba-canção (Zan, 2013, p. 102).

Ainda segundo Zan, a partir de 1957 tem-se as primeiras composições de rock feitas por brasileiros, e cita como o primeiro compositor Miguel Gustavo, que compôs *Rock and Roll em Copacabana*, gravada por Cauby Peixoto.

Nessa fase inicial cantores associados a outros estilos gravaram composições do novo gênero, foi somente a partir de 1959 que começaram a surgir as primeiras figuras genuínas do rock brasileiro: os irmãos Celly e Tony Campelo, além do cantor Sérgio Murilo. A partir de 1963, o nome que se tornaria o maior expoente do movimento – Roberto Carlos – alcança sucesso inicialmente com *Splish Splash* e *Parei na contramão* (Zan, 2013).

A expressão Jovem Guarda, que viria a batizar o gênero e o movimento musical, originou-se como título de um programa de televisão, criado devido a uma situação inusitada:

No início de 1965, a TV-Record contava com dois programas musicais de auditório de grande sucesso: o *Fino da Bossa* e o *Bossaude*. Ao mesmo tempo, um desentendimento entre a Federação Paulista de Futebol e as emissoras de televisão acabou levando à suspensão das transmissões diretas dos jogos realizados na cidade de São Paulo para conter a queda das arrecadações dos estádios. Em função disso, a emissora resolveu criar um programa musical destinado ao público jovem para preencher o horário de domingo à tarde até então destinado ao esporte. No início de setembro de 1965, era inaugurado o seu novo programa musical, denominado Jovem Guarda, que deveria, em princípio, ser comandado por Roberto Carlos e Celly Campello. Devido à não concretização do contrato entre o canal de televisão e a cantora, Roberto Carlos passou a dividir a tarefa de animador com os colegas Erasmo Carlos e Wanderléia (Zan, 2013, p. 105).

Além dos ícones Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, outros nomes de sucesso da época são: Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Ronnie Von, entre outros.

Vale salientar que, por vezes, esses movimentos e gêneros musicais abordados sobrepunham-se temporalmente. Por exemplo, durante os primórdios da Jovem Guarda, a bossa nova estava em seu auge; e quando o movimento da Jovem Guarda atingiu sua maturidade, observava-se, simultaneamente, o fortalecimento da canção de protesto.

No final da década de 1960, surge o movimento que ficou conhecido como Tropicália ou Tropicalismo.

Diferentemente da bossa nova, a tropicália configurou-se como um movimento cultural, transcendendo os limites de questões meramente estéticas ou confinadas ao âmbito da canção popular. Havia uma predisposição, por parte dos músicos que inauguraram a tendência, de pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras. Ao agirem desta forma, fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais (Naves, 2004, p. 47).

Além da interação entre linguagens, outra característica fundamental do Tropicalismo foi sua abertura para a síntese de elementos aparentemente opostos:

Com a tropicália, os baianos inventaram uma nova relação com a *diferença*, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o *cool*, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano e assim por diante (Naves, 2004, p. 54).

O Tropicalismo, como apresenta Favaretto (2000), configurou-se como um projeto estético singular ao sintetizar dialeticamente as dicotomias de seu tempo. Sem abdicar do lugar central da música popular nos debates político-culturais da década de 1960. Sua operação fundamental foi uma mistura radical e desierarquizante, combinando elementos da indústria cultural de massa com materiais da tradição brasileira.

Entre os nomes importantes para o movimento, dentre outros elencados por Favaretto (2000), citam-se Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Torquato Neto, Capinam e Rogério Duarte. Nessa lista, encontram-se músicos populares (os quatro primeiros), músicos eruditos (Rogério Duprat e Júlio Medaglia), poetas (Torquato Neto e Capinam) e o artista plástico Rogério Duarte.

A década de 1970, no que tange à música brasileira popular, apresenta características peculiares, começando pela dificuldade de nomear um ou dois movimentos ou gêneros musicais predominantes e pela ênfase nos regionalismos:

Também entre 1972 e 1975, começa a se fortalecer a expressão "tendências", para rotular experiências musicais que recusavam o

mainstream do samba-bossa nova e não aderiam completamente ao pop sem no entanto recusá-lo. As mais famosas eram a dos "mineiros" (também conhecido como 'Clube da Esquina') e a dos nordestinos (sobretudo os cearenses, Fagner, Belchior e Ednardo) (Napolitano, 2002, p. 8).

O mesmo autor elenca outros artistas importantes da música brasileira popular dos anos 70:

[...] o boom comercial da MPB, a partir de 1975, vai privilegiar as carreiras de Chico Buarque, Milton Nascimento (revelação do FIC de 1967, mas relativamente desconhecido como intérprete até cerca de 1972), Ivan Lins (surgido no início da década, mas distanciado do mercado após sua atribulada experiência na TV Globo). Entre os intérpretes: Elis Regina retomava sua condição de artista com vocação para popularidade, abrindo espaço para a explosão de vozes femininas junto aos consumidores do grande público, como Gal Costa e Maria Bethânia que, no final da década consolidam suas carreiras junto ao grande público (Napolitano, 2002, p. 9).

No final da década de 1970 e início da década de 1980, surge na cidade de São Paulo um movimento que ficou conhecido como Vanguarda Paulista, ou Vanguarda Paulistana. Sobre esse movimento Batista (2019) diz:

No início dos chamados “anos 80”, o campo da música brasileira foi marcado pela atuação de um grupo de jovens músicos, os quais ficaram conhecidos por suas ousadias estéticas, os diálogos entre o erudito e o popular e a batalha pela independência de seus trabalhos. Sendo o território de atuação desse grupo a cidade de São Paulo e o caráter vanguardista proposto em suas obras, o grupo acabou conhecido como a Vanguarda Paulista (Batista, 2019, p. 10).

Esse movimento, segundo Santos (2015, p. 19) teve como principais locais irradiadores as universidades PUC e USP e os bairros Vila Madalena e Pinheiros. Os nomes de destaque desse movimento são: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, RUMO, Língua de Trapo, e Premeditando o Breque (Premê) entre outros. Merece destaque também a atuação das cantoras Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Suzana Salles e Vânia Bastos.

A Vanguarda Paulista é marcada por uma grande variedade estética. Machado (2007, p. 44-45) sintetiza as principais características de alguns de seus expoentes:

Arrigo Barnabé (+ Banda Sabor de Veneno) – o atonalismo, o dodecafonismo, a linguagem dos quadrinhos, do rádio-teatro através das locuções e da estrutura dramática das obras, a utilização das vozes femininas em regiões agudas, a contraposição lirismo/estridência; Luiz Tatit (+ Grupo RUMO) – o padrão entoativo, a pesquisa sobre a canção popular e a reinvenção da mesma (a música da melodia + a música das palavras), a linguagem atípica dos arranjos pautados mais nos componentes melódicos que harmônicos, o canto falado e a redefinição dos padrões de afinação a partir do elemento entoativo, a rítmica do

texto, o resgate do caráter ingênuo do cancionista referenciado na Época de Ouro da música popular brasileira; Língua de Trapo, Premeditando o Breque – a herança musical paulistana vinda de Adoniran, Vanzolini, Geraldo Filme; a irreverência, o humor, a fusão de gêneros; Itamar Assumpção (+ Banda Isca de Polícia) – a canção pop, a estridência, a estética da malandragem na metrópole, a cultura negra, a tradição renovada do samba de batuque, o canto falado, o rock de breque (Machado, 2007, p. 44-45).

Outro movimento significativo que emergiu na cena da música brasileira popular na década de 1980 foi o chamado BRock ou rock brasileiro (Sevillano, 2016, p. 26). Como já visto, desde 1955 o rock estava presente no Brasil, porém foi o movimento estabelecido na década de 1980 que obteve alcance e relevância suficientes para ser reconhecido como o “rock brasileiro”. A composição *Você não soube me amar* da banda Blitz, lançada em 1982, é tida, devido ao seu enorme sucesso comercial, como o marco inicial do Brock (Sevillano, 2016, p.147).

Um marco para o Brock foi o Circo Voador, uma tenda inicialmente montada no Arpoador – onde funcionou de 15 de janeiro a 31 de março de 1982 – e realocada ainda no mesmo ano, em 12 de outubro, para o bairro da Lapa, ambos os locais na cidade do Rio de Janeiro (Hettenhausen, 2018, p. 42). Este espaço consolidou-se como um palco fundamental para que bandas iniciantes apresentassem seus trabalhos ao público. É importante salientar que, apesar da associação das bandas do Brock ao Circo Voador, a programação do local era marcada por uma grande diversidade. O espaço recebia não apenas diferentes vertentes musicais, mas também uma variedade de outras expressões artísticas.

O Circo Voador, projeto patrocinado pela prefeitura fluminense, traz em si um sentimento de liberdade que havia sido negado durante os anos anteriores, e se encaixava perfeitamente no ambiente cultural que surgiu no Rio de Janeiro; além de ser um espaço voltado para qualquer tipo de apresentação artística, era também local que jovens artistas utilizavam como ponto de encontro e de trocas culturais, não apenas entre si, mas entre eles e o público que, de certa maneira, participava das apresentações, em um diálogo que há tempos não era possível (Sevillano, 2016, p. 151).

O movimento Brock ocorre sobretudo em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo e entre as bandas de destaque cita-se: Blitz, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial, Ultraje a Rigor, Barão Vermelho e Ira. Nessa década observa-se a realização da primeira edição do festival Rock in Rio.

De certa maneira, um evento em particular teve papel fundamental tanto para o BROCK como para aquela geração; realizado no mês de janeiro de 1985 na cidade do Rio de Janeiro que, naquele momento, apresentava-se como centro irradiador do rock brasileiro, o Rock in Rio serviu não apenas como espaço de consagração comercial das bandas que haviam surgido até então, mas também como ponto de mudança da atitude da juventude em relação à realidade de seu país, já que o processo de desmonte da ditadura iniciado naquele ano trouxe consigo uma série de questões políticas, econômicas e sociais que foram retratadas nas músicas das principais bandas do BROCK (Sevillano, 2016, p. 187).

Concomitantemente ao movimento do rock brasileiro dos anos 1980, Zan (2001) destaca também o desenvolvimento da música sertaneja, ou neo-sertanejo, que alcançou grande sucesso de vendas de discos nesse período:

Nas duas últimas décadas, fortaleceu-se a inserção do país nos fluxos culturais mundializados, o que se refletiu no surgimento de novos segmentos do mercado fonográfico. É o caso do estilo neo-sertanejo ou sertanejo romântico, que começou a conquistar espaços no grande mercado a partir de meados dos anos 80. Mesclando elementos da música sertaneja tradicional, das baladas da Jovem Guarda e da country music, as novas duplas de intérpretes deram a esse repertório um toque de modernidade e juventude. Pode-se dizer que essa produção expressa a modernização do campo brasileiro e a correspondente conversão do caipira em country (Zan, 2001, p. 118).

O mesmo autor aponta os principais expoentes desse gênero, a saber, as duplas Chitãozinho & Chororó, Leandro & Leonardo, Zezé di Camargo & Luciano, além dos intérpretes Sérgio Reis e Roberta Miranda.

Também na década de 1990, surge em Pernambuco uma manifestação musical que, assim como a tropicália, mesclava elementos regionais e internacionais, tradicionais e modernos. Nessa proposta, maracatu, rock, hip-hop e diversos outros gêneros, tanto nacionais quanto estrangeiros, coexistiam na mesma expressão musical. Essa vertente ficou conhecida como *manguebeat*:

[...] movimento *manguebeat*, cooperativa cultural cujo marco da criação foi a publicação na imprensa do Recife, em 1991, de um manifesto intitulado “Caranguejos com cérebro” e que teve como principais expoentes os músicos/bandas Chico Science & Nação Zumbi, Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A (Mendonça, 2007, p. 3).

Há ainda a música popular brasileira instrumental, também conhecida como jazz brasileiro ou simplesmente música instrumental. Segundo Piedade (2005, p. 197), trata-se de uma manifestação musical com uma relação imbricada com o jazz estadunidense. É curioso apontar que, para alguns desse meio, a expressão “música instrumental” é prontamente associada a essa vertente específica, desconsiderando outros tipos de música

não cantada, seja erudita ou popular. Vale lembrar que, conforme Piedade (2005), o jazz brasileiro não se resume à simples execução do jazz estadunidense - embora também a inclua -, mas se revela principalmente na abordagem criativa de arranjos e, sobretudo, na improvisação. Dessa forma, mesmo um samba ou um baião instrumental pode ser classificado como jazz brasileiro.

1.5 A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR NO SÉCULO XXI

Comentando sobre gêneros tradicionais da música brasileira popular, Travassos (2002) aponta para um fenômeno observado na transição do século XX para o XXI:

Nos campus artísticos, contudo, cresceu o interesse pelas expressões populares tradicionais, nos últimos 15 anos. Ele floresce de forma notável entre estudantes universitários e dinamiza o circuito cultural “alternativo”. Na área da música, manifesta-se no surgimento de grupos especializados em gêneros e estilos tradicionais, na multiplicação dos CDs de caráter documental, na disseminação do gosto pelo forró, no sucesso de artistas como Antônio Nobrega (Travassos, 2002, p. 90).

A autora aborda o crescimento do interesse pelas músicas de tradições populares ocorrido a partir do final do século XX. Vale ressaltar que, observa-se fortemente neste período, uma particularidade já apontada por Sandroni (2004), a saber, a veiculação dessas músicas de tradição popular nos meios de comunicação de massa. Dessa forma, novamente temos os limites da fronteira entre música de tradição popular (folclore) e música popular urbana questionados.

A adoção do forró (baile nordestino e gêneros musicais e de dança associados) pela juventude de classe média, nas capitais, fez-se acompanhar da criação de conjuntos musicais que se especializam na interpretação desses gêneros: Forróçacana e Fala Mansa, por exemplo. A participação do segmento estudantil é tão importante nesse movimento que ele foi chamado “forró universitário” (Travassos, 2002, p. 92).

O movimento forró universitário obteve grande sucesso midiático no início do século XXI, destaca-se a grande participação de jovens da classe média.

A música folclórica, popular tradicional, de raízes (a denominação varia), pode, enfim, integrar-se de múltiplas formas ao universo cultural das classes médias urbanas — ora pela via do circuito alternativo, ora pela das grandes empresas do setor de entretenimento, com intensa publicidade nas mídias eletrônicas (Travassos, 2002, p. 93).

A mesma autora aponta ainda, como indício do sucesso das músicas de tradições populares e do movimento de globalização, o fato de o festival *Rock in Rio* criar um palco temático para apresentações intitulado *Tenda Raízes*.

Outro aspecto que pode ser observado na música brasileira popular do século XXI é a emergência e sucesso, inclusive internacional, de artistas vinculados às culturas periféricas dos grandes centros urbanos.

Sobre cultura brasileira neste início de século, com um recorte mais específico na música, percebe-se o predomínio de artistas que diferenciam-se da MPB e posicionam-se para fora do Brasil como estrelas da música pop brasileira, intensamente influenciada pelo trabalho das grandes divas do pop latinas e norte-americanas, distante da música popular brasileira tradicional, e mais próximos de gêneros musicais com origem nas periferias brasileiras, a exemplo da cantora Anitta (Almeida, 2020, p.16-17).

Na contemporaneidade, gêneros a exemplo do rap e funk destacam-se pelo sucesso obtido neste primeiro quartel do século, consolidando-se como expressões relevantes da cultura musical brasileira. No rap, um exemplo paradigmático é o grupo Racionais MC's, cuja trajetória – desde sua formação nos anos 1980 até sua consolidação como voz das periferias – foi documentada no filme *Racionais MC's: Das Ruas de São Paulo pro Mundo* (Vicente, 2022). Já no funk, temos o exemplo da cantora Anitta, que têm alcançado, inclusive projeção internacional, tendo o ano de 2022 marcado como decisivo neste quesito em sua carreira, conforme destacado pelo *Estadão* (2022)⁵, devido a colaborações com artistas estrangeiros e participações em eventos globais.

Ressalta-se que o objetivo deste tópico não é apresentar um levantamento exaustivo dos gêneros da música brasileira popular, mas, elencar manifestações representativas que permitam traçar um panorama geral. Reconhece-se, portanto, que outras expressões musicais igualmente relevantes não foram aqui contempladas, mas entende-se que os exemplos citados são suficientes para ilustrar a diversidade e a complexidade da produção musical brasileira contemporânea.

⁵ Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/sonhos-internacionais-realizados-como-2022-se-tornou-o-ano-da-carreira-da-anitta/>>. Acessado em: 29 abr. 2025.

1.6 A MÚSICA POPULAR NAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS

O ensino oficial de música no Brasil, segundo Queiroz (2020, p. 163), tem seu marco inicial na inauguração do Conservatório Imperial de Música em 1848, consolidando-se de fato na virada para o século XX, quando outras escolas de música foram criadas pelo país. Cabe ressaltar que o repertório estudado nesse período era o erudito, de predominância europeia. Ainda segundo o autor, grande parte dessas instituições foi, posteriormente, incorporada às redes municipais ou estaduais de ensino.

Outro acontecimento importante no processo de institucionalização do ensino musical no Brasil foi a criação da Universidade do Rio de Janeiro, estabelecida pelo Decreto nº 19.851, de 11 de abril de 1931. Este documento normativo determinava em seu Art. 1º:

Art. 1º Ficam congregados em unidade universitária, constituindo a Universidade do Rio de Janeiro, os institutos de ensino superior abaixo enumerados, acrescidos da Faculdade de Educação, Ciências e Letras, criada pelo presente decreto: a) Faculdade de Direito; b) Faculdade de Medicina; c) Escola Politécnica; d) Escola de Minas; e) Faculdade de Educação, Ciências e Letras; f) Faculdade de Farmácia; g) Faculdade de Odontologia (Vide Decreto nº 23.512, de 1933); h) Escola Nacional de Belas Artes; i) Instituto Nacional de Música.

Este dispositivo legal representou um marco na organização do ensino superior brasileiro, particularmente para a música, ao incluir o Instituto Nacional de Música (posteriormente transformado em Escola de Música da UFRJ) como uma das unidades fundadoras da primeira universidade do país. A criação desta estrutura institucional estabeleceu as bases para o desenvolvimento do ensino musical formal no Brasil, que décadas mais tarde viria a acolher a música popular em seus currículos. O mesmo documento traz, em seu artigo 20, o estabelecimento dos títulos, ligados à área musical conferidos à época:

[...] k) diploma de professor, após a conclusão do curso superior de instrumentos e canto do Instituto Nacional de Música. l) diploma de maestro, após a conclusão do curso superior de composição e regência do Instituto Nacional de Música.⁶

Dessa maneira, a música adentra o ambiente universitário no Brasil, e segundo Queiroz (2020, p. 165) “Nas décadas seguintes, principalmente a partir de 1950, 1960 e

⁶ BRASIL. CASA CIVIL. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D19852.htm> Acesso em: 2 maio 2025.

1970, diversos cursos de música, sobretudo bacharelados, são criados em diferentes regiões e estados do território nacional.” Queiroz (2020, p. 165-166) ressalta ainda que “Muitos conservatórios de destaque foram incorporados por universidades federais e estaduais”. A partir da década de 1970, a música popular passa a obter destaque no ambiente acadêmico, segundo Napolitano (2001) nos cursos de pós-graduação. Sobre esse assunto, o PPC do curso de música popular da UFG (2023, p. 7) diz:

Ela representa um dos maiores patrimônios imateriais nacionais com grande impacto e circulação internacional. No entanto, menosprezada historicamente dentro da própria área da Música, é a partir da década de 1970 que ganhou destaque enquanto área multidisciplinar pelas pesquisas advindas da Teoria Literária, Lingüística, Semiótica, Comunicação, Psicologia Social, História, Sociologia e Antropologia, entre outras.

Vale ressaltar que neste momento, não se tratava de formação em música popular, mas sim do estudo sobre a música popular. O processo de consolidação da música popular no ambiente acadêmico brasileiro atingiu um marco significativo em 1989, com a implantação pioneira do primeiro curso superior de música popular em uma universidade pública, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Posteriormente, em 1998, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) estabeleceu seu curso de Música Popular Brasileira (Presser, 2018, p. 115). Esses dois programas pioneiros constituirão o principal foco de análise desta pesquisa. Contudo, para uma compreensão abrangente do cenário atual, o estudo também examinará os Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs) dos demais cursos de música popular oferecidos por universidades públicas brasileiras. Essa abordagem comparativa permitirá identificar tanto as particularidades quanto as convergências nos modelos pedagógicos adotados em diferentes instituições.

A seguir, apresenta-se um quadro dos cursos superiores de música popular no Brasil, com seus respectivos anos de criação.

Quadro 1 - universidades públicas brasileiras que ofertam o curso de música popular:

1989	UNICAMP Universidade Estadual de Campinas
1998	UNIRIO Universidade federal do estado do Rio de janeiro
2003	UNESPAR Universidade Estadual do Paraná
2006	UECE Universidade Estadual do Ceará
2009	UFBA Universidade federal da Bahia
2009	UFPB Universidade federal da Paraíba
2009	UFMG Universidade federal de Minas Gerais
2012	UFRGS Universidade federal do Rio Grande do Sul
2013	UFPEL Universidade federal de Pelotas
2018	UFRB Universidade federal do Recôncavo da Bahia
2023	UFG Universidade Federal de Goiás

Fonte: elaborado pelo autor.

Constatou-se, durante a pesquisa, que a oferta de disciplinas do Bacharelado em Música Popular – Saxofone da UECE, encontra-se suspensa, conforme informação repassada pela secretaria da instituição via e-mail, portanto, esse curso encontra-se, no momento da coleta de dados, em uma situação diferenciada em comparação aos demais. Ressalta-se, ainda, a necessidade de atualização constante dessa lista, uma vez que novos cursos podem ser criados, como o Bacharelado em Música Popular da UFG, implementado em 2023, sendo muito recente em relação ao período desta pesquisa, assim como outros podem, eventualmente, ser descontinuados.

1.6.1 O CONTEXTO HISTÓRICO E JUSTIFICATIVA PARA A CRIAÇÃO DOS CURSOS

A partir da análise dos PPCs dos cursos, percebe-se que a inserção da música popular no ensino superior brasileiro surge como resposta a demandas pedagógicas e sociais interligadas. Pedagogicamente, os cursos buscam, sobretudo, superar o modelo

conservatorial de raízes europeias, que historicamente marginalizou práticas musicais não eruditas. Socialmente, pretendem atender a músicos autodidatas ou formados em espaços informais — como rodas de samba, escolas livres e bares — que buscavam qualificação acadêmica para aprimorar sua atuação profissional (UNESPAR, 2003; UFRB, 2016; UFG, 2023). Esse movimento foi impulsionado por transformações culturais e tecnológicas do século XX, especialmente o desenvolvimento de tecnologias de registro sonoro (gravações, rádio, cinema) e o crescimento de um mercado musical urbano diversificado. Como destaca o PPC da UFMG (2016, p. 46):

Como no último século observou-se no mundo ocidental o desenvolvimento de inúmeras formas de expressão musical, do jazz à música minimalista, onde a música popular urbana desponta como uma nova dimensão na cultura dos povos, o que está habilitação propõe é a criação de um universo acadêmico mais amplo, abrangendo também estas formas de transmissão do conhecimento musical. No desenvolvimento da música popular, tem papel fundamental os modernos meios de gravação, reprodução e veiculação: a mídia. As gravações, o rádio, a TV, o cinema e, mais recentemente, os meios informatizados, têm sua história e seu desenvolvimento associados a esta especialidade que é a música popular. Essa mídia é responsável pela difusão, em quase todo o mundo, da música nascida dessa diversidade.

No PPC do curso de música popular da UNESPAR, também se encontra o relato das transformações ocorridas no decorrer do século XX, como fatores que impactaram a música popular, e que reforçam a importância da mesma:

A importância desta área de conhecimento decorre do desenvolvimento das tecnologias de registro sonoro musical surgidas no século XX, que determinaram inúmeros desdobramentos culturais na música popular. Por um lado, os centros urbanos criaram as condições de um mercado de música impressa – partitura musical – que atenderam às necessidades de uma classe social que apreciava padrões musicais populares. Somam-se a isso outras formas de difusão da música popular a exemplo das transmissões radiofônicas, teatro musical e o cinema (UNESPAR, PPC, 2022, p.8).

Fazendo coro com o apontamento da ligação da música popular com a questão da reprodução fonográfica, o PPC da UFG vai mais além, e, aponta essa característica como central na diferenciação da música popular e a música de tradição europeia.

Em primeiro lugar, a área de Música Popular trabalha sob o paradigma descritivo-cronológico da contemporaneidade, no âmbito das mais diversas práticas, localizando a sua noção de passado a partir do surgimento da reprodução fonográfica (isto é, a dissociação entre o evento sonoro-musical e o caráter presencial da causa que o origina). Este ponto orienta o seu enfoque historiográfico e o diferencia das práticas musicais eurocêntricas focadas, *grosso modo*, no *corpus* de

obras canônicas (critérios que operam na escolha de repertórios e de técnicas interpretativas) e na periodização de estilos (medieval, renascentista, barroco, classicismo, romantismo etc.). Outrossim, a era da fonografia foi a principal responsável pela expansão de gêneros que, até então, o suporte escrito (a partitura) e sua produção editorial sequer os qualificavam como “música” em um sentido artístico (UFG, PPC, 2023, p. 5).

A música popular urbana brasileira, que é, em grande parte, resultado dessas inovações e transformações ocorridas na estrutura social, sobretudo ao longo do século XX, exige uma abordagem do universo acadêmico que consiga dialogar, e entender essas novas formas de criação, e também, de transmissão de conhecimento musical, pois em seu interior encontram-se especificidades:

A música popular se desenvolve primeiramente através da oralidade, com ênfase, portanto, nos processos auditivos. Ao tratarmos de música popular urbana, um dos recursos mais comuns no processo de aprendizagem são os meios fonográficos. O músico popular normalmente aprende através da audição e da imitação (UFMG, PPC, 2016, p. 46).

O PPC do curso de música popular da UFRB, também apresenta como fator de grande importância a atenção para as demandas próprias da área da música popular, pontuando que seu curso de licenciatura é integralmente voltado para essas especificidades:

Inicialmente uma das possibilidades dentre as cinco ofertadas para o Itinerário Formativo do estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias, a área de Música Popular (Licenciatura) ganha independência no ano de 2016, com a possibilidade de implantação de um curso integralmente voltado às suas demandas e denominado Licenciatura em Música Popular (UFRB, PPC, 2023, p.7).

No texto do PPC da UFRB, evidencia-se a preocupação com a construção de uma prática pedagógica que dialogue ativamente com as demandas do mundo contemporâneo. Além de reforçar o compromisso com uma educação sintonizada com os desafios atuais, o documento explicita a intenção de superar modelos tradicionais, propondo uma ruptura consciente com estruturas cristalizadas e paradigmas ultrapassados. Essa perspectiva sugere não apenas uma adaptação superficial, mas uma transformação profunda nos fundamentos da ação educativa, visando formar profissionais críticos e capazes de responder às complexidades do século XXI.

O projeto propõe a adoção de modelos pedagógicos ativos e abertos, de novas propostas de componentes curriculares no campo da música, e a retirada de antigas 'disciplinas', herdadas da tradição do conservatório

musical francês do século XIX, numa reestruturação que integra o pensamento musical e pedagógico contemporâneo (UFRB, PPC, 2023, p. 2).

Essa proposta não se limita a uma simples atualização metodológica, mas configura-se como um movimento consciente de descolonização do ensino musical, questionando hierarquias de conhecimento estabelecidas e propondo uma reorganização curricular que dialogue com as demandas inerentes à música brasileira popular. Sobre o assunto, Queiroz (2020, p. 157) define que “[...] a colonialidade pode ser definida como a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação”.

Paralelamente, movimentos de valorização de identidades culturais locais — como o da região do recôncavo baiano na UFRB — também são apontados como justificativa para a criação de cursos específicos. Ainda segundo o PPC da UFRB (2023, p. 8), o curso tem como um de seus princípios norteadores a ênfase na música brasileira popular, assim como as expressões musicais do recôncavo baiano, compreendendo-as não como meros objetos de estudo folclorizados, mas como sistemas vivos de conhecimento e prática artística. Essa abordagem busca superar tanto a fragmentação reducionista quanto a hierarquização colonial que subalterniza saberes locais. Ao priorizar a música brasileira e regional em sua complexidade sociocultural, o curso propõe uma pedagogia musical engajada, que articule teoria e prática a partir de uma perspectiva decolonial. O PPC do curso de música popular da UFPel, comunica também a preocupação com a cultura local, sua preservação e divulgação, como um dos principais pontos que justificam a criação do curso, e é citado também, a questão das tecnologias atuais de difusão musical.

Entre principais justificativas para os cursos de bacharelado em música estão: 1. A valorização do legado histórico e cultural da cidade de Pelotas e da região sul do estado; 2. Incentivos às práticas tecnológicas, à composição e criação musical nos mais recentes meios de difusão de música; a prática, estudo e reflexão da música popular; e a introdução à Musicologia e Etnomusicologia (UFPel, PPC, 2023, p. 28).

Os PPCs demonstram grande preocupação também, no que tange a questão da adequação dos cursos de música popular, frente à realidade social e as demandas profissionais da área. Uma vez constatada a existência de uma estrutura em volta do fenômeno musical, que envolve toda a cadeia de criação, registro, reprodução e divulgação do “produto” música, há a necessidade de mão de obra capacitada para operar

e participar de maneira ativa e com protagonismo, inclusive financeiro, nesse meio. Nesse sentido o PPC da UNESPAR diz que:

A estrutura conceitual curricular do Bacharelado em Música Popular apoia-se em ênfases de formação que dialogam com o mundo do trabalho, podendo elas serem percorridas pelo estudante ao longo de sua vida acadêmica com autonomia na escolha do seu trajeto (UNESPAR, PPC, 2022, p. 16).

Abordando a indústria fonográfica e do entretenimento, o PPC da UFMG também aponta a importância de preparar os discentes do seu curso de música popular para interagir nesse universo, porém acrescenta que busca qualificar o músico popular para além do ponto de vista musical:

Nesse sentido, a habilitação em música popular no curso superior de música da UFMG representa um esforço de atualização da universidade pública na área da cultura, e tem trazido consequências, as mais benéficas, comunicando às gerações mais jovens aspectos sobre o mundo em que vivem, não apenas do ponto de vista musical, mas também sociológico, histórico e antropológico (UFMG, PPC, 2016, p. 46).

Observa-se aqui, mais um exemplo advindo de um PPC, da preocupação acadêmica com a formação de profissionais para esse mercado, trata-se do PPC do curso de música popular da UFG, que até o instante desta pesquisa, é o curso criado mais recentemente, o que aponta que essa questão é relevante desde os primeiros cursos de música popular implantados, e mantêm sua importância ao longo das décadas:

Trata-se de um campo artístico contemporâneo, e este curso visa preparar os discentes de forma atualizada para intervir criativamente na produção artística e no mercado. Neste sentido o perfil do curso tem o foco na formação de profissionais da música popular com atuação acadêmica prática e reflexiva, com potencial para atividades de performance e produção musical (UFG, PPC, 2023, p. 10).

Em relação à performance e produção musical, o PPC do curso de música popular da UFG, cita inclusive que, um dos fatores que cooperaram para a criação do curso, foi a atuação no cenário musical local da Banda Pequi. Este conjunto musical, caracterizado como uma big band dedicada à música brasileira, desempenhou papel significativo nesse contexto ao alcançar notoriedade artística e reconhecimento institucional. Sua trajetória de sucesso - que inclui gravações de CDs em parceria com importantes nomes da música brasileira popular - é destacada no PPC como um fator catalisador para a valorização desse gênero musical no ambiente universitário.

Na área da prática interpretativa, a música popular na EMAC ganhou destaque a partir do surgimento da Banda Pequi (Big Band de Música

Brasileira), liderada pelo professor Jarbas Cavendish. Trata-se de um projeto de extensão ligado ao componente curricular Conjunto Musical, e que alcançou grande destaque pela qualidade artística, pela aproximação com a comunidade e permitir a visibilidade da produção cultural em Música desenvolvida na UFG. A Banda Pequi alcançou um grande público em Goiás e região, e gravou 3 DVDs e 1 CD, os quais tiveram a participação de nomes representativos do cenário profissional da Música Popular nacional, como João Bosco, Lenine, Nelson Faria, Leila Pinheiro e Carlos Malta (PPC, UFG. 2023, p. 7-8).

Inicialmente restritos à Unicamp e UNIRIO, os cursos de música popular, como estamos observando, expandiram-se a partir dos anos 2000 para outras instituições de ensino superior, essa expansão foi significativamente influenciada pelo Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), criado em 2007, que fomentou a interiorização e a diversificação da oferta educacional.

A expansão da educação superior conta com o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), que tem como principal objetivo ampliar o acesso e a permanência na educação superior. Com o Reuni, o governo federal adotou uma série de medidas para retomar o crescimento do ensino superior público, criando condições para que as universidades federais promovam a expansão física, acadêmica e pedagógica da rede federal de educação superior. Os efeitos da iniciativa podem ser percebidos pelos expressivos números da expansão, iniciada em 2003 e com previsão de conclusão até 2012. As ações do programa contemplam o aumento de vagas nos cursos de graduação, a ampliação da oferta de cursos noturnos, a promoção de inovações pedagógicas e o combate à evasão, entre outras metas que têm o propósito de diminuir as desigualdades sociais no país. O Reuni foi instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, e é uma das ações que integram o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE)⁷.

A criação dos cursos de música popular no âmbito federal beneficiou-se do Programa REUNI. Em particular, o inciso IV do Artigo 2º do decreto de implantação do programa, que prevê como um de seus objetivos a diversificação das modalidades de graduação, o que abriu espaço institucional para propostas inovadoras como os cursos de música popular.

No momento atual, como já apontado nesta pesquisa, registra-se no Brasil a oferta de curso superior em música popular em diversas universidades. A seguir se procederá a análise dos dois cursos pioneiros de música popular no Brasil, pela ordem UNICAMP e UNIRIO. Inicia-se com a análise do curso da UNICAMP.

⁷ BRASIL. Ministério da Educação. Disponível em: <<https://reuni.mec.gov.br/o-que-e-o-reuni>> Acessado em: 07 maio 2025.

CAPÍTULO 2 - O CURSO DE MÚSICA POPULAR DA UNICAMP

A Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), “[...] foi oficialmente fundada em 5 de outubro de 1966, dia do lançamento de sua pedra fundamental” (UNICAMP, 2025, *História institucional*)⁸, e o Instituto de Artes (IA) foi criado poucos anos depois:

[...] o Instituto de Artes teve início em 1970 como Escola de Música. Durante um primeiro momento, aconteceram atividades de divulgação musical, como por exemplo o início das atividades do Coral Unicamp, em 29.04.1971 e um Curso de Extensão Universitária de Música, oferecido de 24.06 a 01.07.1971. Nos anos subsequentes, foram oferecidos cursos de extensão nas áreas de música e artes plásticas e realizadas atividades artístico-culturais como concertos, apresentações do coral Unicamp, exposições de artes plásticas e apresentações teatrais tanto no campus da Unicamp como em espaços culturais de Campinas (UNICAMP-IA, 2025)⁹.

O curso de música foi formalmente criado no IA em 1979, com ênfase em Composição e Regência. A partir de 1983, foi introduzida a modalidade de Instrumento, ampliando as possibilidades de formação acadêmica na área (UNICAMP-IA, 2025). O desenvolvimento do curso de música na Unicamp demonstra um avanço notavelmente acelerado. Apenas dez anos após sua criação em 1979, e seis anos após a implementação dos cursos de instrumento (1983), a universidade instituiu, em 1989, o pioneiro curso de música popular no Brasil (PRESSER, 2018). Esse marco foi precedido por um importante documento: o texto-manifesto “*A música popular dá o recado*”, publicado na revista do Instituto de Artes da Unicamp, *Trilhas*, na edição n. 1, de 1988. O artigo é de autoria do Grupo de Estudos da Música Popular do Departamento de Música do Instituto de Artes, e assinado por Claudiney Carrasco, Eduardo Andrade, Paulo Pugliesi, Rafael dos Santos, Ricardo Goldemberg e Valter Krausche. O texto inicia com a reivindicação: “Por um centro dinâmico de aprendizagem e de criação para a música popular” (Grupo de Estudos da Música Popular, 1988, p. 11). Em seguida, defende o estudo da música popular e rebate possíveis objeções:

O que necessita a música popular? De um local onde manipular, onde aprender. Porque a prática de música popular, por mais paradoxal que pareça, alimentando-se da racionalidade proporcionada por equipamentos de controle e de leitura, não perde, ou antes amplia os poderes de improvisação. Um espaço de práticas, reflexão e pesquisas

⁸ UNICAMP. História institucional. Disponível em: <<https://unicamp.br/historia/>> Acessado em: 10 maio 2025.

⁹ UNICAMP. Instituto de Artes. História do IA. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/o-instituto/historia/>> Acessado em: 10 maio 2025.

não anula o popular: mas aprofunda-o. A conquista da técnica, entre outras, não o desfigura: revigora-o. É tempo de deixar de lado o "dom de iludir": a música popular nunca nasceu da precariedade, mas da refinação constante, e historicamente comprovável, dos músicos dessa arte (Grupo de Estudos da Música Popular, 1988, p. 14).

Observa-se no texto que o argumento de que a aquisição da técnica, advinda do estudo formal, levaria a desfiguração da música popular, é rechaçado; essa e outras questões como a improvisação, onde aprender música popular, e a relação da música popular com as tecnologias recentes, são abordadas ao longo do manifesto, o que nos faz supor que, os autores estivessem trazendo respostas para objeções comuns à ideia da criação de um curso universitário de música popular. Sobre o trabalho do Grupo de Estudos da Música Popular, Sandroni (2017, p. 100) diz “Foi feito um trabalho de preparação com reuniões, textos e artigos que procuravam explicar e justificar a proposta perante uma instituição tradicionalista e da qual se esperava muita resistência à ideia.” A proposta inicial de criação do curso de música popular foi apresentada no ano de 1986:

O modo de produção da música mudou. Foi com essa justificativa que Eduardo Andrade, professor aposentado do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, apresentou o projeto de criação do primeiro curso de graduação em Música Popular do Brasil a Paulo Renato Souza, então reitor da universidade. O ano era 1986. *"Eduardo e Mônica", do Legião Urbana, era uma das músicas brasileiras mais tocadas nas rádios do país no período.*¹⁰

Os autores do texto publicado no Jornal da Unicamp fazem questão de apontar o sucesso da música Eduardo e Mônica da banda Legião Urbana, banda do movimento BRock, já citado, e com isso já ressalta também a força da música popular na sociedade naquele momento. O mesmo texto ainda aponta para o primeiro trabalho acadêmico sobre música popular no Brasil, e traz também o argumento do professor do IA (Instituto de artes da UNICAMP) Dr. José Roberto Zan sobre a razão de não haver trabalhos acadêmicos sobre a música popular:

No Brasil, a primeira pesquisa acadêmica sobre música popular a que se tem registro é “Cor, Profissão e Mobilidade - O negro e o Rádio de São Paulo”, defendida por João Baptista Borges Pereira na USP, em 1964, na área de antropologia. No entanto, embora houvesse algumas iniciativas pontuais, até a década de 1990, a música popular não se constituía como uma linha ou campo de pesquisa nas universidades de

¹⁰ A música popular pede passagem. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 10 abr. 2017. Disponível em: <<https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passagem/>> Acessado em: 14 mar. 2025.

todo o mundo. “Ela não era considerada uma atividade cultural e artística de prestígio que justificasse pesquisa acadêmica”, explica Zan. O saber analítico sobre essa arte ficava a cargo de jornalistas e críticos de música.¹¹

Portanto temos a proposta da criação do curso de música popular da Unicamp encaminhada para a reitoria no ano de 1986, temos em 1988 a publicação do texto-manifesto do Grupo de Estudos da Música Popular na revista *Trilhas*, e o início do curso ocorre no ano de 1989.

As transformações do mercado musical abriam espaço para a atuação de novos profissionais. Com o objetivo de formar musicistas capazes de atuar como instrumentistas, arranjadores, produtores de trilhas sonoras, jingles, videocliques e discos ou como professores e pesquisadores da música, o curso recebeu sua primeira turma em 1989 (*idem*).

O nascente curso de música popular da Unicamp foi bastante influenciado pela Berklee College of Music de Boston nos Estados Unidos da América, inclusive um dos componentes do Grupo de Estudos da Música Popular, Ricardo Goldemberg, estudou nessa instituição. A Berklee College of Music, cujo sua criação remonta ao ano de 1945, é uma das primeiras instituições a oferecer curso superior de música popular, especificamente jazz, tendo sua primeira turma de graduados formada em 1966, segundo o próprio site da instituição¹². A influência da Berklee sobre o curso de música popular da Unicamp em seu instante inicial foi muito grande, chegando a causar descontentamento em alguns alunos, conforme relata a professora Regina Machado, que foi aluna nos anos iniciais do curso de música popular da Unicamp:

Havia um enfoque para o jazz. O modelo foi pensado a partir do modelo da Berklee, e isso foi motivo de protesto de um grupo de alunos, havia um grupo identificado com aquele tipo de estudo, mas havia outro grupo do qual eu fazia parte inclusive que não se conformava com aquele negócio de entrar numa universidade brasileira para estudar música popular e acabar estudando jazz (Queiroz, 2009, p. 124).

Temos no texto-manifesto do Grupo de Estudos da Música Popular, há a afirmação de que a Berklee não seria o modelo a ser copiado:

Entretanto, fenômenos como a Berklee College devem nos interessar apenas enquanto ponto de partida, não como modelo pronto a ser seguido. E novamente tal ponderação não implica em afirmação nacionalista. Indica a necessidade de se trabalhar a partir de nossas

¹¹ A música popular pede passagem. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 10 abr. 2017. Disponível em: <<https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passagem/>> Acessado em: 14 mar. 2025.

¹² Disponível em <<https://www.berklee.edu/about/brief-history>> Acessado em: 14 fev. 2025.

expectativas e de nossas carências, buscando respostas práticas mas com base em experiências que deram certo (Grupo de Estudos da Música Popular, 1988, p. 18).

Observa-se pelos relatos, que, no início de funcionamento do curso de música popular da UNICAMP, a influência da Berklee foi grande, e não apenas como inspiração, mas também no que diz respeito ao conteúdo, uma vez que o jazz era tema bastante abordado no curso.

2.1 O CURSO DE MÚSICA POPULAR DA UNICAMP ATUALMENTE

Passadas mais de três décadas desde sua criação, atualmente o curso de música popular da UNICAMP, segundo o seu PPC, que data do ano de 2025, traz as seguintes afirmações:

Uma das grandes preocupações do curso é oferecer ao aluno as ferramentas necessárias para sua atuação profissional na maioria das especialidades da música popular, seja como instrumentista, arranjador ou produtor musical. Em função desse propósito, o Departamento de Música conta com a infraestrutura proporcionada por diferenciados laboratórios, onde os estudantes de Música Popular (e também os alunos das outras habilitações) mantêm permanente contato com equipamentos, softwares de última geração, estúdio laboratório, salas de ensaio e concertos onde trabalham com diferentes vertentes aplicadas à música (Unicamp, PPC, 2025, p. 13).

O PPC traz também a lista de instrumentos contemplados no curso de música popular, apontando que nesses casos específicos, há o professor especialista:

O curso de Música Popular dispõe de professores de violão, guitarra, baixo, piano, bateria, saxofone e voz. Candidatos com desenvoltura em outros instrumentos (tais como gaita, acordeom, etc.) também podem prestar o exame de aptidão em seus respectivos instrumentos, embora a Universidade só ofereça aulas técnicas dos instrumentos para os quais dispõe de docentes (PPC, 2025, p. 13).

O PPC de Música da Unicamp (2025), enfatiza a necessidade de preparar os discentes para atuação profissional em um cenário multifacetado, característico do período contemporâneo. Essa perspectiva é explicitada no documento, que data do mesmo ano em que esta pesquisa é desenvolvida, ou seja, retrata o pensamento mais atual possível da instituição.

[...] é necessário que o profissional possua uma formação teórica e prática em música que possa lhe conferir versatilidade para atuar na área musical em suas mais diferentes vertentes. Em outras palavras, um regente, como exemplo, deve necessariamente estar apto a reger uma grande orquestra, mas também a organizar um coral comunitário em um local onde não haja nenhuma atividade musical, ou mesmo tocar,

compor ou criar arranjos originais; ou, ainda, atuar em diferenciadas frentes da prática musical, como a área de técnico e produtor de estúdio musical, computação musical, e estar apto para realizar uma relação da música com novas tecnologias e cena (UNICAMP, PPC, 2025, p. 10).

Mantendo a mesma linha, e, nesse caso, especificando o curso de música popular, na seção que aborda sobre a inserção do egresso no mercado profissional, o documento aponta também, além das variadas possibilidades já citadas, que o egresso estará apto para a atividade de pesquisa na área, assim como em áreas afins, ou ainda como professor universitário:

Bacharel em Música: Habilitação em Música Popular - Poderá atuar como instrumentista, arranjador, em atividades de vídeo, trilhas sonoras, produção e gravação de discos e pesquisa. Estará capacitado a avaliar tanto aspectos práticos como teóricos da atividade musical, com amplas possibilidades de criação no terreno da música popular. Poderá exercer atividade de pesquisa e ensino na área de Música Popular, além dos diversos desdobramentos próprios do estudo da musicologia. E poderá, também, atuar como professor universitário ou músico profissional (UNICAMP, PPC, 2025, p. 12).

Tendo em vista essa fundamentação teórica e as diretrizes institucionais que moldam o perfil do egresso, faz-se necessário examinar como tais premissas se materializam na estrutura curricular do curso. Os componentes que compõem a grade atual refletem não apenas a pluralidade de habilidades demandadas pelo mercado musical contemporâneo, mas também a busca por equilibrar formação técnica, criativa e crítica. Nesse sentido, a análise das disciplinas, revelará de que modo o currículo opera a transição entre a tradição da música popular e suas inovações, entre o domínio instrumental e as competências multidisciplinares. Ademais, a organização dos créditos e a distribuição das atividades ao longo dos semestres evidenciam como a Unicamp articula teoria e prática, localizando-se em um cenário educacional que, conforme apontado anteriormente, exige do profissional versatilidade para transitar entre palcos, estúdios, salas de aula e laboratórios de investigação acadêmica.

2.2 COMPONENTES CURRICULARES

A seguir, tem-se as informações referentes à estrutura curricular dispostas no PPC do curso de Bacharelado em Música Popular da Unicamp. Inicia-se com as disciplinas do núcleo comum, posteriormente tem-se as análises das ementas e bibliografias das disciplinas das cinco formações em instrumentos possíveis dentro do curso, a saber:

Cordas (violão, guitarra e baixo), Percussão (bateria), Sopros (saxofone), Teclados e Voz. Em seguida aborda-se as disciplinas obrigatórias.

2.2.1 DISCIPLINAS DO NÚCLEO COMUM

A seguir, no Quadro 1, tem-se a listagem das disciplinas que compõem o núcleo comum do curso de bacharelado em Música Popular da UNICAMP.

Quadro 2 - disciplinas do núcleo comum:

Núcleo Comum ao Curso			
MU049	30	2	Introdução à Pesquisa
MU058	75	5	Rítmica I
MU059	75	5	Rítmica II
MU060	75	5	Rítmica III
MU061	75	5	Rítmica IV
MU105	30	2	Estruturação Musical I
MU193	75	5	Percepção Musical I
MU205	30	2	Estruturação Musical II
MU293	75	5	Percepção Musical II
MU393	75	5	Percepção Musical III
MU493	75	5	Percepção Musical IV
Opções por Língua			
Inglês			
LA122	90	4	Inglês Instrumental I
LA222	60	4	Inglês Instrumental II
Francês			
LA113	60	4	Francês I
LA213	60	4	Francês II
Alemão			
LA114	60	4	Alemão I
LA214	60	4	Alemão II

Fonte: PPC -UNICAMP

Será apresentado a seguir, um resumo de cada uma das ementas e bibliografias das disciplinas do núcleo comum citadas.

Disciplina Introdução à Pesquisa

A disciplina Introdução à Pesquisa (MU049) configura-se como uma disciplina importante e transversal no currículo, contribuindo para o desenvolvimento do pensamento científico e acadêmico do discente. Esta disciplina tem como função primordial instrumentalizar o aluno para os métodos e práticas da investigação científica, com foco específico no campo da música. A carga horária de 30h é dedicada à construção das competências necessárias para a elaboração de um projeto de pesquisa. A existência do pré-requisito MU105 (Estruturação Musical I), indica que se espera que o aluno já possua uma base sólida de conhecimentos musicais teóricos e práticos consolidada antes de ingressar no universo da pesquisa acadêmica, estabelecendo assim uma progressão lógica que vai da prática musical e teórica para a sua sistematização investigativa. A ementa da disciplina aponta as questões estruturais a serem abordadas:

Referenciais teóricos e metodológicos básicos com revisão da Língua Portuguesa e realização de projeto de pesquisa no campo da música. Leitura e escrita de textos acadêmicos. Elaboração de projeto de pesquisa com definição de objetivo, objeto de estudo, metodologia, cronograma, bibliografia, conforme padrões vigentes. (PPC – UNICAMP, 2025, p. 147).

A bibliografia da disciplina é extensa e diversificada, refletindo conscientemente a multidisciplinaridade inerente à pesquisa em música, transitando entre a educação, as ciências humanas e as discussões específicas sobre a arte. Esta seleção pode ser analisada em três grupos principais que se complementam.

O primeiro grupo é composto por métodos gerais de pesquisa: *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais* (Chizzotti, 1991), *Fundamentos de metodologia* (Fachin, 2002), *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas* (Lüdke & André, 1986) e *Pesquisa-orientações e normas para elaboração de projetos, monografias e artigos científicos* (Michaliszyn & Tomasini, 2007), que funcionam como manuais para a estruturação do pensamento e do projeto investigativo.

O segundo grupo de obras elencadas forma o núcleo especializado da disciplina, conectando a metodologia geral ao campo específico de atuação do discente, focando na pesquisa em educação musical e em música: *Introdução à investigação em educação musical* (Kemp, 1995), *Horizontes da pesquisa em música* (Freire, 2010) e *Pesquisa em música e educação* (Pereira, 1983). A inclusão da Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) como item bibliográfico é relevante, pois expõe o aluno ao

estado da arte da pesquisa na área, promovendo familiaridade com artigos científicos e a comunidade acadêmica.

O terceiro grupo de obras da bibliografia desta disciplina, engloba discussões específicas sobre arte e ciência: *A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência* (Zamboldi, 2001) e *Música e Ciências Humanas* (Schroeder & Schroeder, 2004) são exemplos que incentivam a reflexão sobre a natureza do conhecimento musical e seus métodos de investigação.

Em síntese, a disciplina Introdução à Pesquisa (MU049) cumpre um importante papel na iniciação do aluno à cultura acadêmica, promovendo a transição de um mero consumidor de conhecimento para um potencial produtor. Ela fornece as ferramentas intelectuais, metodológicas e práticas para que o discente aprenda a: ler criticamente a literatura especializada; identificar, delimitar e formular com clareza um problema de investigação e estruturar e redigir um projeto de pesquisa viável, coerente e metodologicamente consistente, seguindo as convenções acadêmicas.

Disciplina Rítmica

A disciplina De acordo com o que já foi relato é ofertada em quatro períodos: Rítmica I (MU058), Rítmica II (MU059), Rítmica III (MU060) e Rítmica IV (MU061). Em conjunto, estas disciplinas formam um percurso de desenvolvimento das competências rítmicas, abrangendo desde os fundamentos até a execução de padrões complexos e contemporâneos.

A carga horária é elevada, com 75h em cada módulo. Esta carga extensiva denota a importância atribuída ao domínio do ritmo na formação proposta. Não é observada a exigência de pré-requisitos para a matrícula no primeiro período, nos módulos subsequentes é exigido a aprovação no módulo anterior para cursar o seguinte.

A ementa, comum e invariável aos quatro módulos, é sucinta e direta: “Treinamento auditivo e prática progressiva rítmica. Conceitos, análise, exercícios e ditados” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 148).

A bibliografia¹³, majoritariamente compartilhada entre os módulos, é composta por obras especializadas que cobrem diferentes dimensões do aprendizado rítmico. A progressão do curso se dá pela exploração gradual de níveis de complexidade dentro

¹³ Nas ementas desta disciplina não há a indicação do ano da publicação de nenhuma das obras elencadas.

destes mesmos métodos de referência, na bibliografia temos obras focadas em fundamentos e leitura rítmica – *Rhythmic Training* (Starer), *Music Reading* (Kliwer), *Tratado de Solfeo Contemporaneo* (Temes) e *The New Breed* (Chester).

Há ainda *Musician Guide to Polyrhythms* (Magadini), introduzindo o estudo sistemático de polirritmias (dois ou mais ritmos distintos executados simultaneamente). Autores nacionais também estão presentes na bibliografia: *Rítmica* (Gramani), obra de referência nacional que oferece uma base teórica sólida e uma prática rítmica contextualizada, abordando estruturas presentes na música brasileira; *Método Prince – Ritmo* (Prince), outro método nacional prático, focado no desenvolvimento rítmico através de exercícios progressivos.

A menção feita a áudios para transcrição, disponibilizados no decorrer do curso revela uma estratégia que tem por objetivo proporcionar que o treinamento esteja sempre conectado com o dinamismo inerente à música, desenvolvendo a capacidade do aluno de decifrar e reproduzir ritmos de gravações, uma habilidade fundamental para qualquer músico popular.

Disciplina Estruturação Musical

A disciplina Estruturação Musical é composta por dois módulos sequenciais: Estruturação Musical I (MU105) e Estruturação Musical II (MU205). Em conjunto, estas disciplinas têm como objetivo consolidar os conhecimentos essenciais da teoria musical e introduzir o discente aos princípios da escrita musical, especificamente na harmonia e no contraponto.

A carga horária é de 30h para cada módulo. Não há exigência de pré-requisitos para a matrícula no primeiro módulo. Para cursar o segundo período deste componente curricular há a necessidade de ter cursado o módulo anterior.

A ementa, que é sucinta, é comum a ambos os períodos diz: “Revisão de teoria musical básica. Introdução aos princípios de escrita harmônica e contraponto” (PPC-UNICAMP, 2025, p. 151). A primeira parte da ementa (revisão de teoria musical básica), sugere um caráter de nivelamento e consolidação de conceitos fundamentais (como leitura de partitura, intervalos, escalas, tríades, etc.), assegurando que todos os discentes partam de uma base comum. A segunda parte (introdução aos princípios de escrita harmônica e contraponto), marca o início da aplicação criativa desses conhecimentos,

introduzindo o aluno à organização vertical e simultânea (harmonia) e horizontal (contraponto) do som.

A bibliografia é idêntica para os dois módulos, o que indica que as obras são utilizadas como manuais de referência contínua, com o aprofundamento se dando pela exploração de capítulos e conceitos mais complexos em Estruturação Musical II (MU205).

A seleção bibliográfica é enxuta, composta por três obras: *Exercícios de Teoria Musical: Uma Abordagem Prática* (Ramirez & Figueiredo, 2004), *Harmonia: uma abordagem prática* (Vol.1) (Ramirez 2008) e *Exercícios Preliminares de Contraponto* (Schoenberg, 2001). A inclusão desta obra de Schoenberg confere um lastro teórico sólido à introdução do contraponto. Este livro, como o título indica, foca nos exercícios preliminares do contraponto a duas vozes, ensinando ao aluno os princípios da escrita de linhas melódicas independentes e bem conduzidas.

Em síntese, a disciplina Estruturação Musical assegura que o discente não apenas domine a gramática fundamental da música, mas também adquira as primeiras ferramentas para pensar musicalmente de forma polifônica (contraponto).

Disciplina Percepção Musical

O componente curricular Percepção Musical é composto por quatro módulos: Percepção Musical I (MU193), II (MU293), III (MU393) e IV (MU493). Em conjunto, estas disciplinas formam um percurso de desenvolvimento sistemático e progressivo da acuidade auditiva do músico, abrangendo desde os fundamentos até a internalização de estruturas melódicas e harmônicas complexas. A carga horária é elevada, com 75h em cada módulo.

Para a matrícula no primeiro período não há pré-requisitos exigidos, a partir do segundo período, é requerida a aprovação no módulo anterior.

A ementa, comum e invariável aos quatro módulos declara: “Treinamento auditivo para músicos. Codificação e decodificação de eventos musicais melódicos e harmônicos apresentados de maneira gradual, por ordem de dificuldade” (PPC-UNICAMP, 2025, p. 173). Esta descrição evidencia uma abordagem dupla e integrada: a codificação, que se refere à capacidade de traduzir o som ouvido em representação gráfica (notação musical), e a decodificação, que é a habilidade inversa de imaginar o

som a partir da leitura da partitura. O treinamento é organizado de forma gradual, indicando que a complexidade dos elementos trabalhados – intervalos, acordes, progressões harmônicas, estruturas melódicas e rítmicas – intensifica-se a cada semestre.

A bibliografia também se mantém integralmente constante ao longo dos quatro níveis, indicando que as obras listadas não funcionam como um plano de aula sequencial, mas sim como um repertório teórico-metodológico de referência permanente. Esta bibliografia é abrangente e reflete as discussões contemporâneas no campo da educação musical, podendo ser categorizada em três vertentes principais:

1. Manuais práticos e métodos consagrados: obras que fornecem o ferramental técnico e os exercícios para o treinamento auditivo, como *Percepção Musical: prática auditiva para músicos* (Benward & Kolosick, 2009), *Solfejo – curso elementar* (Willems, 1999) e *Solfejos* (Villa-Lobos, 1976).

2. Fundamentos teórico-científicos e cognitivos: textos que embasam o processo de aprendizagem, incluindo *Teoria Social Cognitiva: conceitos básicos* (Bandura, 2008) e *Percepção Musical sob novo enfoque: a escola de Vigotski*, (Barbosa, 2005) e *Theories of Self-Regulated Learning and Academic Achievement: Na Overview and Analysis* (Zimmerman, 2001).

3. Pesquisa nacional em educação musical: uma significativa parcela da bibliografia é composta por dissertações, teses e artigos de pesquisadores brasileiros que investigam o ensino de percepção musical no contexto nacional. Obras como: *Repensando a Percepção Musical: uma proposta através da música popular brasileira* (Bhering, 2003), *Aprendizagens em percepção musical: um estudo de caso com alunos de um curso superior de música popular* (Alcantara, 2010), *Percepção Musical sob novo enfoque: a escola de Vigotski* (Barbosa, 2005), *O Projeto “Percepção Musical Online”: discussão preliminar a partir do levantamento de dados* (Candusso & Silva, 2010) e *Percepção musical e a escola tradicional no Brasil: reflexões sobre o ensino e propostas para melhoria no contexto universitário* (Otutumi, 2013) garantem que a prática pedagógica dialogue com a produção acadêmica mais recente e com as particularidades do ensino de música no Brasil, promovendo uma reflexão crítica sobre metodologias e propostas de renovação.

Em síntese, o eixo de Percepção Musical vai além de um simples treinamento auditivo tradicional. Ele se configura como um percurso de letramento musical, onde a

prática da codificação e decodificação é constantemente informada e enriquecida por um sólido embasamento teórico, cognitivo e crítico.

2.2.2 DISCIPLINAS DA FORMAÇÃO INSTRUMENTAL - VOCAL

Nesta seção, serão abordadas as cinco formações instrumentais e vocal oferecidas no Bacharelado em Música com Habilitação em Música Popular da UNICAMP: Cordas (guitarra, violão e baixo), Percussão (bateria), Sopros (saxofone), Teclados e Voz.

Cada uma dessas formações específicas (cursos) são também disciplinas dentro desses mesmos cursos, por exemplo o curso Cordas, dentre as diversas disciplinas que compõem a sua grade curricular, tem também a disciplina Cordas. Dada a centralidade dessas disciplinas para o curso, serão apresentados o fluxograma das dessas disciplinas, e também, um quadro com as ementas de cada período da disciplina.

2.2.2.1 FORMAÇÃO EM CORDAS (VIOLÃO, GUITARRA E BAIXO)

Inicia-se com o fluxograma dessa formação específica, com a lista das disciplinas que os discentes devem cursar, em seguida será apresentado o quadro das ementas da disciplina específica, no caso Cordas.

A seguir está apresentado o quadro 3 com as disciplinas do curso de Cordas:

1º semestre	Cordas 1, História e Linguagem da Música Popular Brasileira I, Música e Tecnologia I, Rítmica I, Estrutural Musical I, Percepção Musical I.
2º semestre	Prática Instrumental I, Cordas II, História e Linguagem da Música Popular Brasileira II, Música e Tecnologia II, Introdução à Pesquisa, Rítmica II, Estrutural Musical II, Percepção Musical II.
3º semestre	Harmonia, Prática Instrumental II, Cordas III, História e Linguagem da Música Popular Brasileira III, Rítmica III, Percepção Musical III.
4º semestre	Opção por Línguas, Harmonia II, Prática Instrumental III, Cordas IV, História e Linguagem da Música Popular Brasileira IV, Rítmica IV, Percepção Musical IV.
5º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Opção por Línguas, Arranjo I, Harmonia III, Prática Instrumental IV, Cordas V, Música Industrializada I, Trilhas Sonoras I.
6º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares I, Arranjo II, Harmonia IV, Prática Instrumental V, Cordas VI, Música Industrializada II, Trilhas Sonoras II.
7º semestre	10 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares II, Prática Instrumental VI, Cordas VII.
8º semestre	12 créditos referentes às disciplinas eletivas, Cordas VIII, Projeto Final de Graduação.

Fonte: elaborado pelo autor.

Abaixo, tem-se o quadro 4, contendo as ementas de cada um dos oito períodos da disciplina Cordas.

1º semestre	Avaliação e desenvolvimento dos fundamentos técnicos do instrumento; leitura à primeira vista na primeira posição (Reading Studies for Guitar- William Leavitt); repertório para violão solo. Baixo - Reconhecimento das habilidades técnicas do estudante; leitura de cifras (tríades e tétrades); leitura de partituras em clave de fá – região grave; técnicas de organização do estudo (princípios gerais).
2º semestre	Técnica específica para mão direita; leitura à primeira vista na segunda posição (Reading Studies for Guitar- William Leavitt); repertório para violão solo. Baixo -Estudo de Escalas e arpejos em 2 oitavas; leitura de cifras (tríades e tétrades); leitura de partituras em clave de fá – região grave; bases da estruturação da linha de baixo; técnicas de organização do estudo (técnica pura); acompanhamento de baião e xote.
3º semestre	Técnica específica para mão direita; leitura à primeira vista na terceira posição (Reading Studies for Guitar- William Leavitt); repertório para violão solo. Baixo -Estudo de Escalas e arpejos em 3 oitavas; leitura de cifras (estruturas superiores); leitura de partituras em clave de fá – região média; bases da estruturação da linha de baixo; acompanhamento de samba.
4º semestre	Estudos técnicos para violão (Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Ulisses Rocha, etc.); leitura à primeira vista na quarta posição (Reading Studies for Guitar- William Leavitt); repertório para violão solo. Baixo -Estudo de Escalas e arpejos em 3 oitavas; leitura de cifras (estruturas superiores e cadências); leitura de partituras em clave de fá – região aguda; acompanhamento de outros ritmos brasileiros – frevo, maracatu, valsa.
5º semestre	Estudos técnicos para violão (Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Ulisses Rocha, etc.); leitura à primeira vista na quinta posição (Reading Studies for Guitar- William Leavitt); introdução à improvisação; repertório para violão solo e em grupos. Baixo -Estudo de Escalas e arpejos em 3 oitavas; leitura de cifras; estudos de técnica e leitura; acompanhamento de Jazz.
6º semestre	Técnica aplicada às escalas; análise e utilização das escalas para improvisação; repertório para violão solo e em grupos. Baixo -iniciação à improvisação; estudos de técnica e leitura; acompanhamento de ritmos caribenhos.
7º semestre	Técnica aplicada aos arpejos para improvisação; arranjo para violão; repertório para violão solo e em grupos. Baixo -Estudos de improvisação; preparação do Recital de Formatura.
8º semestre	Preparação do Recital de Formatura. Baixo - preparação do Recital de Formatura.

Fonte: elaborado pelo autor

A disciplina Cordas é estruturada em oito módulos, ou seja, por toda a duração do curso. Vale ressaltar que abrange baixo, guitarra e violão popular. Essa disciplina

apresenta uma estrutura pedagógica que integra desenvolvimento técnico-instrumental, leitura musical e estudo de repertório, com progressão definida ao longo dos períodos. As ementas revelam uma abordagem diferenciada para cada instrumento, no caso da guitarra, observa-se ênfase no estudo progressivo das posições (da primeira à quinta posição, utilizando o método *Reading Studies for Guitar* (Leavitt¹⁴), referente ao violão temos elencados estudos técnicos, e obras de autores como Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Ulisses Rocha¹⁵. Já para o baixo, observa-se desenvolvimento gradual de habilidades técnicas (escalas e arpejos em extensão crescente), leitura (em clave de fá, abrangendo regiões grave, média e aguda) e acompanhamento de diversos gêneros musicais (do baião ao jazz).

A organização curricular demonstra preocupação com a formação integral do instrumentista, equilibrando técnica (estudos de coordenação, escalas e arpejos) com aplicação prática (acompanhamento de diversos gêneros) e desenvolvimento musical mais amplo (improvisação, arranjo). A inclusão de disciplinas de preparação para recital de formatura reforça o caráter profissionalizante do curso, preparando o estudante para os desafios da performance pública. Esta abordagem encontra plena correspondência na extensa e diversificada bibliografia selecionada, que abrange desde métodos técnicos fundamentais até estudos especializados em gêneros específicos. Para a guitarra e violão, obras como *Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra* (Faria, 1996) e *The Brazilian Guitar Book* (Faria, 1995) fornecem bases sólidas para o estudo técnico e do repertório brasileiro, complementando os estudos de posição com o método Leavitt mencionado nas ementas. A presença de materiais como os *Songbooks* de Chediak (Bossa Nova, Tom Jobim, entre outros)¹⁶ e os *Choro Duets* (Sève & Ganc, 2010; 2011) oferece repertório para prática dos gêneros abordados no curso.

No âmbito do baixo, a bibliografia é rica e especializada. Métodos como *Building Walking Bass Lines* (Friedland, 1993) e *Expanding Walking Bass Lines* (Friedland, 1996) fornecem ferramentas essenciais para o estudo do jazz mencionado nas ementas, enquanto obras como *El Verdadero Bajo Cubano* (Del Puerto & Vergara, 1994) e *The Latin Bass Book* (Stagnaro & Sher, 2001) cobrem os ritmos caribenhos do currículo. A presença

¹⁴ Essa obra é citada na ementa, porém não é elencada na bibliografia, logo não há o registro de todos os dados da publicação.

¹⁵ Esses autores são citados na ementa, porém a bibliografia não registra as obras.

¹⁶ A bibliografia aponta o uso de títulos variados da coleção de *Songbooks* de Almir Chediak, e não fornece os dados completos de cada obra.

de *Standing In the Shadows of Motown* (Dr. Licks, 1989) e *The Music of Paul Chambers* (Stinnett, 1983) demonstra preocupação com o estudo da tradição do instrumento através de seus grandes expoentes. A bibliografia conta também com obras dedicadas aos ritmos brasileiros, é o que se percebe quando nos deparamos com títulos como *Contrabaixo Brasileiro* (Machado, 2010), *Baião & + Ritmos Nordestinos* (Syllos et al., 2008) e *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira* (Syllos & Montanhau, 2002), que fornecem subsídios técnicos e contextuais para o acompanhamento dos gêneros nacionais abordados nas ementas (baião, xote, samba, frevo, maracatu). O *Vocabulário do Choro* (Sève, 2010) e *Tocando com Jacob* (Prata, 2006) complementam esta abordagem, aprofundando o estudo de gêneros fundamentais da música instrumental brasileira.

Métodos técnicos abrangentes a exemplo dos livros *Nouvelle technique de La Contrebasse* (Rabbath, 1980) e *Double Bass - The Ultimate Challenge* (Bradetich, 2009) garantem o desenvolvimento da técnica mencionada nas ementas, enquanto obras como *Bass Solo: Segredos da Improvisação* (Assumpção, 2007) e *Concepts for Bass Soloing* (Sher & Johnson, 1993) apoiam o estudo da improvisação que aparece nos estágios mais avançados do curso. A inclusão de materiais como *Harmonia do Século XX* (Persichetti, 2012) e *O Ouvido pensante* (Schafer, 1991) sugere uma preocupação com a formação teórica e perceptiva do estudante, indo além do mero treinamento instrumental. A menção a partituras diversas (incluindo transcrições e materiais produzidos por alunos) e a uma discografia ampla reforça o compromisso com o estudo direto do repertório e o desenvolvimento da capacidade analítica, complementando os métodos e estudos técnicos.

Em conjunto, ementas e bibliografia delineiam um curso abrangente que prepara o instrumentista para os múltiplos desafios da performance profissional contemporânea, seja como solista ou acompanhante. A coerência entre os conteúdos programáticos e as referências bibliográficas revela uma abordagem pedagógica que valoriza tanto o domínio técnico preciso quanto a compreensão estilística dos diversos gêneros musicais abordados. Esta estrutura assegura uma formação que transcende o simples treinamento instrumental, formando músicos completos, capazes de atuar com propriedade nos mais variados contextos musicais, desde as tradições brasileiras até as linguagens internacionais mais contemporâneas. O curso posiciona-se assim como referência na

formação de instrumentistas de cordas, integrando técnica, teoria e prática performática de forma equilibrada e contextualizada.

2.2.2.2 FORMAÇÃO EM PERCUSSÃO (BATERIA)

Inicia-se com o quadro do fluxograma dessa formação específica, com a lista das disciplinas que os discentes devem cursar.

Quadro 5 – fluxograma das disciplinas do curso: Percussão (bateria)

1º semestre	Percussão 1, História e Linguagem da Música Popular Brasileira I, Música e Tecnologia I, Rítmica I, Estrutural Musical I, Percepção Musical I.
2º semestre	Prática Instrumental I, Percussão II, História e Linguagem da Música Popular Brasileira II, Música e Tecnologia II, Introdução à Pesquisa, Rítmica II, Estrutural Musical II, Percepção Musical II.
3º semestre	Harmonia, Prática Instrumental II, Percussão III, História e Linguagem da Música Popular Brasileira III, Rítmica III, Percepção Musical III.
4º semestre	Opção por Línguas, Harmonia II, Prática Instrumental III, Percussão IV, História e Linguagem da Música Popular Brasileira IV, Rítmica IV, Percepção Musical IV.
5º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Opção por Línguas, Arranjo I, Harmonia III, Prática Instrumental IV, Percussão V, Música Industrializada I, Trilhas Sonoras I.
6º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares I, Arranjo II, Harmonia IV, Prática Instrumental V, Percussão VI, Música Industrializada II, Trilhas Sonoras II.
7º semestre	10 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares II, Prática Instrumental VI, Percussão VII.
8º semestre	12 créditos referentes às disciplinas eletivas, Percussão VIII, Projeto Final de Graduação.

Fonte: elaborado pelo autor.

Segue-se o quadro com as ementas dos oito períodos oferecimento da disciplina Percussão (bateria):

Quadro 6 - ementas da disciplina: Percussão (bateria)

1º semestre	Abordagens técnicas da bateria; estudos de coordenação. Recursos criativos para a construção de solos.
2º semestre	Fundamentos rítmicos do samba aplicados à bateria: estudos de coordenação e linguagens.
3º semestre	Fundamentos rítmicos do jazz: estudos de coordenação e linguagens. Orientação de recital de intermédio de curso.
4º semestre	Estilos de samba na bateria: padrões de execução do gênero
5º semestre	Os bateristas de jazz e suas múltiplas linguagens.
6º semestre	Os conceitos de bateria linear e permutação, e sua aplicação nos contextos funk e pop.
7º semestre	Música Popular Brasileira pós 1970 e a incorporação de ritmos regionais na bateria.
8º semestre	Leitura avançada para bateria. Orientação de recital de conclusão de curso.

Fonte: elaborado pelo autor.

A disciplina Percussão com enfoque em bateria da Unicamp apresenta uma estrutura pedagógica que equilibra de forma sistemática o desenvolvimento técnico-instrumental com o estudo aprofundado de linguagens rítmicas diversas, abrangendo desde gêneros brasileiros até estilos internacionais. A disciplina é composta de oito períodos (duração total do curso). As ementas revelam uma progressão didática bem articulada, iniciando com abordagens técnicas fundamentais (coordenação e construção de solos) e evoluindo para estudos específicos de gêneros como samba, jazz, funk e pop. Nota-se uma preocupação em contextualizar historicamente cada linguagem, com destaque para a música brasileira popular pós-1970 e sua incorporação de ritmos regionais, demonstrando uma visão abrangente da percussão como elemento cultural.

A organização curricular mostra um cuidado especial com a formação prática do instrumentista, evidenciado pela presença de duas disciplinas de orientação para recital (intermediário e conclusão) e pelo enfoque em técnicas avançadas como bateria linear e permutação. A inclusão de leitura avançada para bateria no estágio final do curso complementa esta formação, garantindo que o estudante desenvolva tanto habilidades

performáticas quanto capacidades de interpretação musical escrita. Esta abordagem encontra perfeita correspondência na bibliografia selecionada, que combina obras técnicas fundamentais com materiais especializados nos diversos gêneros abordados nas ementas. Clássicos como *4-Way Coordination* (Dahlgren & Fine)¹⁷ e *Stick Control* (Stone) fornecem bases sólidas para o desenvolvimento da coordenação motora e independência, essenciais para os estudos iniciais do curso. Já *The New Breed* (Chester) e *Master Studies* (Morello) aprofundam estas técnicas, preparando o estudante para os desafios rítmicos mais complexos.

Para o estudo específico do samba e ritmos brasileiros, a bibliografia oferece obras essenciais como *Batuque é um Privilégio* (Bolão) e *O Batuque Carioca* (Gonçalves & Costa), que contextualizam historicamente estes gêneros enquanto fornecem material prático para o instrumentista. *Ritmos do Brasil* (Nenê) complementa esta abordagem com um repertório diversificado de padrões rítmicos nacionais. No âmbito do jazz, títulos como *Beyond Bop Drumming* (Riley) e *The Art of Modern Jazz Drumming* (Perry & DeJohnnette) dialogam diretamente com as ementas sobre linguagem jazzística, enquanto *The Funkmasters* (Slutsky & Silverman) e *Future Sounds* (Garibaldi) fornecem subsídios para o estudo dos estilos funk e pop mencionados no currículo. A presença de *New Orleans Jazz and Second Line Drumming* (Riley & Vidacovich) amplia ainda mais este espectro, incluindo tradições específicas da música norte-americana. A bibliografia também demonstra preocupação com aspectos complementares da formação musical, como leitura, representada por *Chart Reading Workbook for Drummers* (Gabrielle) e prática de conjunto: *Big Band Play-Along Series* (Goodwin). A menção a transcrições realizadas durante o curso e a uma ampla discografia reforça o compromisso com o estudo direto das fontes primárias, incentivando o desenvolvimento do ouvido crítico e da capacidade analítica.

Em conjunto, ementas e bibliografia delineiam um curso abrangente que prepara o baterista para os múltiplos desafios da performance profissional contemporânea. A coerência entre os conteúdos programáticos e as referências bibliográficas revela uma abordagem pedagógica que valoriza tanto o domínio técnico quanto a compreensão cultural dos diversos gêneros musicais. Esta estrutura assegura uma formação que transcende o simples treinamento instrumental, formando músicos completos, capazes de atuar com propriedade nos mais variados contextos musicais, desde as tradições

¹⁷ A bibliografia desse curso não apresenta as datas de publicação de nenhuma das obras elencadas.

brasileiras até as linguagens internacionais mais contemporâneas. O curso posiciona-se assim como referência na formação de bateristas, integrando técnica, teoria e prática performática de forma equilibrada e contextualizada.

2.2.2.3 FORMAÇÃO EM SOPROS (SAXOFONE)

Inicia-se com o quadro do fluxograma dessa formação específica, com a lista das disciplinas que os discentes devem cursar.

Quadro 7 – fluxograma das disciplinas do curso: Sopros (saxofone)

1º semestre	Sopros I, História e Linguagem da Música Popular Brasileira I, Música e Tecnologia I, Rítmica I, Estrutural Musical I, Percepção Musical I.
2º semestre	Prática Instrumental I, Sopros II, História e Linguagem da Música Popular Brasileira II, Música e Tecnologia II, Introdução à Pesquisa, Rítmica II, Estrutural Musical II, Percepção Musical II.
3º semestre	Harmonia, Prática Instrumental II, Sopros III, História e Linguagem da Música Popular Brasileira III, Rítmica III, Percepção Musical III.
4º semestre	Opção por Línguas, Harmonia II, Prática Instrumental III, Sopros IV, História e Linguagem da Música Popular Brasileira IV, Rítmica IV, Percepção Musical IV.
5º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Opção por Línguas, Arranjo I, Harmonia III, Prática Instrumental IV, Sopros V, Música Industrializada I, Trilhas Sonoras I.
6º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares I, Arranjo II, Harmonia IV, Sopros VI, Música Industrializada II, Trilhas Sonoras II.
7º semestre	10 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares II, Prática de Big Band I, Sopros VII.
8º semestre	12 créditos referentes às disciplinas eletivas, Prática de Big Band II, Sopros VIII, Projeto Final de Graduação.

Fonte: elaborado pelo autor

A seguir, têm-se o quadro das ementas dos oito períodos de oferecimento da disciplina Sopros (saxofone)

Quadro 8 - ementas da disciplina: Sopros (saxofone)

1º semestre	Abordagens técnicas do saxofone. Estudos de tríades, tetracordes e escalas básicas.
2º semestre	Concepção do blues e do baião. Fundamentos da improvisação. Modos da escala maior e acordes relacionados.
3º semestre	Elementos da linguagem do jazz e do samba. Modos da escala menor harmônica e acordes relacionados. Orientação de recital de período intermediário de curso.
4º semestre	Elementos da linguagem da salsa e balada. Modos da escala menor melódica e acordes relacionados.
5º semestre	Estudo de improvisação no bebop, samba e demais gêneros em andamentos rápidos. Estudo de progressões e acordes relacionados.
6º semestre	Elementos da improvisação na música popular instrumental brasileira pós quarteto novo. Hermeto Pascoal e afins.
7º semestre	Estudo de improvisação no jazz e na MPB instrumental focado no repertório contemporâneo avançado.
8º semestre	Estudo de improvisação no jazz e na MPB instrumental focado no repertório contemporâneo avançado.

Fonte: elaborado pelo autor.

O componente curricular Sopros da Unicamp, com foco específico no saxofone, estrutura-se a partir de uma abordagem pedagógica que integra o desenvolvimento técnico-instrumental ao estudo aprofundado de linguagens musicais diversas, com ênfase especial na improvisação. A disciplina é cursada em oito período (duração total do bacharelado). As ementas revelam uma progressão didática que parte de fundamentos técnicos elementares - como estudos de tríades, tetracordes e escalas básicas - e avança gradativamente para conceitos mais complexos, abrangendo desde gêneros como blues e baião até linguagens contemporâneas da música instrumental brasileira e do jazz. Nota-se uma clara organização cronológica e estilística, que acompanha a evolução histórica dessas linguagens, desde formas mais simples até abordagens avançadas como as de Hermeto Pascoal e do quarteto novo.

A estrutura curricular demonstra uma preocupação em equilibrar o estudo técnico (modos das escalas maior, menor harmônica e menor melódica) com a aplicação prática

em contextos musicais específicos, evidenciada pela presença de disciplinas dedicadas a gêneros como samba, salsa, balada e bebop. A inclusão de orientação para recital já no período intermediário do curso indica uma valorização da performance pública como parte integrante do processo formativo. As ementas mais avançadas, focadas no repertório contemporâneo, sugerem uma formação que prepara o instrumentista não apenas para dominar técnicas estabelecidas, mas também para engajar-se com produções musicais atuais.

Esta abordagem encontra respaldo na bibliografia selecionada, que combina obras técnicas com materiais voltados para a prática improvisatória. As Obras *Charlie Parker Omnibook* (Aebersold, 1978) e *How to Play Jazz and Improvise* (Aebersold, 1992), fornecem bases sólidas para o estudo do jazz tradicional e suas progressões harmônicas, alinhando-se diretamente com as ementas sobre bebop e linguagem jazzística. Com foco na improvisação pode-se apontar *Scales for Jazz Improvisation* (Haerle, 1978), e *Escalas para improvisação* (Alves, 1997) que oferecem ferramentas para o desenvolvimento da técnica improvisatória, complementando o estudo dos modos e escalas presentes no currículo.

Tangenciado a improvisação e buscando aprofundar aspectos estilísticos, obras como *Elements of the Jazz Language For the Developing Improvisor* (Coker, 1991) e *How to improvise* (Crook, 1991) reforçam a importância dada à compreensão profunda da linguagem musical, indo além do mero domínio técnico. Materiais específicos para saxofone, como *Saxophone Warm-Ups* (Mauk, 1993) e *Daily Studies for all Saxophones* (Kynaston, 1981) demonstram a preocupação com o desenvolvimento da técnica instrumental propriamente dita. Já as obras *14 Blues & Funk Etudes* (Mintzer, 1996), *14 Jazz & Funk Etudes* (Mintzer, 1994) e *Bebop Bible* (Wise, 1982) conectam-se diretamente com as ementas que abordam esses gêneros específicos.

Embora a ementa do sexto módulo do curso (Sopros VI) faça referência a música popular brasileira, citando especificamente Hermeto Pascoal e o Quarteto Novo, não se encontra na bibliografia nenhuma obra que foque nesses casos. Destaca-se ainda o fato de haver apenas uma obra em língua portuguesa elencada, Alves (1997).

Esta seleção revela uma compreensão da improvisação como prática culturalmente situada, e que demanda não apenas habilidades técnicas, mas também conhecimento histórico e estilístico.

Em conjunto, ementas e bibliografia delineiam um curso que prepara o instrumentista para atuar em diversos contextos musicais, com especial ênfase na performance criativa e na improvisação.

2.2.2.4 FORMAÇÃO EM TECLADOS (PIANO)

Inicia-se com o quadro do fluxograma dessa formação específica, com a lista das disciplinas que os discentes devem cursar.

Quadro 9 – fluxograma das disciplinas do curso: Teclados (piano)

1º semestre	Teclados I, História e Linguagem da Música Popular Brasileira I, Música e Tecnologia I, Rítmica I, Estrutural Musical I, Percepção Musical I.
2º semestre	Prática Instrumental I, Teclados II, História e Linguagem da Música Popular Brasileira II, Música e Tecnologia II, Introdução à Pesquisa, Rítmica II, Estrutural Musical II, Percepção Musical II.
3º semestre	Harmonia, Prática Instrumental II, Teclados III, História e Linguagem da Música Popular Brasileira III, Rítmica III, Percepção Musical III.
4º semestre	Opção por Línguas, Harmonia II, Prática Instrumental III, Teclados IV, História e Linguagem da Música Popular Brasileira IV, Rítmica IV, Percepção Musical IV.
5º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Opção por Línguas, Arranjo I, Harmonia III, Prática Instrumental IV, Teclados V, Música Industrializada I, Trilhas Sonoras I.
6º semestre	8 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares I, Arranjo II, Harmonia IV, Prática Instrumental V, Teclados VI, Música Industrializada II, Trilhas Sonoras II.
7º semestre	10 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares II, Prática Instrumental VI, Teclados.
8º semestre	12 créditos referentes às disciplinas eletivas, Teclados VIII, Projeto Final de Graduação.

Fonte: elaborado pelo autor.

A seguir, apresenta-se o quadro das ementas dos oito períodos da disciplina Teclado (piano)

Quadro 10 - ementas da disciplina: Teclado (piano)

1º semestre	Técnica elementar: revisão; leitura de melodias e de cifras; tétrades (5 tipos); campo harmônico; notas-guia; voicings e sua aplicação em “levadas”. Modos Jônio, Dórico e Mixolídio, com acordes de apoio. Arpejos (tríades).
2º semestre	Aberturas 15-73 e 15-37 (drops); campo harmônico; tríades: encadeamento e inversões; escalas maiores, menor harmônica e menor melódica com mãos juntas; modos frígio, eólio e lócrio; “voicings” em tonalidades menores.
3º semestre	Aberturas divididas; acordes quebrados; escalas pentatônicas; escalas de dominante; walking bass simples; progressão de Blues; estudo de repertório variado e técnicas de solo e acompanhamento.
4º semestre	Técnicas de bloco; walking bass elaborado; voicings e reharmonização; estudo de repertório variado e técnicas de solo e acompanhamento.
5º semestre	Harmonia quartal; técnicas de arranjo; estudo de repertório variado e técnicas de solo e acompanhamento.
6º semestre	Escalas alteradas e estruturas superiores; estudo de repertório variado e técnicas de solo e acompanhamento.
7º semestre	Escalas alteradas; baixo 7 cordas; harmonia quartal; estruturas superiores; estudo de repertório variado e técnicas de solo e acompanhamento.
8º semestre	Recital: montagem e preparação de programa para apresentação (incluindo produção, divulgação e gravação).

Fonte: elaborado pelo autor

A disciplina Teclado apresenta uma estrutura pedagógica progressiva que abrange desde fundamentos técnicos elementares até abordagens avançadas de improvisação e arranjo, demonstrando uma preocupação em desenvolver tanto a proficiência instrumental quanto a criatividade musical. A disciplina é composta por oito períodos. As ementas organizam-se em uma sequência lógica que parte de conceitos básicos como leitura de cifras, tétrades e modos gregos, avança para técnicas intermediárias como aberturas, walking bass simples e escalas pentatônicas, e culmina em tópicos complexos como harmonia quartal, estruturas superiores e reharmonização. Essa progressão revela

uma abordagem metodológica que valoriza a consolidação gradual de habilidades, sempre vinculando o estudo técnico à aplicação prática em repertórios variados, com ênfase particular em técnicas de solo e acompanhamento. A inclusão de um módulo dedicado à preparação de recital, abrangendo aspectos de produção, divulgação e gravação, destaca ainda o compromisso do curso com a formação integral do instrumentista, preparando-o não apenas tecnicamente, mas também para as demandas profissionais da carreira musical.

Essa estrutura encontra respaldo na bibliografia selecionada, que combina obras técnicas com materiais voltados prioritariamente para a prática jazzística e música brasileira popular, refletindo a pluralidade de gêneros abordados nas ementas. *The Jazz Piano Book* (Levine, 1989) e *Jazz Improvisation for Keyboard Players* (Haerle, 1978) oferecem fundamentos teóricos e práticos para a improvisação, alinhando-se diretamente com os tópicos avançados das ementas, como escalas alteradas e rearmonização. Já *A New Approach to Jazz Improvisation* (Aebersold)¹⁸ e *The Jazz Language* (Haerle, 1978) reforçam a importância da linguagem jazzística, complementando o estudo de walking bass e progressões de blues presentes no currículo. A presença de *Jazz Hanon* (Deneff, 2001) indica uma preocupação com o desenvolvimento da técnica pianística tradicional, adaptada para o contexto do jazz, enquanto *Escalas para Improvisação* (Alves, 1997) fornece ferramentas específicas para a prática improvisatória, ecoando o foco do curso em escalas e modos. A coleção de *Songbooks* organizada por Almir Chediak, com vários títulos, por sua vez, conecta o estudo técnico ao repertório da música brasileira popular, oferecendo material para a aplicação prática dos conceitos harmônicos e melódicos abordados em sala de aula.

Em conjunto, os materiais sugerem uma formação que não apenas desenvolve a habilidade instrumental, mas também estimula a compreensão profunda da linguagem musical, capacitando o aluno a transitar entre a execução técnica e a expressão artística. Dessa forma, a disciplina Teclado proporciona aos discentes um espaço de formação onde o domínio do instrumento anda lado a lado com a reflexão sobre a prática musical contemporânea.

¹⁸ A bibliografia disponível não aponta o ano de publicação da obra.

2.2.2.5 FORMAÇÃO EM VOZ

Inicia-se com o quadro do fluxograma dessa formação específica, com a lista das disciplinas que os discentes devem cursar.

Quadro 11 –fluxograma das disciplinas do curso: Voz

1º semestre	Voz I, História e Linguagem da Música Popular Brasileira I, Canto na Música Popular I, Música e Tecnologia I, Rítmica I, Estruturação Musical I, Percepção Musical I.
2º semestre	Prática Instrumental I, Voz II, História e Linguagem da Música Popular Brasileira II, Canto na Música Popular II, Música e Tecnologia II, Introdução à Pesquisa, Rítmica II, Estruturação Musical II, Percepção Musical II.
3º semestre	Harmonia, Prática Instrumental II, Voz III, História e Linguagem da Música Popular Brasileira III, Canto na Música Popular III, Rítmica III, Percepção Musical III.
4º semestre	4 créditos referentes da opção por Línguas, Harmonia II, Prática Instrumental III, Voz IV, História e Linguagem da Música Popular Brasileira IV, Canto na Música Popular IV, III Rítmica IV, Percepção Musical IV.
5º semestre	4 créditos referentes às disciplinas eletivas, Opção por Línguas, Arranjo I, Harmonia III, Prática Instrumental IV, Voz V, Canto na Música Popular V, Música Industrializada I, Trilhas Sonoras I.
6º semestre	4 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares I, Arranjo II, Harmonia IV, Prática Instrumental V, Voz VI, Canto na Música Popular VI, Música Industrializada II, Trilhas Sonoras II.
7º semestre	6 créditos referentes às disciplinas eletivas, Atividades Complementares II, Prática Instrumental VI, Voz VII, Canto na Música Popular VII
8º semestre	10 créditos referentes às disciplinas eletivas, Voz VIII, Projeto Final de Graduação.

Fonte: elaborado pelo autor.

A seguir, apresenta-se o quadro das ementas dos oito períodos de oferecimento da disciplina voz.

Quadro 12 - ementas da disciplina do curso: Voz

1º semestre	Estudo da voz cantada com enfoque sobre o desenvolvimento interpretativo e técnico, alcançado por meio da ênfase nos processos de escuta (de si e do outro), realização de exercícios vocais/corporais e da realização de repertório específico da canção popular brasileira midiaticizada produzida nas primeiras décadas do século XX.
2º semestre	Estudo da voz cantada com enfoque sobre o desenvolvimento interpretativo e técnico, alcançado por meio da ênfase nos processos de escuta (de si e do outro), realização de exercícios vocais / corporais e da realização de repertório específico da canção popular brasileira midiaticizada produzida entre os anos de 1945 e 1960.
3º semestre	Estudo da voz cantada com enfoque sobre o desenvolvimento interpretativo e técnico, alcançado por meio de ênfase nos processos de escuta (de si e do outro), realização de exercícios vocais/corporais e da realização de repertório específico da canção popular brasileira midiaticizada produzida nos anos 1960 e identificada dentro dos respectivos nichos estéticos: Jovem Guarda, Tropicália e Canção Engajada.
4º semestre	Estudo da voz cantada com enfoque sobre o desenvolvimento interpretativo e técnico, alcançado por meio da ênfase nos processos de escuta (de si e do outro), realização de exercícios vocais/corporais e da realização de repertório específico de conteúdo cancional do que se denominou Clube da Esquina.
5º semestre	Estudo da voz cantada com enfoque sobre o desenvolvimento interpretativo e técnico, alcançado por meio da ênfase nos processos de escuta (de si e do outro), realização de exercícios vocais/corporais e da realização de repertório específico da música caipira e do samba paulista.
6º semestre	Estudo da voz cantada com enfoque sobre o desenvolvimento interpretativo e técnico, alcançado por meio da ênfase nos processos de escuta (de si e do outro), realização de exercícios vocais/corporais e da realização de repertório específico da canção popular brasileira midiaticizada produzido no início dos anos 1980 dentro do que se tornou conhecido como Vanguarda Paulista.
7º semestre	Estudo da voz cantada com enfoque sobre o desenvolvimento interpretativo e técnico, alcançado por meio da ênfase nos processos de escuta (de si e do outro), realização de exercícios vocais/corporais e da realização de repertório específico da canção popular latino-americana.
8º semestre	Estudo técnico e interpretativo sobre repertório específico proposto pelo aluno.

Fonte: elaborado pelo autor.

A disciplina Voz estrutura-se a partir de uma abordagem pedagógica que articula, de forma sistemática, o desenvolvimento técnico e interpretativo da voz cantada, fundamentando-se em três eixos centrais: a escuta (de si e do outro), a prática de exercícios vocais e corporais, e a aplicação desses saberes em repertórios específicos da canção popular brasileira e latino-americana. Essa estrutura revela uma clara intenção de associar o aprimoramento vocal a uma imersão em contextos histórico-culturais distintos, organizados cronológica e estilisticamente, evidenciando uma perspectiva que não dissocia a técnica da expressividade, nem a performance de suas referências sociomusicais.

A disciplina é composta por oito períodos, ou seja, compreende toda a duração do curso. A seleção de repertórios abrange desde as primeiras décadas do século XX até os anos 1980, com ênfase em movimentos como a Jovem Guarda, a Tropicália, a Canção Engajada, o Clube da Esquina e a Vanguarda Paulista, além de gêneros como a música caipira e o samba paulista. Essa abrangência demonstra um compromisso com a diversidade estética e geográfica da produção musical brasileira, reforçando a voz como instrumento não apenas artístico, mas também de mediação cultural. A inclusão de um módulo dedicado à canção latino-americana amplia ainda mais o escopo geográfico e simbólico do curso, enquanto a flexibilidade permitida na última ementa, na qual o aluno pode propor repertório, indica uma valorização da autonomia e dos interesses individuais no processo formativo. Essa concepção de ensino vocal, que integra aspectos técnicos, consciência corporal, escuta crítica e engajamento com repertórios emblemáticos, encontra respaldo na bibliografia selecionada, composta por obras fundamentais como *A Canção no Tempo* (Mello e Severiano, 1998), *Feitiço Decente* (Sandroni, 2001), *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV* (Tinhorão, 1981) e *O Mistério do Samba* (Viana, 1995). Tais títulos revelam uma preocupação em alicerçar o estudo da voz cantada em referenciais teóricos que articulam história, sociologia e etnomusicologia da música brasileira popular, fornecendo não apenas um panorama abrangente das transformações estéticas e midiáticas da canção no Brasil, mas também situando a prática vocal dentro de um contexto cultural mais amplo, no qual questões como identidade, tradição e mediação tecnológica desempenham um papel central.

Em conjunto, ementas e bibliografia demonstram que o curso não se limita a um enfoque meramente técnico-instrumental, mas busca fomentar uma formação crítica, na qual o cantor é incentivado a refletir sobre sua participação no contexto histórico e

cultural, articulando técnica, expressividade e consciência sociomusical. A coerência entre os repertórios propostos e as obras de referência evidencia uma perspectiva interdisciplinar que entende a voz cantada como prática encarnada e historicamente situada, demandando, necessariamente, um diálogo constante entre performance, história e cultura. Dessa forma, o curso coloca-se não apenas como um espaço de formação vocal, mas também como um ambiente de reflexão sobre o papel do intérprete na construção e transmissão de significados musicais e sociais.

2.2.3 DEMAIS DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS

Nesta seção, serão apresentadas as demais disciplinas obrigatórias do curso de Bacharelado em Música Popular da UNICAMP, uma vez que já foram elencadas e comentadas as disciplinas do Núcleo Comum, e as disciplinas das formações instrumentais e vocal.

Prática de Big Band

A disciplina Prática de Big Band é oferecida em dois períodos, MP108 (Prática de Big Band I) e MP208 (Prática de Big Band II), e constituem um ciclo de prática coletiva instrumental focado no formato de Big Band, oferecido sem pré-requisitos a estudantes de todos os períodos. Cada disciplina possui carga horária de 30h e opera através do grupo estável (big band), dedicando-se ao repertório do jazz, música brasileira e latino-americana.

Observa-se nessa disciplina um caráter livre e acessível, uma vez que não há a exigência de pré-requisitos, e a mesma é ofertada em todos os períodos. Essas características indicam ainda uma política de acesso democrático, funcionando como porta de entrada prática à vida musical coletiva desde o início da graduação.

Destacam-se ainda os seguintes pontos: modelo de ensino baseado em projeto, a vinculação direta a um grupo institucional caracteriza um aprendizado situado, onde teoria e prática convergem em performances reais; aplicação prática do conhecimento teórico, pois funciona como laboratório vivo para conteúdos de harmonia, arranjo e improvisação, permitindo que os alunos vivenciem, na prática, conceitos estudados em outras disciplinas; desenvolvimento de competências coletivas, uma vez promove habilidades essenciais para o músico profissional (escuta ativa, interação em grupo, leitura à primeira vista e adaptação a diferentes estilos); síntese cultural - o repertório

tripartite (jazz, música brasileira, latino-americana) reflete o caráter plural da formação, expondo os estudantes às algumas das tradições que constituem a música popular instrumental moderna.

Esse componente curricular aborda também a questão da tradição e contemporaneidade, uma vez que o formato de Big Band, historicamente associado à era do swing, é revitalizado como veículo para música contemporânea, demonstrando a ressignificação de tradições, tema central na discussão sobre música popular. Outra particularidade é a ênfase na prática coletiva, o que corrobora a perspectiva de que a música popular se constitui pela performance, não apenas no texto musical, alinhando-se às abordagens que privilegiam a materialidade sonora.

As disciplinas de Prática de Big Band representam um componente importante no currículo de música popular, funcionando como espaço de síntese onde conhecimentos teóricos e técnicos se transformam em experiência musical coletiva.

Arranjo

O componente curricular Arranjo tem dois períodos obrigatórios para os cursos de música popular, Arranjo I (MP110) e Arranjo II (MP210). Em conjunto essas disciplinas formam um eixo sequencial e progressivo no estudo da orquestração e arranjo, com foco específico na música popular. Ambas compartilham a mesma ementa e bibliografia, indicando uma continuidade didática onde o segundo módulo (MP210) aprofunda e expande os conceitos e práticas introduzidos no primeiro (MP110).

A carga horária é de 30h em cada módulo. As ementas indicam como pré-requisito a disciplina MU205 (Estruturação Musical II) para ingressar em Arranjo I e para cursar Arranjo II, é exigido que o discente tenha cursado o módulo anterior de arranjo. Dessa maneira temos o estabelecimento de uma progressão de conhecimento, partindo de fundamentos harmônicos e contrapontísticos para a prática orquestral aplicada.

A ementa, comum a ambas as disciplinas, é concisa: “Técnicas de escrita musical para formações instrumentais diversas. Prática de arranjo em música popular” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 83). A primeira frase da ementa Indica que o escopo do curso é amplo, não se restringindo a uma formação fixa (como big band ou orquestra). O aluno é preparado para escrever para diferentes combinações de instrumentos, desenvolvendo versatilidade. A segunda frase (Prática de arranjo em música popular), apresenta o elemento central que direciona a aplicação das técnicas. O curso não se trata de

orquestração pura (para o repertório erudito), mas sim de como essas técnicas são adaptadas, transformadas e utilizadas no universo da música popular, abrindo espaço para o estudo de gêneros como samba, bossa nova, jazz, pop, etc.

A bibliografia é composta por obras de referência, majoritariamente em inglês (Adler, Piston e Kennan), com duas contribuições significativas em português (Almada e Guest). O fato de ser a mesma para os dois níveis sugere que os livros são usados como manuais de consulta permanente, com o aprofundamento se dando pela maneira como são explorados em sala de aula e nas tarefas práticas.

As obras da bibliografia são: *The Study of Orchestration* (Adler, 1989), um completo e utilizado globalmente. É conhecido por sua abordagem detalhada, combinando texto explicativo com exemplos em áudio; *Orchestration* (Piston, 1955), uma obra que oferece fundamentos sólidos e apontamentos sobre as capacidades e características de cada instrumento, com exemplos extraídos do repertório erudito canônico; *The Technique of Orchestration* (Kennan & Grantham, 2002), muito valorizado por sua clareza e por seus exercícios práticos.

As duas obras nacionais que contribuem na aplicação das técnicas consagradas ao repertório popular, e sobretudo da música brasileira popular são: *Arranjo* (Almada, 2000) e *Arranjo* (Guest, 1995).

Prática Instrumental

O componente curricular Prática Instrumental é composto por sete módulos sequenciais (MP120, MP220, MP320, MP420, MP520, MP620, MP720). Em conjunto, essas disciplinas oferecem aos discentes a possibilidade da aplicação prática e do desenvolvimento performático, com foco na execução em conjunto em gêneros e estilos diversos. Todas as disciplinas compartilham a mesma ementa base, indicando um percurso contínuo onde a complexidade e o repertório evoluem em grau progressivo de dificuldade, conforme estabelecido pela própria ementa.

A carga horária é de 45h em cada módulo, totalizando 315h de prática de conjunto ao longo da graduação. A ausência de pré-requisito para o ingresso em Prática Instrumental I (MP120) demonstra seu caráter introdutório e de nivelamento. A obrigatoriedade de ter cursado o módulo anterior para acessar o seguinte (ex.: MP120 para cursar MP220) estabelece uma progressão pedagógica coerente, garantindo que o aluno adquira experiência e domínio técnico de forma gradual e consolidada.

A ementa, comum a todas as sete disciplinas (períodos), é direta: “Execução em grupo de peças musicais em gêneros e estilos diversos e em grau progressivo de dificuldade” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 84). A primeira parte da ementa (execução em grupo), posiciona a disciplina como um laboratório de performance coletiva, enfatizando habilidades como escuta, interação e sincronia. A menção a gêneros e estilos diversos revela um escopo abrangente, preparando o aluno para os multifacetados cenários da música popular. A cláusula final (em grau progressivo de dificuldade), é o elemento dinâmico que define a progressão entre os módulos, indicando que a complexidade técnica, rítmica e harmônica será incrementada a cada semestre.

A análise da bibliografia revela uma abordagem ampla, contendo: obras de fundamentação teórica - manuais de orquestração e arranjo que fornecem o suporte técnico para a compreensão e execução dos arranjos, como *The Study of Orchestration*, (Adler, 1989), *Orchestration* (Piston, 1955), *Treatise on Instrumentation* (Berlioz & Strauss 1991), *Arranjo* (Almada, 2000) e *Arranjo - Método Completo* (Guest, 1996); estudos de gênero e estilo: obras que contextualizam historicamente e descrevem as características de gêneros específicos, essenciais para uma performance autêntica, como *O Jazz* (Berendt, 1987), *Choro: do quintal ao municipal* (Cazes, 1998), *Salsa Guidebook* (Mauleón, 1993) e *Batuque é um privilégio* (Bolão, 2003); pedagogia e didática de conjunto - livros que orientam a prática do ensino e da regência de grupos, como *Jazz Pedagogy* (Dunscomb & Hill 2002) e *Developing the Complete Band Program* (Jagow, 2007).

A ementa faz ainda menção a partituras diversas e partituras produzidas por alunos, o que reforça o caráter prático, dinâmico e criativo da disciplina, valorizando tanto o repertório canônico quanto a produção contemporânea e autoral.

História e Linguagem da Música Popular

O componente curricular História e Linguagem da Música Popular é ofertado em quatro módulos sequenciais (MP140, MP240, MP340, MP440). Em conjunto, essas disciplinas oferecem um panorama abrangente e aprofundado da música popular em suas dimensões nacional e internacional, percorrendo desde suas origens até as manifestações contemporâneas. A progressão entre os módulos é temática, dedicando-se cada um a um escopo geográfico e histórico específico, conforme detalhado em suas ementas.

A carga horária é de 30h em cada módulo, e não há a indicação de pré-requisitos necessários para cursar esse componente curricular.

As disciplinas MP140, MP340 e MP440 compartilham um objeto de estudo comum: a música popular brasileira. No entanto, a abordagem de cada uma é distinta, o que se reflete claramente em suas bibliografias.

A MP140 possui uma ementa mais ampla: “Abordagem analítica sobre a evolução estética e sociocultural da música popular nacional e internacional, do início do século até os dias de hoje” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 87). Na prática, sua bibliografia revela um foco primordial na formação dos gêneros fundadores da música brasileira popular. As obras listadas são centrais para o estudo das origens e consolidação da música urbana no Brasil, com ênfase no samba e no choro. A bibliografia é caracterizada por: estudos fundadores e histórias gerais - Obras que traçam panoramas e histórias sociais, como *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (Severiano, 2008), *História Social da Música Popular Brasileira* (Tinhorão, 1990) e *Panorama da Música Popular Brasileira* (Vasconcelos, 1964); estudos de gênero específicos - Pesquisas acadêmicas sobre gêneros fundamentais, como *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (Sandroni, 2001), e *Choro: do quintal ao municipal* (Cazes, 1998); ensaios críticos - textos de reflexão estética e política, *Algumas questões de música e política no Brasil* (Wisnik, 1987).

Já as disciplinas MP340 e MP440 possuem a mesma ementa: “Estudo da história da música popular brasileira das origens aos dias de hoje. Gêneros, estilos, artistas e movimentos” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 105). A diferença crucial entre elas reside na bibliografia, que segmenta o conteúdo por períodos e movimentos específicos. A MP340 (terceiro período) foca nos gêneros tradicionais, na era do rádio e no modernismo, com bibliografia concentrada em: artistas e movimentos canônicos (décadas de 1930 a 1950) – *No Tempo de Noel Rosa* (Almirante, 1977) ; *Noel Rosa: língua e estilo* (Carvalho & Araújo, 1999), *No Tempo de Ari Barroso* (Cabral, s/d) e o *Samba Canção: fratura e paixão* (Borges, 1982); análise poético-musical - *O Cancionista* (Tatit, 1996) e *Chico Buarque: análise poético-musical* (Carvalho, 1984); modernismo e música - a relação entre a música popular e as vanguardas modernistas, *O violão azul*, (Naves, 1998).

A MP440 (quarto período), por sua vez, avança para os movimentos da segunda metade do século XX e cenas contemporâneas, com uma bibliografia que explora movimentos de ruptura e vanguarda: *Tropicália: A história de uma revolução musical*

(Calado, 1997), *Brutalidade Jardim: a Tropicália e surgimento da contracultura brasileira* (Dunn, 2009), *Tropicália: alegria, alegoria* (Favaretto, 1979) e *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista* (Fenerick, 2007); cenas específicas e contemporaneidade: *BRock: o rock brasileiro dos anos 80* (Dapieve, 1996), *Eletronic: samba (A música brasileira no contexto das tendências internacionais)* (Ariza, 2006) e *Indústria fonográfica: um estudo antropológico* (Morelli, 1991); questões teóricas e culturais: *A síncopa das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira* (Napolitano, 2007) e *Cultura brasileira: utopia e massificação* (Napolitano, 2001).

A disciplina MP240 (segundo período), destaca-se por ter um escopo internacional bem delimitado, conforme sua ementa: “O Jazz desde o seu surgimento no início do século XX até os dias atuais; estudo e audição de seus principais estilos, instrumentistas, grupos e compositores” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 96). Sua bibliografia, mais concisa, é composta por obras de referência que cobrem tanto a história e a análise estilística quanto a dimensão social do gênero: *O Jazz do rag ao rock* (Berendt 1975) e *Jazz Styles - History and Analysis* (Gridley)¹⁹, são obras clássicas que fornecem o panorama histórico e a descrição dos estilos, enquanto *História social do Jazz* (Hobsbawm, 1990) analisa o jazz em seu contexto social e cultural.

Em síntese, o eixo de História e Linguagem da Música Popular estrutura-se de forma a garantir ao discente uma visão panorâmica e, ao mesmo tempo, especializada. Ele percorre a formação da música brasileira popular, dedica-se a um gênero internacional de grande importância, o jazz, e, em seguida, retorna à música nacional para um estudo aprofundado de sua tradição moderna e de suas rupturas e desdobramentos contemporâneos.

Canto na Música Popular

O componente curricular Canto na Música Popular é composto por sete módulos sequenciais (MP141, MP241, MP341, MP441, MP541, MP641, MP741). Em conjunto, essas disciplinas formam um percurso que articula o estudo da performance vocal com uma pesquisa histórico-analítica aprofundada da canção, percorrendo cronológica e tematicamente a música brasileira e latino-americana. A progressão entre os módulos é

¹⁹ A bibliografia disponível no PPC não indica o ano de publicação da obra.

marcada por uma transição do estudo da voz a partir da escuta de fonogramas históricos para o estudo progressivo e sistemático de repertórios específicos.

A carga horária é de 30h em cada módulo, totalizando 210h de estudo especializado. O pré-requisito para ingressar em qualquer módulo a partir do Canto na Música Popular II (MP241) é ter sido aprovado no módulo anterior da própria disciplina ou na disciplina AA200, sugerindo que esta última funciona como uma introdução técnica geral ao canto, válida para ingresso na sequência.

Os três primeiros períodos do eixo compartilham uma metodologia comum, explicitada em suas ementas: o “Estudo histórico e técnico do desenvolvimento da voz na canção popular brasileira, realizado a partir da escuta de fonogramas” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 86). Cada módulo é dedicado a um período histórico crucial, criando uma linha do tempo da performance vocal no Brasil.

A MP141 (primeiro período) foca na época de ouro da música brasileira popular (décadas de 30 a 45). Sua bibliografia estabelece as bases contextuais e estilísticas deste período, com obras que cobrem: gêneros fundadores - *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (Sandroni, 2001) e *O Mistério do Samba* (Viana 1995); a bibliografia de figuras canônicas também se faz presente: *Noel Rosa - uma biografia* (Máximo & Didier 1990) e *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda* (Garcia, 2004); o contexto histórico-midiático é abordado por *Música Popular- do gramofone ao rádio e TV* (Tinhorão, 1981) e *Uma história da música popular brasileira* (Severiano, 1998).

A MP241(segundo módulo) avança para o período de renovação do samba-canção e da bossa nova (1946 a 1962). Sua bibliografia é concisa e especializada, refletindo a mudança estética, a obra *Bim Bom* (Garcia, 1999) é central para compreender a revolução rítmica e vocal de um dos criadores da bossa nova, João Gilberto, além de *O Cancionista* (Tatit, 1995), que complementa a análise do novo padrão de canto.

No terceiro período (MP341) são abordados: a época dos festivais, jovem guarda e tropicália. A bibliografia reflete a diversificação e a politização da cena musical: *Tropicália: alegoria, alegria* (Favaretto, 1996), *Tropicalista, lenta luta* (Zé, 2003), *A era dos Festivais* (Mello, 2003), *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultura na MPB (1959-1969)* (Napolitano, 2001), e ainda pode-se sublinhar as obras *A canção no tempo Vol. 2* (Mello & Severiano, 1998), que contribui para entender o panorama da música brasileira popular da época.

As disciplinas MP441 e MP54, respectivamente quarto e quinto períodos, formam um subconjunto dedicado à música caipira e o samba paulista. A MP441 introduz o tema, enquanto a MP541 o aprofunda. Os destaques da bibliografia nesses períodos são: *Os Parceiros do Rio Bonito* (Candido, 2003), *Aspectos da Música Brasileira* - capítulo sobre Samba Rural Paulista (Andrade, 1991), *Música Caipira – da roça ao rodeio* (Nepomuceno, 1999) e *O caipira e a viola brasileira* (Vilela)²⁰

O sexto período dedica-se à vanguarda paulista, e a produção alternativa de música na cidade de São Paulo nos anos 1980. O destaque da bibliografia deste período é *A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a vanguarda paulista* (Machado, 2011) é uma obra de referência direta para o tema da disciplina.

No sétimo e último período (MP741) expande o horizonte geográfico para o estudo progressivo e sistemático da canção popular produzida nos países da América Latina, com foco em Argentina, Chile, Cuba, Peru e México. Sua bibliografia é composta por fontes digitais e artigos acadêmicos, refletindo a contemporaneidade da pesquisa e o acesso a fontes internacionais. Os textos indicados, como o de Velasco (2007) sobre o movimento *Nueva Canción*, fornecem o arcabouço teórico e histórico para a compreensão dessas produções.

Em síntese, a disciplina Canto na Música Popular integra a formação técnica do cantor com uma erudição profunda sobre a história e as particularidades estilísticas da canção. O percurso do discente transita pela análise da performance vocal em gravações históricas, pelo domínio de repertórios regionais e de vanguarda, e finalmente por uma contextualização dentro do panorama latino-americano, formando um profissional com um repertório vasto e uma compreensão crítica apurada de sua arte.

Música e Tecnologia

O componente curricular Música e Tecnologia é oferecido em dois módulos sequenciais: Música e Tecnologia I (MP150) e Música e Tecnologia II (MP250). Em conjunto, essas disciplinas proporcionam um percurso que vai dos conceitos e aplicações mais gerais da informática musical a um estudo mais aprofundado e prático do protocolo que revolucionou a produção musical no século XX: o MIDI.

²⁰ A ementa não indica o ano da publicação.

A carga horária é de 30h para cada módulo, totalizando 60h. A existência do pré-requisito de MP150 para se cursar MP250 estabelece uma progressão lógica e coerente, partindo de uma base introdutória para um estudo de maior especialização.

A disciplina MP150 (primeiro período) possui uma ementa introdutória e abrangente: “Introdução aos principais tipos de aplicação dos computadores nas atividades musicais. Editoração de partituras, sequenciação: áudio digital” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 87). Esta descrição posiciona a disciplina como o alicerce prático do eixo, apresentando três pilares fundamentais da música na era digital: editoração de partituras - refere-se ao uso de softwares para notação musical (como Sibelius, Finale ou MuseScore), substituindo a escrita manual e agilizando o processo de criação e edição de partituras; sequenciação - envolve o uso de estações de trabalho de áudio digital (DAWs - *Digital Audio Workstations*) para gravar, editar e organizar informações MIDI, permitindo a criação de arranjos e composições com instrumentos virtuais; áudio digital: Aborda os princípios da gravação, edição e processamento de som em formato digital.

Uma característica marcante desta disciplina (primeiro período) é a sua bibliografia, composta integralmente por links da internet, o que aponta para a atualização constante, uma vez a área de tecnologia musical evolui rapidamente. O uso de recursos online permite que o curso se mantenha atualizado, fugindo da desatualização comum em livros impressos sobre o tema. Os links variam desde tutoriais específicos sobre MIDI e áudio digital até conteúdos sobre a história da computação, fornecendo tanto o como fazer, quanto o contexto teórico. Essa bibliografia também incentiva o aluno a buscar informações em fóruns especializados e sites de fabricantes, desenvolvendo a autonomia necessária para lidar com a tecnologia.

A disciplina MP250 (segundo período) apresenta um escopo mais específico e técnico, conforme sua ementa: “Histórico, conceituação e terminologia do protocolo MIDI. Prática no manuseio de equipamentos MIDI” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 97). Enquanto a MP150 oferece um panorama geral, a MP250 se aprofunda em uma tecnologia específica e fundamental.

A ementa indica um equilíbrio entre teoria e prática: dimensão teórica (histórico, conceituação e terminologia) - o aluno estuda as origens, os conceitos técnicos (como canais MIDI, mensagens de nota, control change) e o vocabulário específico do protocolo; dimensão prática (prática no manuseio de equipamentos) - o foco está na aplicação direta

do conhecimento, conectando controladores, teclados, módulos de som e interfaces MIDI a um computador, e configurando um *home studio* funcional.

A bibliografia de MP250 sofre uma mudança substancial em relação à sua predecessora, sendo composta exclusivamente por livros especializados. Esta transição reflete a profundidade do estudo. Os livros oferecem um tratamento estruturado, detalhado e confiável sobre o MIDI e técnicas de estúdio, consolidando o conhecimento que foi introduzido de forma mais fragmentada na disciplina anterior. Destaca-se na bibliografia as obras: *Audio in Media* (Alten, 1990) e *The Microphone Handbook* (Eargle, 1981), que ampliam o horizonte para além do MIDI, conectando-o a outros aspectos da produção de áudio, como a captação sonora e a mixagem; há ainda obras com foco no estúdio doméstico: *The MIDI Home Studio* (Massey, 1988) e *Anatomy of a Home Studio* (Wilkinson et al., 1995) são emblemáticos e mostram que a disciplina prepara o aluno para operar de forma profissional em um contexto de produção acessível.

Em síntese, o eixo de Música e Tecnologia é estrategicamente desenhado para equipar o discente com as ferramentas essenciais para a criação e produção musical moderna. Ele inicia com a apresentação às ferramentas digitais (MP150), valendo-se da riqueza de recursos online, e avança para um domínio técnico e prático de um dos pilares da música eletrônica e da produção em estúdio, o protocolo MIDI (MP250), com suporte em uma bibliografia especializada e consolidada. Este percurso propicia que o aluno adquira tanto a versatilidade para se adaptar a novas tecnologias quanto o conhecimento sólido sobre os fundamentos que permanecem relevantes.

Harmonia

O componente curricular Harmonia é composto por quatro módulos: Harmonia I (MP130), Harmonia II (MP230), Harmonia III (MP330) e Harmonia IV (MP430). Em conjunto, essas disciplinas formam um percurso de aprofundamento progressivo nos elementos que constituem a linguagem harmônica tonal, com foco específico em suas aplicações na música popular.

A carga horária é de 30h em cada módulo. A estrutura de pré-requisitos, que exige a aprovação no módulo anterior para cursar o seguinte, estabelece uma progressão pedagógica coerente, garantindo que o aluno assimile os conceitos de forma cumulativa e ordenada.

A ementa, comum a todas as quatro disciplinas, é concisa e direta: “Estudo dos conceitos e procedimentos harmônicos característicos da música popular. Prática de escrita harmônica” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 85). Esta uniformidade textual, no entanto, esconde uma progressão de complexidade que se revela por meio das mudanças na bibliografia ao longo dos módulos. A dupla ênfase da ementa – em conceitos e prática de escrita – sublinha o caráter teórico-aplicado do eixo, onde a compreensão dos fundamentos está intrinsecamente ligada à sua realização prática.

Quanto às bibliografias, os dois períodos iniciais, MP130 e MP230, compartilham a mesma bibliografia, que funciona como um corpus fundamental e de referência contínua. Este conjunto de obras oferece uma base diversificada, mesclando abordagens consagradas da tradição erudita com métodos voltados diretamente para a linguagem popular. Obras de Referência Erudita: *Harmony* (Piston, 1989) - um tratado clássico da harmonia tonal tradicional, fornece os fundamentos sólidos da prática comum (*common-practice period*), essenciais para a compreensão da linguagem tonal, enquanto *Harmonia* (Schoenberg, 1999), oferece uma perspectiva mais filosófica e analítica sobre a harmonia, expandindo a compreensão teórica para além dos manuais práticos. As obras com foco na música popular são: *Harmonia, um método prático* (Guest, 2000) - uma coleção em três volumes amplamente utilizada no Brasil, conhecida por sua abordagem gradual e por numerosos exemplos e exercícios diretamente aplicáveis; *Harmonia Funcional* (Almada, 2009) - este trabalho contextualiza a teoria harmônica funcional (de base schoenberguiana) na realidade da música brasileira popular, servindo como uma ponte entre a teoria tradicional e a prática nacional; *Jazz Harmony* (Jaffe 2015) - direciona o estudo para as complexidades e características específicas da harmonia do jazz, um gênero importante da música popular do século XX.

A repetição desta bibliografia nos dois primeiros níveis indica que estes livros são utilizados como manuais de consulta permanente, com o aprofundamento se dando pela exploração de capítulos e conceitos mais complexos em Harmonia II.

A partir da Harmonia III (MP330), ocorre a introdução de um novo autor na mudança na bibliografia, no caso, um autor da área acadêmica. O autor é Freitas, e as obras listadas são a dissertação de mestrado (1996) e a Tese de doutorado (2010) do autor. A inclusão de pesquisas acadêmicas de ponta expõem o aluno a questões teóricas avançadas, metodologias de análise e debates específicos sobre a harmonia na música popular.

A Harmonia IV (MP430) consolida esta abordagem ao sintetizar a bibliografia fundamental do início do curso com a bibliografia especializada de pesquisa. A presença simultânea de Almada (2009), Freitas (1996; 2010), Piston (1989) e Schoenberg (1999) sugere um estágio final de estudos em que o discente é capaz de relacionar e contrastar as diferentes perspectivas teóricas – da tradição erudita (Piston/Schoenberg), da aplicação funcional nacional (Almada) e da pesquisa acadêmica contemporânea (Freitas) – em sua própria prática de escrita e análise.

Em síntese, o eixo de Harmonia delineia um percurso formativo bem estruturado que estabelece uma base sólida nos princípios da harmonia tonal, através de obras de referência internacionais, métodos práticos e pesquisas acadêmicas, capacitando o aluno a articular diferentes escolas de pensamento harmônico em sua prática criativa e analítica.

Dessa forma, o componente curricular não apenas ensina como harmonizar, mas prepara o discente para compreender, criticar e contribuir com o campo do conhecimento harmônico aplicado à música popular.

Música Industrializada

O componente curricular Música Industrializada é composto por dois módulos sequenciais: Música Industrializada I (MU111) e Música Industrializada II (MU231). Em conjunto, estas disciplinas oferecem um panorama analítico sobre a música popular no contexto dos sistemas de produção, reprodução, distribuição e consumo, investigando suas dimensões econômicas, tecnológicas, sociais e culturais.

A carga horária é de 30h para cada módulo. A existência do pré-requisito de MU111 (primeiro período) para se cursar MU231 (segundo período) estabelece uma progressão lógica que parte dos fundamentos conceituais e históricos para uma análise das consequências e estudos de caso mais específicos.

O primeiro período possui a seguinte ementa: “Conceitos de industrialização em geral e o caso particular da industrialização do som. Conceitos musicais e de audição em linguagem física. A gravação sonora sob os aspectos histórico e técnico atual” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 153). Esta descrição revela uma abordagem tripartida: contexto geral - estabelece a relação entre os processos de industrialização e a cultura, aplicando-a especificamente ao som. Base material e técnica - Introduz conceitos de acústica e física do som para compreender a materialidade da gravação; história e tecnologia - traça a evolução histórica e o estado da arte da tecnologia de gravação.

A bibliografia de MU111 reflete este caráter fundante, com obras que fornecem o arcabouço teórico e histórico: *Sobre a música popular* (Adorno, 2002) e *A obra de arte na época da sua reprodução mecânica* (Benjamin)²¹, oferecem as lentes críticas iniciais para entender a aura, a padronização e a massificação da cultura; perspectivas contemporâneas - *Understanding Popular Music* (Shuker, 2001) e “Introduction” In *The Popular Music Reader* (Bennett et al. 2006), introduzem o estudante ao campo dos Estudos de Cultura Popular e da Mídia; economia política e produção - *The Production of Culture* (Peterson, 2004), analisa como as estruturas sociais e organizacionais moldam a produção cultural; a era digital – “*The Music Industry in an age of Digital Distribution*”(Wikstrom)²², “*The Music Industry in the Digital Age: Consumer Participation in Value Creation*”(Chaney, 2012) e *The Internet’s Influence on the Production and Consumption of Culture: Creative Destruction and New Opportunities* (DiMaggio)²³, focam no impacto da digitalização e da internet na indústria musical, das mudanças nos modelos de negócio ao papel do consumidor; autoprodução - a obra *A autoprodução musical* (Ruiz, 2015) conecta a teoria com a prática contemporânea, mostrando como os artistas navegam no novo cenário.

No segundo período, a disciplina avança a partir dos fundamentos estabelecidos na disciplina I, conforme explicita sua ementa: “consequências econômicas, sociais, artísticas e culturais da gravação sonora” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 184). O foco se desloca da descrição dos processos para a análise de seus *efeitos* em múltiplas esferas.

A bibliografia do segundo período é distinta, abandonando os textos fundacionais gerais em favor de análises específicas, estudos de caso e investigações sobre identidade e cena, com ênfase no contexto brasileiro: *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju* (Ribeiro, 2010), *Vozes do Fado em São Paulo* (Freitas, 2013), *Música brasileira e identidade nacional na mundialização* (Nicolau, 2009).

Em suma, o componente curricular Música Industrializada propicia um percurso analítico que estabelece os fundamentos no primeiro período, fornecendo ao discente as ferramentas conceituais da teoria crítica, da economia política da cultura e da história tecnológica necessárias para compreender a industrialização do som, e, no segundo

²¹ A ementa não indica o ano de publicação desta obra.

²² Idem.

²³ Idem.

período, aplica e desloca o foco, onde o conhecimento fundamental é utilizado para investigar as complexas consequências da gravação sonora, com um olhar privilegiado para as dinâmicas sociais, as identidades culturais e os cenários musicais específicos, notadamente o brasileiro.

Dessa forma, a disciplina capacita o aluno a compreender a música popular não apenas como expressão artística, mas como um fenômeno profundamente imbricado com a tecnologia, a economia e as estruturas sociais de sua época.

Trilhas Sonoras

O componente curricular Trilhas Sonoras é oferecido em dois módulos sequenciais: Trilhas Sonoras I (MU132) e Trilhas Sonoras II (MU232). Em conjunto, estas disciplinas investigam a música enquanto elemento constitutivo e expressivo das linguagens audiovisuais, abordando tanto a sua história quanto as suas técnicas de concepção e aplicação.

A carga horária é de 30h para cada módulo. A existência do pré-requisito de MU132 (módulo I) para se cursar MU232 (módulo II) estabelece uma relação de continuidade, indicando que o segundo módulo aprofunda e expande os conhecimentos fundamentais adquiridos no primeiro.

A ementa, comum e idêntica para ambas as disciplinas, é ampla e define o campo de atuação: “A música como elemento das linguagens audiovisuais. Aspectos histórico e técnico” (PPC – UNICAMP, 2025, p. 159). Esta descrição dupla revela um equilíbrio entre a compreensão contextual e a aplicação prática. A disciplina se propõe a estudar a função e a evolução da música no cinema e em outras mídias (aspecto histórico), paralelamente à investigação dos métodos, procedimentos e tecnologias envolvidos na sua criação (aspecto técnico).

A disciplina MU132 (primeiro período) atua como a fundação do eixo, apresentando ao discente um panorama abrangente e as principais teorias que norteiam o campo. A sua extensa bibliografia é composta por obras de referência que cobrem as múltiplas dimensões da música para audiovisual:

- Teoria Crítica e Semiótica: *El cine y la musica* (Adorno & Eisler, 1976) e *Le son au cinéma, La musique au cinema* (Chion, 1985) oferecem as bases para uma análise crítica da função e significado do som e da música no filme.

- História e Gêneros: *Music and the silent film – contexts & case studies – 1895/1924* (Miller, 1997) e *Film music* (London, 1970) cobrem a história desde o cinema mudo, enquanto *La comédie musicale hollywoodienne, les problèmes du genre au cinéma - In Sound Theory, Sound Practice* (Altman, 1992) investiga um gênero específico, a comédia musical.
- Manuais e Técnicas Práticas: Livros que transitam entre o como se faz e a reflexão sobre o ofício, como *On the track* (Karlin & Wright, 1990), e *The technique of film music* (Manvell & Huntley, 1975)

No segundo período a maior parte da bibliografia é a mesma da disciplina I, o que indica a consolidação e o aprofundamento do estudo dessas obras de referência. No entanto, a principal diferença é a inclusão de duas obras de autor brasileiro: *Syngkhronos – A formação da poética musical do cinema* (Carrasco, 2003) e *Trilha Musical – Música e articulação fílmica* (Carrasco, 1993).

A adição das obras de Carrasco na bibliografia do segundo período é significativa. Ela representa um deslocamento do foco exclusivamente centrado na produção hollywoodiana e europeia para uma contextualização e reflexão dentro do cenário acadêmico e audiovisual brasileiro. Isso permite ao discente conectar as teorias e técnicas internacionais com uma perspectiva local, investigando particularidades e poéticas da trilha sonora no contexto nacional.

Em conjunto, os dois períodos da disciplina Trilhas Sonoras, estruturam um percurso de aprendizado que apresenta um Corpus Teórico e Histórico Abrangente no primeiro período, equipando o aluno com o vocabulário, as teorias críticas e o conhecimento histórico necessários para analisar e compreender a música audiovisual; e no segundo período, consolida e contextualiza o conhecimento por meio do aprofundamento nos mesmos textos de referência, além da introdução de uma perspectiva nacional que dialoga e particulariza o conhecimento estabelecido. Dessa forma, o eixo não apenas prepara o discente para a técnica da composição para audiovisual, mas, sobretudo, o forma como um crítico e um pesquisador capaz de refletir sobre as complexas relações entre som e imagem em diferentes contextos culturais.

Atividades Complementares

O componente curricular Atividades Complementares é estruturado em dois módulos sequenciais: Atividades Complementares I (MP106) e Atividades

Complementares II (MP107). Diferente dos demais eixos, estas disciplinas não possuem um conteúdo programático fechado, mas sim funcionam como um mecanismo para normatizar e integrar ao currículo formal a participação do discente em uma gama diversificada de experiências formativas externas à sala de aula regular. A ementa, idêntica nos dois períodos, define com clareza o propósito das disciplinas:

Disciplina que normatiza a participação do aluno em atividades complementares de ampliação e aprofundamento artístico, cultural, científico e educacional como parte de sua formação profissional, enfocando preferencialmente problemáticas emergentes na vida social contemporânea (PPC – UNICAMP, 2025, p. 82).

Esta descrição revela que este componente curricular tem por objetivo ir além do currículo obrigatório, permitindo que o aluno explore áreas de interesse específico ou aprofunde conhecimentos em determinadas vertentes artísticas, culturais, científicas ou educacionais. Importante salientar que as atividades não são extracurriculares no sentido de serem opcionais ou desconectadas; são entendidas como parte integrante e essencial para a construção do perfil do profissional-músico.

Destaca-se também a diversidade de escopos: artístico, cultural, científico e educacional. Esse fator demonstra a abrangência de possibilidades, que podem incluir desde participação em workshops, oficinas, congressos e cursos de extensão até a atuação em projetos sociais, produção cultural, monitorias e iniciação científica. A adequação, e o destaque atribuído às questões sociais contemporâneas também são pontos relevantes.

Em síntese, o eixo de Atividades Complementares representa um entendimento da formação universitária, que reconhece o aprendizado significativo que ocorre fora dos espaços formais de ensino. Ele concede autonomia ao discente para personalizar parte de sua trajetória acadêmica, ao mesmo tempo em que o incentiva a ser um profissional ativo, curioso e conectado com as dinâmicas socioculturais de seu entorno, tornando sua formação mais rica, plural e sintonizada com as demandas do mundo contemporâneo.

Capítulo 3 - O Curso de Música Popular Brasileira da UNIRIO

Neste capítulo será analisado o curso de Bacharelado em Música popular - Arranjo da UNIRIO. Inicialmente se fará um breve relato sobre a criação do curso, em seguida serão realizadas as análises da estrutura e dos componentes curriculares do curso.

3.1 A CRIAÇÃO DO CURSO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA UNIRIO

A Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), segundo informações disponíveis em seu site institucional (UNIRIO, 2025), tem suas origens na criação da Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), instituída pelo Decreto-Lei nº 773, de 20 de agosto de 1969, que promoveu a integração de instituições superiores então dispersas e subordinadas a diferentes ministérios – entre eles, os Ministérios do Trabalho, do Comércio e da Indústria; da Saúde; e da Educação e Cultura. A Fefieg congregou, desde o início, importantes instituições de ensino, como a Escola Central de Nutrição, a Escola de Enfermagem Alfredo Pinto, o Conservatório Nacional de Teatro (atualmente, Escola de Teatro), o Instituto Villa-Lobos, a Fundação Escola de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro e o Curso de Biblioteconomia da Biblioteca Nacional. Essas escolas, com trajetórias próprias e reconhecida tradição, passaram a formar um núcleo articulado de ensino superior.

Com a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975, a federação passou a se chamar Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (Fefierj). Posteriormente, em 1977, ampliou-se com a incorporação do Curso Permanente de Arquivo, proveniente do Arquivo Nacional, e do Curso de Museus, vinculado ao Museu Histórico Nacional. A transformação institucional deu-se, de forma decisiva, em 5 de junho de 1979, com a promulgação da Lei nº 6.655, que conferiu à Fefierj o status de universidade, sob a denominação Universidade do Rio de Janeiro. Mais adiante, em 24 de outubro de 2003, a Lei nº 10.750 alterou sua nomenclatura oficial para Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, embora tenha sido mantida a sigla UNIRIO.

O Instituto Villa-Lobos (IVL), unidade fundadora do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, conforme informações disponíveis em seu site institucional (UNIRIO - IVL, 2025), tem suas origens no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1942), criado por Heitor Villa-Lobos com objetivos pedagógicos e nacionalistas, a transformação em IVL, ocorreu em 1967, conforme relata Ventura (2006, s.p.) em artigo publicado no portal Brazilian Music Research:

[...] em 22 de setembro de 1967 é publicado o Decreto 61.400, que revitaliza o CNCO, transformando-o, finalmente, numa verdadeira escola de música. Por meio deste decreto, o Ministro Tarso Dutra transforma o Conservatório em Instituto Villa-Lobos, constituído de dois organismos: a Escola de Educação Musical e o CPM - Centro de Pesquisas Musicais (daí a denominação de Instituto).

A música popular já era parte integrante do cenário musical do IVL na década de 1970, e a partir de então foi conquistando seu espaço:

A prática da música popular no IVL tem, no mínimo, 34 anos. Ainda não foi possível determinar exatamente quando começou, porém a sua presença como parte integrante do cenário musical do IVL teve o impulso inicial pela ação dos Professores Hélio Sena e Armida Teixeira, que em 1970 já incentivavam essa prática na escola. A partir daí a MP entrou definitivamente na trilha que culminou com a implantação do Bacharelado em Música Popular Brasileira no IVL, mas somente 28 anos depois, em 1998 (Ventura, 2006, s.p.).

Segundo Ventura (2006), a criação do curso de música popular brasileira em 1998 representou a consolidação de um longo processo histórico:

Este curso não surgiu de um capricho de apaixonados pela MP, nem de uma necessidade momentânea de atender a tanta demanda. Foi o resultado de um processo longo, natural e histórico que exigiu a abertura de um leque maior de opções, dentro de uma realidade que teve origem no próprio mercado amador e profissional da música.²⁴

Ventura aponta também que, a criação do curso de música popular brasileira, no ano de 1998 pelo IVL-UNIRIO, foi uma consequência natural desse processo de absorção da música popular pela academia, e cita também que, a criação do curso deveu-se, em grande medida, pelo reconhecimento de uma realidade apresentada pelo mercado musical:

[...] inclusive para que fique claro os motivos da implantação do curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira. Este curso não surgiu de um capricho de apaixonados pela MP, nem de uma necessidade momentânea de atender a tanta demanda. Foi o resultado de um processo longo, natural e histórico que exigiu a abertura de um leque maior de opções, dentro de uma realidade que teve origem no próprio mercado amador e profissional da música. Arrisco dizer que a absorção pelo mercado de trabalho do músico popular que passa pela universidade gira em torno dos noventa por cento, se não for mais. Aliás, podemos dizer o mesmo dos demais cursos de música²⁵.

²⁴O Instituto Villa-Lobos e a música popular. Brazilian Music, 2006. Disponível em: <<https://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>> Acessado em: 10 maio 2025.

²⁵ O Instituto Villa-Lobos e a música popular. Brazilian Music, 2006. Disponível em: <<https://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>> Acessado em: 10 maio 2025.

No entanto, vale ressaltar que, se por um lado, é fato que a música popular se fazia presente no IVL no decorrer das décadas anteriores à criação do curso, por outro lado, sua aceitação não era total:

Percebi logo que havia muitos músicos populares, violonistas e compositores matriculados no Villa-Lobos, porque este atendia bem às suas necessidades. Diferentemente de outras escolas de música, o Villa-Lobos oferecia ensino gratuito, horário noturno – importantíssimo para quem precisa trabalhar -, maior tolerância com tendências estéticas e certa perspectiva de emprego na educação depois de formados (Sena, 2017, p. 21).

O relato do professor Helio Sena corrobora com Ventura, no que diz respeito a presença de músicos e da música popular no IVL, porém o professor Sena, que atuou por muitos anos como professor do IVL, traz também o outro lado:

Numa noite de música fora da escola, depois que Armida apresentou chorinhos, ouvi de um integrante do conjunto de sopros formado por professores do IVL, que anunciou: - “Isto que vocês acabaram de ouvir é música popular”. Agora vocês vão ouvir música “séria” (Sena, 2017, p. 26).

Como se vê, o processo de aceitação da música popular pelo meio acadêmico erudito brasileiro, no caso específico do Rio de Janeiro e da UNIRIO, não foi sem, as já conhecidas, oposição e discriminação à música popular.

3.2 EMENTAS DO CURSO BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – ARRANJO DA UNIRIO

Neste item, serão apresentados os aspectos centrais das ementas que compõem a grade curricular do curso de Bacharelado em Música Popular – Arranjo, da UNIRIO. De início, para uma melhor compreensão do curso, tem-se a seguir o quadro 13 do fluxograma das disciplinas do curso:

Quadro 13 – fluxograma das disciplinas do curso Bacharelado em Música popular –
arranjo da UNIRIO.

1	2	3	4	5	6	7	8
PEM I ⇒ PEM II	PEM II ⇒ PEMA I ⇒ ARJ I	PEMA I ⇒ PEMA II	PEMA II				
		ARJ I ⇒ ARJ II	ARJ II ⇒ ARJ III	ARJ III ⇒ ARJ IV V e VI	ARJ IV	ARJ V	ARJ VI
TRC I	AMP I ⇒ AMP II	AMP II ⇒ AMP III	AMP III	AMU I ⇒ AMU II	AMU II ⇒ AMU III	AMU III	OPTATIVA EIXO 3
HARP I ⇒ HARP II	HARP II ⇒ HARP III ⇒ ARJ I	HARP III ⇒ HARP IV	HARP IV	TECIM I	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	
	HARTEC I ⇒ HARTEC II	HARTEC II	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3
HM I ⇒ HM II	HM II ⇒ HM III	HM III	OPTATIVA EIXO 2	OPTATIVA EIXO 2	OPTATIVA EIXO 2	OPTATIVA EIXO 2	OPTATIVA EIXO 2
MIC	HMPB I ⇒ HMPB II	HMPB II	OPTATIVA EIXO 2	MTOB			
OM I	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	PRJ I ⇒ PRJ II	PRJ II
CCO I	RCO I	PROP I ⇒ PROP II	PROP II	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4
		PC I ⇒ PC II a IV	PC II	PC III	PC IV	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4

Fonte: elaborado pelo autor.

Na sequência à visualização do quadro de disciplinas, será comentada a grade curricular do curso. Em seguida será feita uma apresentação analítica das ementas²⁶ do currículo, inserindo as informações básicas e comentando seus conteúdos.

²⁶ Ementas disponíveis em <https://www.unirio.br/cla%3B/ivl/departamentos/departamentos-instituto-villa-lobos>

De início, será apresentada a disciplina que é a “espinha dorsal” do curso e o nomeia, qual seja: Arranjo. Ela é cursada em seis (6) períodos²⁷ e começa a ser oferecida no terceiro período do curso, ou seja, antes de começar a cursá-la o aluno deverá cumprir dois (2) períodos de disciplinas que têm como objetivo prepará-lo para o aprendizado dos conteúdos necessários para que ele possa começar a escrever arranjos.

3.2.1 ARRANJO (ARJ I-VI)

A disciplina Arranjo²⁸ é oferecida em um total de seis períodos. Para ingresso em seu primeiro período, ou seja, em ARJ I, é exigido como pré-requisito, cursar a disciplina Harmonia Popular I e II e Percepção Musical I e II. A partir do segundo período de ARJ, o pré-requisito passa a ser o período anterior.

Seu desenho curricular evidencia uma progressão estruturada que conduz o aluno dos fundamentos da escrita para pequenas formações até a especialização e a autonomia criativa em projetos de grande escala, sempre ancorada no repertório e nas práticas da música brasileira popular. No percorrer dos seis níveis da disciplina ARJ pode-se observar uma progressão técnica clara e cumulativa, com cada nível tendo seu nível anterior como pré-requisito obrigatório.

- Arranjo I atua como a base, introduzindo conceitos fundamentais como o estudo da melodia, a criação de contracantos e a escrita em bloco a duas vozes. O foco prático recai sobre a instrumentação para o conjunto de choro, uma formação seminal da música instrumental brasileira, permitindo ao aluno aplicar os conceitos em um contexto estilístico definido e historicamente relevante.
- Arranjo II avança para técnicas de harmonização em bloco mais complexas e introduz a escrita para naipes de sopros (saxofones, madeiras e metais), expandindo significativamente a paleta orquestral do futuro arranjador.
- Arranjo III apresenta novas técnicas harmônicas como o uso de quartas e estruturas superiores de tríades, e a escrita para formações de grande porte, como a Big Band e o naipe de cordas. Este estágio consolida o conhecimento técnico do aluno,

²⁷ Cada período corresponde à metade de um ano letivo.

²⁸ Com carga horária de 60 horas nos três primeiros períodos e 30 horas nos três períodos finais. A ementa da disciplina, datada de 15 de julho de 2023, é assinada pelo professor Josimar Carneiro.

preparando-o para orquestrar para agrupamentos complexos típicos da tradição erudita e popular.

A partir do arranjo IV, o modelo muda para um formato de “ementa livre”. Tendo o Arranjo III como base, estas disciplinas funcionam como tópicos especiais ou laboratórios de criação. O conteúdo, a metodologia e os objetivos são definidos pelo ministrante, podendo focar em:

- Estilos específicos (ex.: arranjo para samba-enredo, ou música de Hermeto Pascoal).
- Formações instrumentais particulares (ex.: grupos vocais, orquestra).
- Abordagens composicionais contemporâneas.
- Projetos de criação coletiva.

Esta flexibilidade é importante, pois permite que o curso se adapte aos interesses de pesquisa dos docentes e às necessidades de especialização dos discentes, fomentando a autonomia e a personalidade artística do arranjador.

A metodologia é consistentemente prática ao longo de toda a sequência, baseando-se em análise, audição crítica, seminários e, sobretudo, nos laboratórios de prática instrumental/vocal. Esta ênfase garante que os arranjos sejam não apenas teóricos, mas também viáveis e eficazes na performance ao vivo. A avaliação, de caráter processual, culmina sistematicamente na elaboração de um arranjo original, reforçando o caráter “mão na massa” da disciplina.

A bibliografia aponta para um conjunto de referências fundamentais. Os livros *Arranjo – Método Prático*, de Ian Guest (1996) e *Arranjo*, de Carlos Almada (2000), fornecem a espinha dorsal técnica e teórica; a obra *Instrumentos da Orquestra*, de Roy Bennett (1995) oferece o conhecimento organológico essencial; e os diversos Songbooks de música brasileira popular que existem no mercado brasileiro²⁹, são referências importante que podem conectar os estudantes mais rapidamente ao repertório canônico da música brasileira popular.

Em suma, o componente curricular de arranjo no curso da UNIRIO apresenta um modelo pedagógico que demonstra uma clara compreensão de que formar um arranjador requer não apenas o domínio de técnicas progressivamente mais complexas, mas também

²⁹ Publicados por Almir Chediak a partir de 1988, com o lançamento do *Songbook* com obras de Caetano Veloso, seguindo-se a publicação de diversos volumes dedicados a músicos como Tom Jobim, Chico Buarque, João Bosco, Djavan, João Donato, Dorival Caymmi, entre outros.

a criação de um espaço para a experimentação e a definição de uma voz própria, buscando a transição do aluno de um *artesão* competente para um *artista* autoral.

3.3 PRÉ-REQUISITOS PARA CURSAR ARRANJO

Há duas disciplinas que deverão ser cursadas como pré-requisitos para cursar Arranjo. Elas fazem parte do grupo de disciplinas para serem cursadas nos dois (2) períodos anteriores ao início dos estudos de Arranjo, ou seja, no ano de entrada dos alunos no curso. São elas: Percepção Musical I e II (PEM I e II) e Harmonia de Música Popular I e II (HARP I e II).

Percepção Musical I e II (PEM I e II)

A disciplina Percepção Musical (PEM)³⁰ atua como porta de entrada da área. Seu desenho curricular, conforme observa-se por meio das ementas, apresenta uma progressão pedagógica cuidadosa que conduz o aluno do domínio dos elementos primários da linguagem musical – altura, duração, intensidade e timbre – até a internalização de estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas progressivamente mais complexas, sempre através da integração entre a escuta, a escrita.

A metodologia é compartilhada entre os dois períodos, sendo fundamentada no desenvolvimento da percepção a partir da prática, onde os aspectos teóricos surgem como necessidade de ordenação e sistematização. Da mesma maneira, os objetivos gerais mantêm-se consistentes, visando desenvolver a acuidade auditiva, a memória musical, a afinação e a fluência na leitura e escrita musical.

O conteúdo programático, no entanto, evidencia uma clara progressão. No primeiro período, são estabelecidos os fundamentos, com o estudo de escalas maiores e menores, modos, intervalos, acordes de três sons e funções harmônicas básicas (T, S, D). As atividades práticas incluem ditados melódicos tonais e modais a uma voz, e solfejos também a uma voz. No segundo período, ocorre um aprofundamento e maior complexidade desses elementos: os modos são especificados (mixolídio, lídio, eólio), os acordes evoluem para estruturas de quatro sons, o campo harmônico se expande e introduz-se o cromatismo por meio de notas de passagem e bordaduras alteradas. As

³⁰ Conta com carga horária de 60 horas nos dois períodos. Para ingresso em PEM I, não há pré-requisitos exigidos, para a matrícula em PEM II, é obrigatório ter cursado o primeiro período da disciplina. A ementa da disciplina, não tem a indicação de data, e, é assinada pelo professora Adriana Miana de Faria.

atividades práticas refletem essa complexidade, com solfejo e ditado a duas vozes se tornando centrais, e o solfejo atonal sendo introduzido.

No que se refere à bibliografia, que é extensa e especializada, tem-se a mesma lista de obras nos dois períodos. As obras de destaque incluem manuais técnicos como *Teoria de la Música* (Zamacois, 1994) e *Sight Singing* (Adler, 1997), e obras fundamentais para o ensino no Brasil, como: *Teoria da Música* (Med, 1996), *Ritmo* (Med, 1986), *Solfejo* (Med, 1980), *500 Canções Brasileiras* (Paz, 1989) e *Elementos de Teoria Musical* (Scliar, 1985).

Em suma, o componente curricular Percepção Musical oferece ao discente um treinamento auditivo e teórico sistemático e progressivo, essencial para a formação do músico profissional nas mais diversas áreas – instrumentista, compositor, regente – . Destaca-se também o fato de a disciplina buscar preparar o aluno não apenas para a linguagem tonal tradicional, mas também para as diversidades modal e atonal, bem como para as particularidades do modalismo brasileiro.

Harmonia em Música Popular I e II (HARPI e II)

A disciplina Harmonia em Música Popular³¹, tem sua filosofia explicitada em suas ementas, e revela uma abordagem que contextualiza historicamente o conhecimento, não tratando a harmonia popular como um sistema isolado, mas como um desdobramento e uma reinterpretação da tradição tonal europeia.

A evolução do conteúdo programático demonstra a progressão na complexidade:

- Harmonia popular I: atua como a base fundante. Introduz conceitos primordiais como a série harmônica, intervalos, o sistema tonal, funções harmônicas, cifragem e formas musicais básicas. O foco está na compreensão vertical (acordes) e sua organização em progressões, com introdução à condução de vozes.
- Harmonia popular II: avança para uma maior sofisticação harmônica. Expande o estudo para os modos menores, as extensões de acorde (9ª, 11ª, 13ª), e introduz recursos cromáticos e de substituição fundamentais para o vocabulário da música popular,

³¹ É oferecida em quatro períodos, com carga horária de 30 horas em cada um. Para ingresso no primeiro período, não há pré-requisitos; nos períodos subsequentes, o pré-requisito passa a ser o período anterior. As ementas, datadas de 3 de agosto de 2023, são assinadas pelo professor Clifford Hill Korman.

como o acorde diminuto, o subV7 e o empréstimo modal. A análise de repertório (brasileiro, estadunidense, afro-cubano) ganha destaque.

- Harmonia popular III: marca a transição da teoria para a prática analítica e criativa. Aplica o conhecimento acumulado através do sistema *chord-scale* (escala-acorde), essencial para a improvisação. Analisa ciclos harmônicos complexos (Giant Steps) e estende o repertório de análise para a música de concerto do Romantismo e Impressionismo (Chopin, Wagner, Debussy). Inicia a preparação para a disciplina de Arranjo.

- Harmonia popular IV: consolida a autonomia do aluno, funcionando como um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em miniatura. A disciplina é centrada em tópicos especiais e na preparação de um trabalho final em formato de artigo com comunicação oral, guiando o aluno desde a escolha do tema até a análise e conclusões. Isso eleva o curso do domínio técnico para a produção de conhecimento acadêmico.

A metodologia está ancorada em exposição teórica, audições e análises coletivas, elaboração de tarefas e projetos. Esta tríade garante um equilíbrio entre fundamentação teórica sólida, baseada em autores de referência como Almada (2009), Koellreutter (1978) e Kostka & Payne (2015); desenvolvimento da percepção auditiva por meio de audições; aplicação prática e colaborativa por meio de análises coletivas e projetos.

O sistema de avaliação contínua com tarefas e testes é coerente com esta proposta, valorizando o processo de aprendizagem e a participação ativa.

A bibliografia básica é centrada em três obras: *Harmonia Funcional* de Almada (2009); *Harmonia Funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas*, de Koellreutter (1978) e *Harmonia Tonal: com uma Introdução à Música do Século XX*, Kostka 2015). A presença de diversas obras publicadas por Almir Chediak³² na bibliografia secundária é significativa, pois abastece o curso com Songbooks e demais publicações sobre o repertório da música brasileira popular, assegurando que a teoria seja aplicada a um contexto musical familiar e relevante para os discentes, ao passo que as obras de Schoenberg elencadas na bibliografia complementar, reforçam a relação com a música de tradição europeia.

³² Almir Chediak funda em 1988 a Editora Lumiar, com o intuito de editar obras com foco na música popular brasileira, além da série de Songbooks, a editora lança obras voltadas ao ensino de música popular.

Dessa forma observa-se que a disciplina Harmonia Popular oferece aos alunos uma compreensão histórica e praticamente aplicada da linguagem harmônica que fundamenta grande parte da música ocidental.

3.4 DEMAIS DISCIPLINAS DO PRIMEIRO ANO DO CURSO (PRIMEIRO E SEGUNDO PERÍODOS)

As demais disciplinas a serem cursadas no primeiro ano de aulas são apresentadas no quadro abaixo:

Quadro 14 – disciplinas do primeiro e segundos períodos:

- Transcrição da Canção I (TRC I);
- Análise da Música Popular I (AMP I);
- Harmonia de Teclado I (HARTEC I);
- História da Música I e II (HM I e II);
- Música e Indústria Cultural (MIC);
- História da Música Popular Brasileira I (HMPB I);
- Oficina de Música I (OM I);
- Canto Coral I (CCO I);
- Regência Coral I (RCO I).

Fonte: elaborado pelo autor.

Transcrição da Canção I (TRC I)

A disciplina Transcrição de Canção I³³ situa-se na interface entre teoria musical, etnomusicologia e análise prática, com foco específico na música brasileira popular. Esse componente curricular é ofertado em um período, com carga horária de 30 horas, e não há pré-requisitos exigidos para matrícula. Diferente de uma abordagem puramente teórica, a ementa propõe uma imersão metodológica no processo de transcrição como ferramenta de pesquisa e análise.

³³ A ementa, datada de 3 de agosto de 2023, é assinada pelo professor Clifford Hill Korman.

Embora os objetivos não estejam explicitados, a ementa e conteúdo programático revelam uma estrutura que busca a progressão de competências: desenvolvimento auditivo (percepção musical refinada); domínio de notação (representação gráfica precisa); análise musical aplicada (compreensão estrutural da canção); pesquisa comparativa (estudo de interpretações). A metodologia combina três eixos fundamentais: exposição teórica, audição e análise coletiva e elaboração de tarefas e projetos. Esta abordagem é particularmente valiosa para a pesquisa acadêmica, pois une rigor metodológico com aplicação prática.

Quanto ao conteúdo nota-se o seu caráter de progressão, iniciando pela percepção de estruturas musicais, passando pela grafia desses elementos básicos, transcrição de melodia monofônica, letras e cifras, até a representação de elementos expressivos e timbrísticos. A avaliação é de forma contínua por meio de tarefas práticas, testes individuais de competências específicas e participação em sala - discussão coletiva. Nesta ementa observa-se a ausência de títulos específicos na bibliografia.

Análise de Música Popular (AMP)

A disciplina Análise de Música Popular³⁴ não possui pré-requisitos para participação dos discentes em seu primeiro período de oferta. Para os períodos subsequentes (II e III), é necessário ter cursado o período anterior. O desenho curricular reflete uma preocupação em integrar escuta crítica, prática musical e rigor acadêmico, articulando conhecimentos históricos, teóricos e analíticos sobre a MPB.

A primeira etapa da disciplina foca nos gêneros fundadores e nas décadas iniciais do século XX, como modinha, lundu, maxixe, choro, baião e frevo. A ementa evidencia um duplo objetivo: introduzir o aluno à análise técnico-musical a partir de partituras e gravações e, ao mesmo tempo, problematizar noções como cânone, autoria e gênero. A disciplina, apesar de teórica, procura estabelecer um ambiente de prática e experiencial, incentivando que os alunos levem seus instrumentos para vivenciar os aspectos analisados. A bibliografia básica, com autores como Carlos Almada (estrutura do choro) e Humberto Franceschi (história da indústria fonográfica), alia-se a textos complementares que exploram estudos de caso, como a análise comparativa de gravações

³⁴ Cada um dos três períodos possui carga horária de 30 horas. A ementa da disciplina, datada de 12 de junho de 2023, é assinada pelo professor Almir Cortês.

da música *Carinhoso*. Isso demonstra uma preocupação em conectar a teoria à materialidade das performances e gravações históricas.

Com o pré-requisito de AMP I, a segunda etapa avança temporalmente para meados do século XX, concentrando-se no samba e em suas ramificações, além de gêneros-guarda-chuva como a música instrumental brasileira e a MPB. Aqui, a análise se expande para além das estruturas musicais básicas, incorporando a canção (harmonia, melodia e letra), a interpretação e o arranjo. A bibliografia sinaliza um aprofundamento teórico-metodológico, com a introdução de autores fundamentais da musicologia popular internacional, como Richard Middleton (1990) e Allan F. Moore (2012), ao lado de teóricos brasileiros como Luiz Tatit (1996) e Martha Tupinambá de Ulhôa (2008). A presença de Philip Tagg (2009), com sua abordagem sobre a tonalidade no cotidiano, reforça o compromisso com ferramentas analíticas sensíveis ao contexto midiático e cultural da música popular.

O terceiro período caracteriza-se por sua natureza flexível e temática. Funcionando como um módulo de tópicos especiais, seu conteúdo é definido pelo ministrante, permitindo um mergulho em questões específicas ou metodologias analíticas avançadas não cobertas nos períodos anteriores. Essa estrutura garante que o curso possa se manter atualizado e responder a interesses de pesquisa emergentes, tanto dos docentes quanto dos discentes, preparando-os para a pós-graduação.

O conjunto da disciplina AMP no curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira da UNIRIO apresenta uma progressão pedagógica bem articulada: da fundamentação histórica e instrumental (AMP I), passando pelo aumento da complexidade dos objetos e ferramentas analíticas (AMP II), até a especialização e autonomia de pesquisa (AMP III).

Algumas premissas se destacam:

1. A integração entre teoria e prática: a insistência em unir escuta, análise, execução instrumental e transcrição coloca a experiência sonora no centro do processo analítico, distanciando-se de uma abordagem puramente teórica.
2. A centralidade da gravação: a análise não se restringe à partitura, mas toma o fonograma como documento primário, refletindo as discussões contemporâneas da musicologia popular.

3. Diálogo entre o local e o global: a bibliografia equilibra estudos profundamente enraizados na cultura musical brasileira com quadros teóricos internacionais, formando um profissional capaz de dialogar com ambos os universos.

Harmonia de Teclado (HARTEC)

A disciplina Harmonia de Teclado³⁵ é oferecida em quatro períodos, em cada um deles a carga horária é de 30 horas. O conjunto de ementas das disciplinas de Harmonia de Teclado apresenta uma progressão pedagógica bem estruturada, partindo dos fundamentos da harmonia tonal e conceitos básicos como escala cromática, pentatônica, tríades e suas inversões e leitura de cifras, até chegar a conceitos mais sofisticados, como subdominantes interpoladas e acordes de qualidade dominante, mas sem sua função, entre outros.

Quanto à bibliografia, a presença da obra *Harmonia*, de Schoenberg (2001), aponta para uma base teórica europeia sólida, mesmo em um curso de música popular. Por sua vez, *Harmonia e Improvisação*, de Chediak (2009), surge como a obra que faz a ponte entre a teoria europeia e a prática brasileira, oferecendo a aplicação prática desses conceitos no contexto da música popular e sendo fundamental para contextualizar a teoria ao repertório local. Como bibliografia complementar, as obras de Piston (1962) e Korsakoff³⁶ representam a tradição estadunidense e russa do ensino de harmonia, enquanto Almada (2009) reforça a nacionalização dos conceitos harmônicos, adaptando-os à realidade e à prática musical brasileira.

Quanto aos aspectos metodológicos e conceituais, destacam-se três pontos: a abordagem coletiva do ensino harmônico; a fusão cultural, na medida em que o curso representa uma síntese entre a tradição europeia e a prática popular brasileira, usando ferramentas teóricas clássicas para analisar e praticar música popular; e a ênfase na prática, constantemente observada nas referências à harmonização de canções e à leitura de cifras. Quanto ao método de avaliação, as ementas trazem a informação de que ela ocorre por meio de testes individuais.

³⁵ Para ingressar no primeiro período não há pré-requisitos exigidos, a partir do segundo período o pré-requisito é o período anterior. As ementas desse componente curricular são assinadas pelo professor Luiz Eduardo de Castro Domingues da Silva, e datam de 03 de agosto de 2023.

³⁶ Nas ementas disponíveis o ano da publicação da obra *Tratado pratico de harmonia* de Nikolai Korsakoff aparece incompleto.

Esta análise mostra um currículo que busca se ancorar na tradição teórica europeia, enquanto se adapta às necessidades específicas da música brasileira popular.

História da Música

A disciplina História da Música³⁷, é oferecida em dois períodos (HM I e HM II), com carga horária de 30 horas em cada período. Analisando as ementas de História da Música I e II, é possível identificar um projeto pedagógico que transcende a mera cronologia estilística, posicionando-se criticamente no campo da Historiografia Musical.

O primeiro período da disciplina (HM I), estabelece as fundações teórico-metodológicas do curso. Sua ementa já sinaliza um rompimento com abordagens tradicionais ao levantar questões de teoria, metodologia e pedagogia, além de propor uma crítica da história estilística. Esta abordagem, proporciona ao aluno a compreensão da História da Música não como um cânone fixo, mas como um campo de conhecimento construído e permeado por questões sociais e culturais.

A bibliografia, ao lado de obras de referência a exemplo de *História da música ocidental* (Grout & Palisca, 1994), inclui *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (Wisnik, 1999) cuja abordagem transdisciplinar em dialoga perfeitamente com o conteúdo programático, que integra a música à Antropologia, História e Teoria da Literatura.

A História da Música II, por sua vez, aplica esse arcabouço crítico ao contexto nacional, focando na historiografia da música no Brasil. O pré-requisito da HM I é fundamental, pois as ferramentas conceituais adquiridas na primeira etapa são agora direcionadas para conhecer e criticar a tradição de estudos musicológicos no Brasil. A disciplina propõe um olhar diferenciado sobre temas a exemplo de Música e religião no Brasil Colonial e Música e sociabilidade no Rio de Janeiro Imperial.

O sistema de avaliação é contínua, levando em consideração o desempenho e participação oral e na elaboração de textos sobre os temas debatidos.

A metodologia comum é baseada em leituras obrigatórias, discussões e audição comentada, o que contribui para não apenas ouvintes passivos, mas pesquisadores

³⁷ Para a matrícula no primeiro período (HM I), não há pré-requisitos exigidos, para cursar o segundo período (HM II), é exigido o período inicial da disciplina. As ementas é datada de agosto de 2017, e são assinadas pelo professor Avelino Romero.

capazes de realizar estudos históricos e analíticos, como propõem os objetivos de ambas as disciplinas.

Em conjunto, as disciplinas fornecem a partir de HM I as lentes teóricas e uma visão panorâmica do Ocidente, enquanto a HM II foca no cenário brasileiro, promovendo um diálogo entre o universal e o particular.

Música e Indústria Cultural (MIC)

A disciplina Música e Indústria Cultural³⁸ é oferecida em um período, com carga horária de 30 horas. Este componente curricular propõe um estudo crítico e histórico da indústria musical como parte integrante da Indústria Cultural, analisando seus impactos sobre o trabalho artístico. A ementa aborda a mercantilização da música, as relações entre produção, mediação e recepção, e as transformações no trabalho musical no contexto do capitalismo. O conteúdo programático percorre desde as bases econômicas e sociais da cultura até os efeitos da globalização e das tecnologias digitais, com ênfase na organização dos músicos e na reprodutibilidade técnica. A metodologia combina aulas expositivas, leituras, filmes, seminários e debates, visando uma formação teórica e crítica sólida.

A disciplina se insere no campo dos estudos críticos sobre cultura e sociedade, com influência da Escola de Frankfurt³⁹, que problematiza a relação entre arte, tecnologia e capitalismo. A bibliografia básica reflete esse viés, articulando clássicos como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin (1990) e *A sociedade do espetáculo* (Debord, 1998), com autores brasileiros Márcia Tosta Dias (2000) e Renato Ortiz (1995), que trazem análises sobre a mundialização da cultura e a especificidade da indústria fonográfica brasileira, permitindo um contraponto ao eurocentrismo presente na teoria crítica.

A bibliografia inclui perspectivas da antropologia: *Indústria Cultural: um estudo antropológico* (Morelli, 1991); da sociologia, *Indústria Cultural, uma introdução* (Duarte, 2010) e *A Ideologia da Sociedade Industrial* (Marcuse 1973); e da comunicação,

³⁸ Não exige pré-requisitos para a matrícula. Sua ementa, datada de 19 de maio de 2025, é assinada pelo professor Alvaro Neder.

³⁹ A Escola de Frankfurt, onde surge o conceito de Indústria Cultural, segundo (Mogendorff, 2012), refere-se a um grupo de intelectuais marxistas associados ao Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), fundado em 1923 na Alemanha. Seus principais teóricos incluem Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse e Erich Fromm. Posteriormente outros nomes como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer tem suas obras associadas à Escola de Frankfurt.

Globalização, Mídia e Cultura Contemporânea (Moraes, 1997), enriquecendo a compreensão dos fenômenos culturais em suas múltiplas dimensões.

Itens como impactos das tecnologias digitais e globalização mostram que a disciplina não se limita a um recorte histórico, mas busca dialogar com transformações recentes — tema aprofundado por Puterman (1994) em *Música. Indústria Cultural: A Agonia De Um Conceito*.

A ênfase na organização sindical e nas novas configurações do trabalho musical ressalta o caráter político da disciplina, alinhando-se a debates contemporâneos sobre precarização e direitos autorais.

História da Música Popular Brasileira (HMPB I e II)

A disciplina História da Música Popular Brasileira⁴⁰ é oferecida em dois períodos com carga horária de 30 horas em ambos.

O componente curricular HMPB propõe um estudo abrangente da música popular urbana brasileira, desde seus primórdios, no final do século XVIII, até a contemporaneidade. Destaca-se na abordagem proposta a sua perspectiva sociocultural integrada, explicitando que o desenvolvimento musical será analisado em interface com os contextos históricos, políticos, econômicos e tecnológicos que determinaram sua trajetória.

O recorte cronológico do primeiro período abarca desde os primeiros gêneros reconhecidos como música popular no Brasil (modinha e lundu) até a chamada Era de Ouro, período de grande efervescência criativa e de consolidação da indústria cultural no país, marcado pela ascensão do rádio e da gravação discográfica. HMPB II avança a partir deste ponto, tomando o contexto do pós-Segunda Guerra e da intensificação da urbanização como base para analisar a diversificação e a fragmentação da produção musical, percorrendo: Samba-canção, Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo e Música caipira entre outros gêneros, além de abordar as questões referentes as transformações proporcionadas pelas novas tecnologias digitais (arquivos digitais, streaming e etc.).

⁴⁰ Não há pré-requisitos estabelecidos para ingressar no primeiro período, no segundo período tem-se o pré-requisito de haver cursado o primeiro. As ementas datam de 25 de junho de 2023 e são assinadas pelo professor Álvaro Neder.

A organização do conteúdo programático nos dois módulos segue uma lógica progressiva e complementar. HMPB I inicia com a conceituação de termos fundamentais (gênero, estilo, forma) e a discussão sobre as origens da música brasileira popular. Após, destaca as interações culturais entre indígenas, afro-brasileiros e europeus, posicionando a música popular como um produto do encontro, muitas vezes conflituoso, dessas matrizes. Traça um percurso pelos gêneros que marcaram cada período, do lundu e da modinha às danças de salão europeias (polca, valsa) e sua abasileiração (maxixe), até chegar aos pilares do samba e do choro. Inclui ainda um eixo fundamental, analisando o impacto de inovações como o rádio, o cinema e a gravação elétrica na difusão e na própria linguagem musical. Da mesma forma, vincula a evolução do samba às transformações do carnaval carioca, demonstrando como a música é indissociável de suas práticas sociais.

Em HMPB II o conteúdo programático trata sobre a consolidação da indústria do entretenimento e o diálogo entre as músicas nordestinas massificadas (como as de Luiz Gonzaga) e as produções de centros urbanos como o Rio de Janeiro. Explora a convivência e o conflito entre a sofisticação da Bossa Nova, o engajamento da canção de protesto e da MPB (no seu sentido restrito)⁴¹. Aborda ainda a influência cultural estrangeira representada pela Jovem Guarda, refletindo os debates de uma sociedade em acelerada transformação. Apresenta também a pluralidade de respostas culturais ao regime militar, da resistência explícita da Tropicália e dos festivais à efervescência da cultura black nos subúrbios (soul, funk) e à consolidação de nichos como o brega romântico e o Clube da Esquina. Há ainda a observação sobre a fragmentação do mercado fonográfico nos anos 1980 com o surgimento do BRock, a nova música sertaneja, o rap e o funk, culminando na análise das profundas transformações na produção, circulação e consumo trazidas pelas tecnologias digitais.

A metodologia, comum a ambos os módulos, combina aulas expositivas, projeção comentada de filmes, seminários e debates. Esta abordagem capacita o aluno não apenas a identificar os diversos períodos, mas a relacioná-los criticamente com a trajetória da sociedade brasileira. A presença de seminários ministrados pelos alunos e debates sugere uma proposta de ensino que valoriza a construção coletiva do conhecimento e o desenvolvimento de uma visão crítica autônoma.

⁴¹ Segundo Ulhôa (1999) a sigla MPB se refere a um rótulo guarda-chuva para um segmento do mercado discográfico.

A bibliografia reflete o cânone de autores consagrados no estudo da música brasileira popular, com uma progressão temática coerente entre os módulos. HMPB I apoia-se em obras fundadoras, à exemplo de Andrade (1991) e Tinhorão (1998; 1997) e também em estudos clássicos sobre o samba com os autores Vianna (1995) e Sandroni (2001). Já HMPB II utiliza uma bibliografia mais especializada em movimentos específicos com o apoio das obras de Favaretto (1978) e Napolitano (2001) e na análise de gêneros antes marginalizados pela crítica com Araújo (1999), Caldas (1976) e Nepomuceno (1999), demonstrando uma abertura para revisitar a história a partir de novas perspectivas.

Em conjunto, as ementas e bibliografias das disciplinas HMPB I e HMPB II apresentam um projeto pedagógico sólido e bem estruturado. A disciplina, como um todo, se caracteriza por uma visão que entende a música como um fenômeno cultural complexo e profundamente enraizado na história da sociedade brasileira, traçando um arco narrativo que vai da síntese fundadora à explosão pluralista, sempre apoiado em uma análise social crítica.

Oficina de Música I (OM I)

Oficina de Música I⁴² é obrigatória para o curso de MPB, os outros níveis são optativos. Ela constitui uma disciplina que introduz os discentes à criação musical por meio de abordagens sensoriais, intuitivas e lúdicas. É oferecida em quatro períodos, com carga horária de 60 horas no primeiro período e 30 horas nos demais. Não exige pré-requisitos para matrícula. A ementa enfatiza o processo criativo coletivo, utilizando práticas não convencionais que vão da experimentação sonora até a estruturação formal, incorporando a notação gráfica. A disciplina estabelece bases teórico-metodológicas para uma futura prática pedagógica centrada na criação.

Oficina de Música II (e subsequentes módulos) apresenta caráter livre e flexível, funcionando como desdobramento prático da OM I. Sua estrutura é totalmente customizável pelo ministrante, mantendo apenas o foco em processos criativos coletivos e avaliação processual. Este conjunto de disciplinas representa uma pedagogia musical

⁴² A ementa, datada de 7 de agosto de 2023, é assinada pelo professor José Nunes Fernandes.

emancipatória que se distingue do ensino tradicional baseado na reprodução e no treinamento técnico.

A OM I opera uma inversão paradigmática: em vez de começar pela teoria musical, parte da experiência sensorial para depois chegar à conceituação. Esta abordagem alinha-se com a pedagogia crítica de R. Murray Schafer encontrada nas obras: *O Ouvido Pensante*, 1991 e *Educação Sonora*, 2012.

A bibliografia de OM I está estruturada da seguinte forma: Schafer (1991; 2012) fornece a base filosófica da educação sonora; Fernandes (2017; 2020) aporta a sistematização brasileira do método; e Paynter (1972) representa a tradição anglo-saxã da criação musical na educação. Após dominarem os fundamentos na OM I, nos módulos seguintes os estudantes ganham autonomia para explorar linguagens específicas (eletroacústica, música visual, performance etc.), sob orientação especializada.

A manutenção da avaliação processual e do trabalho criativo em grupo em todos os níveis, reforça o compromisso da disciplina por uma educação não tradicional.

Canto Coral I (CCO I)

A disciplina Canto Coral⁴³ (CCO), é ofertada em quatro períodos (CCO I, CCO II, CCO III e CCO IV). A análise dos programas das disciplinas Canto Coral I a IV revela uma estrutura curricular que prioriza a continuidade e o aprofundamento por meio da imersão prática.

Um aspecto que salta imediatamente aos olhos é a uniformidade textual ao longo dos quatro semestres. A ementa, os objetivos, a metodologia, o conteúdo programático, o sistema de avaliação e a bibliografia são idênticos. Esta configuração sugere que a progressão não se dá pela introdução de novos tópicos teóricos ou técnicos formais no plano de ensino, mas sim por meio da complexidade e sofisticação crescentes do repertório trabalhado.

O conteúdo programático define um arco histórico amplo, da Renascença ao século XXI, e abrange repertório nacional e internacional, original e arranjado. Esta abrangência assegura uma formação cultural e historicamente diversa ao discente, expondo-o a uma variedade de estilos, técnicas composicionais e desafios interpretativos.

⁴³ Não há pré-requisitos para a matrícula no primeiro período da disciplina, para os períodos subsequentes, a exigência passa a ser o período anterior. As ementas são datadas de 30 de junho de 2013, e são assinadas pelo professor Carlos Alberto Figueiredo.

A menção ao repertório brasileiro é particularmente significativa, pois sinaliza um compromisso com a formação de um repertório nacional, alinhando-se a uma vertente importante da pedagogia musical no Brasil.

A metodologia, descrita como regime tutorial com possibilidade de eventuais masterclasses e oficinas, aponta para a maleabilidade metodológica, propiciando que o professor faça uso do método mais adequado para o instante e turma específicos.

O modelo de avaliação, é de caráter contínuo e culmina em uma audição pública e/ou banca examinadora, o que é coerente com a natureza prática da disciplina, privilegiando a performance como demonstração final das competências adquiridas, que incluem, conforme os objetivos, o canto, a leitura musical e a percepção.

A bibliografia, aponta apenas para partituras de compositores e arranjadores do repertório abordado, o que sugere que o material de estudo é dinâmico e variável, sendo o próprio repertório o principal veículo de aprendizagem.

Em suma, a estrutura das disciplinas de Canto Coral I a IV aponta para um modelo de ensino-aprendizagem onde a progressão é implícita e experiencial. A competência do aluno se desenvolve pela exposição continuada e pelo enfrentamento de desafios práticos cada vez mais complexos presentes no repertório, sob a orientação do regente, consolidando-se como uma atividade importante para a formação do discente.

Regência Coral I (RCO I)

A disciplina Regência Coral⁴⁴ I, é uma disciplina de caráter eminentemente prático e técnico com carga horária de 30 horas. O ponto central da disciplina é o domínio da técnica gestual básica. Conforme detalhado nos objetivos e no conteúdo programático, o foco está na execução e internalização dos modelos de regência para os compassos binário, ternário e quaternário, bem como no desenvolvimento da independência da mão esquerda para comandos específicos como entradas, cortes e sustentação de notas.

A metodologia, descrita como regime tutorial, é particularmente adequada para o ensino de uma habilidade prática e corporal como a regência. Este modelo permite um acompanhamento personalizado e correções imediatas da técnica gestual do discente, otimizando o desenvolvimento de sua capacidade de se expressar corporalmente. A

⁴⁴ Para cursar esta disciplina há o pré-requisito de ter cursado CCO (Canto Coral). Sua ementa, datada de 30 de junho de 2013, é assinada pelo professor: Júlio Cesar Moretzsohn Rocha.

coerência é mantida no sistema de avaliação, que é integralmente prática, baseada na execução de exercícios de regência frente a turma, ou dirigindo um grupo de cantores.

A bibliografia básica é sucinta e específica: *Regência Coral* (Zander, 1979), *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira* (Lakschevitz, 2006) e *Regência – uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestra e corais* (Rocha, 2004). Em complemento, a bibliografia complementar elenca obras que tratam desde coral infantil, a exemplo de *Canto, Canção, Cantoria: Como montar um coral infantil* (SESC/SP, 1997), à *Higiene Vocal Para o Canto Coral* (Behlau, 1997).

Em síntese, a ementa de Regência Coral I delineia um componente curricular bem estruturado, que cumpre o papel fundamental de equipar o futuro regente com o vocabulário gestual mínimo e a confiança necessária para começar a comandar um conjunto, estabelecendo os alicerces para o aprofundamento técnico e artístico nos níveis subsequentes da formação.

Até aqui falou-se do primeiro ano do curso. No próximo item serão apresentadas e comentadas as disciplinas do terceiro período, ou seja, do início do segundo ano do curso.

3.5 DISCIPLINAS DO TERCEIRO PERÍODO

Quadro 15 – disciplinas do terceiro período:

Percepção Musical Avançada I (PEMA I) Arranjo I (ARJ I) Análise da Música Popular II (AMP II) Harmonia de Música Popular III (HARP III) Harmonia de Teclado II (HARTEC II) História da Música III (HM III) História da Música Popular Brasileira II (HMPB II) Prática de Orquestra Popular I (PROP I) Prática de Conjunto I (PC I)

Fonte: elaborado pelo autor.

Nesse item, como as únicas disciplinas novas no terceiro período serão Percepção Musical Avançada I (PEMA I), Arranjo I, PROP I e Prática de Conjunto I (PC I), as demais disciplinas em seus níveis II ou III não serão comendas, pois já foram descritas e analisadas na sessão relativa ao primeiro e segundo períodos. Acrescenta-se ainda o fato que, dada a centralidade da disciplina Arranjo, uma vez que é a disciplina que nomeia o Bacharelado em Música Popular da UNIRIO, ela foi apresentada em um item específico. Dessa maneira, neste item serão analisadas apenas as disciplinas Percepção Musical Avançada (PEMA), Prática de Orquestra Popular (PROPI) e Prática de Conjunto (PC).

Percepção Musical Avançada (PEMA I e II)

A disciplina Percepção Musical Avançada (PEMA) é oferecida em dois períodos (PEMA I e PEMA II)⁴⁵ com carga horária de 60 horas em cada um dos períodos.

As ementas apresentam um projeto pedagógico coeso e progressivo. Em primeiro lugar, observa-se que a ementa textual é idêntica para ambas as disciplinas, descrevendo de forma geral o desenvolvimento da percepção com ênfase nos parâmetros sonoros, a sistematização da leitura e escrita, e o uso de exemplos tonais, modais e atonais. Embora isso estabeleça uma identidade comum ao componente curricular, a progressão do aprendizado fica explicitada de maneira mais clara no conteúdo programático. Enquanto a PEMA I introduz estruturas modais básicas (dórico e frígio) e acordes de cinco sons, a PEMA II, indica o avanço para diversas estruturas modais e acordes (tétrades) alterados, além de ditados atonais e solfejo harmônico entre outros tópicos avançados.

É possível observar a progressividade que vai do reconhecimento de funções harmônicas essenciais e notas melódicas diatônicas para o domínio de modulações e todas as categorias de notas melódicas, propiciando que o discente construa seu conhecimento sobre alicerces sólidos antes de avançar para complexidades maiores.

O objetivo explicitado no programa de disciplina, aponta para o desenvolvimento da acuidade auditiva e percepção musical, trabalhando estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas em diferentes gêneros, além de adquirir fluência na leitura e escrita musical e afinação (individual e coletiva). No segundo período, esses elementos são aprofundados.

⁴⁵ Para a matrícula no primeiro período desta disciplina (PEMA I), é exigido como pré-requisito que o aluno tenha cursado Percepção Musical II (PEM II), já no caso do segundo período, é exigido como pré-requisito, o período anterior. As ementas, sem indicação de data, são assinadas pelo professor José Wellington dos Santos.

A bibliografia é robusta e abrange tanto referenciais internacionais como *Sight Singing: pitch, interval, rhythm* (Adler, 1979) e *Music for Sight Singing* (Ottman, 1996), quanto autores brasileiros fundamentais para a compreensão do modalismo e do repertório nacional: *O Modalismo na Música Brasileira* (Paz, 2002), *Rítmica* (Gramani, 1992) e *Elementos de Teoria Musical*. (Scliar, 1985). Esta seleção assegura que a formação técnica do aluno dialogue criticamente com as particularidades da música brasileira, evitando uma perspectiva exclusivamente eurocêntrica.

Em síntese, a disciplina Percepção Musical Avançada, propicia aos discentes uma formação sólida no que diz respeito à capacitação musical técnica, preparando o discente para atuar nas mais diversas áreas – instrumentista, compositor, regente ou professor.

Prática de Orquestra de Música Popular (PROP)

A disciplina Prática de Orquestra de Música Popular⁴⁶ é oferecida por quatro períodos com carga horária de 60 horas em cada um deles.

A ementa, objetivos, metodologia, conteúdo programático, avaliação e bibliografia são iguais nos quatro períodos. O componente curricular tem como objetivo, segundo a sua ementa: “Propiciar a participação consciente, crítica e criativa do aluno, no contexto orquestral de música popular; oportunizar a prática dos principais gêneros de música popular brasileira através de seus repertórios mais representativos; oportunizar aos alunos do Bacharelado em MPB - Arranjo a experimentação de composições e arranjos de sua autoria, incentivando-os à prática de regência dos seus trabalhos”.

A metodologia usada, além dos ensaios de orquestra e naipe, conta também com estudos dirigidos e seminários temáticos relacionados à música popular e a prática orquestral. Quanto ao conteúdo programático as ementas apontam para a abordagem da contextualização histórica das peças do repertório e exercícios técnicos de afinação, concentração, relaxamento e aquecimento, além de foco nas questões de expressão musical como um todo. Destaca-se ainda que, além da parte técnico-musical já apontada, a disciplina também aborda questões complementares ao universo musical como: iluminação, figurino e roteiro.

⁴⁶ As ementas datam de 10 de junho de 2013, e, são assinadas pelo professor Roberto Gnattali.

A avaliação é de forma contínua e abrange: assiduidade, desempenho nos ensaios, relacionamento com os demais integrantes da orquestra e uma apresentação pública ao final do semestre com banca examinadora.

A bibliografia contém desde clássicos da orquestração e arranjo como *The Study of Orchestration* (Adler & Hesterman 2002); *Modern Arranging Technique* (Delamont, 1965) e *The Contemporary Arranger* (Sebesky, 1979). Passando por obras nacionais Chediak (Songbooks -coleção completa), *Arranjo – Método Prático. 3 Vols* (Guest, 1996), *Harmonia – Método Prático. 2 Vols* (Guest 2006). Arranjos já prontos para música brasileira popular são contemplados em *Pixinguinha na Pauta – 36 arranjos* (Leme, 2010). E como representante da fundamentação teórica advinda da música de concerto europeia, a bibliografia elenca a obra de *Fundamentos da Composição Musical* (Schoenberg, 1991).

Em síntese, o componente curricular Prática de Orquestra de Música Popular oferece aos discentes ótima base técnico-musical, além de fundamentação histórica e teórica, como também vivências de um ambiente de orquestra regular. O conjunto dessas experiências contribui para a formação e preparação dos alunos visando a atuação artística e profissional para além dos muros da universidade.

Prática de Conjunto I (PC I)

A disciplina Prática de Conjunto⁴⁷ constitui uma atividade prática de performance coletiva focada no repertório da música brasileira popular em sua diversidade histórica e estilística. Esse componente curricular é oferecido ao longo de seis períodos, sendo os quatro primeiros obrigatórios para o curso.

Este componente curricular enfatiza a prática instrumental e/ou vocal em grupo, abrangendo diferentes épocas, gêneros, formas e estilos da música brasileira popular. Seus objetivos centram-se no desenvolvimento de uma participação consciente, crítica e criativa na música em conjunto, com especial atenção à inclusão de composições e arranjos dos próprios alunos. A metodologia oferece sete formações possíveis: conjunto de modinha e lundu; conjunto de choro; conjunto de samba; conjunto de bossa nova; conjunto de música nordestina; conjunto de repertório variado, abrangendo gêneros de

⁴⁷ Não há indicação de pré-requisitos para matrícula. A ementa, datada de 12 de junho de 2023, é assinada pelo professor Almir Cortês.

música afro-brasileira e fusões com gêneros norte-americanos e hispano-americanos; e conjunto vocal, permitindo escolha livre conforme a especialização dos professores disponíveis.

Esta disciplina representa a aplicação prática dos conhecimentos teóricos e históricos adquiridos em outras disciplinas do curso, funcionando como espaço de síntese entre técnica, expressão e conhecimento histórico-musical.

A organização por gêneros e formações musicais segue um cronograma implícito da música brasileira popular, desde os primeiros gêneros de música popular urbana (modinha e lundu) até fusões contemporâneas. Isso cria uma pedagogia através do próprio repertório.

A disciplina combina um currículo aberto (escolha livre do repertório) com diretrizes claras (formações definidas, exigências de avaliação). Este modelo respeita a autonomia dos grupos enquanto garante padrões acadêmicos.

O conteúdo programático engloba além da execução musical: análise (melódica, harmônica, formal); contextualização histórica; competências cênicas (postura, iluminação, sonorização); desenvolvimento crítico (elaboração de notas de programa).

A seleção bibliográfica reflete um cuidado com fontes primárias e especializadas, como podemos constatar através das obras do acervo do Instituto Moreira Salles: Leme (2010) e Caldí (2012), que garantem acesso a arranjos autorais e pesquisas recentes sobre choro; a coleção de Songbooks de Almir Chediak, oferece material padronizado para diversos repertórios; obras técnicas sobre harmonia e improvisação completam a formação prática.

A exigência de apresentação pública transforma a avaliação em experiência profissional simulada, preparando os discentes para a atuação além dos muros da universidade.

3.6 DISCIPLINAS DO QUARTO PERÍODO

Quadro 16 – disciplinas do quarto período:

Percepção Musical II (PEMA II)
Arranjo II (ARJ II)
Análise da Música Popular III (AMP III)
Harmonia de Música Popular IV (HARP IV)
Prática de Orquestra Popular II (PROP II)
Prática de Conjunto II (PC II)

Fonte: elaborado pelo autor.

Nesse item não serão descritas e analisadas novas disciplinas, pois todas apresentadas no quadro acima já foram comentadas anteriormente.

3.7 DISCIPLINAS DO QUINTO PERÍODO

Quadro 17 – disciplinas do quinto período:

Arranjo III (ARJ III)
Análise da Música I (AMU I)
Técnicas de Improviso I (TECIM I)
Música de Tradição Oral no Brasil (MTOB)
Prática de Conjunto III (PC III)

Fonte: elaborado pelo autor.

Nesse item só serão comentadas as novas disciplinas, quais sejam: Análise da Música I (AMU I); Técnicas de Improviso I (TECIM I) e Música de Tradição Oral no Brasil (MTOB). Arranjo III (ARJ III) e Prática de Conjunto III (PC III) já foram comentadas anteriormente.

Análise de Música (AMU I - III)

A disciplina Análise Musical⁴⁸ é oferecida em uma sequência de três períodos, com carga horária de 30 horas cada. Seu desenho curricular, conforme observa-se por meio das ementas, apresenta uma progressão estruturada, partindo de elementos básicos constituintes da expressão musical (no primeiro período), passando para a compreensão de formas homofônicas (segundo período) e alcançando as grandes formas musicais (terceiro período).

A metodologia é compartilhada entre os três períodos, sendo composta por: exposição teórica, exercícios práticos e seminários. Da mesma maneira a forma de avaliação é a mesma em todos os períodos, e consiste em avaliação por meio de exercícios, seminários e provas.

O conteúdo programático, segundo as ementas, inclui, no primeiro período, além dos elementos básicos formadores da expressão musical, introdução a acústica, fraseologia e o contato inicial com às pequenas formas homofônicas e polifônicas. No segundo período são abordadas formas como: canções, andantes, minuetos, scherzos e rondós. No terceiro período é abordado o conceito de desenvolvimento no estilo clássico e barroco. As formas sonatas e fuga também são abordadas neste período final da disciplina.

No que se refere a bibliografia, que é concisa, tem-se a mesma lista de obras nos períodos II e III. As obras de destaque do primeiro período são *Linguagem musical I e II*, apostila CLA (Leite); *Elementos da linguagem musical* (Kieffer, 1975) e *El fraseo musical* (Riemann, 1936). As obras compartilhadas entre os dois períodos finais são *Fundamentos da composição musical* (Schoenberg); *Las formas musicales* (Zamacois); *Structure and Form* (Stein, 1979); *Form in tonal music: an introduction to analysis* (Green, 1979).

Em suma, o componente curricular Análise Musical oferece aos discentes as ferramentas necessárias para a compreensão das formas musicais consagradas ao longo dos séculos. Destaca-se também que, embora o curso tenha foco na música popular, essa disciplina oferece uma sólida formação em formas clássicas da música erudita, o que

⁴⁸ Para ingresso em Análise Musical I, é exigida como pré-requisito a disciplina Harmonia II, o que indica que é necessário que o aluno já tenha uma bagagem teórico-musical mínima para conseguir cursar essa disciplina. A partir de Análise Musical II, o pré-requisito passa a ser o período anterior da própria sequência. As ementas não são datadas e são assinadas pela professora Carole Gubernikoff.

aponta, em conjunto com outras disciplinas, para o fato de que a música popular, se desenvolve em estreita relação com a música erudita, uma vez que muitos dos tópicos apontados no âmbito da música clássica, são transportados com êxito para a música popular.

Técnicas de Improviso I (TECIM I)

O componente curricular Técnicas de Improvisação⁴⁹ é ofertado em dois períodos, ambos com carga horária de 30 horas.

A disciplina Técnicas de Improvisação I apresenta uma abordagem sistemática e progressiva do ensino da improvisação musical, partindo de elementos básicos (fonemas, fragmentos) até estruturas complexas (linhas estruturais, campos harmônicos).

Os objetivos demonstram uma progressão clara partindo de fundamentos (fraseados melódicos), relações estruturais (tempo, melodia e harmonia), desenvolvimento criativo (capacidade de improvisar), aplicação estilística (domínio de diversos gêneros) e componentes rítmicos (investigação e aplicação).

O sistema de avaliação abrange múltiplas competências: processo (caderno de registros); aplicação em tempo real; desenvolvimento melódico (transformações) e improvisação preparada e espontânea.

A bibliografia desta disciplina apresenta um perfil marcadamente prático e metodológico, refletindo fielmente o caráter técnico-instrumental da ementa. Ela é composta quase inteiramente por manuais e métodos de ensino direcionados ao músico praticante, com uma forte ênfase na linguagem da música brasileira popular e do jazz.

Alguns destaques da bibliografia são: *Bossa nova: songbook* (Chediak, 1990), *Harmonia e improvisação I e II* (Chediak, 1990), que funcionam como um canonizador do repertório e da linguagem harmônica da música brasileira popular no ambiente de ensino. Enquanto *O livro do músico* (Adolfo, 1990) e *Manual de harmonia* (Silva, 1982) atuam como fundamentos teóricos ampliados. Estas obras fornecem a base harmônica e geral para a formação do músico. No caso de *jazz improvisation* (Baker, 1988) representa a ponte com a tradição pedagógica internacional do jazz. Sua inclusão demonstra que a disciplina não foca apenas no contexto, mas dialoga com as correntes

⁴⁹ Para a matrícula no primeiro período, é exigida, como pré-requisito, a disciplina Harmonia em Música Popular II (Harp II); no período seguinte, é exigido o módulo anterior, TECIM I. A ementa, com data de 3 de agosto de 2023, é assinada pelo professor Clifford Hill Korman.

principais da pedagogia da improvisação, permitindo ao aluno um repertório técnico e estético mais amplo. A bibliografia é perfeitamente alinhada com os objetivos práticos da disciplina.

A disciplina Técnicas de Improvisação II consiste basicamente na continuidade e aprofundamento dos elementos já abordados no módulo anterior, sendo similares também a metodologia, sistema de avaliação e bibliografia.

Músicas de Tradição Oral no Brasil (MTOB)

A disciplina Músicas de Tradição Oral no Brasil⁵⁰ substitui a antiga Folclore Musical Brasileiro I, o que indica uma atualização epistemológica.

A ementa propõe o estudo das músicas de tradição oral de grupos populares e étnicos no Brasil, analisando sua dinâmica histórica, transformações e relações com outros domínios culturais. Os objetivos incluem revisar criticamente conceitos como folclore, música popular e música erudita, além de introduzir aportes da etnomusicologia para compreender as práticas musicais em contextos urbanos, rurais e indígenas. O conteúdo programático está organizado em três eixos: revisão conceitual, crítica aos estudos de folclore e abordagem etnomusicológica de práticas específicas.

Esta disciplina representa uma transição paradigmática: abandona a visão essencialista do folclore e adota perspectivas contemporâneas da etnomusicologia, privilegiando a agência cultural, a transformação e o diálogo entre tradição e modernidade. A bibliografia reflete isso ao incluir Mário de Andrade (1972), Elizabeth Travassos (1997), e também autores como Rosângela Tugny (2009) com trabalhos sobre culturas indígenas, e Luciana Prass (2004) sobre baterias de samba, evidenciando o interesse por contextos específicos e pela escuta das vozes dos praticantes — marca da etnomusicologia.

Como um todo, a bibliografia abarca práticas musicais urbanas (funk, samba, escolas de samba), rurais (cavalo marinho, rabeca) e indígenas, mostrando que a tradição oral não é um resquício do passado, mas uma realidade viva e dinâmica. Obras como *O Mistério do Samba* (Vianna, 2004) e *Tia Ciata e a pequena África no Rio*

⁵⁰ Este componente curricular é oferecido em um período, com carga horária de 30 horas, e não exige pré-requisitos para matrícula. A ementa, datada de 3 de agosto de 2023, é assinada pelo professor Vincenzo Cambria.

de Janeiro (Moura, 1995) contextualizam as músicas de tradição oral em processos históricos mais amplos, como a formação da identidade nacional e as dinâmicas urbanas.

3.8 DISCIPLINAS DO SEXTO PERÍODO

Quadro 18 – disciplinas do sexto período:

Arranjo IV (ARJ IV) Análise da Música II (AMU II) Prática de Conjunto IV (PC IV)

Fonte: elaborado pelo autor.

Neste item, as disciplinas elencadas Arranjo IV (ARJ IV), Análise da Música II (AMU II) e Prática de Conjunto IV (PC IV), já foram analisadas quando da primeira oferta dessas disciplinas no decorrer do curso, portanto não repetiremos tais análises.

3.9 DISCIPLINAS DO SÉTIMO PERÍODO

Quadro 19 – disciplinas do sétimo período:

Arranjo V (ARJ V) Análise da Música Popular III (AMU III) Projeto I (PROJETO I)
--

Fonte: elaborado pelo autor.

Neste item, observa-se que das três disciplinas elencadas, apenas Projeto I, não foi alvo de análise anterior. Portanto, apenas ela se analisada a seguir.

Projeto (PRJ I-II)

A disciplina Projeto⁵¹ tem como foco principal orientar o aluno nas etapas iniciais da pesquisa acadêmica e na elaboração do trabalho final de curso, alinhando exigências acadêmicas — como normas e metodologia — com a prática artística musical. Esse componente curricular é ofertado em dois períodos.

A metodologia combina aulas expositivas, participativas e acompanhamento individualizado, com flexibilidade para atividades síncronas e assíncronas. Destacam-se: aulas com docentes variados do Departamento de Música, sob coordenação da Prof.^a Clara Sandroni, o que contribui bastante para os discentes, pois cada professor convidado compartilhará da sua expertise; ênfase em ferramentas de pesquisa, análise musical e métodos etnográficos, essenciais para pesquisas em música que envolvem contextos socioculturais.

A avaliação é processual, conferindo um peso maior ao projeto final, o que reforça a importância conferida à formação acadêmica e artística dos discentes.

A bibliografia básica cobre desde a metodologia geral (Eco) até aspectos específicos do arranjo e normas acadêmicas, formando um alicerce sólido, enquanto a bibliografia complementar amplia o repertório teórico, com obras que conectam música, sociedade e tecnologia, enriquecendo a fundamentação teórica dos trabalhos dos discentes.

No segundo período da disciplina Projeto II, que é a continuidade natural de Projeto I, observa-se uma carga horária maior (60h), ao passo que no primeiro período a carga é de 30 horas, e foco na finalização do trabalho de conclusão de curso.

Os objetivos mantêm o equilíbrio entre teoria e prática: orientar a pesquisa e escrita do texto final; supervisionar a elaboração do arranjo musical; preparar a apresentação musical.

A metodologia, neste período, é baseada na orientação que tem como objetivos ajustes refinados no texto dissertativo, desenvolvimento técnico do arranjo musical e a preparação específica para a banca de defesa. A estrutura aponta para o esforço da aplicação prática do conhecimento adquirido anteriormente.

⁵¹ Para o primeiro período desta disciplina, não há pré-requisito para matrícula, enquanto para o segundo é necessário ter cursado o período anterior. A ementa, datada de 9 de agosto de 2023, é assinada pela professora Clara Sandroni.

A avaliação única pela banca reflete o caráter terminal da disciplina e a maturidade esperada do trabalho. A defesa integra necessariamente:

- A argumentação acadêmica do texto;
- A performance/gravação musical;
- A capacidade de justificar escolhas artísticas e teóricas.

A manutenção da mesma bibliografia sugere um aprofundamento nos mesmos referenciais, agora aplicados à fase final de produção, buscando que o aluno consiga articular essas referências de maneira mais sofisticada em seu texto e prática musical.

Esta disciplina representa o momento de síntese do bacharelado em música popular - arranjo onde teoria e prática finalmente se encontram em produtos acabados e defensáveis publicamente

3.10 DISCIPLINAS DO OITAVO PERÍODO

Quadro 20 – disciplinas do oitavo período:

Arranjo V (ARJ V) Projeto II (PROJETO II)

Fonte: elaborado pelo autor.

Neste item, as duas disciplinas obrigatórias elencadas, já foram alvo de análise anteriormente, portanto não há análise a serem realizadas neste item.

3.11 DISCIPLINAS OPTATIVAS

A partir do segundo período o aluno começa a ter que cursar as disciplinas chamadas optativas que são divididas em 5 Eixos de matérias a serem escolhidas pelos discentes. Inicialmente há mais disciplinas obrigatórias em relação à optativas e, aos poucos, essa relação vai se invertendo até que no sétimo período o aluno terá que cursar três disciplinas obrigatórias e cinco optativas e no oitavo e último período, cursará duas disciplinas obrigatórias e cinco optativas.

3.12 OS CINCO EIXOS DE DISCIPLINAS

A proposta curricular dos cursos de música da UNIRIO, está organizada em cinco eixos articuladores que estruturam a formação: Fundamentação Pedagógica, Fundamentação Sociocultural, Estruturação e Criação Musical, Práticas Interpretativas e Articulação Teórico-Prática. A estruturação dos cursos de música está exposta na Proposta de Alteração Curricular (PAC) do ano de 2007, que basicamente, tal qual os PPCs, apresenta as diretrizes pedagógicas do curso, inclusive em trechos do documento o termo projeto pedagógico de curso é utilizado.

A seguir, tem-se a tabela 1 de cargas horárias obrigatórias e cargas mínimas optativas por habilitação e por eixo:

Tabela 1 – Cargas obrigatórias e cargas mínimas optativas.

		Composição	Regência	MPB	Piano	Canto	Violão	Cordas/Sopros Percussão
Fundamentação Pedagógica	Ob	-	-	60 h	-	-	30 h	-
	Op	90 h	90 h	90 h	90 h	90 h	90 h	90 h
Fundamentação Sócio-cultural	Ob	180 h	180 h	210 h	120 h	240 h	120 h	120 h
	Op	90 h	90 h	120 h	180 h	90 h	120 h	90 h
Estruturação e Criação Musical	Ob	1440 h	900 h	810 h	360 h	360 h	360 h	360 h
	Op	180 h	180 h	180 h	180 h	60 h	180 h	60 h
Práticas Interpretativas	Ob	120 h	750 h	300 h	780 h	1035 h	810 h	1080 h
	Op	180 h	180 h	240 h	150 h	60 h	150 h	60 h
Articulação Teórico-Prática	AC	200 h	200 h	300 h	360 h	285 h	360 h	360 h
	TCC	60 h	60 h	90 h	-	-	-	-
	ECS	-	-	-	180 h	180 h	180 h	180 h
Total		2540 h	2630 h	2400 h	2400 h	2400 h	2400 h	2400 h

AC – Atividades Complementares; TCC – Trabalho de Conclusão de Curso; ECS – Estágio Curricular Supervisionado

Fonte: UNIRIO, PAC, 2007.

Será visto a seguir, a apresentação de cada um dos cinco eixos, contendo os respectivos focos. Após tem-se a lista das disciplinas que estão contidas em cada um deles.

Eixo de Fundamentação Pedagógica

Eixo de Fundamentação Pedagógica – foco na aquisição dos conteúdos pedagógicos gerais e específicos, no desenvolvimento das didáticas específicas da atividade musical, apoiado na articulação institucional entre o Instituto Villa-Lobos e a Escola de Educação, objetivando a formação de profissionais dotados dos conhecimentos filosóficos, educacionais e pedagógicos que fundamentam a ação educativa. À exceção das habilitações em Música Popular Brasileira e Violão, que oferecem disciplinas obrigatórias, este eixo é formado por disciplinas de caráter optativo, dentre as quais os estudantes deverão escolher uma carga horária mínima obrigatória, possibilitando maior articulação e

transversalidade entre os currículos do Bacharelado e da Licenciatura (UNIRIO, PAC, 2007, p. 23).

Tabela 2 – Disciplinas do eixo de fundamentação pedagógica.

Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
Didática	-	60 h	4
Dinâmica e Organização Escolar	-	60 h	3
Fundamentos e Técnicas de Pesquisa	-	30 h	2
Oficina de Música I	-	60 h	2
Processos de Musicalização I a III	PROM I	3 x 45 h	3 x 2
Psicologia e Educação	-	60 h	4

Fonte: UNIRIO, PAC, 2007

Eixo de Fundamentação Sociocultural

Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural - foco na aquisição de conteúdos básicos relacionados com a Cultura e as Artes, a Filosofia e as Ciências Humanas e Sociais, apoiado na articulação institucional entre o Instituto Villa-Lobos e a Escola de Teatro, objetivando a formação de profissionais dotados de pensamento crítico e reflexivo e aptos a intervirem de forma autônoma na sociedade e a desenvolverem pesquisa científica comprometida com a compreensão e a difusão da cultura e com o seu desenvolvimento. Essa estrutura busca garantir uma abordagem integral da formação musical, contemplando desde os aspectos técnicos e performáticos até as dimensões históricas, culturais e educacionais da música. O eixo de Fundamentação Sociocultural, por exemplo, inclui disciplinas como "Antropologia da Cultura Brasileira" e "Músicas de Tradição Oral", reforçando o compromisso do IVL com a valorização da diversidade cultural brasileira (UNIRIO, PAC, 2007, p. 23-24).

Tabela 3 – Disciplinas do eixo de fundamentação sociocultural.

Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
Antropologia da Cultura Brasileira	-	30 h	2
Artes Plásticas I e II	I => II	2 x 30 h	2 x 1
Estética Clássica	-	30 h	2
Estética Moderna	-	30 h	2
Estética Contemporânea	-	30 h	2
Expressão Corporal I e II	-	60 h	2
História da Arte Clássica	-	30 h	2
História da Arte Moderna	-	30 h	2
História da Música I: Introdução ao Estudo de História da Música	-	30 h	2
História da Música II: Música Brasileira	HM I	30 h	2
História da Música III a VIII (temáticas)	HM I	6 x 30 h	6 x 2
História da Música Popular Brasileira I e II	I => II	2 x 30 h	2 x 2
Interpretação I	-	60 h	2
Introdução à Etnomusicologia	-	30 h	2
Introdução à Literatura Oral	-	30 h	2
Legislação e Produção Musical	-	30 h	2
Músicas de Tradição Oral no Brasil	-	30 h	2
Música e Indústria Cultural	-	30 h	2
Oficina de Interpretação Teatral I	-	30 h	1

Fonte: UNIRIO, PAC, 2007

Eixo de Estruturação e Criação Musical

Eixo de Estruturação e Criação Musical - foco na aquisição de conteúdos específicos que particularizam e dão consistência à área de Música, relacionados com a estruturação da linguagem e a criação musical, apoiado na articulação entre os departamentos acadêmicos do IVL, objetivando a formação de profissionais dotados de sensibilidade e capacidade criativa e aptos a desenvolverem pesquisa científica, tecnológica e artística. Entre as inovações mais significativas da proposta destaca-se a introdução de disciplinas semipresenciais, especialmente nas aulas de instrumento e canto. Inspirada na Portaria MEC nº 4.059/2004, e em Resolução específica da UNIRIO, essa modalidade combina atividades presenciais com momentos de autoestudo supervisionado, reconhecendo formalmente o tempo que os estudantes dedicam ao treinamento individual (UNIRIO, PAC, 2007, p. 24).

Tabela 4 – Disciplinas do eixo de estruturação e criação musical.

Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
Acústica Musical	-	30 h	2
Análise Musical I a III	HAR II => AMU I I => II, II => III	3 x 30 h	3 x 2
Análise Musical Avançada I a VI	AMU III	6 x 30 h	6 x 2
Análise de Música Popular I a III	-	3 x 30 h	3 x 2
Arranjo I a III	HARP II => ARJ I => II => => III	3 x 60 h	3 x 3
Arranjo IV a VI	ARJ III => IV => V => VI	3 x 30 h	3 x 2
Arranjos e Técnicas Instrumentais I a IV	HARTEC II ou HAR II => ATI I, I => II	4 x 30 h	4 x 2
Arranjo e Transcrição para Violão	-	30 h	2
Composição I a VIII	PEMA II, AMU II, HARA II, CPFU II => COMP I I => II, II => III, III => IV IV => V, V => VI, VI => VII e VIII	8 x 60 h	8 x 2
Composição Eletroacústica I e II	COMP IV, MEX I	2 x 60 h	2 x 2
Contraponto e Fuga I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 60 h	4 x 3
Estrutura da Música Modal I a III	I => II, II => III	3 x 30 h	3 x 2
Harmonia I a VI	PEM II => HAR I (co- requisito), I => II, II => III, III => IV, IV => V, V => VI	6 x 60 h	6 x 4
Harmonia em Música Popular I a IV	-	4 x 30 h	4 x 2
Harmonia de Teclado I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 30 h	4 x 1
Informática para Música	-	60 h	3
Instrumentação e Orquestração I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 30 h	4 x 2
Música Experimental I e II	I => II	2 x 60 h	2 x 2
Oficina de Composição I e II	HAR II	2 x 30 h	2 x 1
Oficina de Música II a IV	OM I	3 x 30 h	3 x 2
Percepção Musical I e II	I => II	2 x 60 h	2 x 4
Percepção Musical III e IV (temáticas)	PEM II	2 x 60 h	2 x 4
Percepção Musical Avançada I e II	I => II	2 x 60 h	2 x 4
Percepção Musical Avançada III e IV (temáticas)	PEMA II	2 x 60 h	2 x 4
Música e Tecnologia	-	60 h	3
Técnicas de Improvisação I e II	I => II	2 x 30 h	2 x 2
Transcrição de Canção I e II	I => II	2 x 30 h	2 x 2

Fonte: UNIRIO, PAC, 2007

Eixo de Práticas Interpretativas

Eixo de Práticas Interpretativas - foco na aquisição de conteúdos específicos que particularizam e dão consistência à área de Música, relacionados com a performance vocal e instrumental, apoiado na articulação entre os quatro departamentos acadêmicos do IVL, objetivando a formação de profissionais aptos a atuarem e intervirem nas manifestações artísticas e culturais da sociedade, demonstrando sensibilidade e criação artística e excelência prática (UNIRIO, PAC, 2007, p. 25).

Tabela 5 – Disciplinas do eixo de práticas interpretativas.

Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
Acompanhamento ao Piano I a IV	-	4 x 30 h	4 x 2
Acompanhamento ao Violão I a IV	-	4 x 30 h	4 x 1
Canto Coral I a VI	-	6 x 30 h	6 x 1
Dicção I e II	-	2 x 30 h	2 x 2
Elementos de Regência Instrumental I e II	-	2 x 60 h	2 x 2
Fisiologia da Voz	-	15 h	1
História e Literatura do Violão I e II	-	2 x 30 h	2 x 2
Literatura do Instrumento I a IV	-	4 x 30 h	4 x 2
Música de Câmara I a VI	-	6 x 30 h	6 x 1
Oficina de Canto I a VIII	-	8 x 30 h	8 x 1
Oficina de Ópera I e II	-	2 x 60 h	2 x 2
Oficina de Performance	-	30 h	2
Orquestra de Violões I a IV	-	4 x 30 h	4 x 1
Prática de Conjunto I a VI	-	6 x 30 h	6 x 1
Prática de Orquestra I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Prática de Orquestra de Música Popular I a VI	-	6 x 60 h	6 x 2
Prática de Regência Coral I e II	RCO II	60 h	2
Regência I a VI	I => II, II => III, III=> IV, IV => V, V => VI	6 x 75 h	6 x 3
Regência Coral I e II	RCO I => RCO II	2 x 30 h	2 x 2
Repertório Vocal I e II	-	2 x 30 h	2 x 2
Técnicas e Estudos do Violão I e II	I => II	2 x 30 h	2 x 2
Técnica Vocal I e II	I => II	2 x 30 h	2 x 1
Tópicos em Práticas Interpretativas I a IV	-	4 x 30 h	4 x 2
Canto I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Piano I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Violão I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Violino I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Viola I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Violoncelo I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Contrabaixo I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Flauta Transversa I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Clarineta I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Oboé I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Fagote I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Trompete I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Trompa I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Trombone I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2
Saxofone I a VIII	-	8 x 60 h	8 x 2

Fonte: UNIRIO, PAC, 2007

Canto Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Percussão Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Violino Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Viola Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Violoncelo Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Contrabaixo Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Violão Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Piano Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Cravo Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Violão Popular I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Piano Popular I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Flauta Transversa Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Flauta-Doce Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Clarineta Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Oboé Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Fagote Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Trompete Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Trompa Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Trombone Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1
Saxofone Complementar I a IV	I => II, II => III, III => IV	4 x 15 h	4 x 1

Continuação da Tabela 5 – Disciplinas do eixo de práticas interpretativas. Fonte: UNIRIO, PAC, 2007

Eixo de Articulação Teórico - Prática

Eixo de Articulação Teórico-Prática – foco no desenvolvimento de estudos e atividades que permitam a integração entre teoria e prática relacionada com o exercício da arte musical e do desempenho profissional, apoiado no princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão e no reconhecimento de conhecimentos e competências adquiridos fora do ambiente acadêmico, objetivando a formação de profissionais aptos a atuarem nos diferenciados contextos culturais e em articulação com as escolas de Educação Básica e Técnico-Profissional (UNIRIO, PAC, 2007, p. 27).

No PAC, o eixo de Articulação Teórico-Prática, diferentemente dos demais eixos, não apresenta quadro com as disciplinas.

Para completar as possibilidades propostas para formação dos discentes, o PAC elenca também as atividades complementares indicadas:

monitoria; iniciação científica; atividades de extensão; disciplinas fora da matriz curricular; participação em grupo de estudo; cursos de extensão; organização e/ou participação em eventos científicos, culturais, artísticos e políticos; organização e/ou participação em eventos acadêmicos, espetáculos e gravações; composição / arranjo; publicação de artigo, capítulo de livro, resumo, resenha, comunicação ou partitura; estágios curriculares não obrigatórios; atuação profissional como compositor, arranjador; atuação profissional como regente coral ou de grupo instrumental; atuação profissional como cantor ou instrumentista; atuação profissional em outras atividades afins à área de Música (UNIRIO, PAC, 2007, p. 27).

Em síntese, a proposta curricular representa um esforço para consolidar o IVL como espaço de excelência artística e acadêmica, formando músicos críticos, criativos e versáteis, capazes de atuar em diversos contextos culturais e educacionais. Ao mesmo tempo em que preserva a tradição de rigor técnico que caracteriza a instituição, a proposta abre espaço para inovações pedagógicas alinhadas com as exigências do século XXI.

CAPÍTULO 4 - DISCUSSÃO

Neste capítulo, após a visão ampla da estrutura curricular proporcionada pelos dois capítulos anteriores, serão realizadas análises, a luz dos referenciais teóricos abordados no Capítulo 1, de cada um dos dois cursos de música popular estudados: UNICAMP e UNIRIO.

4.1 DIÁLOGO ENTRE OS REFERÊNCIAS TEÓRICOS E O PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE MÚSICA POPULAR DA UNICAMP

A elaboração de uma definição precisa para o termo música popular constitui um dos grandes desafios epistemológicos no campo da musicologia, como bem demonstra o capítulo inicial desta dissertação. A análise do projeto pedagógico do curso de Música Popular da UNICAMP, materializado nas ementas e bibliografias de suas disciplinas, revela não apenas uma consonância com os debates teóricos mais relevantes, mas, sobretudo, uma operacionalização prática desses conceitos. Longe de ser uma mera aplicação de teorias, o currículo se apresenta como uma resposta pedagógica estruturada frente às complexidades inerentes ao estudo da música popular, conformando um modelo de formação que é, ele próprio, uma reflexão sobre o seu objeto de estudo.

A crítica de Middleton (1990) às definições negativas e normativas de música popular – aquela que a define pelo que ela não é (não é erudita, não é folclórica) ou pela sua suposta inferioridade – encontra no currículo da UNICAMP uma refutação prática. O curso estrutura-se como um espaço híbrido, onde as fronteiras são constantemente tensionadas e ressignificadas.

A disciplina Prática de Big Band é emblemática nesse aspecto. Ao dedicar-se a um repertório tripartite (jazz, música brasileira e latino-americana), a disciplina encarna o caráter fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira apontado por Wisnik (2007). O formato de big band, inicialmente associado ao jazz norte-americano da Era do Swing, é ressignificado como veículo para a execução de música brasileira e latina, contribuindo com a vocação para cruzar ou dissipar fronteiras da cultura brasileira (Wisnik, 2007, p. 56). Essa abordagem não hierarquizante dos repertórios refuta a visão purista ou essencialista, alinhando-se à compreensão de que a música popular se constitui justamente por meio de empréstimos, diálogos e sínteses culturais, como aponta Neder (2010).

Esse fenômeno repete-se de forma ainda mais acentuada no eixo de Harmonia. A bibliografia básica dos módulos iniciais (MP130 e MP230) coloca lado a lado o tratado erudito de Piston (1989) e os métodos voltados para a prática popular, como os de Guest (2000) e Almada (2009). Esta justaposição aponta para uma opção pedagógica que reconhece a música popular urbana como um sistema complexo que se nutre tanto da tradição tonal europeia quanto de desenvolvimentos autóctones e sincréticos.

A distinção apresentada por Renato Almeida (1958, p. 28) – entre música folclórica (de criação/aceitação coletiva e transmissão oral) e música popular (de autor conhecido e divulgada pelos meios comuns da divulgação musical) – é tomada pelo currículo não como uma definição estanque, mas como um problema a ser investigado. As disciplinas de Música e Tecnologia I e II (MP150 e MP250) e, sobretudo, o eixo de Música Industrializada (MU111 e MU231), dedicam-se exatamente a desvendar os meios comuns que constituem a música popular como fenômeno moderno e contemporâneo.

A ementa de Música Industrializada, ao abordar conceitos de industrialização em geral e o caso particular da industrialização do som, aponta para o fato de que a música popular é indissociável de suas condições técnicas de produção, reprodução e consumo. A bibliografia, que inclui desde os textos fundadores de Adorno e Benjamin até análises contemporâneas de Shuker e Wikstrom, fornece ao aluno o arcabouço para compreender, as dinâmicas da indústria cultural e as transformações radicais promovidas pela digitalização. Esta abordagem ecoa a constatação de Napolitano (2002) sobre a música popular industrializada estar imbricada ao crescimento da indústria de entretenimento.

No segundo período desta disciplina, observa-se o deslocamento do foco para as consequências econômicas, sociais, artísticas e culturais da gravação sonora. Ao privilegiar estudos de caso brasileiros e latino-americanos, a disciplina evita uma aplicação mecânica de teorias estrangeiras e estimula uma reflexão contextualizada. Ela permite ao aluno compreender como os processos industriais e tecnológicos não são neutros, mas modelam estéticas e reconfiguram cenas musicais locais, respondendo assim ao caráter interesse-dependente e contextual das definições de música popular, conforme Middleton (1990).

O Capítulo 1 desta dissertação, demonstra que a compreensão da música popular exige um mergulho em sua história particular, marcada por mediações e negociações. O eixo de História e Linguagem da Música Popular é a espinha dorsal dessa perspectiva

histórica no currículo. Sua estrutura não é meramente cronológica, mas temática e problematizadora.

A disciplina História e Linguagem da Música Popular, em seu primeiro período, com foco nos gêneros fundadores (samba, choro), estabelece as bases para entender o processo de formação de uma música urbana nacional. Já a segmentação entre o terceiro período (gêneros tradicionais e Era do Rádio) e o quarto período (vanguardas e contemporaneidade) reflete a percepção de que a música brasileira popular do século XX viveu momentos de relativa estabilização de paradigmas (a Época de Ouro) e profundas rupturas (a Tropicália, a Vanguarda Paulista).

A constatação de Neder (2010, p. 182) de que a música popular “[...] se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos”, encontra sua materialização pedagógica nas disciplinas de prática coletiva. A Prática Instrumental, com seus sete módulos sequenciais e 315 horas de carga horária, é o centro dessa filosofia. A ementa desta disciplina, prevê a execução em grupo de peças musicais de gêneros e estilos variados, o que proporciona ao discente, além do treino técnico, um laboratório de sociabilidade musical onde se aprendem, na prática, habilidades como escuta ativa, interação, negociação rítmica e melódica, e adaptação estilística.

Este foco na performance coletiva é uma resposta implícita às definições puramente textuais ou composicionais da música popular. Ele reconhece que uma parte significativa do conhecimento musical popular é tácito, corporal e situado na interação entre os músicos – um saber que não se esgota na partitura. Da mesma forma, o eixo de Rítmica, com sua carga horária elevada de 300 horas, evidencia a centralidade do ritmo como elemento estruturante da música popular. O estudo de polirritmias e a utilização de métodos como *The New Breed* (Chester) preparam o músico para a complexidade rítmica característica de gêneros afrodiaspóricos que formam a base da música brasileira popular, conforme apontado na discussão sobre lundu e samba.

Na disciplina Sopros (saxofone), evidencia-se a influência e a predominância do jazz na bibliografia. Do total de 19 referências, apenas uma é de autor brasileiro, sendo que esta não aborda o jazz. As outras 18 são todas em língua inglesa e centradas no jazz e em suas intersecções com o blues e o funk. Seria essa forte presença hegemônica do repertório e da bibliografia estrangeira um indício de colonialidade, segundo argumenta Queiroz (2020) e já apresentado nesta dissertação?

Cabe notar que a relação do jazz com a música brasileira popular é perceptível, por exemplo, na formação da bossa nova e no desenvolvimento da música instrumental brasileira, a ponto de esta vertente ser, por vezes, denominada "jazz brasileiro" (Piedade, 2005).

A disciplina Canto na Música Popular é particularmente abrangente, sua metodologia, que nos três primeiros módulos tem foco no estudo histórico e técnico do desenvolvimento da voz na canção popular brasileira por meio da escuta de fonogramas, proporciona aos discentes percorrer a Era de Ouro no primeiro período, a bossa nova no segundo período e os festivais/Tropicália no terceiro período, conduzindo o discente não aprende apenas a cantar em diferentes estilos; ele compreende as transformações da sensibilidade vocal em seu contexto histórico e midiático, exemplificado com o estudo da dicção de João Gilberto com base na análise de Walter Garcia (Bim Bom, 1999).

A expansão do repertório para a música caipira e o samba paulista, ocorrida no quarto e quinto períodos, e, posteriormente, para a canção latino-americana no sétimo período, reforça o compromisso com a diversidade e com a perspectiva de Sandroni (2004) sobre a relativização das fronteiras entre o popular e o folclórico. Trata-se de um eixo que entende a canção não apenas como um veículo para a letra e a melodia, mas como um artefato cultural complexo, onde a performance vocal é um elemento semântico central.

Por fim, a disciplina de Introdução à Pesquisa, e a disciplina Atividades Complementares, representam a consolidação de um modelo de formação que pretende formar não apenas técnicos ou executantes, mas profissionais reflexivos.

A bibliografia da disciplina Introdução à Pesquisa, que mescla metodologia geral (Chizzotti, 1991), com obras específicas sobre pesquisa em música (Kemp, 1995) e discussões sobre a natureza do conhecimento artístico (Zamboldi, 2001), equipa o aluno para transitar entre a prática musical e a academia. Ela o capacita a formular problemas de investigação pertinentes, articulando as questões teóricas debatidas no Capítulo 1 – "O que é música popular?" – com sua própria experiência prática e seus interesses artísticos.

O projeto pedagógico do curso de Música Popular da UNICAMP, conforme revelado pela análise das ementas, não é um simples aglomerado de disciplinas, mas um processo formativo coerente. Ele internaliza os debates teóricos mais relevantes do campo e os traduz em princípios pedagógicos operacionais. O currículo é, ele próprio, uma resposta à pergunta "O que é música popular?", propondo que ela é:

- Um campo de forças históricas e sociais, e não um conjunto fixo de obras;
- Uma prática cultural marcada pela hibridação e pela negociação de fronteiras;
- Um saber encarnado, que se manifesta na performance coletiva e também no domínio técnico;
- Um fenômeno indissociável de suas mediações tecnológicas e industriais;
- Um objeto de conhecimento que exige tanto o domínio do ofício quanto a reflexão crítica.

Dessa forma, a formação oferecida pela UNICAMP vai além de reproduzir um cânone ou ensinar um ofício. Ela busca formar agentes culturais capazes de compreender, intervir e transformar criticamente o multifacetado universo da música popular, equipados com as ferramentas técnicas, históricas e teóricas para navegar em um campo em constante transformação.

4.2 DIÁLOGO ENTRE OS REFERENCIAIS TEÓRICOS E O PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE MÚSICA POPULAR DA UNIRIO

A análise das ementas do Bacharelado em Música Popular – Arranjo da UNIRIO revela um projeto pedagógico que espelha, em sua estrutura curricular, as complexidades e contradições inerentes ao próprio conceito de música popular brasileira tal como discutido em sua fundamentação teórica.

O currículo demonstra uma clara superação das visões normativas e dicotômicas criticadas por Middleton (1990). A rígida separação entre erudito e popular também é desconstruída. Disciplinas como Harmonia em Música Popular e Harmonia de Teclado utilizam ferramentas da tradição europeia (Schoenberg, 2001; Piston, 1962) para analisar e criar música popular, concretizando a fusionalidade apontada por Wisnik (2007). A disciplina Análise de Música Popular equilibra autores brasileiros (Tatit, 1996; Ulhôa, 1999) com teóricos internacionais (Middleton, 1990; Moore, 2012), enquanto História da Música Popular Brasileira contextualiza a produção musical dentro de processos históricos mais amplos, evitando tanto o isolamento quanto a hierarquização.

A própria organização que divide disciplinas em teóricas e práticas é constantemente tensionada pela metodologia de ensino, que privilegia a integração entre escuta, análise e execução.

O curso incorpora a visão da música como fenômeno sociocultural dinâmico apresentada no capítulo teórico. As disciplinas de base antropológica e etnomusicológica são corroboram com esse aspecto: Antropologia da Cultura Brasileira e Introdução à Etnomusicologia fornecem as ferramentas para que os alunos possam entender a música para além das estruturas harmônicas e melódicas, contextualizando-a nos processos de formação identitária e nas dinâmicas de poder discutidas por Vianna (2002) e Sandroni (2004); Músicas de Tradição Oral no Brasil representa explicitamente a transição paradigmática do folclore para a etnomusicologia, reconhecendo a agência cultural e a dinâmica das tradições, tal como exemplificado pelo caso de Dona Selma do Coco citado por Sandroni (2004).

A disciplina Música e Indústria Cultural aborda diretamente a tensão entre a mercantilização da música e a autonomia criativa, articulando-se com as discussões sobre a Era do Rádio, os festivais e a consolidação do mercado fonográfico presentes no capítulo histórico.

Esta formação crítica é essencial para preparar o profissional para navegar no campo de forças entre criação artística e demandas de mercado, entendendo a música popular como parte integrante da Indústria Cultural sem reduzi-la a mero produto.

O currículo evita uma visão essencialista da nacionalidade musical, e oferece ferramentas para entender o processo histórico de construção de gêneros: História da Música Popular Brasileira mostra o samba como construção cultural, ecoando as análises de Paranhos (2003) sobre sua trajetória da marginalidade ao símbolo nacional; Análise de Música Popular problematiza noções como cânone e autoria desde o primeiro período, preparando o aluno para enxergar a música brasileira popular como campo em constante transformação e disputa.

Por sua vez, a disciplina de Arranjo, que nomeia e dá identidade ao curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira da UNIRIO, representa o objetivo geral da estrutura formativa, que se inicia com os alicerces sensoriais fornecidos por Percepção Musical e com os fundamentos linguísticos construídos em Harmonia Popular. Dessa forma, o arranjo não surge como uma disciplina isolada, mas como o ponto de convergência sintetizador de todo um conhecimento prévio, transformando teoria em prática e audição em criação.

Ao longo de seus seis níveis, a disciplina oferece ao estudante as ferramentas necessárias de instrumentista para tornar-se um arranjador, guiando-o por uma progressão

lógica e cumulativa. Parte-se do domínio da escrita para pequenas formações, como o conjunto de choro, avança para a complexidade de naipes de sopros e *big bands*. Nos estágios avançados, sob o modelo de ementa livre, propicia ao discente um espaço de experimentação e especialização. É, portanto, na prática reflexiva do arranjo, ancorada no repertório canônico da música brasileira popular, que o curso concretiza sua missão maior: forjar o artesão competente que, ao dominar a técnica, transcende-a para se tornar um artista autoral.

As Práticas de Conjunto, organizadas por gêneros históricos, constituem o centro prático da pedagogia do curso, funcionando como um laboratório vivo onde os conceitos teóricos e históricos explorados ao longo do último capítulo ganham materialidade sonora. Se, como visto, a música brasileira popular é um fenômeno poroso e mutável, cujos contornos são negociados socialmente, nada mais apropriado do que vivenciar essa negociação em primeira mão. Ao estudar e executar um samba do Estácio, um choro de Pixinguinha, uma bossa nova de Tom Jobim ou um baião de Luiz Gonzaga, o aluno não apenas desenvolve competências técnicas e de interação em grupo, mas também internaliza as mediações, fusões e encontros (Napolitano, 2002) que forjaram a nossa identidade musical. Esta prática direta com o repertório permite uma compreensão empírica da história social da música brasileira, transformando o musicista em um intérprete consciente, capaz de dialogar com as diferentes tradições que formam o grande mosaico da música brasileira popular.

O currículo, privilegia a música brasileira popular (e não podia ser diferente, uma vez que esse é o título do curso). As publicações de cunho teórico, focadas na música erudita, são inseridas para fundamentação de conceitos, sobretudo harmônicos e melódicos, porém, de forma ampla, o currículo aponta para a aplicação de tais conceitos em obras da música popular. Isso corresponde à percepção de Neder (2010) sobre a música popular se definir justamente no contato e confronto com outras músicas.

Na disciplina Técnicas de Improvisação, a bibliografia inclui tanto Chediak (1990), com foco na música brasileira popular, quanto David Baker (1988), voltado para o jazz, mas esse caso é a exceção. Via de regra, o curso é focado na música brasileira popular.

Os gêneros estudados, tanto no aspecto histórico quanto prático, coincidem, em sua maioria, com a historiografia tradicional da música brasileira popular, que tem como

foco as manifestações musicais irradiadas principalmente do Rio de Janeiro, a saber: modinha, lundu, maxixe, choro, samba, bossa-nova e MPB entre outros.

Em síntese, pode-se dizer que, o curso Bacharelado em Música Popular Brasileira - Arranjo da UNIRIO representa a institucionalização acadêmica do que a fundamentação teórica apresenta como características marcantes da música brasileira popular: sua natureza híbrida e sua inserção social complexa.

A grade curricular não apenas transmite conhecimentos técnicos, mas fornece aos discentes as ferramentas conceituais para entenderem a música popular como fenômeno cultural multifacetado, preparando-os tanto para a atuação profissional quanto para a reflexão crítica sobre seu próprio fazer musical. O projeto pedagógico demonstra coerência entre a prática educativa e a compreensão teórica sobre o que constitui a música brasileira popular.

Esta análise sugere que o curso consegue equilibrar três dimensões fundamentais: o domínio técnico-musical, a compreensão histórica e social da música, e o desenvolvimento da autonomia criativa - formando assim profissionais que são simultaneamente técnicos competentes, artistas autorais e intelectuais críticos de sua própria tradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação acadêmica empreendida nesta dissertação, com foco específico nos dois primeiros cursos de música popular criados por universidades públicas no Brasil, UNICAMP e UNIRIO, foi estruturada em cinco capítulos.

No Capítulo 1 apresentou-se a discussão em torno da definição de música popular, que é o foco principal, mas também foi necessário abordar a frágil distinção entre música folclórica e música popular, ou música popular urbana, que é uma outra possibilidade de nomenclatura atribuída à essa manifestação musical. Também é inerente ao assunto a dicotomia música popular x música erudita. Os referenciais teóricos adotados, abordam essas questões e apontam que a música popular é um fenômeno de contornos fluidos, constantemente redefinidos pelas dinâmicas da negociação social e pelas contingências do processo histórico. Apontam também para o fato das fronteiras entre música folclórica, música popular, música erudita, música de massa, música local e música global serem frágeis, e em alguns casos, sobretudo nos dias atuais, praticamente inexistentes.

Ainda no Capítulo 1, registra-se um apanhado historiográfico dos gêneros de música popular observados no Brasil, a partir do século XVIII, nesse caso com a ressalva de que, os gêneros elencados, não representam a totalidade das manifestações musicais populares observadas no território brasileiro, e sim, o cânone estabelecido pela historiografia musical brasileira, com forte ênfase nos gêneros dos grandes centros urbanos, predominantemente, o Rio de Janeiro. Neste item, observa-se também, a oposição e discriminação que a música popular enfrentou por parte da sociedade brasileira.

Finalizando, tem-se o relato do histórico do ensino de música no Brasil, que, se estrutura a partir do final do século XIX, com a criação das primeiras escolas de música no país. Vale ressaltar que, nesse período, o ensino de música era voltado exclusivamente para a música erudita.

No Capítulo 2, é abordada a criação do curso de música popular da UNICAMP, que ocorreu em 1989. Ressalta-se que para a criação desse curso, de proposta inovadora, foi criado um grupo de trabalho (Grupo de Estudos de Música Popular), com foco na preparação do novo curso, e que também produziu um texto- manifesto intitulado *A Música Popular dá o Recado*, que é uma defesa e apresentação dos motivos pelos quais deveria haver um curso de música popular.

Em seguida, ainda neste capítulo, ocorre a análise da estrutura curricular do curso Bacharelado em Música – com habilitação em Música Popular da UNICAMP. A análise é feita por meio das ementas e bibliografias que constam no seu Projeto Pedagógico de Curso, datado do ano de 2025, o que proporcionou uma visão bastante atualizada do curso.

A análise das ementas revelou que o curso oferece aos discentes uma formação que contém, além das disciplinas tradicionais, a exemplo de percepção musical e história da música, disciplinas que dialogam com a contemporaneidade da atuação profissional do músico, é o caso das disciplinas Música e Tecnologia e Trilhas Sonoras.

Constata-se também que, há grande influência do jazz no curso da UNICAMP, essa influência é presente desde a fundação do curso, para ser mais preciso, antes mesmo da criação dele, pois um dos componentes do Grupo de Estudos da Música Popular, Ricardo Goldemberg, estudou na Berklee College of Music nos Estados Unidos da América, instituição referência no estudo de jazz, e trouxe consigo conceitos que foram aplicados ao curso da UNICAMP. O próprio texto-manifesto cita a Berklee como referência, apontando que a ideia não é copiar o modelo estadunidense, mas apenas tê-lo como um ponto de partida.

Embora o curso inclua em suas disciplinas de voz referências a manifestações regionais como a música caipira, o samba paulista e a vanguarda paulista, sua grade curricular não contempla de forma sistemática outras vertentes fundamentais da música brasileira popular, como os gêneros nordestinos (baião, forró, frevo), a música afro-brasileira ou as tradições do sul do país. Isso revela um recorte específico, que privilegia determinadas tradições em detrimento de outras.

No Capítulo 3, aborda-se o curso de Bacharelado em Música Popular – Arranjo da UNIRIO. Inicia-se com um breve relato da presença da música popular no IVL nos anos que antecedem a criação do curso, que ocorreu em 1998. O curso da UNIRIO tem apenas uma formação específica possível, Arranjo.

O documento que informa a estrutura pedagógica do curso da UNIRIO é a Proposta de Alteração Curricular (PAC) do ano de 2007. Apesar de o PAC ter quase duas décadas, as ementas e bibliografias são consideravelmente mais atualizadas, incluindo materiais de 2025, o que assegura a contemporaneidade do retrato do curso aqui apresentado e analisado.

Como o próprio nome do curso sugere, a música brasileira popular é o foco central do curso. Destaca-se a forte presença de alguns gêneros de música popular, sobretudo gêneros que grassaram na cidade do Rio de Janeiro, a exemplo do maxixe, choro, samba, bossa nova e MPB. O currículo demonstra a intenção de compreender a música popular como fenômeno indissociável de suas mediações tecnológicas e de suas condições de produção — visão materializada na disciplina Música e Indústria Cultural. A disciplina Músicas de Tradição Oral no Brasil cumpre o papel de reconhecer e valorizar manifestações antes catalogadas como folclóricas. Contudo, assim como ocorre na UNICAMP, o curso da UNIRIO opera com um recorte geocultural delimitado, concentrando-se sobretudo na produção musical carioca e em gêneros de projeção nacional a ela vinculados, deixando de lado uma representação mais abrangente da diversidade regional e estilística do país, nesse sentido ele não é um curso de música brasileira popular, e sim um curso focado em alguns gêneros de música popular.

Em síntese, os cursos de Música Popular da UNICAMP (mais aberto a influências estrangeiras, como o jazz) e da UNIRIO (focado principalmente na música brasileira popular de matriz carioca), cada um à sua maneira, demonstram que a academicização da música popular não significou sua submissão a paradigmas estanques ou sua cristalização em um cânone único. A análise curricular revela que a institucionalização foi capaz de criar espaços pedagógicos híbridos e dinâmicos. No entanto, é importante reconhecer que ambos os cursos, por suas opções curriculares e históricas, representam recortes específicos dentro do vasto cenário da música brasileira popular, e não uma abordagem exhaustiva ou panorâmica de suas múltiplas vertentes.

É válido ponderar que tais recortes curriculares podem refletir, em parte, as limitações do cenário acadêmico brasileiro de seu tempo de fundação — e, em certa medida, do presente. A constituição de um corpo docente especializado em vertentes específicas da música brasileira popular, sobretudo aquelas distantes dos eixos Rio-São Paulo ou dos circuitos de grande mídia, sempre foi um desafio. Dessa forma, os currículos analisados podem representar não apenas escolhas pedagógicas conscientes, mas também os cursos possíveis diante da disponibilidade de especialistas, da tradição de pesquisa institucional e dos recursos materiais existentes. Essa constatação não invalida a observação crítica sobre a abrangência, mas a contextualiza, sugerindo que a expansão do campo depende também do fomento à formação de pesquisadores e artistas-educadores dedicados a outras tradições musicais do país.

Para além da questão dos recortes geográficos e estilísticos, esta pesquisa constatou um desafio pedagógico mais estrutural. Observa-se que, embora os cursos tenham como foco a música popular — um fenómeno amplo e variado, como visto —, sua estrutura curricular ainda se aproxima muito daquela dos cursos de música tradicionais (de base europeia). Esse fator impõe limitações à formação em música popular, uma vez que esta emerge de contextos e grupos sociais diversos, com dinâmicas e especificidades próprias, o que acarreta desafios didáticos a serem superados. Afinal, pode-se aprender o choro apenas na sala de aula, sem a vivência das rodas de choro?

O cerne da questão está no fato de que essa proximidade com modelos tradicionais tende a privilegiar a escrita musical em detrimento da oralidade e da transmissão prática — pilares fundamentais de muitas tradições populares. Aspectos como a improvisação, a interação em conjunto e os significados culturais intrínsecos aos gêneros podem, assim, ser secundarizados. Portanto, a superação deste desafio didático parece exigir uma pedagogia híbrida, que integre de forma crítica a sistematização acadêmica com as metodologias de transmissão próprias de cada gênero. Nesse modelo, a vivência em contextos autênticos (como as rodas de choro) deixaria de ser uma questão retórica para se tornar um componente curricular essencial, articulando saber formal e saber experiencial.

Em linhas gerais, observa-se que os cursos cumprem uma função primordial na legitimação da música popular perante uma sociedade que historicamente relutou em aceitá-la. Contribuem, também, para a propagação e manutenção de certos gêneros: no caso da UNICAMP, a música caipira, o samba paulista e as vanguardas paulistas; na UNIRIO, o choro, o samba e a bossa nova. Futuras pesquisas dedicadas a outros cursos de música popular em universidades brasileiras — especialmente em regiões como o Nordeste, o Norte e o Sul — poderão não apenas ampliar a compreensão sobre a diversidade musical do país, mas também fomentar um processo mais inclusivo de legitimação e reconhecimento de sua riqueza plural.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acessado em, 10 fev. 2025.

ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. **Controvérsias da MPB na rede: propostas teóricas e métodos digitais na internet para pesquisar a sigla no século XXI**. 2020. 327 f. **Orientador:** Jeder Silveira Janotti Junior. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia editores, 1958.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário. **Música, doce música**. 2ª ed. São Paulo: Martins/ Brasília: INL, 1976.

BATISTA, Juliana Wendpap. **Vanguarda Paulista: retratos de uma geração musical nos anos 1980**. 2019. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado. Niterói (RJ): Universidade Federal Fluminense.

BRASIL. **Ministério da Educação**. Disponível em: <<https://reuni.mec.gov.br/o-que-e-o-reuni>>. Acessado em: 07 de maio 2025.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª ed. São Paulo: perspectiva, 1974.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. Apostila do curso História da Música Brasileira**, 2003.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ESTADÃO. **Sonhos internacionais realizados: como 2022 se tornou o ano da carreira da Anitta**. *Emais*, 2022. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/sonhos-internacionais-realizados-como-2022-se-tornou-o-ano-da-carreira-da-anitta/>>. Acessado em: 29 abr. 2025.

FREYRE, Gilberto. **Tempo morto e outros tempos**. Rio de Janeiro. José Olympio. 1975.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, v. 24, p. 127-162, 2004.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Da música folclórica a música mecânica: uma história do conceito música popular por intermédio de Mario de Andrade**. São Paulo: USP, 2012. 276 f. Dissertação (mestre em história social) – Departamento de história do Programa de Pós-Graduação da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo.

Grupo de Estudos da Música Popular. **A Música Popular Dá o Recado**. In. TRILHAS: Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: IA/UNICAMP, 1988 (1).

HETTENHAUSEN, Fernando Augusto Peixoto. **O Design no Circo Voador (1982 1992): os artefatos e as condições de sua realização**. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2018.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KERNFELD, Barry. ***The Story of Fake Books: Bootlegging Songs to Musicians***. Lanham: Rowman & Littlefield, 2006.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. “ESSA HISTÓRIA VOCÊ PRECISA OUVIR!”: MEMÓRIAS DO CIRCUITO DE MÚSICA NEGRA DO RIO DE JANEIRO (1887 - 1972). Tese (doutorado), Niterói, 2022.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. Editora 34, 2003.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Música pop (ular), diversidade e identidades: o manguebeat e outras histórias**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Universidade d’Coimbra, 2007.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. McGraw-Hill Education (UK), 1990.

MOGENDORFF, Janine Regina. **A Escola de Frankfurt e seu legado**. Revista Verso e Reverso. São Leopoldo, Unisinos, n. XXVI, v. 63, p. 152-159, 2012.

MÚSICA popular pede passagem. ***Jornal da Unicamp***, Campinas, 10 abr. 2017. Disponível em: <<https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passagem/>>. Acesso em: 14 mar. 2025.

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

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Napolitano, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

NEDER, Álvaro. **O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição.** Per Musi, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 181-195.

OLIVEIRA, Lucas Assis de. **Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira. Dos anos de 1920 à Era de Ouro do Rádio/-2016.** 167 f Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016. Orientação: Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social.** História (São Paulo) 22, nº 1 (2003): 81-113. <<https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100004>>.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades.** Opus, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005.

PRESSER, Jean. **Músicos populares na academia: um estudo de caso com estudantes do bacharelado em música popular da universidade federal do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: UFRGS, 2018. Tese (doutorado).

QUEIROZ, Alexei Alves de. **Canto popular: pensamentos e procedimentos de ensino na UNICAMP.** 2009. Tese de Doutorado.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Até quando, Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música.** PROA: Revista de Antropologia e Arte, Campinas-SP, v. 10, n. 1, p. 153-199, jan.-jun. 2020.

RACIONAIS MC'S: DAS RUAS DE SÃO PAULO PRO MUNDO. Direção: Juliana Vicente. **Produção:** Preta Portê Filmes. **Brasil,** 2022. (1h 30min). **Disponível em: NETFLIX.** **Acessado em:** 29 abr. 2025

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música, edição concisa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba do Rio de Janeiro, 1917-1933.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANDRONI, Clara. **O ensino de canto popular no Brasil: um subcampo emergente.** 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB.** In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (org). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

SANTOS, Anája Souza. **A canção oculta: um estudo sobre a Vanguarda Paulista.** 2015. 146 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2015.

SENA, Helio. **Memórias sobre o Instituto Villa-Lobos.** In IVL 50 anos: edição comemorativa/Instituto Villa-Lobos; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Cenreo de Letras e Artes. – Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA IVL, 2017 – 304 p.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** (vol. 1: 1901-1957). 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. **Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2016.

SHER, Chuck (Ed.). **The New Real Book. Petaluma: Sher Music Co., 1988-2008 (3 vols.)**.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. **O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. 2009.

TORRES, Cleyton; NARDINI, Erik; ALMEIDA, Gustavo de; MARIN, Thais; ALCÂNTARA, Tiago. **A música popular pede passagem**. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 10 abr. 2017. Disponível em: <https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passagem/>. Acessado em: 14 mar. 2025.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Música folclórica e movimentos culturais**. DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 6, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical**. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre: 1999.

UFBA, Universidade Federal da Bahia. **Reestruturação Curricular do Bacharelado em Música Popular**. Salvador, Bahia, 2017.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **A análise da música brasileira popular**. Cadernos do colóquio, v. 1, n. 1, 1999.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **Categorias de avaliação estética da MPB—lidando com a recepção da música brasileira popular**. IASPM-Latin America IV, 2002.

UNESPAR, Universidade Estadual do Estado do Paraná. **Projeto Pedagógico do Curso – Bacharelado em Música Popular**. Curitiba, Paraná, 2018.

UNESPAR, Universidade Estadual do Estado do Paraná. **Projeto Pedagógico do Curso – Bacharelado em Música Popular**. Curitiba, Paraná, 2022.

UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas. **Projeto Pedagógico – Curso de Graduação em Música**. Campinas, São Paulo, 2020.

UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas. **Projeto Pedagógico – Curso de Graduação em Música**. Campinas, São Paulo, 2025.

UNICAMP. **História institucional**. Disponível em: <https://unicamp.br/historia/>. Acessado em: 10 maio 2025.

UNICAMP. **Instituto de Artes. História do IA**. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/o-instituto/historia/>. Acessado em: 10 maio 2025.

UNIRIO. **Curso de Bacharelado em Música. Projeto Político do Curso de Música – Bacharelado.** Rio de Janeiro, RJ, 2007.

UNIRIO. *História da UNIRIO*. Disponível em: <<https://www.unirio.br/instituicao/historia>>. Acessado em: 10 de maio 2025.

UNIRIO. *Instituto Villa-Lobos*. Disponível em: <<https://www.unirio.br/cla/ivl>>. Acessado em: 10 de maio 2025.

VENTURA, R. **O Instituto Villa-Lobos e a música popular.** Brazilian Music, 2006. Disponível em: <<https://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>>. Acessado em: 10 de maio de 2025.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2002.

WISNIK, José Miguel. **Entre o erudito e o popular.** *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2º sem. 2007.

LEAL, Lea Maria S. **O desenho precursor de uma performance negra no entreato do Teatro de Revistas branco (1920-1930).** In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 11, n. 23, p. 311-331, 2021.

SMARÇARO, Júlio Cesar Caliman. **Valsa e foxtrote: a música romântica na época de ouro (1929-1945).** REVISTA FOCO, v. 17, n. 3, 2024.