

A MÚSICA BRASILEIRA URBANA E SEUS INSTRUMENTOS

Aldo da Silva Bastos Junior¹

RESUMO: O presente trabalho aborda os principais gêneros que formaram a música urbana brasileira, observando os termos, a síntese histórica e os instrumentos utilizados para tocar cada estilo e a partir das culturas envolvidas. A pesquisa abrange o período que se estende do final do século XVII, aos dias atuais, identificando os ritmos que contribuíram diretamente para a construção da MPB. A metodologia aplicada trata-se da bibliográfica, consultados os autores que abordam os assuntos relativos ao tema proposto

Palavra-Chave: Batuque. Lundu. Maxixe. Choro. Samba. Música. Brasileira.

ABSTRACT: The present work approaches the main genres that formed Brazilian urban music, observing the terms, the historical synthesis and the instruments used to play each style, from the cultures involved. The research covers the period that extends from the end of the 17th century to the present day, identifying the rhythms that directly contributed to the construction of MPB. The methodology applied is bibliographical, having consulted the authors who approach the subjects related to the proposed theme

Keywords: Batuque. Lundu. Maxixe. Choro. Samba. Brazillian Music

INTRODUÇÃO

A pesquisa apresenta a formação da música brasileira urbana, quanto aos estilos que lhe deram origem e os principais instrumentos utilizados. Para tanto, estabelecemos como premissa determinar de que maneira o fenômeno ocorreu e considerando os gêneros que no Brasil urbano floresceram, desde meados do século XVII, aos dias atuais.

¹ Professor, mestrando pela UNINIS, Mex. Especialista em Música, Especialista em Educação Superior (UGF), Licenciado em Música (Inst.Claretiano –SP), Licenciado em Pedagogia com habilitação para Supervisão Escolar (UNITINS), Dr em Psicanálise (T/H concedido pela FATEFAMA), Músico, Jornalista, Consultor de Empresas (IBCO-2013), Credenciado como Juiz Arbitral (FGV). Premiado pelo Governo Brasileiro com dois títulos por seu trabalho pela cultura e arte no Brasil (T/H concedido pela OMB-CRESP). Contatos: aldolandi@hotmail.com.

Não se trata de um apanhado do folclore disponível, porém de realizar uma captação dos estilos e instrumentos que contribuíram para a formação da MPB - Música Popular Brasileira, tomando como referência a cidade do Rio de Janeiro, uma vez que a maioria dos autores se dedicam à busca no universo rural e pouco dissertando sobre como a música do campo migrou para os centros urbanos. Foi descartada a influência indígena na pesquisa, por ter sido afastada pelos atos de evangelização dos jesuítas.

A contribuição europeia ocorreu por suas estruturas tonais, modais, pela forma e instrumentos que encontramos na música popular e erudita de países como Portugal, Itália e Alemanha e que ocorreram no Brasil a partir de meados do século XVII. Relevante é a contribuição norte-americana pela criação do *Cool Jazz, Rock, Funk, Pop Music, Rap e Hip-Hop*, bem como por sua supremacia no desenvolvimento dos instrumentos eletrônicos no século XX.

O objetivo do presente trabalho é a investigação dos gêneros e instrumentos formadores da música popular brasileira urbana, sendo os específicos aqueles que apontam para cada grupo étnico e como contribuíram para a ocorrência da mesma no Brasil.

Consideramos importante a presente pesquisa, porque ela tenta esclarecer sobre como nasceu o Samba, a Bossa Nova, a Tropicália, bem como a evolução dos instrumentos musicais utilizados para cada gênero no cancionário urbano brasileiro. Foi adotada por metodologia a pesquisa à bibliografia disponível e que trata dos temas relacionados ao presente trabalho.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A formação da música brasileira ocorre a partir da fusão de ritmos, melodias e harmonia provenientes dos colonizadores portugueses e dos escravos africanos. Diniz (2010, p.21), acredita que a música indígena tenha contribuído, porém, não justifica o alegado e deixando uma lacuna a ser preenchida. Com uma opinião oposta encontramos Tinhorão (1972, p.12), que descreve a exclusão da cultura nativa afirmando que a pressão pela catequização efetuada pelos jesuítas, afastou qualquer resquício da música original dos índios. Ele cita que a arte ficou de fora da estruturação da MPB, pelo desprezo que o colonizador branco desenvolveu ao indígena e suas manifestações sociais, em prol de uma suposta su-

perioridade da civilização branca. *Gallet* (1934, p.37), assim, conclui que a música brasileira é luso-africana, admitindo apenas tais etnias no processo de formação.

2.1 A Modinha

Trata-se de um estilo de composição musical que se tornou popular em Portugal, a partir do século XVIII. Denominada moda portuguesa, nasceu das árias de óperas italianas e preza pelo sentido dramático que afeta emocionalmente o indivíduo, por utilizar tons ou modos menores. O gênero pode ser descrito como um produto do romantismo e que ocorreu, tanto em Portugal, quanto nos países por ele colonizados (SINZIG, 1976, p. 379). Contudo, a Modinha não carrega pretensão estética das escolas eruditas da música europeia; ela demonstra apenas algumas afinidades com o período romântico, uma vez que descreve sensações e relações humanas no cerne de cada peça musical.

Quanto à forma, a Modinha possui estrutura de canção avulsa não se tratando de parte integrante de uma obra maior como as óperas, operetas, cantatas ou outras peças. (ENCICLOPÉDIA BARSA, 1974, p.176; GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p.4035). O estilo possui andamento lento e não tardou em conquistar o gosto popular em Portugal e no Brasil, sendo considerada uma ameaça aos bons costumes determinados pela estrutura social da época, por trazer temas relacionados aos devaneios (TINHORÃO, 2010, p.123). Sobre o termo Modinha, Lima (2001, p.48) afirma que em Portugal, ocorria a palavra “Moda’ e que representava um tipo qualquer de canção, não o vestuário.

A Modinha foi o primeiro gênero musical brasileiro a ser exportado e a fazer sucesso fora do Brasil, porque na cidade do Rio de Janeiro, o estilo encontrava-se sedimentado entre todas as camadas da população. Ela representou o início da história do cancionista popular urbano do país e, progressivamente, acabou por se fixar nas regiões interioranas da nação (SINZIG, 1976, p. 379), deixando de ser arte urbana. Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda, na década de 1970, continuaram a compor Modinhas (TINHORÃO, 1997 apud GIRON, 1997), o que demonstra estar, o estilo, ainda vivo. Os instrumentos utilizados para tocar as Modinhas são as violas e a guitarra.² (CASTAGNA, s.d.).

² Corresponde ao atual violão (Nota do Autor).

2.2 Lundu

O Lundu é um estilo de música e dança dos negros escravos vindos de Angola, que foi desenvolvido do final do século XVIII ao XIX no Brasil. Alguns pesquisadores afirmam que o gênero surge com influência do batuque que era praticado nas rodas de *Sêmba*, Umbigada, na Bahia. Sinzig (1976, p.87- 88), demonstra que o batuque aponta para qualquer dança vinda da África, podendo conter ou não a Umbigada. Todavia, a dança de roda do Nordeste não representa o culto praticado no Rio Grande do Sul, onde trata-se de uma religião (SOUZA, 2020).

O Lundu chegou no reino português como um produto cultural exportado por sua colônia continental no Atlântico e espalhou-se rapidamente pelas casas de entretenimento de Lisboa. Contudo, por seu caráter ousado acabou classificado pela corte como arte lasciva e que remetia ao sexo. Mais tarde a dança seria liberada pela administração do Marquês de Pombal, que remodelou o governo do reino após 1755, quando ocorreu o sismo de Lisboa, momento que banuiu os jesuítas, tanto do Reino, quanto das suas colônias. Assim, rapidamente o Lundu tornou-se a música e dança da moda nos dois lados do Atlântico, sem que o clero pudesse fazer algo a respeito pela implantação do estado laico. (LIMA, 2010, p.17 [248]).

472

Quanto aos instrumentos musicais, o Lundu era acompanhado com batidas das mãos, pés e uso de instrumentos de percussão, mais tarde foram incluídos a rabeca, o clarinete, reco-reco, ganzá, maracas, a viola e o cavaquinho. O Lundu sai da cena no século XX, por conta do surgimento do Maxixe, um estilo musical que surgiu no meio urbano do Rio de Janeiro, obtido pela soma de elementos da polca e da *habanera*.

2.3. Maxixe ou Tango Brasileiro

No final dos anos 1800, o Maxixe surgiu como estilo musical urbano na capital do império brasileiro, tendo como característica uma sensual maneira de dançar. Derivado da polca e da *Habanera* era considerado indecente para a sociedade da época, o que resultou passar por um período de discriminação por parte da aristocracia (VASCONCELOS, 1977,

p.16).

Devido ao aspecto de que o passo de dança se assemelhava ao *Tango* argentino, estilo que surgiu na mesma ocasião e socialmente mais aceito, os compositores de maxixe Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga, passaram a ocultar suas músicas sob o título *Tango Brasileiro* e, assim, os artistas conseguiram afastar das suas obras a péssima reputação que o gênero gozava (BARRADAS, 2008; DINIZ, 2010, p.27-28). Nazaré e Gonzaga tornaram o Maxixe um estilo de grande sucesso comercial, abrindo caminho para a implantação de uma cultura musical essencialmente brasileira.

Quanto à instrumentação, era praticado com violão, cavaquinho, flauta e pandeiro. O piano foi introduzido no Maxixe por Ernesto Nazaré, na virada do século XIX para o XX. Ressaltamos que do Maxixe nasceu o Choro e parece ser um termo que aponta para uma cidade de Moçambique (VERARDI, C. A.; NOGUEIRA, L., 2020).

2.4 Choro

Dos encontros e experiências dos executantes de Maxixe surgiu o Choro, sobretudo, pela genialidade do flautista Joaquim Antônio Callado, considerado pai do gênero e criador do grupo musical Choro Carioca, cujo flautista era Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Callado foi o primeiro a trabalhar com flauta, dois violões e cavaquinho, popularizando o estilo na corte do império brasileiro. Tal foi o sucesso da sua música que ele foi condecorado comendador e indicado ao cargo de professor de flauta do Conservatório Imperial de Música e do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (VERZONI, 2016, p. 297- 301).

A mecânica que os compositores pioneiros adotavam para compor Choro consistia seguir a estrutura de três partes executadas em tons distintos, sempre modulando (RAMOS, 2016, p.153; SINZIG, 1976, p. 157). Pixinguinha alterou a estrutura do gênero e introduziu elementos da música africana no Choro brasileiro.

2.5 Samba

O termo Samba existe no universo da cultura brasileira muito antes de ser aplicado a um ritmo específico. Trata-se de uma palavra utilizada pelos africanos e seus descendentes no Brasil, para designar festejos (SINZIG, 1974. p. 522). O vocábulo é encontrado anterior ao século XX, não existindo na época o estilo musical e como cita Aluísio Azevedo, na obra “O Cortiço” (1890, p.139).

A libertação dos escravos culminou em um grande movimento migratório do campo para as cidades e, parte do contingente deslocou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Uma vez na Capital passaram a frequentar as casas de senhoras denominadas tias, avós ou mães (DINIZ,2010, p.29-31), cujos recintos transformaram-se em pontos de encontro para a prática da religião e folguedos.

O surgimento do Samba como gênero musical é controverso, porque antes da primeira gravação, historicamente apontada como a música “Pelo Telefone”, do compositor Ernesto Maria dos Santos, o Donga, existiram outras duas: “Em casa de baiana”, por Alfredo Carlos Brício, 1913 e “A Viola Está Magoadá”, por Baiano, 1914. Todavia, as primeiras gravações não chegaram a fazer sucesso, o que foi alcançado pela obra de Donga e Mauro de Almeida, na voz do cantor João da Baiana. O próprio compositor afirmava que o gênero era praticado muito tempo antes do registro e que o Samba não desceu do morro, porque era praticado nos quintais das casas da Cidade Nova.³ Os contemporâneos do autor afirmavam que ele se apropriou de um ponto de Candomblé que todos cantavam no terreiro da casa de Tia Ciata, nas cercanias da Praça 11, Cidade do Rio de Janeiro (SERGL, 2017, p.23).

Determinar a origem do Samba constitui uma tarefa difícil, porque alguns pesquisadores atribuem seu nascimento ao recôncavo baiano. O fato é explicado pela existência do Samba de Roda praticado na Bahia, desde o século XVII. Sua origem pode apontar para a Umbigada, contudo dela se afastou porque na década de 1920, com a invenção do surdo e implantação do tamborim na seção de instrumentos de percussão, o ritmo mudou definitivamente.

³ Cidade Nova: bairro da região central do município do Rio de Janeiro; centro histórico (Nota do Autor).

Sobre o Samba, Ismael Silva explica que entre o Maxixe “Pelo Telefone” e a música “Samba do Estácio”, de autoria de Bide e Rubens Barcelos, havia a seguinte diferença: [...] “O Samba era assim: *tan tantan, tan, tantan. Aí, a gente começou a fazer um Samba assim: bum bum paticumbum prugurundum.*”⁴ As palavras de Silva demonstram que ele não reconhecia “Pelo telefone” como Samba, mas um Maxixe puro (CABRAL, 1996, p. 28). Pelo menos em relação ao principal folguedo carioca, todos concordam que em 1930, o Samba-Enredo foi inventado. Trata-se de um estilo que mudou a temática do carnaval, estendendo-se até os dias atuais (AMORIN, 2014, p. 52 - 60). São Instrumentos do Samba: agogô, ganzá, cuíca, reco-reco, pandeiro, surdo, tamborim, caixa, repinique, tantã, rebolo, cavaquinho, violão, banjo de quatro cordas e outros (DINIZ, 2010, p. 287- 290).

2.6. Bossa Nova

A música popular urbana brasileira, até meados da década de 1950, apresentava como instrumentos para o acompanhamento o violão de seis e sete cordas, a viola, o cavaquinho, o pandeiro, que descrevemos ao longo da pesquisa. A formação tornou-se popular e conhecida pelo nome “Regional”, dominando as gravações da época e fixando-se como padrão, tanto para o Samba, quanto para outros gêneros de música urbana. Importante citar que na cidade do Rio de Janeiro havia a formação de bandas com metais, madeiras e percussão e cujo nome atribuído era gafieira.⁵ A Orquestra Tabajara, do maestro e arranjador Severino Araújo, tornou-se uma das mais famosas, porque tocavam nas gafieiras e aparecendo constantemente nos musicais produzidos pelas companhias cinematográficas como, por exemplo, a Vera Cruz, entretanto, no Nordeste, no Sul e no interior do Brasil, o acordeão substituíva os violões e o cavaquinho.

O cenário mudou em 1958, porque João Gilberto deu outra forma ao Samba, resultado da busca pessoal por padronizar o ritmo. Gilberto ajustou a batida fazendo-a em quatro tempos por compasso e acentuando fortemente a sincopa de colcheias executadas por

⁴ Onomatopeias que imitam a seção de instrumentos de percussão. (Nota do Autor.)

⁵ Gafieira. Substantivo feminino, gir. Nome que se dá a um salão popular de dança. (Disponível em: <https://www.dicio.com.br/gafieira/> Acesso em 06, jan.2021). Gíria carioca para salões de dança destinados às pessoas da classe pobre. No Nordeste, sul e em São Paulo é conhecido como forró, arrasta-pé (Nota do Autor.).

sua mão direita, contudo, sem que as variações viessem a invocar o ritmo do pandeiro ou do tamborim (MELLO, 2001, p.62).

O compositor estendeu a harmonia para que a melodia configurasse sobre as nonas ou quintas dos acordes ou tons, aplicando modulações em grande número em cada peça e harmonizando por cadências IIm - V7 para o acompanhamento, um processo que pode ser descrito como acordes montados sobre o segundo e o quinto grau de uma escala tonal maior ou menor, geralmente utilizando as inversões harmônicas, método cuja tônica resulta deslocada ou omitida no acorde (*op. cit.*, p.35). Todavia, a maior ruptura se deu pela forma de cantar, porque João Gilberto passou a fazê-lo como se estivesse falando, sem a voz empostada e popular até aquele instante. (*op. cit.*, p.43).

Na Bossa-Nova não há destaque porque todos mantêm um volume e intensidade homogêneos, certamente um conceito herdado do *Cool Jazz* norte americano que era executado por *Miles Davis* ou *Chat Baker*. José Ramos Tinhorão defende que “Samba De Uma Nota Só”, do compositor Tom Jobim, trata-se de um plágio da canção *Mr. Monotony*, 1948, interpretada pela cantora Judy Garland,⁶ bem como “Chega de Saudade” está na trilha do filme “Sob o Domínio do Mal” (1962), de *John Frankenheimer*; “Desafinado” é uma música de Gilberto Alves e que “Eu Sei que Vou Te Amar” contém a melodia de “*Dancing in the Dark*”. Mesmo a canção “As Rosas não Falam”, de Cartola, apesar de não ser uma Bossa Nova, não passa de uma variação do tema “*La Rosita*”, dos músicos de *Jazz Coleman Hawkins* e *Ben Webster* (TINHORÃO, apud CATRACA LIVRE, 2014).⁷

No princípio a bossa tinha apenas o violão para o acompanhamento, porém com o tempo passou a assemelhar-se ao *cool jazz* norte-americano, estilo cuja seção de base, *combo*, contém na formação o piano, a bateria e o baixo acústico. A maior semelhança que a Bossa Nova possui com o *jazz*, constitui a instrumentação introduzida a partir dos anos 1960 e, esse procedimento, tornou-a refinada e conquistando um público internacional.

6. *Judy Garland - Mr. Monotony [Deleted] (Easter Parade, 1948)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XRYZ7Z4909s>. Acesso em 15, nov. 2020.

7. *Coleman Hawkins/ Ben Webster - La Rosita*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VOoKOJCwiEE>. Acesso em 15, nov. 2020.

Quanto ao termo Bossa Nova, parece proveniente de um Samba de Noel Rosa (AIDAR, S/D).

2.7 O Advento da Eletrônica: Rock, Jovem Guarda e Tropicália

O *Rock* brasileiro surge no final no ano de 1958 e invade a primeira metade da década de 1960, momento no qual houve uma tentativa de implantar o *Rock and Roll* e o *Twist* norte-americano, estilos completamente eletrificados, no Brasil. Fizeram sucesso, na época, os artistas Cely Campello, Lana Bitencourt, Carlos Gonzaga, Demétrius, Sérgio Murilo, Ronnie Cord e outros. O gênero disputava vendas com a Bossa-Nova, que sugira no mesmo ano na cidade do Rio de Janeiro, reduzindo a importância do Samba ao período carnavalesco e nas comunidades afrodescendentes.

O cenário se estende até meados de 1965, quando a Bossa Nova passa para a fase politizada e havendo nas letras um inconformismo com o momento pelo qual o país atravessava. Assim, o governo passou a incentivar um novo modelo de música para os jovens e baseado no estilo romântico italiano da época. Convém lembrar que a TV *Excelsior* e a TV *Record*, concessões federais, viram-se obrigadas a encontrar um tipo de música que viesse substituir a programação baseada na Bossa Nova e, para tanto, contaram com a assessoria do empresário Marcos Lázaro Margulies, que na época era empresário de Elis Regina.

A cantora apresentava aos sábados à noite, na TV *Record* de São Paulo, o programa “O Fino da Bossa”, o mais importante espetáculo musical televisionado da época. Ressaltamos que o escritório de representação e assessoria de Lázaro detinha os contratos, tanto dos mais importantes artistas da Bossa, quanto os do movimento do *Rock*. Da consultoria de Lázaro para a T.V. *Record* nasceu o projeto Jovem Guarda. (FRANCE PRESS, 2003; REVISTA BIZZ, 1986, p.4 – 5; BORTOLOTTI, 2014).

Todavia, a música produzida pelo novo movimento foi considerada subcultura e estrangeirismo pelos aficionados do Samba e da Bossa Nova, sobretudo por considerarem as letras infantis, alienadas e que deixavam de fora o momento político por qual o Brasil atravessava. Vivia-se sob a censura, não sendo permitida a liberdade de expressão (CALDAS, 2012, apud HEBMÜLLER, 2012).

Em 17 de julho de 1967, houve uma passeata contra a guitarra elétrica encabeçada

por Elis Regina, que não admitia instrumentos eletrônicos na música brasileira. (CALADO, 1996, p.95). Entretanto, jovens compositores e cantores que estavam em São Paulo, entre eles Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão, uniram-se ao maestro Rogério Duprat e à banda de *Rock* “Os Mutantes”, para fundar o Tropicalismo, estilo que mesclava instrumentos acústicos e os eletrônicos vindos do *Rock*.

Os tropicalistas provocaram furor nos festivais da T.V. *Record*, por apresentarem uma nova proposta de música brasileira urbana, que tinha por inspiração a cantora Carmem Miranda e o veterano cantor Vicente Celestino, que foram ídolos da “Era do Rádio,” na década de 1930. Contudo, a Tropicália foi extinta porque a maioria dos seus compositores e intérpretes exilaram-se para fugir à repressão implantada pelo governo militar brasileiro, por intermédio do Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968 (RODRIGUES, 2017). É no hiato musical entre 1968 e 1970, que surge a MPB – Música Popular Brasileira.

2.8 MPB – Música Popular Brasileira

Somadas as tendências urbanas brasileira e influenciados pelo *Jazz norte-americano*, nasce por volta de 1970, a MPB - Música Popular Brasileira, gênero que destacou os nomes de Milton Nascimento, Chico Buarque de Holanda e Ivan Lins. Importante lembrar o sucesso que fez Tim Maia, como representante da fusão da música brasileira com o *Soul e Funk Music* norte-americano (REVISTA BIZZ, 1986, p.12-14). A mescla do acústico com o eletrônico finalmente se consumou na MPB e sendo adotada pela maioria dos artistas, João Gilberto, contudo, não se rendeu à guitarra elétrica.

Destacamos que em 1970 houve mais uma tentativa de implantar o *Rock* como o modelo de música urbana no Brasil, porém, não com letras em língua inglesa, como no caso dos Pholhas, Light Reflection e outros. Dos artistas que cantavam em língua portuguesa destacou-se Raul Seixas e os Novos Baianos. (*op. cit.*, 1986, p.15). A partir dos anos 1980, eclode o movimento do *Rock* nacional e apresentando artistas como Lulu Santos, Paralamas do Sucesso dentre outros. O novo *Rock* brasileiro determinou o fim da era acústica da música brasileira (*op. cit.*, p.17-26).

O atual mercado é dividido entre o Axé baiano, Funk das comunidades cariocas, o *Rap e Hip – Hop*, o Reggae, o Samba carioca, o Pagode paulista. Também constitui urbano a música do movimento Sertanejo Universitário, que conta com estrutura do *Country* norte-americano nos arranjos. Porém, gênero é música sertaneja mesclada ao *Country Rock* americano, contudo, não surgiu nas grandes cidades do país, mas, conquistando-as a partir da década de 1990.

Quanto à nova música urbana brasileira é produzida e executada por um operador de áudio, que manipula programas emuladores de instrumentos eletroacústicos.

CONCLUSÃO

O atual trabalho investigou os estilos, os instrumentos referentes aos mesmos e que formaram a base da música brasileira urbana, desde a origem até os dias atuais. Considero que ocorreu devido ao movimento imigratório de Portugal para o Brasil, da mesma maneira que vieram os escravos africanos que se estabeleceram em outras capitais. A música urbana brasileira formou-se a partir dos movimentos migratórios, após a libertação dos escravos.

479

A maior parte do trabalho aqui desenvolvido direciona-se para a música feita a partir da segunda metade do século XVIII, na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, temos que considerar a importância dos movimentos que surgiram em São Paulo, nos anos 1966 - 1978, momento no qual a música brasileira urbana é eletrificada e atingindo grandes plateias.

O sucesso do *rock* norte-americano por intermédio de *Chuck Berry* e *Elvis Presley*, até a consagração dos *The Beatles* foi o grande responsável pelas mudanças tecnológicas na indústria da música no século XX, porque a pressionou-a para o desenvolvimento de novos instrumentos musicais, bem como equipamentos de gravação e reprodução de áudio. Portanto, a eletrificação dos instrumentos foi algo que se tornou necessário e culminando na música computadorizada

Encerro consciente de que a pesquisa realizada atingiu a meta proposta e espero que outros dela possam se valer, para estendê-la além das poucas páginas destinadas ao desen-

volvimento do tema, que foi limitado pela instituição de ensino superior patrona do trabalho.

REFERÊNCIAS

Aidar, Laura. Toda Materia. Artes, Música. Bossa Nova. Disponível em [https://www.todamateria.com.br/bossa-nova/\(S/D\)](https://www.todamateria.com.br/bossa-nova/(S/D)).

AMORIN, L. C. As Baterias das Escolas de Samba Cariocas do Grupo Especial: trabalho acústico e os impactos do concurso sobre o seu caráter humanizador. 2014. 113fls. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

AZEVEDO, A. O Cortiço. Rio de Janeiro. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin., 1890. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4817> Acesso em: 06 dez. 2020.

BARRADAS, F. C. Relações de Gênero na MPB (Música Popular Brasileira). Umuarama: Akropolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR

2008.

Disponível

em:

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6X5j92At7WAJ:https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/2592+&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d> Acesso em: 01 dez. 2020.

480

BIZZ, Revista. Ídolos do Rock. A história do Rock no Brasil. São Paulo: Ed. Azul. 1986.

BORTOLOTTI, M. Roberto Carlos em ritmo de ditadura - Como, no auge de suas boas relações com o regime militar, o cantor ganhou a concessão de uma rádio em 1979. São Paulo: Revista Época. 2014. Disponível em: <https://epoca.globo.com/tempo/noticia/2014/04/roberto-carlos-em-ritmo-de-ditadurab.html> .Acesso em: 23 dez. 2020.

CABRAL, S. As escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar. 1996.

CALADO. C. A DIVINA COMÉDIA DOS MUTANTES. São Paulo: Ed.34.1996.

CASTAGNA.P. Introdução ao estudo da música (erudita) no Brasil (HMB - Apostila 1) .Apostila do curso História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. s.d. Disponível em:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjormYsJnuAhUsILkGHZ4yCJ8QFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Ffiles.cercomp.ufg.br%2Fweby%2Fup%2F269%2Fo%2FCASTAGNA_Paulo._Apostilas_

do_curso_de_Hi.pdf&usg=AOvVaw2GqFy17jID9RRuRCY1VdvZ .Acesso em: 25, nov. 2020.

CATRACA LIVRE. A bossa nova sob a perspectiva de Tinhorão. 21/08/2014 Disponível em: <https://catracalivre.com.br/arquivo/a-bossa-nova-sob-a-perspectiva-de-tinhorao/> Acesso em 15 nov 2020.

DINIZ, A. Almanaque do Samba: A história do Samba, o que ouvir, o que ler, o que curtir. Rio de Janeiro: Ed.Azul. 2010. Disponível em: <https://lelivros.love/?x=9&y=12&s=Almanaque+do+Samba>. Acesso em: 12 nov.2020.

ENCICLOPÉDIA Barsa: Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica. 1974.

FRANCE PRESS. Morreu Marcos Lázaro, poderoso empresário artístico e esportivo do Brasil. São Paulo: Folha de São Paulo. 2003. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZzBEuZsOpuIJ:https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32203.shtml+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d>. Acesso em: 26 dez. 2020.

GALLET, L. Estudos de Folclore. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia. 1934. Disponível em: [http://www.institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Gallet%20Luciano%20-%20Estudos%20de%20folclore%20\(1934\).pdf](http://www.institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Gallet%20Luciano%20-%20Estudos%20de%20folclore%20(1934).pdf) .Acesso em: 20 nov. 2020.

481

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo, Ed Nova Cultural, V. 17, 1998.

GÍRON, L. A. Tinhorão desvenda origem da música urbana. São Paulo: Gazeta Mercanti. 1997. Disponível em: <http://www.oocities.org/vienna/8179/tinho.html> Acesso em: 20 nov. 2020.

HEBMÜLLER, P. Porque o carnaval não é mais como em outros carnavais. São Paulo: Jornal da Universidade de São Paulo. 2012. Disponível em: <https://www5.usp.br/noticias/cultura/porque-o-carnaval-nao-e-mais-como-em-outros-carnavais/> .Acesso em: 28, dez. 2020.

LIMA, E. V. de. A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos. 2010. 248fls. Tese. (Doutorado em Musicologia) . São Paulo: Universidade de São Paulo.

_____. As Modinhas do Brasil. São Paulo: Edusp, 2001. (com CD ROM)

MELLO, Z. H. de. FOLHA EXPLICA JOÃO GILBERTO. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2001.

RAMOS, P. E. Z. M. LÉXICO HARMÔNICO EM CHOROS DE PIXINGUI-NHA.2016. 160 fls. Dissertação (Mestrado em Composição). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RODRIGUES, R.G. Caetano Veloso e outros artistas lembram período de exílio há 50 anos. Brasília: Correio Braziliense. 2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/03/17/interna_diversao_arte,743311/artistas-exilados-ha-50-anos.shtml .Acesso em: 29 dez. 2020.

SERGL, M J. PELO TELEFONE: POLÊMICAS A RESPEITO DO PRIMEIRO SAM-BA GRAVADO. São Paulo: Veredas - Revista Interdisciplinar de Humanidades. 2017. Disponível em: <https://revistas.unisa.br/index.php/veredas/article/view/24/14>.Acesso em: 07 dez. 2020.

SINZIG, P. Pelo Mundo do Som – Dicionário Musical. Rio de Janeiro: Kosmos, 1976.

SOUSA, R. G. Batuque gaúcho. Goiânia. Brasil Escola. 2020.Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/religiao/batuque-gaucha.htm> . Acesso em:15 dez. 2020.

SOUZA, T. Não é o fim do caminho. Rio de Janeiro: Valor Econômico. 2014. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2014/12/05/nao-e-o-fim-do-caminho.ghtml> .Acesso em: 03 jan. 2021.

482

TINHORÃO, J.R. A Deculturação da Música Indígena Brasileira. Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1972. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:tinhorao-1972-deculturacao>. Acesso em: 13 nov. 2020.

_____.História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34. 1998.

VASCONCELOS, A. Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna. 1977.

VERARDI, C. A.; NOGUEIRA, L. Maxixe: o tango brasileiro. Recife. Pesquisa Escolar Online. Fundação Joaquim Nabuco. 2020. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/>. Acesso em: 28 Dez. 2020.

VERZONI, M. Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do Choro carioca. Rio de Janeiro: REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ . 2016. Disponível em:<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:mWj8PIoi7C4J:https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/download/26465/16311+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d>.Acesso em: 04 dez. 2020.