

AFROLATINIDADES: A SAGA DO SAMBA E SUAS VARIAÇÕES MUSICAIS NO BRASIL E PARTE DO CONTINENTE AMERICANO

Afrolatinities: samba and its musical varieties odyssey in Brazil and part of American continent

Nélio Soares Machado¹ 

¹Mestre em Ensino (UnB/2013); Especialista em Educação e Promoção de Saúde (UnB/2009); Administrador/Gestor Público (UnB/2014); Bacharel/Licenciado em Ciências Biológicas (2005/UnB). Artista (NetoKobra). Professor da Secretaria de Educação do Distrito Federal. E-mail: neliobiomachado@gmail.com

Revista Educação em Contexto

Secretaria de Estado da Educação

de Goiás - SEDUC-GO

ISSN 2764-8982

Periodicidade: Semestral.

v. 4 n. 1, 2025.

educacaoemcontexto@seduc.go.gov.br

Recebido em: 17/02/2025

Aprovado em: 12/06/2025

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15723419>

Resumo

Este ensaio, realizado como pré-requisito para a aprovação na disciplina ‘Música e Sociedade’, cursada na Escola de Aperfeiçoamento de Profissionais da Educação (EAPE), sediada na capital federal Brasília, objetiva demonstrar a origem e a trajetória de suas variações musicais, ou seja, a epopeia do Samba, a partir da África Central, berço do “Homem anatomicamente moderno” (LEALEY, 1994; *apud* MACHADO, 2014, p. 14), até migrar para solos latinos e se dispersar, no Brasil e no continente americano. A partir de uma abordagem metodológica contemporânea, o autor faz uma revisão científico-literária meticulosa, destrinchando o texto, de maneira lúdica, poética e objetiva, e, assim, levando os leitores assíduos, além de demais interessados na temática educativa e histórica musical, a partir das próximas páginas, a uma incrível aventura e deleite, rumo às Américas e ao Brasil - incubadora do Samba - cujo cartão postal re-luz, imortalizado na tradicional pintura carnavalesca do Rio de Janeiro, estampado por meio do Samba-enredo e variedades, estendido ainda a outros estados da federação brasileira, além de exportado para uma infinidade de países latinos, europeus e africanos. Portanto, tecida essa breve apresentação preliminar, o autor encerra o presente resumo, estimando, desde já, aos interessados na temática uma aprazível, descontraída e reveladora degustação literária!

Palavras - chave: Revisão científico-literária. Educação musical. História. Pesquisa.

INTRODUÇÃO

A partir de meados do século XVI, o Brasil iniciou sua história de maior país escravista de todos os tempos, tendo recebido, a partir da África Central, cerca de três milhões (50% do total vindo para as Américas) de africanos, oriundos das maiores colônias portuguesas naquele continente oriental, destacando-se, dentre elas, Angola e Moçambique.

De acordo com Galante (2014), por se tratar de sociedades ágrafas primitivas, estruturadas principalmente em tradições orais (Oralidade), tal peculiaridade veio a influenciar, profundamente, a linguagem falada no Brasil, bem como a estrutura pedagógica musicada de aprendizagem, no contexto educacional.

Na opinião desse pesquisador, em termos de tradições musicais, inclusive, no Brasil, os “quilombos” e povoados remanescentes quilombolas tiveram papel decisivo e fundamental na manutenção da resistência de um núcleo cultural tradicionalmente africano, assegurando, dessa maneira, um legado afrolatino musical no Brasil, com importantes destaques em ritmos derivados e afins do Samba, tais como o Axé (BA), o Coco (regiões Norte/Nordeste), a Conga e o Maracatú (PE), o Maxixe (RJ), o Pagode (MG/ SP/RJ), a Música Popular Brasileira (MPB), amplamente difundida por todo o país continental, além do Samba, propriamente dito, disperso por todo o Brasil além do continente americano moderno (CROOK, 2009).

Nas Américas Central e do Norte – com representações, respectivamente, em Cuba e nos Estados Unidos (EUA), somados ao Brasil, constituindo as três maiores potências escravagistas mundiais (até o Séc. XIX) – o legado decorrente da supramencionada diáspora africana forçada, rumo às Américas, influenciou sobremaneira as variedades e potências

de estilos das músicas populares afrolatinas, ao longo do Séc. XX (GALANTE, 2014).

Finalmente, Salazar (1988, p. 7) convenientemente pontua que atravessar este mundo de Sons & Ritmos nos leva ao encontro de uma dimensão maior do Homem em busca de sua essência, transportando-nos, ora de forma acadêmica, ora de uma maneira puramente instintiva, para seus instrumentos e pautas musicais.

METODOLOGIA

De acordo com Campbell (2005, p. 66), a proposta de que a música de origem africana não pode ser propriamente apreciada e entendida desprovida de seu contexto sociocultural é apropriada, dependendo do tipo e componente musical estudado.

Tal opinião é justificada pelo seguinte argumento: uma vez que os músicos decoram, aperfeiçoam, improvisam, trocam e adaptam – ou seja, raramente limitam-se a, meramente, reproduzir músicas – é insensato afirmar que não podemos entender música sem compreender a cultura, a partir da qual ela surge, especialmente quando a música “viaja”. Isso tudo depende do tipo de significado atribuído à música. Elliott (1994), por exemplo, explica que trabalhos são como “geradores pensantes” multidimensionais.

Portanto, já que a cognição humana no ramo dos trabalhos musicais sempre envolve várias dimensões do significado musical ou da informação que os ouvintes ativamente geram em nível de consciência, para Trainore & Trehub (1992) existem três tipos de significados na música: emocional; atribucional, quando a música evoca qualidades particulares, independentemente de objetos

específicos ou eventos); e concretos, referindo-se a eventos mundiais específicos.

Assim, na concepção de Campbell (2005, p. 67), temos que aceitar que não é fácil, para os educadores, ajudar os alunos a compreender todos os tipos de músicas do mundo, sugerindo pesquisas colaborativas com interessados, em diferentes partes do mundo, através da apresentação de trabalhos em conferências de educação musical, além da troca de experiências, concluindo que o ensino mundial de música não deveria ser uma mera expansão de um horizonte intelectual, mas sim uma mera necessidade social, o que ajudaria no balanceamento do entendimento intercultural, com efeito direto nas vidas futuras das comunidades globais.

Por sua vez, na opinião de Phelps *et al* (2005, p.15), três maneiras comuns utilizadas para se obter informações em determinado tópico de pesquisa são:

1. Tentativa e erro;
2. Serendipidade;
3. Revisão da Literatura específica.

Contudo, esse mesmo autor justifica que a ênfase de sua abordagem é na terceira via supracitada, que é a mais comumente utilizada na obtenção da informação em educação musical, mais especificamente no desenvolvimento e implementação de um Plano de Pesquisa cuidadosamente organizado (Phelps, 2005, p.16/17), sugerindo uma interface interessante entre dispositivos computacionais e a informação qualitativa (PHELPS, 2005, p. 243-246).

Em suma, na qualidade de estilo musical raiz, o Samba se originou no Brasil, a partir do Maxixe carioca do compositor Donga, após a migração dos escravos, a partir da África Central, para o Brasil,

em decorrência de uma espécie de diáspora forçada, tendo sido oportunamente incubado nas senzalas, após a extenuante lida de trabalho árduo, ao longo de três séculos. Na contemporaneidade, abolida a escravidão, o Samba triunfa, vitorioso, no Carnaval e em todos os estados brasileiros, como louvável exemplo de luta e resistência negra em solos brasileiros e continentais americanos.

Samba – conceito, herança e instrumentos musicais

Nesta seção serão apresentados o conceito, a história ancestral, bem como os principais instrumentos musicais, de percussão e sopro - de herança nacional, exclusivamente brasileira, oriunda dos povos originários - utilizados na execução do Samba raiz, na concepção de alguns autores, que serão adequadamente mencionados abaixo e detalhados nas referências (seção final) deste artigo.

“Tal como sucede em outros aspectos da cultura brasileira, nossa música popular se apoia no tripé clássico índio – português – negro, etnias de quem herdamos todo um instrumental básico e um sistema harmônico, além de cantos, danças e representações, até um ritmo e uma cadência apimentadas, de saber indiscutivelmente nacional” (SOUZA, 1988, p.21).

Os indígenas brasileiros apresentam enorme riqueza instrumental, principalmente no que tange aos instrumentos de sopro, ou “aerofones”, mas também nos de percussão, tanto “idiofones” como “membranofones” (Figura 01).

De acordo com esse mesmo autor, dentre os instrumentos de percussão destacam-se:

- o próprio corpo humano, que se faz ouvir, seja pelo bater dos pés, seja por meio de palmas, ou ainda por movimentos de dança, impulsionando uma série de chocalhos presos aos braços, coxas, tornozelos, cintura e/ou pescoço;
- o reco-reco, os bastões e chocalhos, em geral, que são empregados em ocasiões tão distintas quanto celebrações festivas e religiosas, incluindo rituais de iniciação e luto. Os chocalhos podem apresentar-se em feiras ou em recipientes fechados, sendo que desses últimos o globular, que os índios da etnia Tupi-Guarani denominavam “maracá”, é o mais comum;
- os tambores, fundamentais na música indígena, podendo ter utilização musical e religiosa; originais são os de madeira, carapaça e cerâmica, como o tambor d’água, já que os confeccionados em couro ou pele são, geralmente, produtos decorrentes do processo de aculturação com o branco ou com o negro (Figura 02).

Figura 1 – Principais instrumentos musicais de herança indígena (SOUZA, 1988, p. 28).

QUADRO IV - PRINCIPAIS INSTRUMENTOS MUSICAIS INDÍGENAS		NOME INDÍGENA	TRIBO/LOC.
IDIÓFONES Bastões ou cajados Bastões de ritmo Chocalhos alongados em recip. fechados Chocalhos em fleiras Chocalhos globulares em recip. fechados Chocalhos de vara e chocalhos de lança Reco-reco	Toras de madeira usadas aos pares (percussão por choque) em danças bate-pau. Variações incluem a inserção de chocalhos em fleira ou decorações pirogravadas ou pintadas de figuras geométricas, zoo ou antropomorfas, indicativas de função específica do instrumento. Há bastões de ritmo também utilizados como trombetas.	Tacapu, Karisana, Cauacaná, Uaranga, Dopa Toré-maraod	Tikuna ou Tukuna Apiacá (AM)
	Podem ser duplos ou tubulares, sendo tecidos de bambu ou madeira trançada, tendo em seu interior seixos, pedras, dentes ou élitros.	Guehuse	Kricaná (?)
	Usados como tangas ou colares, presos nas pernas, braços, joelhos ou tornozelos, ou ainda, vibrados com a própria mão, podem ser feitos de frutos (nozes, cocos), sementes, cascas, pedras, ossos, garras ou élitros.	Aiapá, Auaíá, Guarará, Macaquaiá	Inúmeras tribos.
	Tipo mais comum de chocalhos, largamente observados desde o século XVI. Podem ser feitos de cerâmica, frutos de cuité, cabaça ou cupuaçu, e conter no seu interior outros frutos menores, sementes, ovos, pedras ou carapaças. Geralmente apresentam perfurações ou fendas, sendo muitas vezes decorados com incisões, pinturas e penas de aves; os punhos são de madeira ou taquara.	Maracá, Gansaá, Arigau-bari Nhon-kon	Tribos Tupi-Guarani, Orarimugudage(MT), Gorotire (Macro-Jé, PA)
	À medida que o cabo cresce de tamanho, formam-se estes dois novos tipos, sendo que de lança designa chocalhos onde o cabo atinge 2m ou mais de comprimento; nesse caso, o instrumento divide-se em 4 partes: punho, lança, chocalho e ponta.	U-ampó	Tapirapé (Tupi, GO)
	Feito de 2 pedaços de madeira, sendo um deles, dentado.	Murucu Caracaxá	Jurupari, Desana (AM) Tembé (Tupi, MA, PA)
MEMBRANÓFONES Tambores de carapaça Tambores de cerâmica Tambores de fenda Tambores de madeira e pele fechados de 1 lado Idem, fech. dos 2 lados Tambores de tábua arqueada Tambores de tronco escavado	Feitos da carapaça de tartaruga, à qual prendem um bastão de madeira, e que percutem com outro bastão também de madeira. Tambor d’água consistindo num vaso de barro tendo a abertura fechada com couro. Aculturação grosseira substituiu o vaso por uma marmitta fechada com pele. Feitos de grande tora de madeira (c.1,40m x 1,20m) escavada por meio de pedras incandescentes; ao longo do corpo da tora abrem uma fenda sobre a qual incidem aberturas circulares. É uma espécie de telégrafo e sinaleiro, sendo acionado por dois bastões da mesma madeira. Cilindros de madeira curtos ou afunilados, recobertos de pele distendida, soados com uma ou duas baquetas ou, ainda, com as próprias mãos. Madeiras ocas recobertas de pele de macaco ou veado (Koch-Grünberg). Colocados sobre uma abertura feita no chão, sobre a qual dançam e batem os pés, numa derivação do simples bater de pés. De tronco oco ou ajustado com o fogo, observados desde Orellana (1541), vibrados por meio de uma baqueta ou osso.	Póol, Tort Mbayá Torokaná, Trokano, Torcano Tutu, Ká, Api, Uapi, Yatapi — — Tamaracá, Ita-maracá	Tikuna (AM) Pacáá-Noua (MT) Auéti (Xingu, MT), Bakari, Komayari e outras tribos do AM Tikuna (AM), Bororo (MT) Faixa RR-Orenoco Aparai (Baixo AM) Bakairi, Auéti, Kamayurá (MT)

Fonte: Brasil musical/ Musical Brazil: viagem pelos Sons e Ritmos populares

Figura 2 – Principais instrumentos musicais indígenas (SOUZA, 1988, p. 29).

TIPO	DESCRIÇÃO SUMÁRIA	NOME INDÍGENA	TRIBO/LOC.
Apitos ou assovios	Representados em objetos pequenos, feitos com material perecível (folhas, frutos) ou durável (bambu, madeira, chifre, osso), podendo ser simples ou duplos.	Oamai, Taikiri Mimé	Tükuna (AM) Maué (AM)
Buzinas	As originais são de bambu, madeira, osso, concha, cabaça, cerâmica ou cauda de tatu; já as de chifre de boi ou carneiro são produto de aculturação. Há peças de madeira que apresentam notáveis incisões geométricas, e outras de cerâmica decorada, algumas de conformação zoológica (p.ex., forma de peixe).	Coniré Toré, Turi Toré, Buré.	Tükuna (AM) Parintintins (AM) Tribos Tupi
Flautas simples	Retas ou transversais, de bambu, madeira, osso, tendo o tubo aberto geralmente em ambas as extremidades. De acordo com as proporções há flautas de sons graves, médios e agudos, algumas das quais chegam a dispor de recursos extras como a palheta; outras, podem alcançar até seis orifícios. — flautas gigantes de bambu (de mais de 1m de comprimento) → — flauta sagrada de duas faces de madeira de lei escavada c/ 4 orifícios → — flauta de dois orifícios → — flauta feita de osso (tibia) →	Aruá Kaiguetazu. Teiru, Uatolocé Toré Jacuí Cacará Membí, Memi	Tribos do Xingu Paresí (MT) Kuikuro, Memaku Kamayurá, Waurá (tudo do Xingu) — tribos do AM
Flautas Conjugadas	De madeira, casca, bambu ou osso, de duas até 25 cânulas ou tubos de distintos comprimentos colocados em filas simples ou duplas, ou então, em elipse.	Waurá (mad.) Uruá (bambu)	Boróro (MT) e outras tribos do Xingu
Flautas Nasais	Acionadas pelo sopro nasal, podem ter a forma de flautas retas comuns ou serem arredondadas, nesse caso feitas de dois discos de cabaça perfurada, unidos com cera.	Hait-teataçu	Nambikwára (MT), Kaingang (sul), Apingatê (GO), etc.
Pios ou Chamarizes	Espécie de assovios, feitos de bambu, madeira, caracol ou frutos, que se apresentam em forma alongada ou oval, como o próprio fruto perfurado várias vezes; são mais instrumentos práticos (utilizados na caça) que musicais, embora possam oferecer timbres bastante agradáveis.	Mimbi	Amplio uso entre as várias tribos
Trombetas	Instrumentos de proporções arrojadadas, de forma alongada, feitos de troncos de palmeira, trançado, cabaças, madeiras ou bambu. Dentre os tipos originais se encontram belos exemplares feitos de caules de palmeira, os de trançados e os de duas faces de madeira.	Toré, Boré, Ken Tiquá, Oufirá, Hezó-hezó	Xipáya (PA) e várias tribos do CE e AM Paresí (MT)

Fontes: Heiza Caméu⁽²⁰⁾, Guilherme Pereira de Melo⁽¹⁶⁾, Renato Almeida⁽¹⁷⁾ e Luis da Câmara Cascudo⁽²²⁾.

Fonte: Brasil musical/ Musical Brazil: viagem pelos Sons e Ritmos populares

Para Lima (2022, p.11), o Samba é, sem dúvida, um dos mais diversificados da música popular, em todo o mundo. Na qualidade de espinha dorsal e corrente principal da música raiz do povo brasileiro, da folclórica até a urbana, incluindo as modalidades rurais urbanizadas, na concepção desse autor, ao Samba talvez somente se equiparam, em termos de diversidade, o amplo complexo do *son* cubano e o jazz norte-americano, com suas inúmeras ramificações.

Outrora entendido como signo de resistência, na interpretação de Lira (2017), também percebido como

universo cultural, submetido a um processo crescente de domesticação, essa música mestiça, que acabou por encontrar no Samba a sua maior expressão, aprendeu a negociar espaços e a se reelaborar, permanentemente, incorporando múltiplas influências. Durante esses ciclos, ao longo do rebuscado percurso que retirou o Samba da condição de “gênero marginal” tendo sido convertido em “símbolo máximo da brasilidade”, não faltaram aqueles que lastimaram, em diferentes momentos, a sua presumida perda de autenticidade, ou mesmo a sua pressagiada morte iminente.

Por vezes sob nomes e qualificativos diversos, para Lima (2022, p. 11), não há reduto do Brasil em que o Samba não se faça presente, observando que se trata de gênero que se manifesta não apenas em diversos estilos de composição e interpretação, como também em bailados variados.

A bordo dos navios negreiros, ao Som de múltiplos sotaques, misturavam-se impressões, invocações religiosas, lamentos e sussurros. Constituíam a afirmação de uma realidade africana que ia ficando para trás. No bojo de toda a incerteza, a semente do Samba estava ali evolutivamente presente, germinando, para dar vazão a sentimentos de alegria, tristeza, inconformismo e resistência das gentes que rumavam para uma nova e desconhecida terra além-mar (LIRA, 2017).

Seguindo adiante, para Lira (2017), o Samba agonizou, mas não morreu. Reinventou-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da diáspora forçada africana, sobreviveu ao chicote e à senzala. Nascido a partir dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos, sem sequer pedir licença. Iniciado nos terreiros de candomblé, incorporou-se aos cortejos dos blocos, cordões e ranchos, em simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, sofreu desacato e foi segregado. Criou musculatura no picadeiro dos circos mambembes, tendo ainda sido adotado pelos tablados do teatro ligeiro. Sinônimo de malandragem, foi perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés da zona do mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, contudo, sem jamais abdicar dos apelos do asfalto.

Na opinião de Lima (2022, p. 20), o Samba está marcado pela impressionante pluralidade de elementos, substâncias e ideias que o compõem. O autor recorda que, ao longo de seu percurso histórico, o Samba passou da categoria de expressão marginal, objeto

de repressão policial (até meados do Séc. XX), à condição de um dos principais pilares da identidade cultural brasileira. Portanto, para esse autor, o Samba se estende por muitas épocas, gerações, territórios, ligando-se a grupos diversos e, por vezes, antagônicos, dando Voz a diferentes agentes sociais.

Finalmente, Lira (2017) pontua que, comprado e vendido na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi envolvido pelos códigos e engrenagens do mercado voraz. Paulatinamente, chegou ao disco de vinil, ganhou o rádio, virou astro de Hollywood. De acordo com esse autor, “desde que o Samba é Samba é assim”. A multiplicidade e a sua surpreendente capacidade de se reinventar compõem, indissociavelmente, a sua natureza absorvente, camaleônica e plural. Enfim, nasceu cativo e maldito, porém cresceu, liberto de amarras e correntes.

Lima (2022, p. 21) ainda acrescenta que os diferentes ramos do Samba conectam-se a diferentes círculos de criadores e ouvintes, sobretudo ao examinar, do ponto de vista musical, a variedade de vertentes estilísticas do Samba urbano carioca.

Portanto, na concepção desse autor, o Samba é negro, mas também é branco. É, ao mesmo tempo, arcaico e contemporâneo. O Samba é profano, mas também é sagrado. É proletário, mas também é de bacana. Por ser diverso, o Samba se basta em si mesmo, mas também dialoga, proveitosamente, com outras expressões musicais. Enfim, o Samba é brasileiro da gema, mas está aberto para o mundo. Afinal, é símbolo da dualidade, do dinamismo e da permanente transformação.

Seguindo adiante, Lima (2022) explica que o Samba é uma expressão musical de raiz tipicamente brasileira, cuja semente fora originada a partir do movimento de migração de sociedades tradicionais africanas de etnia banta. No Brasil, o Samba é resultado da recombinação de elementos coreográficos, sonoros e poéticos africanos, dentro do contexto his-

tórico da escravidão, aos quais foram adicionados elementos da música europeia, em especial a portuguesa.

Por derradeiro, esse autor arremata que “o Samba é uma expressão musical mestiça, fruto da interação entre a ‘música das alturas’ europeia e a ‘música de pulso’ africana”. Eis “o segredo da força gigantesca do gênero: esse cimento mestiço faz com que o Samba garanta seu poder de comunicação e a sua projeção diante do mundo, assim como a música negra norte-americana e a música afro-caribenha, exemplos de integração e equilíbrio entre o pulso e as alturas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em virtude dos argumentos apresentados anteriormente, pudemos observar, por meio do presente ensaio, realizado a partir de abordagem revisional literária, que países das Américas – dentre eles o Brasil – receberam, a partir do Séc. XVI, expressivo contingente de negros africanos, oriundos da região central (Angola e Moçambique).

Essa diáspora africana, forçadamente, influenciou sobremaneira nas tradições musicais brasileiras, caribenhas e norteamericanas, dentre outras, haja vista sabermos que, conforme inúmeras evidências fósseis, o continente africano é considerado o berço do Homem anatomicamente moderno. Assim, tal migração contribuiu para a formação de diversos e variados estilos musicais, a exemplo do Axé (BA), do Coco (regiões Norte/ Nordeste), da Conga e do Ma-

racatú (PE), do Maxixe (RJ), do Pagode (MG/SP), da MPB*, nacionalmente, e do Samba carioca, no Brasil, além do Mambo, da Salsa e do Merengue (Caribe e Cuba) e do Jazz (EUA), dentre outros, em outras regiões predominantemente afro-latinas, processo iniciado em meados do Séc. XVI e que se estende até a contemporaneidade.

Imperioso esclarecer que a abordagem metodológica optada neste ensaio, qual seja a revisão de Literatura científica específica, é justificada por Phelps *et al* (2005, p.15), sobretudo por ser, de acordo com esse conceituado autor, a metodologia comumente utilizada na obtenção de informações em Educação Musical, acrescida ainda por significativas contribuições de Campbell (2005, p.66/67), Elliott (1994) e Trainore & Trehub (1992).

Por derradeiro, notamos que o Samba é alçado, de uma condição “marginal”, a “símbolo máximo da brasilidade”, encontrando o seu ápice festivo no Carnaval carioca, com diversificada mistura instrumental de tambores indígenas, agogôs e batuques tipicamente africanos, além do popular pandeiro brasileiro, dentre muitos outros, o que é corroborado por Lima (2022, p.11) – autor que considera que “o Samba é (*sic*) um dos gêneros mais diversificados da música popular, em todo o mundo”, e para o qual, em termos de diversidade, dada a sua magnitude, ao Samba, talvez, somente se equiparem, no continente americano, o amplo complexo do “son” cubano e do jazz norte-americano, com sua ampla gama de ramificações.

*Apoiada no tripé clássico: indígena – português – africano (SOUZA, 1988).

REFERÊNCIAS

BRASILIDADE: pandeiro. In: TV Câmara (documentário). Disponível em: <https://youtu.be/-Z4cudQ6sO4?si=P-m8TYEb4M-PIKMv9>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CAMPBELL, P. S. **Cultural diversity in music education: directions and challenges for the 21st century**. In: VII INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON CULTURAL DIVERSITY IN MUSIC EDUCATION, 2005, Brisbane. *Anais*. Brisbane: Australian Academic Press, 2005.

CROOK, L. **Focus: music of northeast Brazil**. 2. ed. New York: Routledge, 2009. 284 p.

ELLIOTT, D. J. **Music, education and musical values**. In: LEES, H. (Org.). *Musical connections: tradition and change*. Tampa: The University of Auckland, 1994. p. 8-24.

ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, VII., 2006, Juiz de Fora. *Anais de musicologia histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

GALANTE, R. **Da cupóia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LEAKEY, R. **The origin of humankind**. New York: Perseus Books Group, 1994.

LIMA, L. F. **Para ouvir o samba: um século de sons e ideias**. Rio de Janeiro: Funarte, 2022. 320 p.

LIRA, N. **Uma história do samba**. v. 1. As origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 342 p.

MACHADO, N. S. **Condomínios horizontais sustentáveis**. 2014. 66 p.

PHELPS, R. P. **A guide to research in music education**. 5. ed. Maryland: Scarecrow Press, 2005.

SOUZA, T. *et al.* **Brasil musical/ Musical Brazil: viagem pelos sons e ritmos populares**. In: SOUZA, T. (Org.). Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988. 304 p.

TRAINOR, L. J.; TREHUB, S. E. **The development of referential meaning in music**. *Music Perception*, v. 9, n. 4, p. 455-470, 1992.