

**APOSTILA**

# **A MÚSICA E A CULTURA POPULAR**





**BONS  
ESTUDOS!**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
AULA 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA CULTURA POPULAR E DA MÚSICA COMO EXPRESSÃO SOCIAL.....	8
AULA 2. MÚSICA POPULAR, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE.....	14
AULA 3. MÚSICA POPULAR COMO FORMA DE RESISTÊNCIA POLÍTICA E SOCIAL .....	20
AULA 4. TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA MÚSICA POPULAR: HIBRIDISMOS E RELEITURAS.....	25
AULA 5. MÚSICA POPULAR, INDÚSTRIA CULTURAL E MERCADO: TENSÕES E ESTRATÉGIAS ..	30
AULA 6. MÚSICA POPULAR COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA E POLÍTICA: CAMINHOS PARA A EDUCAÇÃO CRÍTICA.....	34
AULA 7. A BNCC E A MÚSICA E A CULTURA POPULAR .....	39
AULA 8. REFERENCIAIS TEÓRICO.....	44
Stuart Hall.....	44
Paulo Freire .....	49
Hermano Vianna .....	54
CONCLUSÃO .....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	62

## INTRODUÇÃO

A música é uma das formas mais antigas de expressão humana e, ao longo da história, revelou-se como instrumento de comunicação, identidade, memória e resistência. Sua presença atravessa culturas, épocas e contextos, sendo parte intrínseca das práticas sociais e simbólicas dos povos. No âmbito da cultura popular, a música ocupa lugar privilegiado como veículo de narrativas coletivas, registros históricos orais e sensibilidades compartilhadas.

Compreender a música em sua dimensão popular requer uma abordagem que vá além do senso comum que a vê apenas como entretenimento. É necessário reconhecê-la como prática social, como linguagem estética que articula valores, crenças, lutas e pertencimentos. Nesse sentido, a música popular não é mero reflexo das condições sociais, mas também forma de intervenção crítica sobre elas.

A cultura popular, por sua vez, constitui-se como campo de saberes, práticas e significados que se desenvolvem fora das instituições culturais hegemônicas. Ela se constrói a partir da oralidade, da vivência comunitária, das tradições e da criatividade cotidiana. A música, enquanto manifestação dessa cultura, revela modos de ser e de estar no mundo que desafiam as lógicas dominantes de produção cultural.

Esta apostila tem como objetivo apresentar uma reflexão crítica e aprofundada sobre a articulação entre música e cultura popular. A proposta é conduzir o leitor por um percurso teórico, histórico e estético, analisando a música como expressão das culturas subalternizadas, como instrumento de mobilização política e como prática pedagógica. Trata-se de construir uma escuta comprometida com a diversidade e a transformação social.

O conteúdo está organizado em seis tópicos que exploram diferentes dimensões da música popular, desde seus fundamentos teóricos até suas manifestações contemporâneas. Cada seção articula aspectos históricos, epistemológicos e analíticos, buscando valorizar a multiplicidade de vozes e saberes que compõem o universo da música popular brasileira e de outros contextos latino-americanos.

Um dos principais desafios enfrentados ao estudar música e cultura popular é o preconceito que ainda recai sobre essas expressões. Muitas vezes, a música popular é desvalorizada por não se adequar aos critérios da música erudita ou da cultura

legitimada pelas elites. Essa desvalorização reflete uma hierarquização cultural que precisa ser criticada e desconstruída.

A música popular, longe de ser uma forma de arte menor, revela altíssimo grau de sofisticação rítmica, melódica e poética. Ela traduz experiências coletivas, anseios sociais, denúncias políticas e formas de resistência cultural. Ao dar voz aos excluídos, ela tensiona os limites do que se entende por cultura legítima, desafiando os critérios de consagração instituídos.

No Brasil, a música popular assume especial importância por sua forte ligação com as matrizes africanas, indígenas e europeias que constituem a formação social e cultural do país. Gêneros como o samba, o maracatu, o coco, a congada e o repente expressam essa confluência de tradições, ao mesmo tempo em que elaboram uma identidade musical profundamente enraizada nos territórios e nas lutas sociais.

Ao longo do século XX, assistiu-se à consolidação da música popular como parte do patrimônio cultural brasileiro. A emergência de movimentos como a Tropicália, a MPB e o Manguebeat demonstram como a música pode ser espaço de crítica social, experimentação estética e elaboração de novas subjetividades. A cultura popular, nesse contexto, tornou-se campo de disputa política e simbólica.

Mais recentemente, os gêneros oriundos das periferias urbanas, como o funk carioca, o rap, o tecnobrega e o forró eletrônico, trouxeram à tona novas linguagens e novas formas de resistência. Apesar de frequentemente marginalizados, esses gêneros expressam demandas sociais urgentes e configuram uma poética do cotidiano marcada por inventividade, denúncia e empoderamento.

A música, quando pensada a partir da cultura popular, não pode ser dissociada das práticas sociais que a produzem. Ela está presente nas festas populares, nos terreiros, nas manifestações religiosas, nos protestos, nas escolas, nos lares. Ela acompanha a vida das pessoas, participa da constituição das subjetividades e estrutura formas de pertencimento comunitário.

Um dos objetivos desta apostila é, portanto, promover a valorização da música popular como forma de conhecimento e como prática social legítima. A escuta da cultura popular exige abertura, sensibilidade e disposição para o diálogo intercultural. Requer reconhecer os saberes que emergem da experiência cotidiana e que são historicamente silenciados ou desqualificados.

Para isso, é necessário adotar uma abordagem interdisciplinar que articule música, antropologia, sociologia, história, pedagogia e estudos culturais. Essa perspectiva permite compreender a música não apenas como arte, mas como fenômeno social, como prática comunicativa e como forma de produzir sentidos e subjetividades. A música é, nesse sentido, uma linguagem complexa e polissêmica.

Os seis tópicos propostos buscam explorar essa complexidade em diferentes níveis. O primeiro tema trata dos fundamentos da cultura popular e da música como manifestação comunitária. Em seguida, discutiremos os vínculos entre música e identidade, enfatizando o papel da música na construção de pertencimentos étnicos, territoriais e de gênero. O terceiro tópico examina as relações entre música e resistência social.

O quarto tópico aborda o diálogo entre tradição e inovação na música popular, discutindo os processos de resignificação e hibridização cultural. No quinto tema, será analisada a relação entre música, mercado e indústria cultural, com foco nas tensões entre autonomia artística e mercantilização. Por fim, o sexto tópico trata da música popular como prática pedagógica e política.

Ao longo da apostila, serão discutidos autores e autoras que contribuíram para a reflexão crítica sobre cultura popular, como Antonio Candido, Paul Zumthor, Stuart Hall, Raymond Williams, Hermano Vianna, entre outros. Também serão mobilizados estudos de caso que ilustram como diferentes manifestações musicais expressam realidades socioculturais diversas e complexas.

A metodologia adotada valoriza tanto a análise teórica quanto a escuta sensível das práticas musicais. Por isso, propõe-se um diálogo constante entre textos acadêmicos e experiências concretas. O estudo da música popular exige, portanto, a construção de uma escuta ativa, ética e crítica, capaz de captar as nuances estéticas e os contextos socioculturais de produção musical.

A escuta ativa da música popular nos permite compreender como ela reflete e transforma os modos de vida das comunidades. É por meio dessa escuta que se revelam os conflitos, as esperanças, as memórias e as invenções que compõem a tessitura da cultura popular. Escutar é, portanto, um gesto político, que implica reconhecer o outro e valorizar sua forma de expressão.



Esta apostila pretende contribuir para a formação de profissionais capazes de atuar com sensibilidade e criticidade no campo da educação, da cultura e das artes. Ao refletir sobre a música popular, busca-se ampliar os horizontes da formação acadêmica e estimular a valorização da diversidade cultural. A cultura popular não é estática, mas dinâmica e em constante transformação.

Ao mesmo tempo, reconhece-se que a música popular enfrenta desafios diante dos processos de globalização, da concentração midiática e da lógica do consumo cultural. Por isso, é fundamental pensar estratégias de preservação, fortalecimento e circulação dessas expressões musicais, garantindo-lhes visibilidade, reconhecimento e condições de continuidade.

A formação crítica em música e cultura popular implica, também, o questionamento das estruturas que produzem exclusões e silenciamentos. Ao estudar a música popular, revela-se a historicidade dos processos culturais e a complexidade das relações de poder que os atravessam. É preciso reconhecer os mecanismos de dominação cultural, mas também os espaços de criação e de resistência.

Em um cenário de crescente homogeneização cultural, a música popular surge como espaço de afirmação da diversidade, da pluralidade e da criatividade popular. Por meio dela, os sujeitos constroem alternativas simbólicas às formas hegemônicas de vida, elaborando novas estéticas, novas formas de sociabilidade e novas práticas políticas. A música é, assim, linguagem da esperança.

A aposta na cultura popular como campo legítimo de conhecimento e de formação cidadã implica um reposicionamento epistemológico. Significa romper com os paradigmas coloniais do saber e valorizar os modos outros de produzir conhecimento. A música popular é um desses modos: uma epistemologia sensível, corporal, relacional e insurgente, capaz de deslocar fronteiras e instituir novos sentidos.

O estudo sistemático da música e da cultura popular é, portanto, um compromisso com a valorização dos saberes historicamente marginalizados. É também um convite à escuta generosa, ao olhar atento e à prática pedagógica transformadora. Esta apostila é um instrumento para esse processo, e deve ser lida como provocação, como trilha sonora de uma caminhada crítica e afetiva.

## AULA 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA CULTURA POPULAR E DA MÚSICA COMO EXPRESSÃO SOCIAL

A compreensão da cultura popular exige o abandono de concepções reducionistas que a entendem como simples folclore ou manifestação exótica das camadas subalternas. Ela deve ser reconhecida como um campo dinâmico de produção simbólica, dotado de lógica própria, formas de resistência e sistemas de conhecimento legitimamente constituídos. A música, nesse contexto, aparece como linguagem primordial.

Do ponto de vista teórico, autores como Raymond Williams contribuem para a superação de uma visão dicotômica entre cultura erudita e cultura popular, ao propor uma noção de cultura como “forma de vida”. A cultura popular, portanto, não é uma cultura de menor valor, mas um sistema de significados compartilhados que emerge da experiência social concreta de determinados grupos.

A música popular se inscreve nesse campo como uma prática comunicativa e estética que expressa os sentidos coletivos da vida, sendo, ao mesmo tempo, produto e produtora de cultura. Sua análise exige que se considere não apenas os aspectos formais, mas também os contextos históricos, sociais e políticos em que é produzida e consumida.

A teoria crítica da cultura, desenvolvida por pensadores da Escola de Frankfurt como Adorno e Horkheimer, trouxe contribuições importantes, embora com limites. Eles viam na cultura de massa uma forma de alienação, criticando a indústria cultural pela padronização e empobrecimento das expressões culturais. No entanto, essa visão muitas vezes desconsidera a potência criativa e crítica da cultura popular.

Autores como Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini propõem uma abordagem mais dialógica, destacando os processos de hibridização cultural e a ressignificação das práticas populares diante dos meios de comunicação. Eles compreendem a cultura popular não como algo puro ou isolado, mas como instância de negociação simbólica, atravessada por conflitos e reelaborações constantes.

A música, enquanto fenômeno cultural, é marcada por essa complexidade. Ela pode ser tanto instrumento de dominação simbólica quanto veículo de contestação e subversão. Por isso, seu estudo deve considerar os arranjos institucionais, os circuitos



econômicos e as agências comunitárias que intervêm em sua produção, circulação e recepção.

No campo da antropologia, Clifford Geertz contribui com a noção de cultura como “teia de significados”, que deve ser interpretada a partir de suas práticas. A música popular, sob essa ótica, é lida como um texto cultural que requer interpretação contextualizada, considerando os sentidos atribuídos pelos sujeitos que a produzem e consomem.

Outra contribuição fundamental vem de Paul Zumthor, que enfatiza a dimensão da oralidade e da performance como elementos constitutivos da cultura popular. A música, especialmente em contextos populares, é inseparável da corporalidade, do gesto, da festa e do rito. Ela não se limita à partitura, mas se realiza no ato performático e coletivo.

A oralidade é um traço marcante das culturas populares e também da música nelas inscrita. Diferente da tradição escrita, que tende à fixidez, a oralidade pressupõe variação, improvisação e reinvenção. Isso confere à música popular uma fluidez criativa que desafia os critérios clássicos de autoria e originalidade.

No pensamento latino-americano, a cultura popular é entendida como locus de resistência aos processos coloniais e neocoloniais. Ela preserva memórias, elabora identidades e cria modos de existência alternativos. A música, nesse campo, funciona como memória viva, como arquivo sonoro das lutas e esperanças de comunidades marginalizadas.

A partir de Gramsci, compreendemos a cultura popular como um terreno de disputa pela hegemonia. Ao invés de vê-la como expressão espontânea, ele a entende como construção histórica que participa das lutas sociais. A música, nesse sentido, pode contribuir para o fortalecimento de uma contra-hegemonia, articulando discursos de emancipação e solidariedade.

No Brasil, a cultura popular e sua música sempre estiveram profundamente ligadas à diversidade étnico-racial. As tradições africanas, indígenas e europeias se entrelaçam na formação de ritmos, melodias e instrumentos que compõem o vasto repertório da música popular brasileira. Cada manifestação musical carrega marcas de ancestralidade e reinvenção.

A capoeira, o jongo, o maracatu e o samba são exemplos de práticas musicais que articulam dança, religiosidade, oralidade e resistência. São formas culturais nascidas em contextos de opressão, mas que produziram linguagens autônomas e esteticamente ricas. Elas resistem não apenas com o corpo, mas também com o som.

A teoria pós-colonial traz ainda mais elementos para a análise crítica da música e da cultura popular. Autores como Homi Bhabha e Gayatri Spivak nos convidam a pensar nos sujeitos subalternos e nas zonas de contato cultural como espaços de criação híbrida. A música popular pode ser lida como produto dessas interações e deslocamentos identitários.

Na perspectiva de Boaventura de Sousa Santos, a ecologia de saberes propõe o reconhecimento da diversidade epistêmica existente nas culturas populares. A música popular, como saber sensível e coletivo, não deve ser inferiorizada frente aos cânones ocidentais, mas integrada como forma legítima de produção de conhecimento e de transformação social.

As práticas musicais populares envolvem não apenas músicos, mas uma rede comunitária que inclui dançarinos, ouvintes, artesãos de instrumentos, organizadores de festas, entre outros. A música é parte de um sistema cultural mais amplo, no qual o som dialoga com o espaço, o corpo e a memória.

O conceito de "cultura viva", adotado em políticas culturais como os Pontos de Cultura, reforça essa visão orgânica e comunitária da cultura popular. A música que emerge desses espaços é inseparável do contexto em que se produz, e carrega em si elementos de identidade territorial, de organização social e de pedagogia comunitária.

As músicas populares não são homogêneas. Elas variam conforme o território, a classe social, o gênero, a faixa etária e a experiência histórica. Essa diversidade precisa ser reconhecida e valorizada como riqueza estética e política. A análise crítica deve buscar compreender essas nuances, evitando generalizações ou exotizações.

O papel da escuta é central nesse processo. Escutar a música popular é escutar os sujeitos que a produzem, com suas dores, alegrias e esperanças. É escutar histórias silenciadas, modos de vida invisibilizados, e formas de conhecimento que desafiam as racionalidades hegemônicas. A escuta é, assim, um gesto ético e político.

Na educação, a valorização da música popular como conteúdo curricular implica uma ruptura com a lógica eurocêntrica do ensino de artes. Ela exige práticas

pedagógicas que reconheçam os saberes do território, a criatividade do cotidiano e a potência das expressões populares como forma de formação integral dos sujeitos.

O estudo da música e da cultura popular também passa pela crítica às políticas culturais que historicamente excluíram ou desvalorizam essas expressões. O acesso desigual aos meios de produção, difusão e formação musical reflete as assimetrias sociais mais amplas, que precisam ser enfrentadas por meio de políticas públicas inclusivas.

A música popular, nesse sentido, não é apenas campo de análise, mas também de intervenção. Ela permite a articulação entre arte, política e educação, possibilitando práticas culturais transformadoras. Seu estudo exige engajamento crítico, escuta atenta e compromisso com os sujeitos históricos que a constroem cotidianamente.

A presença da música na vida social não pode ser reduzida à sua função estética, pois ela opera como linguagem de comunicação simbólica e emocional entre indivíduos e grupos. Sua capacidade de provocar afetos, evocar memórias e produzir sentidos é um dos elementos centrais para compreender seu papel dentro da cultura popular. Ela torna-se, assim, meio de construção da subjetividade.

Diversos estudiosos, como José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, dedicaram-se a investigar a singularidade da canção popular brasileira, reconhecendo nela uma gramática própria, na qual letra e música constroem significados que vão além do texto verbal. A entonação, o ritmo e a harmonia participam do jogo semântico, fazendo da canção um objeto híbrido entre poesia e performance.

Ao olharmos para os rituais festivos como o Bumba Meu Boi, o Reisado ou as Congadas, percebemos que a música popular não está isolada, mas integrada a um sistema de significados que envolve o corpo, a dança, o vestuário e o espaço. Trata-se de uma experiência estética ampliada, na qual os sentidos se ativam conjuntamente, produzindo uma vivência sensível e coletiva.

É importante destacar que a música popular não se restringe ao campo da tradição. Ela está em permanente transformação, incorporando novos elementos, adaptando-se às mudanças tecnológicas e dialogando com outras linguagens. O rádio, a televisão, a internet e os aplicativos de música alteraram profundamente as formas de produção e consumo da música popular.

Essas transformações não eliminaram o caráter popular da música, mas sim o reconfiguraram. Novos gêneros surgiram, novas linguagens foram criadas e novas formas de circulação passaram a coexistir com as práticas tradicionais. Isso demonstra a vitalidade e a capacidade adaptativa da cultura popular frente aos processos de modernização e globalização.

A emergência de músicos e grupos oriundos das periferias urbanas, por exemplo, trouxe à cena novos discursos e estéticas. O rap, o funk, o pagode e o reggae brasileiro são expressões dessa musicalidade periférica, que ao mesmo tempo denuncia a exclusão e afirma identidades. São linguagens construídas na fronteira entre a resistência e a criação.

A noção de lugar é fundamental para compreender a música popular. Cada território produz uma sonoridade específica, marcada por suas relações sociais, seus ritmos próprios, seus sotaques e afetos. O som da favela, do quilombo, do sertão ou da aldeia carrega a marca do espaço vivido, funcionando como expressão territorializada da cultura.

Outro aspecto essencial diz respeito ao protagonismo das mulheres, especialmente das mulheres negras, na construção da música popular. Ainda que muitas vezes invisibilizadas, suas vozes moldaram e moldam estéticas e repertórios fundamentais. Pensadoras como Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro nos ajudam a compreender o racismo e o sexismo como estruturas que atravessam o campo musical.

A música popular pode também ser entendida como pedagogia social. Ao narrar histórias, transmitir valores e estimular a escuta, ela ensina modos de sentir e de pensar o mundo. Assim, torna-se instrumento de formação política e afetiva, principalmente em contextos nos quais o acesso à educação formal é limitado ou precário.

É nesse sentido que Paulo Freire, ao propor uma pedagogia dialógica e libertadora, inspira a leitura da música popular como espaço de conscientização. A canção, enquanto palavra cantada, pode ser mediadora do processo educativo, despertando a reflexão crítica e promovendo a expressão criadora dos sujeitos históricos.

A cultura popular, portanto, não é apenas objeto de estudo, mas campo de vivência e de criação. Seu valor está na sua capacidade de inventar o cotidiano, de tornar

a vida mais sensível e significativa. A música popular, nesse contexto, é uma força que anima, que afeta e que move os sujeitos na direção da transformação.

O reconhecimento da música popular como conhecimento exige, no entanto, uma mudança de paradigma. É necessário ultrapassar os modelos eurocêntricos de legitimação cultural e construir epistemologias enraizadas nas realidades locais. A universidade tem um papel importante nesse processo, promovendo o diálogo entre saberes acadêmicos e saberes populares.

Esse diálogo não significa a absorção da cultura popular pela academia, mas sim a construção de um espaço de escuta e de troca horizontal. A música popular tem muito a ensinar sobre resistência, criatividade, coletividade e resiliência. Ela oferece outras formas de pensar, de sentir e de habitar o mundo.

No contexto da formação docente, a música popular deve ser valorizada como recurso pedagógico e como conteúdo formativo. Ela permite trabalhar questões de identidade, diversidade, território e história de forma sensível e contextualizada. Além disso, contribui para o desenvolvimento de competências estéticas e críticas fundamentais na formação humana.

A crítica às formas de exclusão cultural deve caminhar lado a lado com a valorização ativa das expressões populares. Não basta reconhecer o valor da música popular; é necessário garantir espaços e políticas para sua circulação, preservação e reinvenção. Isso inclui o apoio a mestres da cultura, a inclusão de conteúdos nos currículos escolares e o incentivo à produção artística local.

Dessa forma, o estudo da música popular se converte em um projeto de valorização da diversidade cultural e de democratização do conhecimento. Ele desafia os cânones estabelecidos e propõe novas formas de pensar a cultura, a educação e a arte. A música, nesse cenário, torna-se linguagem de mediação entre mundos.

Com este primeiro tópico, espera-se oferecer ao leitor uma base sólida para compreender a importância da música dentro da cultura popular e a riqueza teórica que essa temática mobiliza. A seguir, aprofundaremos a discussão sobre identidade, pertencimento e subjetividade, elementos centrais para entender o poder formador e político da música popular.

## AULA 2. MÚSICA POPULAR, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

A música é uma das linguagens mais poderosas para a construção das identidades sociais e individuais. Por meio dela, sujeitos expressam afetos, narram vivências, afirmam pertencimentos e constroem sentidos sobre si e sobre o mundo. A canção, nesse processo, torna-se espelho e projeção dos modos de ser no mundo, uma mediação sensível entre o eu e o coletivo.

No campo da cultura popular, essa função identitária da música se potencializa. Os sons que ecoam dos terreiros, das festas, dos bailes e das comunidades não apenas expressam identidades, mas também as constroem e as performam. Cada ritmo, cada melodia e cada letra participam de um processo contínuo de elaboração do “nós” e do “eu”, com base na vivência comum.

A teoria dos estudos culturais, especialmente através de Stuart Hall, nos ensina que a identidade não é fixa, mas um processo em constante construção. Ela é produzida por meio das práticas culturais, entre as quais a música ocupa lugar privilegiado. A identidade, nesse sentido, é efeito de significação, e a música é um dispositivo fundamental dessa significação.

Por isso, ao escutarmos um samba, um rap, um forró ou um funk, não ouvimos apenas sons, mas também narrativas sobre raça, gênero, classe e território. A música popular revela os marcadores sociais que constituem as subjetividades, ao mesmo tempo em que oferece espaços para reinterpretação e reinvenção dessas marcas. Ela dá forma à experiência vivida.

A subjetividade, nesse contexto, não é compreendida como um dado psicológico isolado, mas como resultado das relações sociais, afetivas e simbólicas em que o sujeito está inserido. A música atua como mediadora nesse processo, organizando emoções, desejos, memórias e projeções. Ela não apenas reflete, mas participa ativamente da constituição do sujeito.

No Brasil, a música sempre esteve ligada às lutas identitárias. O samba, por exemplo, consolidou-se como símbolo da brasilidade, mas também como campo de afirmação da identidade negra e periférica. Suas letras, sua instrumentação e seus rituais de performance revelam uma subjetividade negra que resiste e se afirma diante do racismo estrutural.

De forma semelhante, o rap e o hip hop expressam identidades periféricas, racializadas e juvenilizadas. São formas musicais que articulam denúncia social e autoafirmação, resgatando histórias, apontando feridas e projetando futuros. A subjetividade que emerge dessas músicas é marcada pela dor, pela resistência e pela esperança.

O gênero musical não determina, mas influencia as possibilidades de elaboração subjetiva. A escolha de escutar ou produzir determinado estilo musical não é neutra: ela comunica posicionamentos, afetos e alianças simbólicas. A música é também marcador de estilo de vida, de geração, de classe social e de horizonte de desejo.

No campo das expressões populares, a música é frequentemente interligada a outros elementos culturais como a vestimenta, a dança e a linguagem oral. O sujeito que se identifica com determinado gênero musical muitas vezes adota uma estética corporal e comunicacional que corresponde a ele. Assim, a identidade musical também é uma identidade performada.

A teoria queer, ao problematizar a fixidez das identidades, oferece chaves interessantes para pensar a música popular como campo de multiplicidade e de deslocamentos. A performance musical pode ser espaço de reinvenção de gênero, de transgressão de normas e de experimentação estética e política. A subjetividade, nesse caso, torna-se movimento.

A música popular também constitui espaço para a construção de identidades coletivas. As comunidades quilombolas, indígenas, ribeirinhas e urbanas produzem músicas que expressam sua relação com a terra, com a espiritualidade, com os ciclos da natureza e com a memória ancestral. A canção é, nesses contextos, modo de existência compartilhada.

A religiosidade popular encontra na música um canal privilegiado de expressão identitária. As ladainhas, os cantos de terreiro, os hinos e toadas carregam doutrinas, práticas e afetividades que atravessam gerações. São formas musicais que integram o sagrado ao cotidiano, reafirmando pertencimentos espirituais e comunitários.

A escuta da música popular é uma experiência subjetiva, mas mediada socialmente. O ouvinte não é passivo: ele interpreta, associa, sente, se emociona e constrói sentidos a partir de suas referências de mundo. A escuta ativa transforma a

música em narrativa de si, em trilha sonora da vida, em arquivo afetivo que organiza o tempo e a memória.

A memória musical é uma das formas mais potentes de vinculação subjetiva. Uma canção pode reativar lembranças, territorializar experiências e atualizar sentimentos esquecidos. A música funciona como dispositivo de evocação e de criação de vínculos, conectando o passado ao presente e, muitas vezes, projetando o futuro.

A subjetividade também se constitui nos momentos coletivos de fruição musical. As festas populares, os rituais religiosos, os shows e encontros musicais produzem estados de comunhão e pertencimento. A música opera como catalisador da energia coletiva, como linguagem do corpo social que se reconhece, se afirma e se fortalece na partilha.

Nesse sentido, a música popular é também uma tecnologia do sensível. Ela organiza as emoções, produz atmosferas, conecta os corpos e circula afetos. A subjetividade, longe de ser uma entidade interiorizada, é construída no entrelaçamento com o mundo e com os outros, e a música é um dos mediadores privilegiados dessa trama.

As letras das músicas populares são fundamentais para a constituição de identidades. Elas narram histórias, denunciam injustiças, celebram vivências, ironizam situações e constroem discursos. São textos poéticos que performam linguagens próprias, por vezes transgressoras, e que dialogam com os universos simbólicos de seus públicos.

No caso das mulheres na música popular, a luta por espaço e visibilidade revela a intersecção entre identidade de gênero, mercado cultural e subjetividade. Cantoras, compositoras e instrumentistas desafiam cotidianamente o machismo estrutural e, ao mesmo tempo, constroem discursos estéticos que afirmam a autonomia e a potência feminina.

A construção da identidade por meio da música popular se dá, muitas vezes, em tensão com as imposições do mercado. A subjetividade expressa pode ser filtrada, editada ou moldada pelas exigências da indústria cultural. Ainda assim, persistem brechas e estratégias de reinvenção que permitem a afirmação de singularidades e coletividades alternativas.





A pluralidade de identidades musicais desafia as categorias fixas. O mesmo sujeito pode circular entre diversos gêneros, construindo uma subjetividade fragmentada, fluida e rizomática. Essa multiplicidade musical acompanha a complexidade das vidas contemporâneas e demanda análises sensíveis à heterogeneidade das práticas culturais.

A escola, enquanto espaço de formação de subjetividades, pode utilizar a música popular como ferramenta pedagógica para a valorização das identidades dos estudantes. A presença da canção no cotidiano escolar deve ir além do recreativo: ela pode contribuir para o reconhecimento da diversidade e para a construção de ambientes mais democráticos e afetivos.

Incluir a música popular no currículo é também um gesto político de reconhecimento das culturas juvenis, periféricas e étnico-raciais. A escuta, a análise crítica das letras, a experimentação sonora e a composição coletiva tornam-se práticas pedagógicas que respeitam os saberes dos estudantes e dialogam com suas vivências e repertórios.

A escuta da música popular pode ser exercida como prática de alteridade. Ao nos depararmos com canções oriundas de contextos diferentes dos nossos, somos convidados a sair de nós mesmos e a nos abrir ao outro. Essa escuta atenta, sensível e ética é uma forma de educação para o respeito e para a empatia.

No plano da subjetividade política, a música popular desempenha papel decisivo. As canções de protesto, as rimas de denúncia, os hinos de resistência e as composições memorialistas ativam processos de consciência coletiva, de crítica social e de mobilização. A música popular é, portanto, vetor de subjetivação crítica e de engajamento político.

Essa dimensão política da música não está dissociada de sua dimensão afetiva. O afeto é força motriz da escuta, da criação e da partilha musical. A canção mobiliza afetos que podem ser transformadores, pois nos tocam antes mesmo de serem compreendidos racionalmente. A subjetividade se forma no entrelaçamento entre emoção, estética e ética.

As novas tecnologias também impactaram a construção de subjetividades musicais. As plataformas de streaming, as redes sociais e os canais de compartilhamento

criaram novas formas de escuta, produção e circulação musical. A subjetividade digital se molda por meio de playlists, curtidas, algoritmos e identidades musicais virtuais.

Essas novas formas de consumo e produção musical evidenciam o caráter cada vez mais multifacetado da identidade contemporânea. Os sujeitos transitam entre gêneros, línguas e estilos, produzindo uma identidade musical fluida, global e localizada ao mesmo tempo. A subjetividade se torna cada vez mais conectada, remixada e interativa.

A juventude tem protagonismo nesse cenário, articulando novas estéticas, linguagens e subjetividades por meio da música. Os beats eletrônicos, os samples, os mashups e as rimas expressam uma geração que não apenas consome, mas cria e compartilha cultura de forma colaborativa e descentralizada. A música é ferramenta de autoexpressão.

A subjetividade negra, especialmente, encontrou na música um espaço privilegiado de resistência e de elaboração. Do samba ao hip hop, passando pelo soul, pelo reggae e pelo funk, a música negra reescreve narrativas históricas e afirma estéticas próprias. A escuta da música negra é também escuta de histórias silenciadas pelo colonialismo.

A diáspora africana produziu sonoridades que atravessaram oceanos e se enraizaram nas Américas de modo singular. A música é uma das formas mais potentes de manutenção e reinvenção das identidades afro-diaspóricas. Os tambores, os cantos, os ritmos e as corporeidades expressam saberes que resistem à violência e constroem mundos.

A música indígena, por sua vez, é inseparável do território, da espiritualidade e da cosmologia dos povos originários. Ela não é apenas expressão artística, mas parte de um sistema de conhecimentos que envolve a cura, a memória, o equilíbrio e o tempo cíclico. A subjetividade indígena é sonoramente construída em comunhão com a natureza.

O campo da musicoterapia também reconhece a importância da música na constituição subjetiva. A escuta, a improvisação e a composição musical são utilizadas como ferramentas terapêuticas para a organização interna dos sujeitos, o fortalecimento emocional e a expressão de vivências difíceis de serem verbalizadas. A música cura, acolhe e transforma.

As canções populares servem como suporte para narrativas de si. Em situações de exílio, sofrimento, solidão ou alegria, a música aparece como companhia, como confidente, como refúgio. A subjetividade encontra na canção uma linguagem que a reconhece, a traduz e a projeta. O sujeito se ouve através da voz do outro.

No contexto das comunidades LGBTQIA+, a música popular também é meio de afirmação identitária e de resistência. As festas, os bailes, os encontros e os hinos de orgulho fazem da música um campo de celebração e de luta. A subjetividade dissidente se expressa por meio de batidas, gestos e vozes que rompem o silêncio imposto pela normatividade.

A música popular é, portanto, um espelho multifacetado das identidades que se constroem na interseção entre cultura, território, memória, política e afeto. Escutá-la é também escutar os processos subjetivos que moldam as formas de ser, de sentir e de existir. A música é autobiografia coletiva, escrita com notas, ritmos e silêncios.

Diante dessa complexidade, o pesquisador da música popular deve se munir de ferramentas interdisciplinares, sensibilidade teórica e escuta atenta. A subjetividade não é um dado objetivo, mas um processo interpretativo que requer abertura às singularidades e respeito às alteridades. O som é caminho para o outro e para si.

Concluir este tópico não é encerrar o tema, mas abri-lo para novas indagações. Como a música produz subjetividades resistentes em contextos de violência? De que modo a canção pode curar traumas e fortalecer vínculos? Quais os limites e potências da subjetividade musical em um mundo algoritmizado e mercantilizado?

Essas perguntas serão retomadas ao longo dos próximos tópicos, especialmente quando explorarmos a música como forma de resistência política, como espaço de inovação estética e como prática pedagógica. A identidade que se forma na escuta da música popular é dinâmica, relacional e profundamente vinculada à experiência cultural e histórica dos povos.



### AULA 3. MÚSICA POPULAR COMO FORMA DE RESISTÊNCIA POLÍTICA E SOCIAL

A música popular tem sido, historicamente, uma das ferramentas mais potentes de resistência política e social. Nos contextos de opressão, censura, desigualdade e violência institucional, a canção emerge como forma de denúncia, de fortalecimento coletivo e de afirmação identitária. A musicalidade é transformada em linguagem de luta.

A resistência não se faz apenas pelas armas ou pela confrontação direta. Muitas vezes, ela se organiza por meio de gestos simbólicos, da arte, da palavra cantada. A música, como expressão cultural e sensível, é espaço onde os excluídos fazem ouvir sua voz. Cantar torna-se um ato político de afirmação do direito à existência.

No Brasil, a música popular sempre esteve implicada em disputas políticas. Desde o período colonial, passando pelo Império, pela República Velha, pelas ditaduras e pelas democracias instáveis, a canção funcionou como crônica social e instrumento de mobilização. Os ritmos populares expressam não apenas o tempo histórico, mas também a resistência dos sujeitos.

Durante a ditadura militar (1964–1985), a música popular foi um dos principais veículos de crítica ao autoritarismo. A censura imposta pelo regime estimulou o uso de metáforas, simbolismos e duplos sentidos, criando uma estética da resistência que envolvia o ouvinte como cúmplice e intérprete. A canção era, ao mesmo tempo, protesto e refúgio.

Compositores como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Elis Regina, Milton Nascimento e Gonzaguinha tornaram-se ícones dessa resistência poética. Suas músicas expressavam o sofrimento do povo, a crítica ao sistema e a esperança de mudança. Mesmo sob vigilância, a arte musical conseguia mobilizar afetos e provocar reflexões profundas.

Além do campo da canção engajada, há formas de resistência que se expressam na preservação das tradições musicais populares diante da colonização cultural. O maracatu, o coco, o jongo, o bumba-meu-boi e outros ritmos tradicionais resistem como práticas de memória coletiva, como afirmação da ancestralidade e como enfrentamento à invisibilização histórica.

A música afro-brasileira é exemplo notável de resistência cultural. Apesar de violentamente reprimidas, as práticas musicais de matriz africana sobreviveram e se reinventaram ao longo dos séculos. Os tambores dos terreiros, as cantigas de candomblé, os pontos de umbanda e os batuques de capoeira são expressões de resistência espiritual, cultural e política.

A resistência também está presente na produção musical das periferias urbanas. O funk carioca, o rap, o trap, o brega-funk e outros gêneros das quebradas expressam a realidade das favelas, das juventudes negras e da luta contra a exclusão. São músicas que denunciam a violência policial, o racismo, a precarização da vida e o genocídio da juventude.

Essas músicas incomodam porque revelam a verdade das margens, desestabilizando os discursos dominantes sobre segurança, meritocracia e cidadania. A resistência está na batida forte, na palavra crua, na linguagem direta que afirma: “nós existimos, nós pensamos, nós resistimos”. Cantar, aqui, é existir politicamente.

A ideia de resistência não deve ser entendida como oposição passiva, mas como produção ativa de outros mundos possíveis. A música popular não apenas denuncia, mas também propõe: ela desenha utopias, recupera memórias, inventa futuros. Em tempos de desesperança, a canção pode ser abrigo e impulso para a ação.

A resistência musical se articula com a cultura oral, com o corpo, com o território e com as redes afetivas. Nas festas de rua, nas rodas de samba, nas batalhas de rima, nos cortejos e nos tambores, a música cria uma pedagogia da resistência: ensina a resistir cantando, dançando, criando. A arte popular é força coletiva.

No contexto indígena, as músicas tradicionais são formas de manter viva a memória ancestral, a espiritualidade e o vínculo com a terra. Elas resistem à colonização epistêmica, às invasões territoriais e ao apagamento cultural. Cada canto indígena é um ato de permanência, de conexão cósmica e de denúncia silenciosa da violação histórica.

As mulheres também utilizam a música como espaço de resistência contra o patriarcado e a opressão de gênero. Desde o canto das lavadeiras até as rimas feministas nas batalhas de MCs, a música expressa o corpo feminino como território de luta. As vozes femininas são armas que desafiam a normatividade e afirmam potências plurais.

A interseccionalidade das opressões – de raça, gênero, classe e sexualidade – é tematizada de modo potente na música popular. A resistência se dá na enunciação de

uma subjetividade complexa, atravessada por múltiplas violências, mas também por múltiplas formas de reinvenção. A música torna-se linguagem para articular essas tensões.

Na América Latina, a música popular sempre teve papel importante nos processos revolucionários, nos movimentos sociais e nas lutas por justiça. As canções de Mercedes Sosa, Violeta Parra, Victor Jara e tantos outros são patrimônio das resistências populares. Elas atravessaram fronteiras e se tornaram símbolos de luta e solidariedade internacional.

A nova canção latino-americana representa uma estética engajada, marcada pela fusão entre tradição folclórica e crítica social. Ela rompe com o modelo comercial e busca uma arte conectada às necessidades do povo. A resistência aqui está na escolha de instrumentos, de temas, de formas de circulação e de construção coletiva.

A canção de protesto, porém, não é a única forma legítima de resistência musical. Há músicas que resistem pelo humor, pela ironia, pela celebração da vida, pela exaltação das raízes culturais. Resistir também é rir, dançar, amar e manter vivas as práticas que os sistemas opressores tentam apagar. A alegria pode ser uma arma.

A música de resistência é, muitas vezes, criminalizada, silenciada ou cooptada. O Estado, os meios de comunicação e o mercado exercem controle sobre o que pode ou não ser ouvido. A censura, seja ela direta ou simbólica, é instrumento de poder que busca desativar a força transformadora da música popular.

Mesmo diante dessas barreiras, os artistas populares inventam estratégias de sobrevivência e de reinvenção. A música circula por vias alternativas: nas redes, nos becos, nos encontros informais, nos saraus. A resistência também é tecnológica, logística e solidária. O som não se cala porque encontra brechas para reverberar.

As rádios comunitárias, os slams, os podcasts e os canais independentes são espaços fundamentais para a difusão da música de resistência. Eles funcionam como trincheiras culturais onde vozes silenciadas encontram ressonância. A resistência se articula, assim, por meio de redes que conectam territórios, histórias e sonoridades insurgentes.

A música de resistência também é construída coletivamente. As rodas de samba, os ensaios de bloco, os encontros de batuque e os festivais alternativos

produzem uma política do comum. A criação coletiva desafia a lógica individualista do mercado e promove outras formas de produzir, viver e compartilhar cultura.

A pedagogia da resistência musical envolve a transmissão oral, a escuta sensível e a partilha de vivências. Mestres e mestras da cultura popular ensinam com o corpo, com a voz e com os gestos. A sabedoria contida nas músicas populares é, muitas vezes, excluída dos currículos formais, mas segue pulsando nos quintais e nas comunidades.

A música também resiste quando cria linguagens próprias, incompreensíveis aos sistemas de controle. A gíria, o improviso, o dialeto e a brincadeira são formas de cifrar a mensagem e de preservar sua potência. O poder se desespera diante do que não entende, e a música popular transforma essa incompreensão em força.

No campo religioso, a música funciona como ponte entre mundos, como invocação de presenças e como enunciação de espiritualidades não hegemônicas. O ponto de terreiro, o canto xamânico e a ladainha devocional são formas de resistência à imposição de uma única forma de crer. A fé cantada é também grito político.

A resistência musical se manifesta na permanência. O simples ato de manter viva uma tradição, de ensinar um canto antigo, de tocar um ritmo esquecido é gesto de resistência contra a aceleração do esquecimento. O tempo da música popular é outro: cíclico, ancestral, ritualizado. Ele desafia a lógica da obsolescência.

A música popular também desafia os padrões estéticos impostos pelas elites culturais. Ela valoriza a voz rouca, o canto desafinado, o ritmo imperfeito. A estética da resistência é a estética do corpo real, da vida vivida, da beleza que não cabe nos moldes normativos. A imperfeição é potência poética.

Muitos artistas populares transformaram a própria vida em narrativa de resistência. Suas biografias cruzam-se com suas obras, tornando a canção uma extensão de suas trajetórias. Cada nota, cada palavra, cada silêncio carrega marcas da luta cotidiana por dignidade, por reconhecimento e por direito à arte.

O ensino da música popular como forma de resistência deve incluir o estudo das histórias de vida desses artistas, das comunidades onde atuam e dos contextos que moldam suas criações. Trata-se de uma abordagem etnográfica, sensível ao lugar, ao tempo e à corporeidade que embala a produção musical popular.

No campo da pesquisa acadêmica, a valorização da música popular exige escuta crítica, respeito epistemológico e abertura à interdisciplinaridade. A resistência também

ocorre contra as hierarquias do saber, que excluem ou inferiorizam os saberes musicais populares. A universidade precisa escutar o que canta fora de seus muros.

A resistência não é uniforme: ela assume formas múltiplas, contraditórias, híbridas. Há músicas que resistem ao mercado, outras que resistem por meio dele. Há músicas que subvertem a norma, outras que escapam silenciosamente dela. O importante é reconhecer a pluralidade das estratégias e a vitalidade da criação popular.

Nas escolas, a música de resistência pode ser ferramenta para o trabalho com temas transversais como direitos humanos, cultura afro-brasileira, educação para a diversidade e história indígena. O canto torna-se linguagem pedagógica capaz de mobilizar afetos e saberes de modo crítico e transformador.

A escuta pedagógica da música de resistência requer postura ética e engajada. Não se trata apenas de analisar letras ou ritmos, mas de compreender os contextos sociais, os corpos que cantam e as urgências que ecoam na canção. A escuta é prática política de acolhimento, reconhecimento e solidariedade.

A arte é uma das formas mais profundas de resistência porque atua no campo do sensível. Ela mobiliza emoções, desloca percepções, reconfigura imaginários. A música popular, ao tocar o coração, também transforma a consciência. É por isso que regimes autoritários temem tanto a canção: ela pode despertar.

A resistência também está no silêncio, na pausa, na suspensão. A música ensina que não é preciso gritar para resistir. Há resistências sutis, gestuais, poéticas, sonoras. Cada canto de mulher, cada tambor de terreiro, cada rima periférica, cada coral indígena é uma forma de dizer “estamos aqui” diante da tentativa de apagamento.

Encerrar este tópico é reconhecer que a resistência não tem fim. Enquanto houver exclusão, desigualdade, racismo, misoginia e opressão, haverá música popular como forma de enfrentamento e de reinvenção. O canto continuará sendo território livre onde os sonhos do povo se fazem som e esperança.





## AULA 4. TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA MÚSICA POPULAR: HIBRIDISMOS E RELEITURAS

A tensão entre tradição e inovação é uma das marcas constitutivas da música popular. Longe de serem categorias opostas, essas dimensões dialogam constantemente na construção de linguagens musicais que preservam referências históricas ao mesmo tempo em que se reinventam diante das transformações sociais, tecnológicas e estéticas.

A tradição, na música popular, não deve ser compreendida como fixidez ou repetição mecânica do passado. Trata-se de um campo dinâmico, atravessado por memórias, afetos e saberes que se atualizam a cada geração. A tradição é, nesse sentido, um processo vivo, sustentado por práticas comunitárias e reinterpretações contínuas.

A inovação, por sua vez, não significa ruptura com o passado, mas sim apropriação criativa, reelaboração e hibridização. Os músicos populares são, frequentemente, sujeitos híbridos, que transitam entre diferentes referências culturais, estilos musicais e experiências sociais. A criação musical é uma prática de escuta e transformação.

O conceito de hibridismo, tal como discutido por autores como Néstor García Canclini e Homi Bhabha, é útil para pensar a música popular em contextos de interculturalidade. A canção popular é espaço de fusão, de encontro e de conflito entre tradições distintas, onde emerge o novo a partir do diálogo com o já existente.

Na história da música brasileira, os processos de hibridização são evidentes. O samba nasceu do cruzamento entre ritmos africanos, cantos religiosos, modinhas e lundus. A bossa nova misturou o samba com o jazz. A Tropicália uniu o tropicalismo cultural com o rock psicodélico. A inovação sempre partiu da escuta do diverso.

A música popular nunca foi homogênea. Cada região, cada comunidade, cada grupo social contribuiu com elementos distintos para a formação do repertório nacional. Essa diversidade foi, ao longo do tempo, reorganizada, ressignificada e incorporada por artistas que souberam transformar o local em linguagem universal.

A apropriação criativa é um dos elementos centrais da inovação musical. Ao tomar elementos de outras culturas, estilos ou épocas, o músico popular opera uma

transposição estética que resulta em novas formas de expressão. Essa apropriação não é neutra: ela implica posicionamentos éticos, políticos e culturais.

É importante distinguir a apropriação criativa da apropriação cultural colonialista. Quando uma expressão musical é retirada de seu contexto original sem respeito às suas raízes e aos seus sujeitos históricos, ocorre apagamento e exploração simbólica. A inovação deve respeitar as tradições de onde emerge, reconhecendo sua autoria e sua história.

A tecnologia desempenha papel fundamental nos processos de inovação. A chegada do rádio, da televisão, dos estúdios de gravação, dos sintetizadores, da internet e dos softwares de edição sonora transformou profundamente as formas de compor, gravar e difundir música. O artista popular dialoga com essas ferramentas de forma inventiva.

O sample, por exemplo, é uma técnica que ilustra bem a fusão entre tradição e inovação. Ao reutilizar trechos de músicas antigas em novas composições, o artista cria camadas de sentido, promove encontros entre tempos e referencia práticas ancestrais. O sample é memória remixada, tradição reciclada, inovação politizada.

As festas populares também são palcos de reinvenção musical. Cada nova edição de um festejo tradicional é diferente da anterior. Novos instrumentos podem ser incorporados, letras antigas ganham novos arranjos, o repertório se expande. A festa é um laboratório vivo de experimentação musical.

Na música nordestina, por exemplo, o forró tradicional convive com o forró eletrônico, o piseiro, o arrocha e outros estilos contemporâneos. Essa convivência não implica substituição, mas coexistência e diálogo. O novo não anula o antigo; antes, o reinterpreta e o prolonga sob outras formas.

O tecnobrega, no Pará, é outro exemplo de fusão entre sonoridades regionais e influências globais. Ele mistura guitarradas, batidas eletrônicas, letras românticas e estética kitsch. O resultado é uma linguagem musical própria, profundamente enraizada no território, mas aberta à inovação e ao uso das novas mídias.

O axé music, surgido na Bahia, sintetizou elementos do frevo, do reggae, do samba-reggae e do pop internacional. Sua emergência nas décadas de 1980 e 1990 é expressão da capacidade criativa das culturas populares de responder aos desafios do mercado sem perder a força das suas raízes.

A inovação também se manifesta nas formas de performance. Os artistas populares incorporam novas coreografias, figurinos, cenários e estratégias cênicas. O palco da música popular é, muitas vezes, espaço de espetáculo total, onde som, corpo e imagem se articulam em uma experiência estética complexa.

As redes sociais transformaram a forma de divulgação da música popular. Plataformas como YouTube, TikTok, Instagram e Spotify permitem que artistas independentes alcancem públicos diversos, rompendo com as barreiras impostas pelas grandes gravadoras. A inovação também está na forma de circular o som.

A juventude tem papel central nos processos de inovação musical. Ao escutar múltiplos gêneros, remixar estilos e criar novas sonoridades, os jovens promovem deslocamentos estéticos e reconfiguram o mapa musical. A juventude escuta o mundo com outros ouvidos, e é essa escuta que gera o novo.

A escola deve reconhecer essa potência inovadora da música popular e incorporar práticas pedagógicas que estimulem a criação musical. O uso de tecnologias, de repertórios locais e de metodologias colaborativas pode transformar a sala de aula em espaço de invenção, onde tradição e inovação se encontram.

A pesquisa acadêmica sobre música popular deve adotar um olhar atento aos processos de transformação estética. O novo não deve ser rejeitado por não se adequar aos modelos clássicos, mas compreendido em sua complexidade. A inovação é parte constitutiva da vida musical e, portanto, objeto legítimo de estudo.

A noção de tradição não pode ser entendida como algo ultrapassado ou imune à mudança. Toda tradição é, por definição, inventada e reinventada continuamente. A música popular nos mostra como as heranças culturais são reinterpretadas em cada geração, ganhando novas formas, significados e contextos de uso.

A relação entre tradição e inovação é especialmente evidente nos processos de reinterpretação de repertórios antigos. Músicas de domínio público ou canções populares históricas são constantemente revisitadas por novos artistas, que lhes conferem outra sonoridade, outro arranjo e nova leitura crítica. A releitura é, nesse caso, um gesto de escuta histórica e de criação contemporânea.

As releituras podem ser vistas como forma de homenagem, mas também como crítica e reposicionamento político. Ao interpretar uma canção sob nova ótica, o artista

desafia a leitura original e propõe outros sentidos. A música, nesse sentido, é texto aberto, passível de múltiplas apropriações e resignificações.

No samba, por exemplo, há uma longa tradição de intertextualidade, onde versos são retomados, parodiados ou citados em novas composições. Essa prática mostra que o repertório tradicional é um arquivo vivo, permanentemente reatualizado pela coletividade. A memória não é depósito, mas fluxo criativo.

A cultura do remix, tão presente na contemporaneidade, pode ser compreendida como uma forma legítima de produção cultural na música popular. O remix dialoga com a tradição ao fragmentá-la e reorganizá-la de modo novo. Ele transforma a escuta em ato criador, valorizando a escuta ativa e a intervenção estética.

A prática do mashup, que combina músicas distintas em uma única faixa, também evidencia o potencial criativo da fusão musical. Ao colocar em diálogo estilos aparentemente incompatíveis, o mashup desafia fronteiras e categorias fixas, revelando a fluidez da experiência musical contemporânea. A inovação se dá na justaposição.

A música popular tem mostrado, ao longo do tempo, que tradição e inovação não são polos excludentes, mas elementos constitutivos da sua própria dinâmica. É na tensão entre conservar e transformar que se dá a força criadora da cultura popular. Essa tensão é fonte de conflito, mas também de vitalidade estética.

O desafio está em manter o respeito às raízes sem cair no saudosismo imobilizador, e em promover a inovação sem cair na lógica mercadológica do descartável. O equilíbrio entre essas forças é o que dá à música popular sua potência cultural e sua relevância histórica. A escuta crítica deve ser capaz de perceber essa dialética.

A formação de educadores, pesquisadores e artistas precisa incorporar essa compreensão dialógica da cultura. O ensino de música popular deve valorizar tanto os repertórios tradicionais quanto as linguagens emergentes, estimulando a criatividade, a escuta atenta e a experimentação. A tradição só se mantém viva quando se reinventa.

No campo das políticas públicas, é essencial apoiar iniciativas que promovam tanto a preservação das manifestações musicais populares quanto a criação contemporânea. A sustentabilidade da cultura depende da articulação entre memória e inovação, entre apoio aos mestres da tradição e incentivo à juventude criadora.

Finalizando este tópico, reafirma-se que a música popular brasileira é um campo fértil de experimentações estéticas que resultam da fusão entre heranças culturais diversas e práticas inovadoras. Essa dinâmica faz da canção popular um espaço privilegiado de criação coletiva, de reinvenção da memória e de projeção de futuros.

Plágio é Crime, Lei Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Direitos Reservados Jurídicos Arbe®



## AULA 5. MÚSICA POPULAR, INDÚSTRIA CULTURAL E MERCADO: TENSÕES E ESTRATÉGIAS

A relação entre música popular e mercado é marcada por ambivalências, tensões e negociações. Desde o início da indústria fonográfica, os artistas populares tiveram que conciliar a criação estética com as exigências comerciais, tentando equilibrar liberdade criativa e viabilidade econômica. Esse embate permanece até hoje, mesmo sob novas plataformas.

A teoria crítica da Escola de Frankfurt, especialmente nas formulações de Theodor Adorno e Max Horkheimer, foi uma das primeiras a denunciar os riscos da mercantilização da cultura. Para Adorno, a indústria cultural transforma a arte em mercadoria, produzindo músicas padronizadas e voltadas para o consumo, o que comprometeria a autonomia estética.

Embora pertinente, essa crítica foi amplamente contestada por estudos posteriores que apontam a agência dos artistas populares e a complexidade das relações entre mercado e cultura. Ao contrário do que Adorno supunha, muitos músicos populares encontram maneiras de resistir ao controle do mercado, subverter formatos e afirmar suas vozes dentro da lógica comercial.

A indústria fonográfica, com seus contratos, gravadoras, selos e estratégias de marketing, passou a mediar a circulação e legitimação da música popular. A entrada de um artista nesse sistema implicava adaptações estéticas, mudanças de repertório e adequações à imagem exigida pelo mercado. Nem sempre o artista tinha controle sobre sua própria obra.

Com o advento do rádio, a música popular passou a atingir grandes audiências, ampliando o alcance dos artistas mas também reforçando os critérios de aceitabilidade comercial. A lógica do hit, da repetição e do entretenimento moldou o gosto popular, criando uma demanda por músicas curtas, acessíveis e ritmicamente envolventes.

Apesar disso, a música popular não se rendeu totalmente à lógica mercadológica. Artistas e movimentos criaram estratégias de sobrevivência e autonomia dentro ou fora do mercado. A Tropicália, por exemplo, ironizou os padrões da indústria ao subverter sua estética desde dentro, criando um repertório crítico e irreverente.

Com a consolidação da televisão, a imagem do artista passou a ser tão importante quanto sua voz. A música se tornou espetáculo, e o marketing pessoal uma ferramenta imprescindível. Muitos músicos populares foram transformados em celebridades, com narrativas de vida construídas e comercializadas junto ao produto musical.

A chegada da internet e das plataformas de streaming revolucionou essa dinâmica. Artistas independentes passaram a ter maior autonomia sobre sua produção, divulgação e contato com o público. Embora o mercado ainda exerça poder, surgiram brechas que permitem trajetórias musicais fora dos circuitos tradicionais da indústria fonográfica.

No entanto, o ambiente digital também impõe novas formas de controle. Os algoritmos definem o que será ouvido, os selos se adaptaram ao streaming, e o consumo rápido criou uma lógica efêmera, na qual o sucesso é medido por visualizações, curtidas e tendências. A música tornou-se ainda mais mercadoria em meio à abundância.

Nesse contexto, muitos artistas populares adotam estratégias de resistência. Alguns criam cooperativas, outros vendem suas produções diretamente ao público, e há aqueles que recorrem ao financiamento coletivo. Essas iniciativas apontam para modelos alternativos de relação com o mercado, nos quais a autonomia artística é preservada.

O funk carioca é um exemplo marcante de como a música pode surgir à margem da indústria e ganhar projeção nacional e internacional. Mesmo criminalizado, o gênero cresceu graças à circulação comunitária, às redes sociais e à força estética que desafiava as normas do bom gosto. O mercado, depois, teve que se adaptar ao funk.

O rap também construiu uma trajetória de independência, antes de ser absorvido por parte da indústria. Os selos independentes e os coletivos musicais criaram redes alternativas de produção e distribuição, fortalecendo uma economia solidária baseada na partilha de saberes e recursos. A música virou estratégia política e econômica.

O mercado exerce influência sobre a forma da música: a duração das faixas, a repetição de refrões, o conteúdo das letras, o ritmo dançante. Tudo isso é moldado pelas exigências comerciais. Ainda assim, artistas criam dentro desses limites e muitas vezes subvertem as expectativas, desafiando a homogeneização cultural.

Há também artistas que transitam entre o mainstream e a cena independente. Essa mobilidade revela a complexidade das relações entre cultura e mercado. Nem sempre o sucesso comercial implica submissão total, nem toda produção independente está isenta de interesses econômicos. O campo musical é feito de negociações contínuas.

A questão da autenticidade é central nesse debate. O que é ser um artista autêntico em um mercado que exige performance? Como manter a coerência estética em meio a exigências comerciais? Muitos músicos populares respondem a essas questões com criatividade, ironia e reinvenção. A autenticidade torna-se estratégia.

O consumo musical também mudou com o mercado digital. O ouvinte deixou de ser apenas receptor e tornou-se curador de sua própria trilha sonora. Isso abriu possibilidades de escuta mais plural, mas também fragmentada. A música virou parte do cotidiano, muitas vezes consumida sem atenção ou compromisso afetivo.

Nesse novo cenário, o papel do educador musical é fundamental. É preciso formar sujeitos críticos, capazes de compreender as relações entre música e mercado, de reconhecer a lógica comercial sem desvalorizar a potência estética. A escuta crítica é uma prática pedagógica que valoriza tanto o repertório quanto o contexto.

As políticas públicas de cultura têm papel importante na regulação do mercado musical. Ações como editais de fomento, festivais de música popular, rádios comunitárias e programas de valorização da cultura local ajudam a equilibrar a competição desigual entre grandes corporações e artistas populares autônomos.

A descentralização da produção musical também depende de investimentos públicos e comunitários. Centros culturais, estúdios populares, oficinas de formação e bolsas para artistas de base são estratégias que fortalecem a diversidade cultural e permitem que novas vozes cheguem aos espaços de escuta e valorização.

As redes de articulação entre artistas populares também têm papel estratégico na disputa com o mercado. Movimentos como a cena independente, os coletivos de música periférica e os encontros de música popular criam espaços de troca, formação e difusão que escapam à lógica centralizadora das grandes mídias e gravadoras.

A formação de públicos conscientes é parte fundamental dessa resistência. O ouvinte não é apenas consumidor, mas sujeito ativo que escolhe o que escutar, que



apoia artistas, que compartilha repertórios. A educação estética é, portanto, uma dimensão política: formar o gosto é formar o mundo que queremos ouvir.

A segmentação de públicos, promovida pelas estratégias mercadológicas, impõe desafios e oportunidades. Por um lado, ela tende a fragmentar a escuta e a criar nichos isolados; por outro, permite o fortalecimento de comunidades musicais específicas que se reconhecem e se articulam em torno de valores culturais comuns.

A música popular pode, assim, constituir uma economia criativa alternativa, baseada na solidariedade, na territorialidade e na reinvenção dos meios de produção. Os artistas populares são também gestores culturais, articuladores de redes e empreendedores da escuta. Sua prática exige múltiplas competências.

É preciso romper com a ideia de que cultura e mercado são esferas incompatíveis. O desafio é construir modelos sustentáveis de circulação musical que respeitem a autonomia criativa e garantam condições dignas de trabalho. A economia da cultura popular deve ser reconhecida, valorizada e protegida contra a exploração.

O tensionamento entre arte e mercadoria não se resolve com fórmulas simples. Cada artista, cada comunidade, cada território desenvolve estratégias próprias para sobreviver, resistir e prosperar. Essas estratégias revelam a inteligência coletiva da cultura popular frente às pressões do capital e às seduições do lucro imediato.

O ensino da música popular deve incluir essas reflexões sobre economia, política e estética. O artista popular é também sujeito político e agente econômico. Compreender sua posição no sistema de produção cultural é essencial para valorizar sua prática e fortalecer sua autonomia frente ao mercado.

A crítica à indústria cultural não pode ignorar as brechas e resistências que emergem no interior dela. Muitos artistas populares se apropriam das ferramentas comerciais para difundir mensagens contra-hegemônicas, construir narrativas coletivas e afirmar identidades historicamente silenciadas. A indústria é campo de disputa.

Finalizar este tópico é reafirmar que a música popular é mais do que produto: é processo, é prática social, é linguagem de vida. Mesmo em meio às lógicas do capital, ela encontra caminhos para continuar cantando, questionando, sonhando. Sua força está na capacidade de se transformar sem se perder.

## AULA 6. MÚSICA POPULAR COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA E POLÍTICA: CAMINHOS PARA A EDUCAÇÃO CRÍTICA

A música popular, para além de expressão estética, é uma poderosa ferramenta pedagógica e política. Ela não apenas comunica, mas também ensina, mobiliza, provoca e transforma. Ao ser incorporada nos processos educativos, a música pode contribuir significativamente para a formação crítica, sensível e plural dos sujeitos.

A pedagogia da música popular está ancorada na escuta. Escutar não é apenas ouvir sons, mas interpretar sentidos, reconhecer contextos, captar afetos e construir vínculos. A escuta pedagógica é uma prática ética que reconhece a existência e a expressão do outro como legítimas, e transforma o ambiente escolar em espaço de diálogo.

Na perspectiva freiriana, toda educação é política. Ao trazer a música popular para o espaço educacional, o educador convida os estudantes a refletirem sobre o mundo que habitam, as injustiças que enfrentam e os saberes que produzem. A canção torna-se um meio de problematização da realidade e de construção de consciência crítica.

A música popular, por sua linguagem acessível e simbólica, conecta-se diretamente à experiência vivida dos estudantes. Ao trabalhar com canções do cotidiano, o professor reconhece o repertório cultural dos alunos e valoriza os saberes oriundos de suas comunidades, criando pontes entre o conhecimento escolar e a vida concreta.

A pedagogia crítica da música popular rompe com o modelo bancário de ensino, em que o professor deposita conteúdos prontos. Em vez disso, propõe um modelo dialógico, em que o educador e os educandos aprendem juntos por meio da escuta, da análise e da criação musical. A sala de aula torna-se um espaço de experimentação coletiva.

As letras das músicas populares são textos ricos em significados, que abordam temas como amor, dor, racismo, desigualdade, identidade, fé, cotidiano e política. Analisá-las criticamente permite desenvolver habilidades de leitura, interpretação, argumentação e empatia, além de estimular o pensamento complexo e interdisciplinar.

A análise crítica da música popular envolve o estudo de linguagem, poética, ritmo, história, geografia e sociologia. Ao cruzar diferentes áreas do saber, ela possibilita uma educação integrada e contextualizada. A canção torna-se ponto de partida para múltiplas aprendizagens, conectando conteúdos escolares à experiência cultural.

As práticas pedagógicas com música popular podem incluir escuta crítica, debates, reescrita de letras, produção de paródias, criação de novas composições, encenação, uso de instrumentos e produções audiovisuais. O protagonismo dos estudantes é central nesse processo: eles tornam-se autores de sua própria aprendizagem.

A música popular também permite trabalhar temas transversais presentes na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), como diversidade cultural, educação para os direitos humanos, cultura afro-brasileira e indígena, respeito às diferenças, cidadania e sustentabilidade. A canção torna-se veículo para reflexões profundas e transformadoras.

A BNCC reconhece a música como linguagem artística e defende seu uso no ensino de arte. Entretanto, é papel do educador ir além da reprodução técnica, buscando integrar o conteúdo musical à formação ética, estética e cidadã. A música não deve ser um adorno, mas uma linguagem viva no processo de humanização dos sujeitos.

A pedagogia da música popular também tem forte potencial de inclusão. Estudantes com deficiência, com dificuldades de aprendizagem ou com vivências periféricas encontram na música um meio de expressão e pertencimento. A canção acolhe, comunica e legitima experiências que muitas vezes são marginalizadas pela escola.

A educação musical crítica deve reconhecer os diferentes gêneros e estilos presentes no cotidiano dos alunos. Funk, rap, forró, sertanejo, samba, pagode, tecnobrega e outros estilos populares não devem ser vistos como inferiores, mas como expressões culturais legítimas e potentes. O preconceito estético é forma de exclusão cultural.

A escuta das músicas que os alunos trazem para a escola é também escuta de suas subjetividades, vivências e territórios. Quando o educador valoriza essas referências, cria uma relação de confiança, respeito e reciprocidade. A pedagogia da escuta é condição para uma educação verdadeiramente dialógica e emancipadora.

A canção popular tem também papel importante na formação política dos sujeitos. Muitas letras denunciam desigualdades, expressam desejos de mudança e constroem narrativas contra-hegemônicas. Trabalhá-las em sala de aula é abrir espaço para que os estudantes compreendam os mecanismos de opressão e resistam a eles.

O trabalho com música popular exige que o educador esteja atento à complexidade do conteúdo musical. Nem toda letra será "politicamente correta", e muitas expressam contradições, conflitos e discursos ambíguos. Ao invés de censurar, o educador deve promover o debate crítico, estimulando a autonomia intelectual dos estudantes.

A música é uma linguagem afetiva. Ela mobiliza emoções, memórias e experiências. Utilizá-la na educação é também reconhecer a importância do afeto no processo de aprendizagem. O vínculo afetivo é fundamental para que o conhecimento faça sentido, e a canção é um dos caminhos mais eficazes para ativar esse vínculo.

Além do uso da música em sala de aula, é possível organizar projetos pedagógicos que envolvam a produção musical dos estudantes. Grupos de rap, rodas de samba, oficinas de composição, festivais escolares e saraus musicais são formas de integrar a cultura popular à vivência educacional e fortalecer a identidade estudantil.

O espaço da escola pode ser ressignificado como território de criação artística. Ao permitir que os estudantes ocupem a escola com sua sonoridade, a instituição educacional se transforma em espaço de pertencimento. A música deixa de ser apenas conteúdo e passa a ser prática de convivência, expressão e cidadania.

Os educadores também precisam de formação para atuar com música popular de forma crítica e criativa. Cursos, oficinas, estudos coletivos e redes de troca são essenciais para que professores de todas as áreas possam utilizar a canção como ferramenta pedagógica. A formação docente deve incluir a escuta e a criação musical.

A pedagogia musical crítica pode ser aplicada em diferentes etapas da educação, desde a infância até a pós-graduação. Cada faixa etária e contexto exige metodologias adequadas, mas em todas é possível utilizar a música como instrumento de diálogo, reflexão e ação. A educação ao longo da vida pode ser acompanhada pela canção.

O trabalho com música popular também pode ser integrado a práticas de educação popular fora dos espaços escolares. Movimentos sociais, coletivos culturais,

ONGs e comunidades religiosas utilizam a canção como instrumento de formação política, de mobilização e de construção de identidades coletivas.

A música tem sido parte das lutas sociais em diversas partes do mundo. Marchas, protestos, atos e ocupações são acompanhados por canções que fortalecem o espírito coletivo e expressam demandas políticas. O canto coletivo é gesto de resistência, de solidariedade e de utopia. A música educa para o engajamento social.

O protagonismo juvenil na criação musical escolar deve ser incentivado. Quando os estudantes se reconhecem como autores de canções, desenvolvem autoestima, expressão criativa e vínculo com o conhecimento. A autoria musical, nesse contexto, é também autoria de si, construção de identidade e afirmação social.

A música popular permite abordar temas difíceis, como racismo, violência, desigualdade, exclusão e preconceito, de forma sensível e dialógica. Através da canção, questões complexas podem ser problematizadas, favorecendo o desenvolvimento de uma consciência crítica comprometida com a transformação da realidade.

Os desafios para implementar essa pedagogia são diversos. Muitos currículos ainda priorizam repertórios eruditos em detrimento dos populares, e há resistência de parte do corpo docente a incorporar músicas marginalizadas. Superar essas barreiras exige formação, sensibilização e políticas educacionais inclusivas.

A escuta da música popular na escola é também um gesto de justiça cultural. Ela reconhece os saberes historicamente silenciados e reposiciona os estudantes populares como portadores legítimos de conhecimento. A pedagogia crítica da canção é uma pedagogia da reparação simbólica e da valorização da diversidade.

Em contextos de violência e exclusão, a música pode ser uma das poucas linguagens que ainda mobiliza sentido e pertencimento. Projetos musicais comunitários têm demonstrado sua eficácia na redução de evasão escolar, na prevenção de conflitos e no fortalecimento da cultura de paz. O som pode transformar o cotidiano.

A canção também pode ser instrumento de valorização das culturas locais. Trabalhar com os repertórios musicais da comunidade escolar é forma de afirmar o território como espaço de produção de conhecimento. A escola se torna, assim, articuladora da memória sonora do bairro, do campo ou da periferia urbana.

Na formação de professores, é essencial cultivar a escuta sensível e o olhar antropológico sobre os contextos musicais. O educador deve estar atento às relações

entre som, território, história e poder, compreendendo a música como prática social situada. Ensinar música é, também, aprender a escutar o mundo.

As práticas musicais colaborativas desenvolvem empatia, cooperação e respeito mútuo. Grupos musicais escolares promovem a escuta recíproca, o cuidado coletivo e a construção de uma ética do convívio. A música não é apenas linguagem artística, mas também pedagogia da convivência.

A música popular carrega valores, cosmovisões e narrativas que desafiam a monocultura curricular. Trabalhá-la na educação é promover a interculturalidade, ou seja, a valorização de diferentes formas de ser, saber e viver. A escola se torna espaço de encontro entre culturas, mediado pela linguagem sonora.

Finalizar este tópico é reconhecer a potência educativa da música popular. Ela ensina, provoca, acolhe e transforma. Em tempos de crise, escassez e desumanização, a canção é sopro de resistência e esperança. Educar com música popular é formar sujeitos que escutam, pensam e agem com sensibilidade e coragem.

Plágio é Crime, Lei Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Direitos Reservados Juridicos Arbe®



## AULA 7. A BNCC E A MÚSICA E A CULTURA POPULAR

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) representa um marco normativo da educação brasileira ao estabelecer as aprendizagens essenciais a serem desenvolvidas nas escolas de Educação Básica. No campo da Arte, a música aparece como uma das quatro linguagens previstas, ao lado das artes visuais, da dança e do teatro.

A presença da música na BNCC é relevante por reconhecer seu papel na formação integral dos estudantes. Contudo, o documento ainda carece de aprofundamento quanto à valorização da música popular e de matriz comunitária, deixando margem para abordagens que priorizam repertórios eurocêntricos e eruditos.

A música popular, apesar de sua presença marcante no cotidiano da maioria dos estudantes brasileiros, ainda não é suficientemente destacada como patrimônio cultural, prática pedagógica e linguagem crítica. A BNCC propõe competências amplas, mas não explicita a importância das culturas populares na formação artística.

No ensino de música previsto pela BNCC, a escuta, a criação, a interpretação e a apreciação são destacadas como dimensões fundamentais. Essas dimensões podem, sim, ser plenamente desenvolvidas a partir da música popular, que oferece materiais riquíssimos para o trabalho com ritmo, melodia, letra, contexto e performance.

Para isso, é essencial que o professor tenha liberdade e autonomia para selecionar repertórios significativos para sua comunidade escolar. A BNCC estabelece parâmetros, mas cabe às redes, escolas e educadores construir propostas que dialoguem com as identidades locais e valorizem os saberes populares.

A música popular é um potente instrumento para o desenvolvimento das competências gerais da BNCC, como pensamento crítico, repertório cultural, empatia e responsabilidade. Trabalhar com canções do cotidiano dos alunos promove engajamento, identificação e aprofundamento das aprendizagens.

O documento também destaca a importância da diversidade cultural como valor formativo. Contudo, essa diretriz nem sempre se traduz em orientações claras para a prática pedagógica. É preciso que os currículos locais incorporem a música popular não como exceção, mas como eixo estruturante do ensino de Arte.

A valorização das culturas afro-brasileiras e indígenas, prevista nas Leis 10.639/03 e 11.645/08, deve atravessar o ensino de música de maneira consistente. A

BNCC faz referência a essas legislações, mas a efetivação de sua aplicação depende do compromisso político-pedagógico de cada instituição de ensino.

Nesse sentido, a música popular de matriz africana, indígena e periférica deve estar no centro das práticas pedagógicas. O tambor, a cantiga, o canto coletivo e os ritmos de resistência são expressões legítimas da identidade nacional e contribuem para o reconhecimento dos sujeitos historicamente marginalizados.

O professor de música, diante da BNCC, precisa atuar como mediador cultural. Sua tarefa não é apenas transmitir conteúdos técnicos, mas promover experiências sonoras significativas, construir escutas sensíveis e fomentar o respeito à diversidade. O educador é curador de sentidos e facilitador de vínculos.

A formação docente, por sua vez, precisa estar alinhada a essa perspectiva. Cursos de licenciatura em música devem contemplar conteúdos sobre música popular, cultura oral, práticas comunitárias e pedagogias críticas. A BNCC não deve ser interpretada como engessamento, mas como horizonte que respeita as realidades locais.

Os territórios educativos, marcados pela pluralidade cultural, devem ser reconhecidos como fontes legítimas de saber. A música que ecoa nas ruas, igrejas, rodas e terreiros deve entrar na escola não como curiosidade, mas como conhecimento. A BNCC precisa dialogar com essa territorialidade.

É possível, por exemplo, articular os campos de experiência da Educação Infantil à musicalidade popular. As brincadeiras cantadas, as parlendas, os ritmos corporais e as narrativas musicais das culturas populares são recursos preciosos para o desenvolvimento da criança. A música educa desde o berço.

Nos anos iniciais do Ensino Fundamental, a canção popular pode ser aliada na alfabetização, no letramento crítico, na educação ambiental e na abordagem de temas geradores. A interdisciplinaridade é facilitada pela música, que transita entre a linguagem verbal, corporal e estética.

Nos anos finais e no Ensino Médio, a música popular permite o aprofundamento analítico. A escuta crítica, a análise de letras, o estudo de contextos históricos e a produção autoral são práticas compatíveis com as competências da BNCC, e contribuem para o desenvolvimento da autonomia e da expressão criativa.



A BNCC propõe a formação de sujeitos éticos, autônomos e responsáveis. A música popular contribui diretamente para esse projeto, pois sua escuta ativa mobiliza afetos, sentidos e questionamentos. Trabalhar com canções que abordam temas sociais é formar cidadãos conscientes de seu lugar no mundo.

A cultura popular, especialmente a musical, é espaço de resistência e de reinvenção de mundos. Incorporá-la ao currículo é democratizar a escola, valorizar os estudantes como sujeitos de cultura e promover justiça curricular. A BNCC precisa ser interpretada de forma crítica e comprometida com a equidade.

Cabe destacar que a BNCC abre espaço para os currículos regionais e para os projetos políticos pedagógicos das escolas. Esse espaço deve ser utilizado para garantir a presença efetiva da música popular como conteúdo transversal e interdisciplinar. A gestão democrática do currículo é fundamental.

A avaliação, nesse contexto, também deve ser repensada. O processo avaliativo não pode ser pautado apenas pela técnica musical ou pelo domínio de instrumentos, mas deve considerar a participação, a criatividade, a escuta e a construção coletiva de conhecimento musical. Avaliar é também escutar.

O papel da comunidade na construção do currículo musical deve ser valorizado. Convidar mestres populares, realizar oficinas com músicos locais, promover intercâmbios com culturas do território são formas de aproximar a escola da vida e de garantir que a BNCC seja aplicada com relevância e justiça cultural.

As diretrizes da BNCC devem ser lidas à luz dos direitos culturais. A música popular não é mero instrumento pedagógico, mas expressão do direito à cultura e à memória. Incorporá-la ao cotidiano escolar é afirmar esse direito e fortalecer o papel da escola como agente cultural.

A construção de projetos interdisciplinares com base na música popular é outra estratégia potente. É possível, por exemplo, estudar movimentos sociais a partir de canções, trabalhar questões ambientais com letras de protesto, abordar temas de identidade com raps e funks produzidos pelos próprios estudantes.

A musicalidade popular também favorece a educação antirracista. As tradições musicais afro-brasileiras, como o samba, o jongo, o maracatu e o afoxé, são expressões de luta, fé e sabedoria ancestral. Reconhecê-las é enfrentar o racismo estrutural e valorizar as contribuições negras para a formação do Brasil.

A valorização das culturas indígenas também deve estar presente no ensino de música. Os cantos tradicionais, os instrumentos nativos e as cosmologias sonoras dos povos originários precisam ser reconhecidos como saberes fundamentais. A BNCC deve servir como ponte para esses conhecimentos, e não como barreira.

A escola é lugar de escuta. Essa escuta precisa se estender às múltiplas sonoridades que compõem o Brasil profundo, das quebradas urbanas ao sertão, dos terreiros aos quilombos, das aldeias aos interiores. A música popular carrega essa diversidade e convida o currículo a se descolonizar.

A BNCC também estimula a educação midiática e tecnológica. Nesse campo, a música popular pode ser explorada em suas formas digitais, nos processos de gravação, edição, produção e circulação em plataformas como YouTube, SoundCloud e Spotify. A cultura digital amplia os espaços de criação e difusão musical.

O protagonismo estudantil é valorizado pela BNCC, e a música popular é linguagem de protagonismo por excelência. Ao compor, interpretar e analisar canções, os alunos tornam-se agentes do próprio processo formativo. A música popular os aproxima de suas realidades e os empodera como criadores de cultura.

Projetos pedagógicos centrados em cultura popular devem estar alinhados ao projeto político-pedagógico da escola. Eles devem ser estruturados de forma participativa, com a inclusão de educadores, estudantes, famílias e membros da comunidade. A transversalidade cultural é um princípio da educação democrática.

A BNCC deve ser compreendida como um instrumento em disputa. Seu texto oficial pode ser limitado, mas a prática pedagógica pode expandi-lo, ressignificá-lo e aprofundá-lo. Cabe ao educador o papel de intérprete crítico, capaz de traduzir as diretrizes nacionais em experiências significativas e transformadoras.

O trabalho com música popular também favorece a interdisciplinaridade com Língua Portuguesa, História, Geografia, Sociologia, Filosofia, Educação Física e Ciências. As canções atravessam temas estruturantes e dialogam com múltiplas áreas do conhecimento. A arte torna-se eixo integrador do currículo.

Os estudantes devem ser convidados a produzir suas próprias canções, a remixar músicas conhecidas, a realizar pesquisas sobre gêneros musicais populares, a entrevistar músicos locais. Essas atividades promovem o protagonismo, a autoria e a escuta ativa como práticas formativas e emancipatórias.

É fundamental superar a visão utilitária da música no currículo. A canção não é só meio, é fim em si mesma. Ela educa porque é arte, porque emociona, porque provoca. A música popular deve ser respeitada como linguagem estética complexa, com autonomia epistemológica e dignidade curricular.

A relação entre BNCC e música popular é, portanto, uma relação de potência. Apesar das limitações do documento, é possível – e necessário – fazer com que a cultura popular ocupe o lugar que lhe é devido no espaço escolar. O som do povo precisa ecoar nas salas de aula como parte da formação integral.

Finalizar este tópico é reafirmar o compromisso com uma educação musical crítica, inclusiva, sensível e transformadora. A BNCC pode ser instrumento de homogeneização ou de valorização da diversidade: depende da escuta de quem ensina. Com a música popular, a escola aprende a cantar com e para o povo.

Plágio é Crime, Lei Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Direitos Reservados Editora ARBE®



## AULA 8. REFERENCIAIS TEÓRICO

Stuart Hall

Stuart Hall é um dos principais nomes dos estudos culturais contemporâneos, tendo desenvolvido reflexões centrais sobre os conceitos de cultura popular, identidade, representação e poder. Sua obra oferece ferramentas valiosas para a análise crítica da música popular como prática social e política. Hall compreende a cultura como um campo de significados em disputa, estruturado por relações de poder.

Ao tratar da cultura popular, Hall afirma que ela não é apenas uma expressão espontânea das classes subalternas, mas um terreno de conflito ideológico. Ele afirma: *"A cultura popular é um lugar de luta entre o 'resistido' e o 'resistente', entre formas dominadas e formas emergentes."* A música popular, assim, deve ser lida como espaço de embate simbólico.

A música, em Hall, é compreendida como linguagem cultural. Ela não apenas reflete a sociedade, mas participa da constituição de identidades, significados e práticas. A canção, segundo ele, é um texto cultural que precisa ser interpretado em seu contexto de produção, circulação e recepção.

Para Hall, a identidade não é uma essência fixa, mas uma construção histórica e relacional. *"A identidade é formada e transformada continuamente em relação às formas como somos representados nas práticas culturais."* A música popular participa desse processo, articulando experiências, afetos e narrativas sociais.

A noção de representação é central na teoria de Hall. Ele argumenta que as formas como as culturas são representadas nos meios de comunicação, na arte e na linguagem moldam o que é legitimado como saber e o que é marginalizado. A música popular, quando representada de forma inferiorizada, revela disputas de poder cultural.

Ao abordar a cultura popular, Hall enfatiza sua condição ambígua. Ela pode reproduzir estereótipos e normas dominantes, mas também pode questioná-los. *"A cultura popular é um site de resistência e de resignificação, uma arena onde se negociam sentidos."* Isso se aplica à canção popular como campo de crítica e de afeto.

A perspectiva de Hall rompe com as abordagens elitistas da cultura, que a hierarquizam entre erudita e popular. Ele propõe uma leitura culturalista que valoriza

as práticas cotidianas, os saberes do povo e as formas de expressão das classes subalternas. A música popular, nesse sentido, é conhecimento vivo.

Em sua análise sobre identidade cultural, Hall destaca a importância das diásporas, especialmente a africana. Ele argumenta que as culturas diaspóricas elaboram identidades híbridas, marcadas por deslocamentos, rupturas e reinvenções. A música afro-brasileira é exemplo claro dessa construção identitária complexa.

A noção de hibridismo em Hall dialoga diretamente com a música brasileira. Os cruzamentos entre ritmos africanos, indígenas e europeus, assim como a incorporação de elementos globais, evidenciam a constante renegociação identitária da música popular. *“A identidade cultural é uma posição de enunciação.”*

A música popular, segundo Hall, opera como prática significativa. Ela articula linguagem, emoção e política, produzindo sentidos que afetam o modo como os sujeitos se veem e se relacionam com o mundo. Sua potência não está apenas no som, mas na capacidade de construir discursos e narrativas sobre a realidade.

O papel dos meios de comunicação é analisado por Hall como central na constituição da cultura popular moderna. Ele afirma que a mídia é um espaço onde se travam disputas simbólicas e ideológicas. A canção, ao circular nas mídias, não apenas entretém, mas comunica visões de mundo e valores.

A música popular veiculada pelas rádios, pela televisão e pelas plataformas digitais carrega representações sobre raça, classe, gênero e território. Essas representações são interpretadas ativamente pelos ouvintes, que podem ressignificá-las a partir de suas vivências. Hall chama isso de “decodificação negociada ou oposicional”.

A recepção da música popular é, portanto, ativa. Hall propõe que os sujeitos não apenas absorvem as mensagens, mas as interpretam de maneira criativa e situada. *“Os significados não são fixos; são lidos e relidos a partir de posições sociais concretas.”* A escuta, nesse sentido, é um ato de resistência.

A ideia de “cultura como prática” é um dos pilares do pensamento de Hall. Para ele, cultura não é algo estático, mas um processo dinâmico de produção de sentidos. A música popular, como prática cultural, está sempre em movimento, em adaptação, em embate com outras forças sociais e ideológicas.

No campo educativo, a obra de Hall inspira uma pedagogia crítica da cultura. Ele nos convida a reconhecer o valor formativo das práticas culturais populares e a escutá-las como fontes legítimas de saber. A música popular, nesse contexto, é recurso pedagógico e também forma de construção do conhecimento.

A escola, à luz de Hall, deve ser espaço de escuta e valorização da diversidade cultural. Incorporar a música popular no currículo é reconhecer os estudantes como sujeitos culturais, portadores de saberes e experiências legítimas. A educação não pode desconsiderar os sons do território.

A crítica à colonialidade do saber é uma implicação direta do pensamento de Hall. Ele denuncia as formas como os saberes eurocêntricos se impuseram sobre outras formas de conhecimento. A valorização da música popular é, assim, um gesto de resistência epistemológica, um reposicionamento político e ético.

A abordagem de Hall permite compreender que a cultura não é inocente. Toda produção cultural carrega escolhas, exclusões e disputas. A música popular não está fora desse campo de tensão; ela é, muitas vezes, produto da resistência a processos de dominação simbólica.

A teoria de Hall é especialmente relevante para analisar as manifestações musicais periféricas, como o rap, o funk e o reggae. Esses gêneros expressam experiências sociais marcadas por exclusão, mas também por criatividade e potência política. A música, aqui, é grito e afirmação.

A partir da noção de “representação”, Hall nos alerta que a cultura popular, mesmo sendo produzida nas margens, não está isenta de reproduzir estigmas e desigualdades. Por isso, sua análise exige atenção crítica. A música popular pode ser tanto reprodutora quanto subversiva dos discursos hegemônicos.

Ele afirma que “a cultura popular é um dos poucos espaços em que os significados podem ser negociados”. Isso significa que, mesmo submetida a pressões do mercado e da mídia, a música popular ainda pode ser instrumento de contestação e de elaboração de outras formas de pensar e sentir o mundo.

A música também é lugar de construção de identidades coletivas. Hall argumenta que a identidade não é um ponto de partida, mas um ponto de chegada: algo que se forma historicamente, nas interações sociais, nos processos de representação. A

canção popular contribui para essa construção identitária em comunidades e movimentos sociais.

A cultura negra, em especial, é constantemente tematizada em sua obra. Hall reivindica a centralidade da negritude nas formas de resistência e criação cultural. Ele reconhece a música como linguagem afro-diaspórica por excelência, marcada pela dor, pelo deslocamento, mas também pela resiliência e pela alegria.

A música popular, ao recuperar memórias ancestrais, constrói vínculos com o passado e projeta possibilidades de futuro. Esse processo é chamado por Hall de “re-articulação cultural”. As culturas subalternas reelaboram seus signos, ressignificam tradições e desafiam os discursos normativos de identidade.

Para Hall, as culturas populares devem ser escutadas como práticas discursivas. A canção não é apenas som, mas discurso: ela fala, denuncia, reivindica. Ao ser compreendida dessa forma, a música popular revela-se como linguagem política e pedagógica, capaz de formar, informar e transformar.

Outro ponto crucial é o reconhecimento do caráter híbrido da cultura. Hall desafia qualquer tentativa de pureza cultural. A música popular é marcada por misturas, trocas, contaminações. E é justamente essa hibridização que a torna viva, complexa e politicamente potente. A cultura está sempre em trânsito.

Em suas reflexões sobre mídia, Hall alerta para a importância de se compreender os meios como formadores de percepções e imaginários. A forma como a música popular é representada nos meios de comunicação influencia diretamente sua recepção. O apagamento ou o estereótipo são formas de dominação simbólica.

A pedagogia crítica inspirada em Hall implica uma escuta atenta às formas populares de expressão e um compromisso com a valorização das narrativas que emergem das margens. A música, nesse sentido, não deve ser analisada apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma, circulação e apropriação.

A juventude periférica, por exemplo, encontra no rap e no funk meios de expressar suas vivências e de construir pertencimentos. Essas músicas narram os territórios, denunciam a violência, celebram afetos e propõem outros modos de existência. São formas de resistência e também de reconfiguração da identidade.

Hall convida o pesquisador e o educador a reconhecer os sentidos produzidos nos interstícios da cultura. A música popular, como prática híbrida e contraditória, não

cabe em categorias fixas. Ela precisa ser lida em sua complexidade, com sensibilidade e com atenção aos sujeitos que a constroem.

A análise de Hall rompe com o binarismo entre dominação e resistência. Ele propõe que a cultura popular é o lugar onde essas forças se cruzam e se enfrentam. Por isso, o estudo da música popular exige um olhar que capture tanto os limites quanto as possibilidades de subversão contidas em sua linguagem.

A educação, inspirada por Stuart Hall, não deve silenciar a música popular, mas sim incorporá-la como prática discursiva e formativa. A canção é meio de produção de saberes, de organização de afetos e de criação de identidades. Ela deve estar no centro de uma pedagogia cultural crítica.

O currículo escolar, nesse sentido, precisa ser repensado à luz dos estudos culturais. A música popular pode ajudar a construir uma escola mais plural, mais aberta à diversidade, mais conectada com as experiências reais dos estudantes. Isso é coerente com a proposta de Hall de uma cultura viva e politicamente ativa.

Hall nos lembra que os sentidos nunca são totalmente controláveis. Uma canção pode ser ouvida de formas diferentes por pessoas diferentes. Esse caráter polissêmico da música popular é sua força. Ela fala de muitas formas, em muitos registros, para muitos sujeitos. Essa multiplicidade deve ser reconhecida e valorizada.

A experiência cultural é constituída pela memória. A música popular, ao transmitir narrativas orais, afetos e símbolos, é guardiã da história dos povos. Stuart Hall valoriza essas formas não acadêmicas de saber como parte de uma epistemologia popular, capaz de confrontar a hegemonia dos discursos oficiais.

Por fim, Hall nos ensina que toda identidade é resultado de articulações históricas e culturais. A música popular, ao narrar a experiência coletiva, participa da formação das subjetividades. Sua escuta é prática política, e sua análise é trabalho de interpretação crítica. A cultura, afirma Hall, é o lugar onde a política se faz carne.





Paulo Freire

Paulo Freire é um dos mais influentes pensadores da educação no século XX. Sua pedagogia crítica transformou a forma como compreendemos o processo de aprendizagem, reposicionando o sujeito como protagonista de sua própria formação. Suas ideias são fundamentais para refletir a música popular como prática educativa e libertadora.

A pedagogia freiriana está centrada no diálogo. Para ele, *“ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua produção ou a sua construção”* (FREIRE, 1996, p. 47). A música popular, nesse sentido, é linguagem que permite o diálogo com o mundo e com o outro.

Freire propõe uma educação baseada na escuta e no reconhecimento do outro como sujeito de saber. A canção popular, produzida nos contextos comunitários, expressa esses saberes. Trabalhá-la em sala de aula é reconhecer o conhecimento que os estudantes trazem de sua cultura e vivência.

A alfabetização, para Freire, não é apenas técnica, mas ato político. Aprender a ler o mundo é tão importante quanto aprender a ler a palavra. A música popular auxilia nesse processo, pois suas letras, ritmos e contextos ajudam a decifrar as estruturas sociais, afetivas e culturais da realidade.

Para Freire, *“a leitura do mundo precede a leitura da palavra”* (FREIRE, 1989, p. 11). A canção é um modo de leitura sensível do mundo. Ela narra a vida cotidiana, denuncia injustiças, celebra afetos e convida à reflexão. A música popular torna-se, assim, instrumento de conscientização.

A conscientização é um conceito central em sua obra. Trata-se do processo pelo qual o sujeito passa a compreender criticamente sua realidade e sua posição nela. A música popular contribui para isso ao revelar as contradições sociais e propor novos sentidos para a existência coletiva.

A pedagogia freiriana valoriza a cultura do povo. Ele afirma que *“o saber popular tem uma validade que não pode ser ignorada”* (FREIRE, 1987, p. 15). A música que nasce nas periferias, nos terreiros, nas festas e nas ruas carrega esse saber. É conhecimento que canta e educa.

Freire rejeita a visão bancária da educação, aquela em que o professor deposita conteúdos prontos nos alunos. Ele propõe, em oposição, uma educação

problematizadora. A canção popular pode ser usada para problematizar a realidade, instigando perguntas e promovendo discussões críticas.

A música popular não ensina apenas conteúdos. Ela forma valores, sensibilidades, atitudes. Ao escutá-la com atenção, os estudantes desenvolvem empatia, senso de justiça, pertencimento e identidade. A educação libertadora exige esse envolvimento ético e estético com o mundo.

A linguagem musical tem o poder de tocar o coração e mobilizar afetos. Para Freire, o afeto é parte indissociável da prática pedagógica. Ele escreve: *“não há saber mais ou saber menos, há saberes diferentes”* (FREIRE, 1996, p. 27). A música, com sua pluralidade de saberes, é ponte entre sujeitos diversos.

A canção popular também possibilita a leitura crítica da história. Letras que falam sobre escravidão, ditadura, trabalho, violência, fé e resistência ajudam os estudantes a compreender os processos sociais e políticos do país. A música é arquivo vivo das memórias do povo.

A pedagogia da escuta, tão presente na obra de Freire, encontra na música uma aliada natural. Escutar a música do outro é escutar sua vida, sua dor, sua alegria, sua visão de mundo. A escuta é gesto ético e compromisso pedagógico com a alteridade.

Freire acreditava na escola como espaço de transformação social. Para isso, ela deve dialogar com a cultura local e romper com a lógica elitista dos currículos. A música popular deve entrar na escola com dignidade, não como concessão, mas como parte legítima do projeto educativo.

O educador freiriano deve estar atento aos contextos sociais, culturais e históricos dos alunos. Trabalhar com música popular é uma forma de reconhecer esses contextos e valorizar as vozes que neles habitam. O conhecimento nasce da vida concreta e da cultura vivida.

Freire afirma: *“ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”* (FREIRE, 1996, p. 68). A música popular é uma mediação potente, pois liga os sujeitos ao mundo e entre si por meio do som, do ritmo e da palavra.

A canção também pode ser espaço de denúncia. Muitas músicas populares narram a violência do racismo, do machismo, da pobreza e da repressão. Ao escutá-las

criticamente, os estudantes ampliam sua consciência social e desenvolvem uma postura ativa diante das injustiças.

A esperança é um valor fundamental para Paulo Freire. Sua pedagogia é “pedagogia da esperança”, que acredita na capacidade dos sujeitos de transformar o mundo. A música popular é fonte dessa esperança, pois canta utopias, sonhos e resistências. Ela forma sujeitos esperançados e mobilizados.

Para Freire, o conhecimento deve ser significativo. A música popular conecta os conteúdos escolares à vida dos estudantes, tornando a aprendizagem mais envolvente, contextualizada e eficaz. A canção desperta o desejo de aprender e o prazer de se reconhecer naquilo que se estuda.

A produção musical autoral em sala de aula é prática freiriana. Quando os estudantes compõem, reescrevem e interpretam canções, tornam-se autores de sua formação. Essa autoria é empoderadora e rompe com o silenciamento histórico das vozes populares.

Freire reconhece a arte como linguagem libertadora. Ele vê na criação estética uma forma de humanização. A música popular, com sua força poética e comunicativa, participa desse processo. Ela amplia o horizonte dos sujeitos, oferecendo novos modos de ser, pensar e sentir.

A pedagogia freiriana não separa razão e emoção. Ao contrário, ela entende que educar é também afetar. A música popular, ao mobilizar sentimentos, memórias e narrativas pessoais, fortalece os vínculos entre os sujeitos e favorece uma aprendizagem integral, sensível e engajada.

Freire acreditava na cultura como construção coletiva. A escola deve ser espaço onde diferentes culturas convivem, se expressam e dialogam. A música popular é uma das formas mais vivas de cultura coletiva, e sua presença na educação é condição para que todos se sintam representados.

Ao escutar a música popular, os estudantes reconhecem-se nos sons que expressam sua própria realidade. A sala de aula se torna, assim, um espaço onde a subjetividade do aluno é acolhida e valorizada. Esse reconhecimento é parte do processo de humanização defendido por Paulo Freire.

A pedagogia freiriana combate toda forma de opressão. A música popular, produzida muitas vezes em contextos de exclusão, transforma-se em instrumento de

denúncia e de resistência. Trazer essa música para a escola é ampliar a escuta das vozes historicamente silenciadas.

Freire destaca que todo ato educativo é um ato político. Escolher trabalhar com música popular é uma escolha pedagógica e política que implica o compromisso com a transformação social e com a justiça curricular. O educador é, nesse contexto, também um militante da cultura.

A música como prática dialógica aproxima os sujeitos e estimula a escuta recíproca. A prática de cantar, compor e escutar coletivamente contribui para a formação de vínculos comunitários e para o fortalecimento de uma ética baseada na solidariedade e na partilha de experiências.

Freire propõe uma pedagogia do oprimido, voltada para a libertação dos sujeitos das estruturas que os desumanizam. A música popular expressa a voz dos oprimidos, tornando-se ferramenta para que esses sujeitos se reconheçam como protagonistas de suas próprias histórias.

O educador, segundo Freire, deve ser coerente entre discurso e prática. Trabalhar com músicas que denunciam injustiças e, ao mesmo tempo, construir um ambiente de escuta, respeito e liberdade é prática coerente com sua pedagogia. A escola, nesse caso, torna-se território de resistência.

Freire defende a educação como prática da liberdade. A música popular ensina a liberdade ao narrar histórias de superação, ao exaltar a identidade coletiva e ao abrir espaço para múltiplas expressões de ser. Ela rompe as amarras do silêncio e afirma o direito à voz e à criação.

Ao integrar música popular ao currículo, o professor se alinha à proposta de um ensino problematizador e significativo. A letra de uma canção pode ser ponto de partida para o estudo da história, da geografia, da sociologia, da linguagem, da arte e da ética. A interdisciplinaridade é freiriana por excelência.

Freire dizia que *“ensinar exige pesquisa”*. Ao escutar música popular com os alunos, o educador também aprende. A pesquisa se torna coletiva, dialógica, feita com e a partir dos sujeitos. A canção é provocação, pergunta, hipótese e caminho de descoberta conjunta.

A prática educativa freiriana é orientada pela amorosidade. Essa amorosidade não é sentimentalismo, mas postura ética de acolhimento e escuta. A música, ao

mobilizar emoções, convida a uma pedagogia do cuidado, onde a formação humana está no centro da ação docente.

Para Freire, *“educar é um ato de coragem”*. Coragem para romper silêncios, para desafiar estruturas, para afirmar a dignidade dos sujeitos. Incluir a música popular na escola exige essa coragem: é recusar a lógica do elitismo e afirmar o valor da cultura do povo.

O protagonismo estudantil é outro valor essencial. Ao permitir que os estudantes tragam suas músicas para o espaço escolar, o educador legitima suas referências, seus gostos e suas histórias. Essa legitimação é ponto de partida para a construção de uma educação democrática.

A pedagogia freiriana é política porque está comprometida com a emancipação dos sujeitos. A música popular, ao narrar o cotidiano com seus conflitos e potências, é meio de leitura crítica da realidade. Escutá-la é escutar os clamores da história e dos corpos que nela habitam.

Freire escreve: *“somos seres inacabados em permanente busca”*. A canção é expressão dessa busca. Ela canta o inacabamento humano, a esperança, a dor e a utopia. Ao trazer a música popular para a sala de aula, o educador oferece aos estudantes uma trilha sonora para sua caminhada formativa.

A educação musical freiriana não se limita à técnica ou à reprodução. Ela busca a criação, a invenção, a autoria. O ato de compor com os alunos é ato de autonomia, de afirmação da voz, de produção de sentido. A autoria musical é gesto pedagógico e político.

Freire acreditava que a educação é feita com o corpo todo. A música, ao mobilizar o corpo por meio do ritmo, do canto e da dança, integra a dimensão sensorial à racional. Essa integração é fundamental para uma formação integral e crítica dos sujeitos.

Encerrar esta seção é reafirmar o valor pedagógico da música popular à luz da pedagogia freiriana. A canção é diálogo, é leitura do mundo, é linguagem de resistência e de amor. Com ela, a escola canta junto ao povo e se compromete com sua libertação.

Hermano Vianna

Hermano Vianna é um dos mais importantes antropólogos brasileiros contemporâneos no estudo da música popular. Suas pesquisas sobre o funk carioca, o samba e a cultura de massas desafiam as hierarquias tradicionais entre cultura erudita e popular. Sua obra propõe escutar o Brasil a partir das margens e das sonoridades cotidianas.

Em *O Mistério do Samba* (1995), Vianna analisa o processo de construção do samba como símbolo nacional, mostrando que essa “tradição” foi também um projeto político e cultural das elites intelectuais. “*O samba tornou-se símbolo do Brasil não por ser uma música do povo, mas por ter sido transformado em emblema da nação por intelectuais modernistas*” (VIANNA, 1995, p. 11).

Essa análise revela que a música popular não é espontaneamente reconhecida como patrimônio cultural. Ela passa por disputas simbólicas e processos de legitimação. A canção popular é, portanto, terreno de construção e reconstrução de sentidos, atravessado por mediações sociais e políticas.

Vianna critica a ideia de que a cultura popular é autêntica por ser isolada e pura. Ele mostra que as músicas populares são marcadas por interações constantes com as indústrias culturais, os meios de comunicação e os fluxos globais. A mistura, para ele, é constitutiva da produção musical brasileira.

No livro *O Mundo Funk Carioca* (1988), o autor rompe com os preconceitos que cercam o funk. Ele afirma: “*o funk é a mais importante invenção cultural da juventude pobre brasileira das últimas décadas*” (VIANNA, 1988, p. 7). Essa afirmação reposiciona o gênero como prática cultural relevante e transformadora.

O funk, segundo Vianna, é uma forma de expressão legítima da experiência periférica. Suas batidas eletrônicas, letras ousadas e estéticas próprias narram a vida nos morros, nas favelas e nas comunidades urbanas. A música torna-se crônica, manifesto e celebração da cultura popular urbana.

Ao estudar a música popular, Vianna propõe uma escuta descolonizada. Ele desafia os critérios de gosto impostos pelas elites culturais e defende o reconhecimento das sonoridades produzidas nas margens. O valor da canção não está em sua adequação a padrões clássicos, mas em sua potência expressiva e social.

Vianna também destaca o papel dos meios de comunicação na construção das identidades musicais. A televisão, o rádio e, mais recentemente, a internet, são canais por onde a música circula, é apropriada e reconfigurada. A cultura popular, longe de desaparecer, se reinventa nesses espaços.

A noção de cultura viva é fundamental em sua obra. A música popular é viva porque pulsa nos corpos, nas festas, nas ruas e nos afetos. Ela não é um arquivo morto, mas linguagem que acompanha as transformações sociais e tecnológicas. *“A cultura popular não está morrendo: ela está online”* (VIANNA, 2005).

A valorização da música popular, para Vianna, exige a desconstrução das ideias fixas de cultura. Não há cultura pura ou impura, superior ou inferior. Toda produção cultural é marcada por tensões, trocas e negociações. Escutar o funk ou o samba é escutar a história do Brasil em sua complexidade.

A escola, segundo essa perspectiva, deve ser espaço de escuta plural. Ao incluir o funk, o rap, o tecnobrega, o sertanejo universitário ou o pagode nos projetos pedagógicos, o educador promove uma ampliação do repertório cultural e reconhece as juventudes como produtoras de cultura.

Vianna também chama atenção para o papel do corpo na música popular. O corpo que dança, que canta, que improvisa, que vibra. A música não é só linguagem sonora, é também linguagem corporal. O funk, por exemplo, é inseparável do movimento, da coreografia, da performance. Isso exige outra escuta.

O autor destaca que a cultura popular é constantemente criminalizada. O funk, o rap e outras expressões são muitas vezes tratados como ameaças à ordem pública. Essa criminalização revela o racismo estrutural e a violência simbólica que perpassa as políticas culturais no Brasil.

Para Vianna, é preciso defender o direito à expressão cultural de todos os sujeitos. A música popular é parte da democracia cultural. Sua presença nas escolas, nas universidades e nas políticas públicas é condição para uma cidadania cultural efetiva. A arte também é direito.

A música popular também é campo de invenção estética. Vianna observa que os artistas populares não são apenas reprodutores da tradição, mas criadores de novas linguagens, ritmos e formas de expressão. A criatividade popular desafia os limites do estilo e da norma.

A produção musical nas periferias é marcada por inovação técnica. A construção de estúdios caseiros, o uso de softwares gratuitos, as gravações feitas em celulares revelam formas alternativas de produção cultural. A precariedade torna-se potência criativa, e o som da periferia rompe o silêncio social.

Vianna afirma que é preciso olhar para o futuro da cultura popular com atenção. As novas gerações estão reinventando a música com outras ferramentas, linguagens e sentidos. A escola precisa acompanhar esse movimento e se abrir para as novas expressões que emergem nas redes e nos territórios.

A presença da música popular na escola não pode ser folclórica ou exótica. Deve ser crítica, comprometida e transformadora. Vianna convida a escutar essas músicas com seriedade analítica, sensibilidade antropológica e compromisso político com a valorização da diversidade.

Hermano Vianna reforça a importância da escuta como prática antropológica. Escutar o outro em sua música é reconhecer sua existência, seu sofrimento, sua alegria, sua criatividade. A escuta é ato ético e gesto político de valorização das vozes historicamente silenciadas.

A crítica à elitização dos currículos escolares está presente em sua obra. Vianna aponta como os conteúdos escolares muitas vezes ignoram a experiência cultural concreta dos alunos. A música que eles ouvem fora da escola raramente entra nas aulas. Isso reforça uma ruptura entre cultura e conhecimento.

Vianna propõe que a escola seja permeável às expressões culturais do território. Ele sugere que se construa um currículo que reconheça a cultura musical local e que valorize os artistas da comunidade. A escola, assim, deixa de ser espaço de exclusão e passa a ser mediadora da cultura viva.

O autor desafia a ideia de que a cultura popular é mera reprodução. Para ele, a repetição na música popular é também criação, reinvenção e resistência. O refrão, o ritmo insistente, o loop eletrônico são formas de dizer, de insistir, de existir no espaço público sonoro.

Vianna também valoriza a cultura digital como ambiente fértil para a produção musical popular. O YouTube, o TikTok, os aplicativos de remixagem e os canais independentes ampliaram o alcance da música popular e democratizaram os meios de produção. Isso representa uma revolução na circulação cultural.



A cultura popular não é avessa à tecnologia. Ao contrário, ela se apropria dos recursos disponíveis para criar novas formas de arte. O DJ, o beatmaker, o produtor de home studio são sujeitos criativos que desafiam o monopólio da cultura institucionalizada. Vianna chama isso de “cultura de invenção”.

Ao estudar a música popular, Vianna mostra como as práticas culturais das periferias são também epistemologias. Elas ensinam a viver, a resistir, a criar. A canção, nesse contexto, é ferramenta pedagógica e forma de conhecimento. A escola precisa aprender com o saber da música.

A performance, elemento central nas culturas populares, é destacada por Vianna como prática pedagógica. A roda de samba, o baile funk, o desafio de repente e o improviso no rap são práticas de oralidade, memória e escuta ativa. São pedagogias do corpo e da voz que educam pela presença.

Vianna nos convida a repensar o lugar da música popular nas instituições. Ela não deve ser objeto de folclorização ou exibição pontual, mas eixo estruturante de um currículo crítico e plural. A canção popular é linguagem legítima e precisa ser tratada com rigor analítico e respeito estético.

A crítica às hierarquias culturais não significa nivelamento ou abandono da análise. Ao contrário, Vianna propõe uma escuta complexa, que valorize a densidade das produções populares e que reconheça suas estruturas, linguagens e sentidos. A música popular é arte e merece leitura atenta.

A escuta da música popular é também escuta da história. Cada batida carrega marcas da escravidão, da migração, da pobreza, da luta por reconhecimento. O tambor, o baixo, o vocal repetitivo são arquivos da experiência social. A música é memória sonora da luta e da criação do povo.

Vianna propõe que escutar o funk, por exemplo, é escutar a cidade que pulsa, que sofre, que sonha. É escutar o Brasil que não aparece nos livros didáticos. A escola precisa dessa escuta para cumprir seu papel social de formação integral e de valorização da cultura nacional.

A música popular, em Vianna, não é apenas expressão artística, mas prática social. Ela organiza afetos, convoca coletividades, institui territórios. A festa é política, o baile é resistência, a roda é saber. A pedagogia precisa reconhecer essas formas de vida como formas de conhecimento.

Por fim, Vianna sugere que o estudo da música popular pode renovar as ciências sociais, a pedagogia e os estudos culturais. Escutar a música que toca nas ruas é escutar os sons do tempo presente. A canção popular é um termômetro da sensibilidade social e uma chave para a compreensão do Brasil.

Ao longo deste Tópico 8, foram apresentados três referenciais teóricos centrais para a compreensão crítica da música e da cultura popular: Stuart Hall, Paulo Freire e Hermano Vianna. Cada autor, a seu modo, contribui para a construção de uma leitura sensível, ética e politicamente comprometida da música como linguagem cultural, prática pedagógica e instrumento de resistência.

Stuart Hall nos oferece um arcabouço teórico para compreender a música popular como campo de disputa simbólica. Sua noção de representação como construção de sentidos revela que a canção popular não apenas reflete a sociedade, mas participa ativamente da produção de identidades, valores e narrativas. Ao afirmar que *“a cultura popular é um terreno de negociação, conflito e resistência”*, Hall posiciona a música como elemento ativo na construção das subjetividades e nas lutas por reconhecimento. A sua teoria nos ensina que toda expressão cultural é também política, e que o estudo da música popular exige atenção à sua historicidade, suas ambivalências e seu potencial de rearticulação social.

Paulo Freire, por sua vez, inscreve a música popular no campo da educação libertadora. Ao propor uma pedagogia dialógica, crítica e comprometida com a transformação social, Freire legitima a canção como linguagem de leitura do mundo. Sua máxima — *“a leitura do mundo precede a leitura da palavra”* — orienta a escuta da música como ato pedagógico, como produção de sentido e como prática de consciência crítica. A música popular, nessa perspectiva, torna-se aliada no processo de formação ética, afetiva e política dos sujeitos. Com Freire, aprendemos que educar é escutar, é valorizar o saber do povo, é transformar o espaço escolar em território de cultura viva.

Já Hermano Vianna nos convida a escutar o Brasil a partir das margens. Seu olhar antropológico sobre a música popular urbana — em especial o samba e o funk — desafia os filtros estéticos e morais que marginalizam as expressões populares. Vianna desconstrói a dicotomia entre “autêntico” e “comercial” e mostra que a cultura popular é fluida, híbrida, inventiva. Ao afirmar que *“a cultura popular não está morrendo, ela está online”*, ele atualiza o debate cultural e aponta os caminhos pelos quais a música

das periferias ganha o mundo, mesmo sob criminalização e silenciamento. Sua obra nos oferece ferramentas para compreender a potência criadora da juventude periférica, a centralidade do corpo, da performance e da mídia digital na formação das novas sonoridades.

A articulação entre esses três pensadores permite enxergar a música popular não como objeto decorativo do currículo, mas como linguagem transversal, crítica e transformadora. Hall nos convida a reconhecer a canção como discurso político-cultural. Freire nos inspira a vivê-la como ferramenta de conscientização e humanização. Vianna nos mostra que ela é expressão das vozes que resistem e recriam o país todos os dias. A escuta, que permeia os três autores, torna-se ato pedagógico, epistemológico e ético.

No contexto educacional, esse diálogo exige a reformulação das práticas escolares e curriculares. A música popular deve ser inserida nos espaços de ensino não como concessão cultural, mas como elemento estruturante de uma educação crítica e decolonial. A presença da canção no ambiente pedagógico reconfigura relações de poder, amplia repertórios, valoriza saberes locais e legitima experiências subjetivas e coletivas.

Os três autores também nos alertam para os riscos da naturalização, da folclorização e da estigmatização das manifestações populares. A análise crítica, a escuta sensível e o compromisso com a justiça cultural são princípios que atravessam suas reflexões. Trabalhar com música popular, portanto, é adotar uma postura teórico-política que reconhece o outro como sujeito e a cultura como campo de luta por sentido e por direitos.

Assim, Stuart Hall, Paulo Freire e Hermano Vianna não apenas embasam teoricamente esta apostila — eles a atravessam, a tensionam e a enriquecem com suas contribuições para uma escuta mais profunda da cultura popular. A música, em diálogo com esses autores, revela-se como linguagem viva de resistência, de criação e de esperança.



## CONCLUSÃO

A música popular, ao longo desta apostila, foi compreendida como muito mais do que forma de entretenimento ou expressão artística: ela se revelou como linguagem social, pedagógica e política de altíssima potência. Ao escutá-la com atenção crítica, descobrimos um Brasil profundo, complexo e plural, cujas vozes se expressam em ritmos, letras, timbres e performances que narram o cotidiano, denunciam desigualdades e celebram a vida.

Desde a introdução até os oito tópicos desenvolvidos, vimos que a música popular é um campo de significação onde se articulam memórias, afetos, saberes e práticas de resistência. Ela está presente nas festas comunitárias, nos protestos, nos salões, nos terreiros, nos palcos improvisados, nas redes digitais e nas salas de aula. Sua presença revela um país que pensa, sente, sonha e luta por meio do som.

Exploramos os fundamentos teóricos da cultura popular, compreendendo que ela é lugar de disputa por sentidos e de afirmação de identidades historicamente marginalizadas. Identificamos, com base em Stuart Hall, que a cultura é terreno conflitivo onde a música participa da produção de subjetividades e da crítica à hegemonia. Em diálogo com Paulo Freire, percebemos que a música pode ser pedagogia libertadora, linguagem de leitura do mundo e instrumento de formação crítica e ética. E com Hermano Vianna, aprendemos que as sonoridades das periferias, do funk ao samba, são expressões legítimas de criatividade popular e de invenção estética.

A música popular, como vimos, é simultaneamente tradição e inovação. Ela preserva saberes ancestrais, mas também se reinventa a cada batida, a cada remix, a cada apropriação criativa. Os processos de hibridização, tão presentes nas culturas populares, desestabilizam os critérios normativos da música ocidental e oferecem um universo sonoro em constante transformação. Cada novo gênero ou releitura revela um Brasil que não cessa de se inventar musicalmente.

Analisamos, também, as tensões entre a música popular e a indústria cultural, compreendendo que a produção musical é atravessada por interesses mercadológicos, mas que, ainda assim, abre espaços para a resistência, a criatividade e a autonomia dos artistas populares. A música, mesmo quando circula nas lógicas do mercado, continua sendo território de subversão simbólica e de construção coletiva de sentido.

Ao pensar a música popular como prática pedagógica, refletimos sobre sua presença na escola como ferramenta de escuta, de valorização das culturas dos alunos e de formação crítica. A música conecta a escola ao território, à vivência dos estudantes e às urgências do mundo contemporâneo. Ela permite abordar temas transversais, desenvolver habilidades múltiplas e construir um currículo mais justo, plural e sensível.

A articulação com a BNCC reforçou a importância da música no campo da educação formal, ao mesmo tempo em que denunciemos suas lacunas em relação às culturas populares. A implementação de políticas curriculares comprometidas com a valorização da música popular é um imperativo ético e pedagógico para a construção de uma educação verdadeiramente democrática.

Os três referenciais teóricos mobilizados ao final da apostila sintetizam, cada um a seu modo, os fundamentos críticos que sustentam este trabalho. Hall nos ensina a desconfiar das representações e a lutar pela rearticulação dos sentidos; Freire nos convida a educar com amorosidade, escuta e coragem; Vianna nos oferece uma escuta sensível às invenções das periferias e uma crítica contundente às hierarquias culturais. Juntos, eles formam o tripé teórico que sustenta esta proposta.

Concluir esta apostila é, portanto, um gesto de reafirmação da música popular como saber, como arte e como prática social transformadora. O som do povo não é ruído — é discurso, é cultura, é epistemologia. A canção é história cantada, política encarnada, pedagogia que pulsa em voz, corpo e território.

Esperamos que esta obra sirva de instrumento para educadores, estudantes, pesquisadores e militantes culturais comprometidos com a justiça social, com a valorização da diversidade e com a transformação do mundo. Que ela inspire práticas educativas mais abertas, mais críticas, mais sensíveis — e mais afinadas com os sons que vêm do chão.

Porque, como nos ensina a música popular: enquanto houver voz, haverá luta. Enquanto houver ritmo, haverá resistência. E enquanto houver canto, haverá esperança.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1928.
- BARBOSA, Lígia Ferreira. *Música e cultura popular: entre a tradição e a indústria cultural*. São Paulo: EDUC, 2011.
- BARCELLOS, Lucas. *A pedagogia das rodas: música, corpo e educação nas culturas populares*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Brasília: MEC, 2018.
- BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. *Altera a LDB para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira"*. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 jan. 2003.
- BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. *Altera a LDB para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena"*. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 11 mar. 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- COSTA, Cláudia de Assis. *Música e juventudes periféricas: práticas, identidades e resistências*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- DEL PRIORE, Mary (org.). *Histórias da gente brasileira: cotidiano, cultura e sociedade*. São Paulo: LeYa, 2016.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade estética: música popular e ditadura no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FERRAZ, Silvio. *Música e mediações culturais*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Currículo, cultura e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. 63. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 45. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 35. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LIRA, Luciano. *Funk e educação: cultura periférica, mídia e escola*. São Paulo: Cortez, 2016.
- MATTOS, Claudia Neiva de. *Música popular e educação: saberes e fazeres em diálogo*. Recife: UFPE, 2017.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio. *Cultura e política: ensaios sobre cidadania cultural*. São Paulo: Annablume, 2012.
- PENNA, Maura. *Música na educação básica: fundamentos e didáticas*. Porto Alegre: Penso, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SILVA, Tom Zé da. *Música, cultura e crítica social no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2019.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Plágio é Crime, Lei Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Direitos Reservados JurisArbe®



***Todos os direitos reservados***

*Este livro é protegido por direitos autorais. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, distribuída ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, incluindo fotocópia, gravação ou outros métodos eletrônicos ou mecânicos, sem a permissão prévia por escrito da Editora Arbe.*

2025 Editora Arbe©