

Tia Amélia: estratégias de ocupação dos espaços artísticos majoritariamente ocupados por homens

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: St 06 – Desafi(n)ando os cânones: música, feminismos e estudos de gênero

Natália Lacueva Lepri
Universidade de São Paulo - USP
natalialepri@usp.br

Silvia Berg
Universidade de São Paulo - USP
silviaberg@usp.br

Resumo. O presente artigo aponta algumas estratégias utilizadas por Tia Amélia para a ocupação dos espaços artísticos, a fim de firmar sua carreira desde meados da década de 1920 até o fim de sua vida artística no início da década de 1980. Para isso utilizamos dados biográficos coletados em sua biografia escrita pela jornalista Jeanne de Castro “Tia Amélia – o piano e a vida incrível da compositora” (2024), e analisamos às condições sociais em que cada fato relatado aconteceu.

Palavras-chave. Tia Amélia, Choro, Feminismo, Pianeiros, Compositoras

Title. Tia Amélia and her strategies for occupying artistic spaces mostly occupied by men

Abstract. This article highlights some of the strategies used by Tia Amélia to occupy artistic spaces, with the aim of establishing her career from the mid-1920s until the end of her artistic life in the early 1980s. To do so, we use biographical data collected in her biography written by the journalist Jeanne de Castro “Tia Amélia – o pianos e a vida incrível da compositora” (2024), and analyze the social conditions in which each reported event occurred.

Keywords. Tia Amélia, Choro, Feminism, Pianeiros, Composers

Introdução

No início do ano passado tive contato com a obra de Tia Amélia e me surpreendi, principalmente com a sua música. Quando li a biografia da jornalista Jeanne de Castro (2024) “Tia Amélia – o piano e a vida incrível da compositora” percebi a inteligência com que a compositora ocupou os espaços musicais predominantemente ocupados por homens.

No presente artigo encontram-se alguns fatos de sua vida que mostram as estratégias de luta da compositora para se estabelecer como profissional na área da música.

O artigo passa pelas suas fases como compositora folclorista e de choros, apresentadora e professora, além da criação da personagem “Tia Amélia” de suma importância na sua carreira e na música popular brasileira.

Casamento arranjado

Natural de Jaboatão, interior de Pernambuco, desde a infância, Amélia tocou piano muito incentivada pela família. Morou em Lisboa na adolescência para estudar, porém aos dezessete anos, retornou ao Brasil para se casar contra a sua vontade, em um casamento arranjado pelo pai com um Senhor de Engenho (Castro, 2024).

Após sete anos casada, mãe de três filhos, Amélia forja sua viuvez e se muda para Recife com as crianças. Essa foi uma de suas estratégias mais inteligentes. Ninguém sabe a verdade do acordo que existiu entre ela e o ex-marido, porém o fato é que em 1922 uma mulher separada não era vista com bons olhos pela sociedade, nem os seus filhos. Uma viuvez seria uma saída com menos ônus para toda a família (Castro, 2024).

José Ignacio Nery nunca reivindicou o casamento nem a separação. Ela nunca revelou a notícia bombástica de que ele estaria vivo. Havia de ter um acordo entre eles; ou o desacordo foi tão grande que ambas as partes se favoreciam disso. Um cancelamento mútuo: ela se declarava viúva e ele, talvez, dizia que a esposa tinha se evadido do engenho. Não se sabe como ele explicava o fato da ausência de Amélia (Castro, 2024, p. 66-65).

O impacto de ser uma mulher separada em 1922 no interior de Pernambuco era muito negativo para a reputação das mulheres da época, tanto que a lei do divórcio foi promulgada no Brasil apenas em 1977 (Lei 6.515 de 26 de setembro de 1977).

As lutas feministas no início do século XX rumavam, principalmente, pelo direito ao voto feminino, direitos trabalhistas e acesso à educação. Segundo a pesquisadora Laila Maia Galvão:

A reivindicação pelo voto feminino se deu de forma muito intensa durante toda a década de 1920, inserindo a discussão dos direitos civis e políticos das mulheres na ordem do dia. Por outro lado, essa não foi a única ou principal pauta das feministas. Interligadas a outros movimentos da época, as demandas feministas eram amplas, abarcando também, por exemplo, questões referentes a direitos trabalhistas. Nesse rol de reivindicações feministas, impossível não dar destaque à demanda por educação (Galvão, 2016, p. 179).

Mesmo não formalmente engajada nas lutas feministas, vale lembrar que no período antes do seu casamento arranjado, a compositora passou um ano estudando na capital portuguesa, o que pode ter dado amplitude do que estava acontecendo no pensamento feminista da época.

Uma nova vida se apresenta para Amélia Brandão com a sua suposta viuvez. Começou a trabalhar na Rádio Clube de Pernambuco como pianista, arranjadora, compositora e maestra. Completa e multifacetada, ganha também um programa na rádio chamado “A Roça” em que além de tocar piano, conta causos. Amélia é muito mais do que uma musicista, é uma personagem em constante construção. (Castro, 2024).

Forjar sua viuvez foi uma estratégia que a permitiu conquistar muitos espaços em sua trajetória profissional no início de sua carreira.

Canção roubada

Em 1930, com a carreira já muito consolidada e altos salários no Recife, Amélia descobre que o bandolinista Luperce Miranda grava sua canção “Sacode a Saia Morena” (1928) sem o seu consentimento, alegando ser o autor da mesma, no Rio de Janeiro. (Castro, 2024).



[Digite aqui]



A invalidação da figura da compositora na década de 1930 era tão grande, que Amélia teve uma composição literalmente roubada por um músico de outro estado, sua identidade, sua narrativa e seu ponto de vista invertidos e masculinizados.

Eram raras as compositoras, instrumentistas, arranjadoras, produtoras, etc. Dentre estas funções, uma se destaca por ter grande impacto na construção do imaginário coletivo: a de compositor. Afinal o autor da música detém a narrativa do que será contado, do discurso que vai ser deixado para as próximas gerações. O ponto de vista era masculino nas letras ouvidas nas rádios, nos discos e nos shows das primeiras décadas daquele século (Bruno, 2021, p. 39).

Faremos a transcrição de duas letras da mesma época e analisaremos os pormenores de um texto sob a ótica feminina (“Sacode a Saia Morena” de Amélia Brandão) e masculina (“Pinião” de Luperce Miranda e Augusto Calheiros). O título das canções são links que direcionam o leitor para a página do YouTube com acesso às mesmas.

[Sacode a Saia Morena¹](#) (Amélia Brandão, 1928)

Menina tão bonitinha do cabelo enfeitado

Sacode a saia morena sacode com cuidado

Que com saco de asinha foi comprada no mercado

Menina tão bonitinha do cabelo enfeitado

Sacode a saia morena deixa de ser tão fadonha

Na casa dessa gente não existe cerimônia

Ah, pois vó é tão matuta há de ter tanta vergonha

Sacode a saia morena deixa de ser tão fadonha

Sacode a saia morena deixa o pé aparecer

Quem se casa com caboclo tem coragem pra morrer

E é sobe serra e é desce serra até o dia escurecer

1

https://www.youtube.com/watch?v=kgdWdqPgHtU&list=RDkgdWdqPgHtU&start_radio=1&ab_channel=GilbertoIn%C3%A1cioGon%C3%A7alves acessado em 29/08/2025.

Sacode a saia morena deixa o pé aparecer

Sacode a saia morena que é pra quadrilha dançar
Só que dá uma trabalhadeira cada “quar” no seu lugar
“Arraba” a dama direitinho mas se ela não dançar?
Sacode a saia morena que é pra quadrilha dançar

No primeiro verso a compositora elogia a morena com ingenuidade. Já no segundo, é uma súplica para que ela não seja tão tímida.

Na terceira estrofe, Amélia conta, entremeado ao pequeno refrão, as dificuldades e perigos de se “casar com caboclo”. Pode-se identificar o risco de morte, literal ou simbólico, e um grande cansaço ao servir esse casamento subindo e descendo a serra até o anoitecer, culpa da mulher, que não se rebelou contra esse destino, como ela mesma o fez.

No quarto verso, a que a compositora traz uma questão: “Arraba a dama direitinho, mas se ela não dançar?” E deixa a resposta no ar como se a resposta estivesse na continuação da quadrilha, deixando a entender que a mulher tem escolha em dançar ou não dançar, e que a festa e a alegria vão continuar.

De 1927, trascreveremos a canção “Pinião”, agora sim de Luperce Miranda e Augusto Calheiros, a fim de compararmos o estilo dos compositores que se apropriaram da canção de Amélia Brandão.

Pinião² (Luperce Miranda e Augusto Calheiros, 1927)

Pinião, Pinião, Piniao, oi
Pinto correu com medo do Gavião
Por isso mesmo o Sabiá cantou
Bateu asas e voou e foi comer melão

Essa semana um gavião lá dos oitero

² https://www.youtube.com/watch?v=d56uTC-1M5Q&list=RDd56uTC-1M5Q&start_radio=1&ab_channel=lucianohortencio acessado em 29/08/2025.

Chegou lá no meu terreiro beliscando pulo chão
E um pintinho que tava jun'da galinha
Foi correndo pa cozinha cum medo do gavião

No meu terreiro tinha um pé de araçá
Onde um sabiá gongá fazia o seu palantão
Um dia desse ela tava descuidada
Quase morre degolada nas unha do gavião

O gavião é um bicho carniceiro
Quando bate num poleiro como os pinto que ele qué
Um dia desse um se trepou lá na mesa
Nunca vi tanta afoiteza beliscou minha muié

Minha muié assombrou-se nesse dia
Quase morre de agonia com uma dô no coração
Gritava tanto cus dois óio aboticado
Até eu fiquei vexado cum medo do gavião

E é um bicho mais pió do que um cão
Não há muié que se livre do bote do gavião
O gavião quando ta aborrecido
Marca o bote na muié e finda pegando o marido.

Vê-se aqui versos que tratam de um pássaro violento. Entende-se também que a principal vítima dele é a mulher. Quem conta a história é possivelmente um homem, subentendido nos versos: “Nunca vi tanta afoiteza beliscou minha muié” e “minha muié assombrou-se nesse dia...” e que esse é um relacionamento é entre marido e mulher já que no último verso se diz “marca o bote na muié e finda pegando o marido”.

O referido verso do parágrafo acima “Minha muié assombrou-se nesse dia”, também mostra a indiferença masculina que conta como a esposa ficou após ser beliscada pelo gavião,



[Digite aqui]



e prefere focar no sentimento dele, que depois de tudo o que ela vivenciou, conclui que ele sentiu medo e ficou “vexado com medo do gavião”.

As duas canções, Pinião, lançada em 1927 e Sacode a Saia Morena lançada em 1928 servem para exemplificar que em muitos casos o ponto de vista feminino na composição traz um caráter diferente no texto da canção.

Amélia declara os perigos de se casar com caboclo, mesmo entremeado por um refrão de leveza e humor, Luperce Miranda e Augusto Calheiros centralizam os sentimentos do homem em uma história em que hipoteticamente a mulher está sendo agredida por um pássaro, como reflexos da estrutura social em que Amélia estava inserida.

Para reaver seus direitos, a compositora planeja passar setenta dias na Capital Federal e assim o faz, deixando seus três filhos aos cuidados de sua irmã no Recife (Castro, 2024).

No Rio de Janeiro novas e importantes oportunidades surgiram para a compositora, que leva para a capital a identidade nordestina em marchinhas, canções, maxixes, opereta e faz muito sucesso. Chega a ter mais de quarenta composições gravadas em grandes gravadoras como RCA Victor e Columbia (Castro, 2024).

Amélia foi ao Rio de Janeiro reaver sua música, mas foi além, conseguiu expandir ainda mais a sua carreira e ocupar novos espaços.

Música de caráter nacional

Tratando um pouco sobre as composições de Amélia deste período é inegável a sua pesquisa e identificação com o folclore nacional. Canções como “Capelinha de melão”³ foram compostas se mantendo originalmente com o refrão intacto e desenvolvidas com estrofes inéditas em resposta ao tema como podemos ver no vídeo inserido no título da canção.

O que acontecia no Brasil ao final de década de 1920, era um movimento de caráter nacional influenciado por Mário de Andrade, para melhor entendermos:

O projeto nacionalista defendido por Mario de Andrade tinha entre seus objetivos conformar a música erudita com a realidade social do Brasil, buscando para isso a assimilação do folclore na produção artística sendo o artista criador um ser essencialmente social, especificamente o músico pela coletividade do processo interpretativo musical, sua obra de arte reflete, além de questões estéticas pessoais, a classe para a qual

³ <https://www.youtube.com/watch?v=c7KRgEG7OBw> acessado em 29/08/2025.

é inserida na sociedade. Se a música erudita brasileira supostamente representava as ideias de uma determinada classe elitista, deveria agora voltar-se para a classe proletária (ou ‘massa popular’, como definida por Andrade), conciliando-a indiscriminadamente à arte de primeira. O compositor poderia buscar abranger diversas classes através de uma mudança no ato composicional, abrindo mão de elucubrações estéticas individuais e adotando uma linguagem musical mais ‘democrática’. A postura defendida pelo nacionalismo de Mário de Andrade não é, portanto, necessariamente estética, mas política (Xavier, 2014, p. 24).

Amélia Brandão, no início da década de 1930, focada nas composições de Villa Lobos e Bela Bartók, compositor e educador musical húngaro também engajado em pesquisar a música folclórica de seu país (Castro, 2024), concretiza os planos estéticos e políticos de Mário de Andrade na música popular, com alcance das massas.

Nesse período a compositora tem suas composições gravadas pelas maiores gravadoras do país, as já citadas Columbia e RCA Victor, gravadoras internacionais que se instalaram no Brasil a partir de 1928 (Vicente e Marchi, 2014, p. 12)

‘Amelia Brandão Nery tem feito interessantíssimas composições que conseguiram o mais absoluto êxito não somente no Nordeste, como também aqui na capital, onde as fábricas de discos disputam a primazia de lhes fazer a gravação nos seus estúdios’, destaca o jornal Correio da Manhã (RJ) em 10/08/1930. A pura verdade. Amélia gravou 40 fonogramas para as gravadoras Columbia e RCA Victor (Castro, 2024, p. 124).

Em sua fase folclorista Amélia Brandão alcança um grande público para a sua música. A biógrafa Jeanne de Castro discorre sobre o impacto de suas composições: “Trazer para o palco as melodias folclóricas de forma estilizada era uma catarse. O público ficava admirado com a capacidade de embelezamento de algo corriqueiro: ver o popular do ponto de vista ‘erudito’” (Castro, 2024, p. 188).

Devido à grande projeção de Amélia Brandão no cenário musical nacional, o governo financia uma turnê da compositora juntamente com sua filha Silene, que já era cantora, pela América Latina. Ao voltarem para o Brasil, Silene se casa e vai morar no interior de São Paulo. Amélia acompanha o casal primeiro na cidade de Marília (SP) e logo depois se mudam para Goiânia (GO) (Castro, 2024).

Com os dados biográficos fornecidos pela biógrafa Jeanne de Castro, podemos separar a carreira da compositora em duas fases: a fase folclorista em que ainda era conhecida como



Amélia Brandão, e a fase da compositora de Choros em que assume novo nome artístico: Tia Amélia, porém os pesquisadores Rosa e Marconato constatarem sobre a referida biografia que:

Por fim a primeira sessão termina abordando a década de 1940 e início da seguinte, período no qual Amélia se afastou das atividades que vinha desenvolvendo até então e passou a viver com a filha e o genro em Marília (SP) e Goiânia (GO).

Nesse momento o livro faz um salto brusco para a segunda parte, como se o tempo em que Amélia Brandão viveu em Goiânia não tivesse deixado marcas profundas para a cultura local (...) O fato é que ela desenvolveu intensa atividade como professora de piano inclusive com aulas em conjunto com pianos, o que era uma inovação à época, tendo formado uma geração de professores importantes como Estêrcio Marquez Cunha, Heloisa Barra, Maria Augusta Callado, todos futuros professores da Universidade Federal de Goiás, que seria inaugurada em 1960 (Rosa e Marconato, 2024, p. 7).

Podemos entender que Amélia foi uma mulher ativa em todos os períodos da sua vida, inclusive quando saiu dos grandes centros urbanos. Ocupa outro espaço profissional a partir de sua nova realidade, lecionando para grandes pianistas de sua região.

Tia Amélia

Em 1953 convidada pela cantora Carmélia Alves, Amélia Brandão volta ao Rio de Janeiro e reinicia sua carreira afirmando ter sessenta e seis anos. Nasce Tia Amélia, a madura compositora de choros que por estratégia artística inventa uma personagem mais velha do que sua idade cronológica, cinquenta e seis anos à época (Castro, 2024).

Aqui temos um ponto interessante. Estrategicamente, Tia Amélia é uma personagem que vai na contramão. Enquanto artistas, principalmente mulheres, são forçadas socialmente a buscarem a juventude, Amélia reforça o estereótipo da senhorinha simpática que conta histórias.

Por que “Tia”? Vale entender o contexto para aplaudir a solução brilhante de Carmélia de readaptar Amélia no cenário musical: ela não haveria de competir com as mocinhas. E Amélia aproveitou a deixa e sempre “mentiu” aumentando a sua idade para mais. Pasmem! Quando ela tinha 56 dizia que tinha 66. Isso a fazia uma *velhinha lépida*. (Castro, 2024, p. 305).

Enquanto no Brasil da década de 1950, a elite busca viver o “sonho americano”, Tia Amélia oferece um piano extremamente sofisticado na roupagem de um Brasil interiorano, e essa fórmula funcionou.

A década de 50 do século XX acreditou que a modernização das relações sociais, dos produtos e tratamentos estéticos, da mecanização das atividades domésticas e da criação de novas formas de lazer, como o cinema e esportes e alimentação eram infalíveis e duradouras. Mas esse discurso, com o passar dos anos, não mais condizia com as necessidades de uma sociedade que se transformava constantemente, fazendo com que os estereótipos dos anos 1950 se tornasse uma fantasia, uma lembrança de uma realidade cenográfica (Soares, 2018, p. 42).

Nesta nova etapa de sua carreira que vai de 1953 até 1983 Tia Amélia tem muito êxito. É a estrela de um programa de televisão produzido por João Lorêdo, o “Velhas Estampas” que inicia na TV-Rio (1957-1961) e continua na TV Tupi (1961-1967), é contratada pela Rádio Nacional no Rio de Janeiro, além de lançar quatro discos: *Velhas Estampas* (1958); *Músicas da Vovó no Piano da Titia* (1959); *Recordações de Tia Amélia* (1961) e *A Benção Tia Amélia* (1980) (Castro, 2024).

Construir uma personagem com estereótipo oposto ao esperados das mulheres da época, foi uma estratégia que a fez ocupar espaços artísticos de muito alcance de público como a televisão, o rádio e as grandes gravadoras, além de colocá-la numa posição de muito prestígio entre os músicos e a sociedade.

Do encontro com Nazareth

Foi na cidade do Rio de Janeiro, que a compositora teve o seu primeiro contato com o já veterano pianista e compositor Ernesto Nazareth que a convidou para um sarau em sua casa. Lá, Amélia tocou seis choros de Ernesto que ficou impressionado com as levadas de mão esquerda da jovem, que ao longo de sua trajetória seriam sua marca registrada (Castro, 2024).

Nazareth lhe fez um pedido: “Não deixe o Choro morrer”. Ela recebeu esse pedido como uma missão que mudaria sua vida definitivamente 20 anos depois” (Castro, 2024, p. 122)

De fato, Amélia Brandão vem da tradição planeira, descendente direta de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.



Os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (dos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (das salas e terreiras da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago, voltada para os urbanistas (Rosa, 2014, p. 23).

Tia Amélia incorporava também seus estudos de música erudita, rearmonizações e polirritmia que trouxe de sua formação desde a infância. O músico Egberto Gismonti em entrevista concedida à Rolando Boldrin no Programa Sr. Brasil da TV Cultura.⁴

Mas eu lembei da Tia Amélia, Tia Amélia quando eu tinha muito pouca idade, sete anos, oito nove anos eu ouvia e depois com dez, onze anos na televisão um dia eu assisti o programa dela. Era uma pessoa extraordinária, linda, uma senhora que tocava choros, valsas... e ela tinha uma maneira de tocar que despertou em mim uma necessidade que hoje em dia se cumpriu. Por exemplo, se ela tocasse isso que eu acabei de tocar (toca um trecho de sete anéis) ela tocava ela tocava isso mas ela tocava com uma mão em um tempo e uma mão em outro tempo. E a gente na época dizia assim: “Ih, mas está tudo errado”, mas ela sorria tanto que eu disse: “então o negócio é sorrir e pode errar” (risos). E com isso ela foi tocando e eu fui aprendendo que ela tocava choro e tocava coisas, por exemplo (toca o trecho de um tango com a mão direita desencontrada da esquerda, o público ri) e por isso eu fui desenvolvendo... para quem conhece coisas de escola sabe que isso é polirritmia, independência, isso também não interessa (Canal Jeanne de Castro Produções, 2024)

A partir da escola dos pianeiros, dos estudos com a música erudita, rearmonizações e polirritmias que a acompanharam desde a infância, da pesquisa com a música folclórica e da capacidade de mesclar todos esses elementos, Tia Amélia se mostra uma compositora original e muito à frente de seu tempo.

Conclusão

Tia Amélia foi compositora, regente, arranjadora, pianista, professora, apresentadora de programa de televisão, contadora de histórias e causos, mãe de três filhos com uma carreira extensa e muito importante na música brasileira. Se colocou no ambiente profissional da música

<https://youtu.be/zmJW-MkqLJg?si=YuGC187xU6WfhqZT&t=917> Entrevista Egberto Gismonti. Acessado em 15/07/2025.



da década de 1920 até meados de 1980 sempre apresentando inovações e se mostrando atenta às mudanças sociais, fato que a permitiu permanecer ativa por tanto tempo.

Sua forma de compor sempre muito perspicaz, passa por muitas fases, contempla o folclore nacional e o choro, além de mesclar elementos populares e eruditos.

Pode-se entender que a qualidade de suas composições assim como a criação de uma personagem que vai na contramão do esperado socialmente, são estratégias para se ocupar espaços artísticos em um ambiente majoritariamente ocupado por homens.

Após seu falecimento na década de 1980, teve seu legado esquecido por muitos anos, inclusive no ambiente do choro. Existe hoje um resgate de sua história e de sua memória através do trabalho biográfico da jornalista Jeanne de Castro, artístico do pianista Hercules Gomes e acadêmico através da tese em andamento do pesquisador Thiago Marconato.

Referências

BRUNO, Leonardo, *Canto de rainhas: O poder das mulheres que escreveram a história do samba*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Participações S.A, 2021.

CANAL JEANNE DE CASTRO PRODUÇÕES. Bastidores da biografia de Tia Amélia com Jeanne de Castro e Hercules Gomes, 2024, YouTube. Disponível em <https://youtu.be/zmJW-MkqLJg?si=YuGC187xU6WfhqZT&t=917>, acessado em 15/07/2025.

CASTRO, Jeanne de. *Tia Amélia - o piano e a vida incrível da compositora*. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2024.

GALVÃO, Laila Maia, Os entrecruzamentos das lutas feministas pelo voto feminino e por educação na década de 1920. *Revista Direito e Práxis*, v. 07, n. 13 p. 176 a 203, 2016.

MARQUES, André Repizo. Entrevista com Hercules Gomes, *Revista Orfeu*, v. 5, n. 3 p. 566 a 577, 2020.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom tocar um instrumento: Pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

ROSA, Robervaldo Linhares e MARCONATO, Thigo Leme. De Amélia Brandão Neri a Tia Amélia: a incrível história da compositora e seu piano. *Música Hodie*. v. 4, e. 80875, 2024.

SOARES, Elocir Guedes, *Beleza e comportamento nas páginas do Jornal das Moças: uma análise da influência do star system na sociedade brasileira dos anos 1950*. São Leopoldo, 2018. 180f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São



Leopoldo, 2018. Disponível em
https://repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/8757/Elocir%20Guedes%20Soares_.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 15/07/2025.

VICENTE Eduardo, MARCHI Leonardo de. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: Uma contribuição desde a comunicação social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul-dez 2014.

XAVIER, Gabriel Fernandes, *Caminhos à música viva*. São Paulo, 2014. 91f. Monografia (Bacharelado em composição). Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2014. Disponível em https://gabriel-xavier.com/publicacoes/xavier_caminhos_a_musica_viva_2014.pdf. Acesso em 15/07/2025.



[Digite aqui]

