

MÚSICA BRASILEIRA NA PESQUISA ACADÊMICA: UMA ANÁLISE DAS TESES DE DOUTORADO NA UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Brazilian Music in Academic Research: An Analysis of Doctoral Dissertations at the University of Aveiro

BENETTI, Gustavo Frosi¹; & MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do ^{2,3}

Resumo

Propõe-se no presente artigo uma discussão das abordagens relativas à música e à cultura brasileira em pesquisas realizadas na Universidade de Aveiro. A amostra selecionada corresponde às teses defendidas desde o início do século XXI até o ano de 2024, de autoria de professores de universidades federais do Brasil egressos do doutorado em música da referida instituição. Em relação à metodologia, caracteriza-se como revisão de bibliografia, e o corpo documental é constituído pelos textos integrais das teses de doutorado. Como resultado quantitativo, foi possível constatar que aproximadamente 33% dos textos que compõem a amostra apresentam algum tipo de abordagem relacionada à música brasileira. Do ponto de vista qualitativo, percebe-se um espaço reduzido voltado à música e à cultura brasileira na bibliografia acadêmica em questão, o que contrasta com as abordagens alinhadas a manifestações musicais de matrizes estrangeiras com maior tempo de consolidação no âmbito da pesquisa acadêmica.

Abstract

This paper discusses approaches to Brazilian music and culture in research conducted at the University of Aveiro. The selected sample comprises doctoral dissertations presented from the beginning of the 21st century until 2024 by professors from Brazilian federal universities who graduated from the doctoral program in music at the University of Aveiro. This is a literature review, and the documentary corpus consists of the full texts of the doctoral dissertations. Quantitatively, we observed that approximately 33% of the texts in the sample address Brazilian music in some capacity. From a qualitative perspective, the analysis review that Brazilian music and culture occupy a relatively reduced space in the academic bibliography under analysis. This finding contrasts with approaches centered on musical traditions of foreign origin that have a longer period of consolidation within academic research.

Palavras-chave: *Música brasileira; pesquisa em música; produção acadêmica; Universidade de Aveiro.*

Keywords: *Brazilian Music; Music Research; Academic Publications; University of Aveiro.*

Data de submissão: outubro de 2025 | **Data de publicação:** dezembro de 2025.

¹ GUSTAVO FROSI BENETTI - Universidade Federal do Maranhão, BRASIL. Email: gustavo.benetti@ufma.br

² EDNARDO MONTEIRO GONZAGA DO MONTI – Universidade Federal do Piauí, BRASIL. Email: ednardo@ufpi.edu.br

³ Artigo padronizado e indexado pela equipa de voluntários da MUNDIS – Associação Cívica de Formação e Cultura.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo discutir as abordagens relativas à música e à cultura brasileira nas teses defendidas desde o início do século XXI até o ano de 2024 pelos professores de universidades federais do Brasil egressos do doutorado em música da Universidade de Aveiro (UA). A proposta é um recorte da pesquisa em andamento intitulada “Formação de professores brasileiros no doutorado em música da Universidade de Aveiro – Portugal”⁴.

Além da UA, Portugal dispõe de outros dois programas de doutorado em música, na Universidade Nova de Lisboa, criado em 2010, e na Universidade de Évora, iniciado em 2013, ambos com 12 vagas anuais cada. O programa da UA, datado de 2010, é o que dispõe do maior número de vagas, um total de 40 anuais. Conforme Silva e Monti (2026):

Os cursos de mestrado e doutorado em Portugal estão estruturados no 2º ciclo de formação do ensino superior e 3º ciclo respectivamente, conforme o Processo de Bolonha para os países europeus. As atribuições de supervisão do ensino superior são de responsabilidade da Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior (A3ES), uma entidade de direito privado e independente, membro da Associação Europeia de Agências de Garantia da Qualidade na Educação Superior, conforme estabelecido pelo Decreto-Lei n.º 369/2007, de 5 de novembro (p. 8).

O programa de Doutorado em Música da UA estrutura-se em seis áreas de especialização: análise e teoria da música, composição, direção, ensino de música e música na comunidade, etnomusicologia, performance. O objetivo indicado no site da instituição é “preparar investigadores e artistas para o exercício de funções profissionais e o desenvolvimento de trabalho de investigação” (Universidade de Aveiro, 2026).

Silva e Monti (2026, p. 9), informam que há “significativa procura de brasileiros” nos processos de seleção para o programa de Doutorado em Música da UA, que contempla estudantes internacionais e “permite a candidatura para graduados sem o título de mestre”.

Em estudos preliminares realizados no âmbito do referido projeto, foi identificada a amostra de 27 doutores titulados pela UA no século XXI que se encontram em atuação como docentes em universidades federais do Brasil, conforme o quadro 1, a seguir:

⁴ Projeto apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (Chamada CNPq/MCTI N° 10/2023 – Universal).

Quadro 1 – Pesquisas de doutorado na UA realizadas por docentes de universidades federais brasileiras

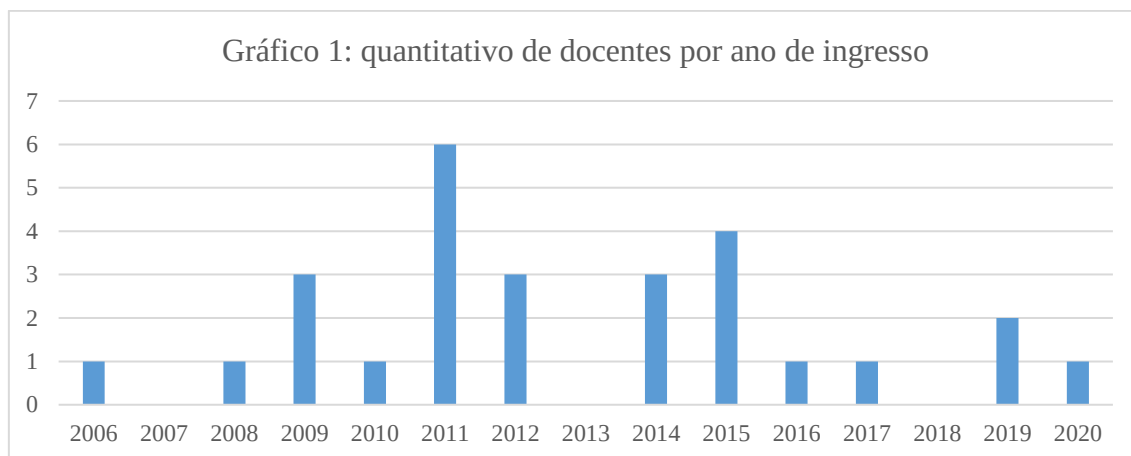
Autor	Ingresso (doutorado UA)	Instituição	Região
Padilha, 2014	2011	UFMA	Nordeste
Rocha, 2014	2011	UFPB	
Costa Filho, 2015	2009	UFBA	
Rocha, 2016	2011	UFPB	
Oliveira, 2016	2012	UFPI	
Vieira, 2017	2012	UFPI	
Souza, 2020	2014	UFPI	
Sanchez, 2020	2014	UFPE	
Pronk, 2021	2016	UFPB	
Lima, 2022	2014	UFPE	
Nery, 2023	2017	UFS	
Queiroz, 2024	2019	UFC	
Duarte, 2013	2009	UFPA	Norte
Oliveira Junior, 2019	2015	UFPA	
Bragagnolo, 2019 ⁵	2015	UFMT	Centro-Oeste
Pinheiro, 2024	2020	UFG	
Vetromilla, 2010 ⁶	2008	UNIRIO	Sudeste
Rocha, 2010	2006	UFMG	
Chaib, 2012	2009	UFMG	
Tullio, 2014	2010	UFU	
Santos, 2015	2011	UFSJ	
Pedrassoli Júnior, 2017	2012	UFRJ	
Roussin, 2020	2015	UFMG	
Isidoro, 2020	2015	UFJF	
Araújo, 2015	2011	UFRGS	Sul
Corrêa, 2016	2011	UFSM	
Santos, 2024	2019	UNIPAMPA	

Fonte: Plataforma Lattes (CNPq, 2026)

⁵ Doutorado em Música pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com período sanduíche na UA.

⁶ Doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com período sanduíche na UA.

A partir dos dados organizados no quadro 1, observa-se que o ingresso dos docentes que compõem a amostra descrita ocorreu entre os anos de 2006 e 2020. A seguir, o gráfico 1 demonstra o quantitativo de docentes por ano de ingresso:



Para fins ilustrativos, pode-se verificar que entre os 27 doutores da amostra, 20 ingressaram no programa entre os anos de 2009 e 2015 (aproximadamente 74% da amostra). Não é nossa intenção discutir esse dado no momento, mas pode servir para futuras investigações. De qualquer forma, percebe-se um número expressivo de docentes atuantes no ensino federal superior brasileiro que buscam a formação em nível de doutorado em Aveiro.

MÉTODO

A presente investigação caracteriza-se como revisão de bibliografia, e o corpo documental é constituído pelos textos integrais das teses de doutorado escritas pelos 27 pesquisadores da amostra descrita anteriormente.

Evidentemente a formação em um contexto sociocultural distinto, em outro país, oferece a possibilidade de ampliação de conceitos, métodos e abordagens. Para verificar o tratamento dispensado à música e à cultura brasileira nas pesquisas de doutorado da amostra descrita, o primeiro passo deste estudo foi acessar os textos nos repositórios institucionais. Dos 27 textos, 24 estão disponíveis no repositório da UA, um título da UA não foi localizado no repositório, e outros dois estão disponíveis em repositórios de universidades brasileiras, UNIRIO e UFPB, estes resultantes de doutorado sanduíche com período na UA.

Procedeu-se à leitura preliminar, observando-se os elementos pré-textuais, com atenção especial ao resumo e ao sumário, para a verificação de quais textos dialogam em algum nível com a música e a cultura brasileira. Dos 27 textos, foram selecionados nove para a leitura completa. Entre os 18 textos restantes, há um predomínio de temáticas voltadas a questões técnicas da performance musical de matriz ocidental. Embora um texto esteja indisponível para a leitura, pelo título é plausível que seja enquadrado nessa categoria.

Após a busca pelos textos, leitura preliminar e classificação, procedeu-se à leitura dos textos selecionados. Na sequência, apresentamos uma síntese das temáticas ligadas à música brasileira.

RESULTADOS

Os nove textos selecionados, os quais abordam em algum nível a música e a cultura brasileira, seguem apresentados em ordem cronológica.

Vetromilla (2011) pesquisou sobre o I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão, realizado pelo Instituto Nacional de Música em 1979, com apoio da editora Irmãos Vitale. O evento é apontado como “objeto do interesse da crítica especializada, que o situou do ponto de vista das expectativas contemporâneas a respeito do papel que a música erudita brasileira deveria desempenhar no panorama da Cultura Brasileira” (Vetromilla, 2011, p. 2). Para corroborar esse argumento, o autor considera o concurso:

estratégia promovida pelas entidades co-patrocinadoras com finalidade de construir um conceito de música erudita brasileira, segundo parâmetros compatíveis com a Política Cultural adotada pelo Governo Federal, representado pelo INM, e com as regras de competitividade no mercado de venda de partituras, representado pela Ed. Vitale (Vetromilla, 2011, p. 3).

O concurso se insere num contexto complexo, em período precedido por evidente repressão à cultura, e paradoxalmente, com a criação da Funarte (Fundação Nacional de Arte) em 1975, que “incluía um setor específico para atuar no âmbito da música brasileira: o Instituto Nacional de Música (INM)” (Vetromilla, 2011, p. 1). Naquele contexto, a Funarte, e o caso específico do concurso em questão, atuavam como meios para viabilizar manifestações culturais específicas, alinhadas às políticas vigentes. Há ainda uma

discussão relevante sobre o repertório violonístico brasileiro na música de concerto (Vetromilla, 2011, p. 98-168), incluindo-se as obras participantes do concurso.

Duarte (2013) investigou manifestações musicais do sul de Minas Gerais, especificamente no município de Jacutinga-MG, a partir de uma abordagem etnográfica, no recorte temporal de 2009 a 2012. De acordo com o autor, o trabalho “tem por objetivo amplo analisar o protagonismo da música raiz no processo de consolidação de uma identidade caipira a partir do seu papel na reversão do estatuto de dependência ao qual os indivíduos associados veicularmente à caipiridade têm estado sujeitos” (Duarte, 2013, p. 35). Para tanto, apoia-se em três categorias de análise: os performers, as modas e as paisagens. O autor utiliza-se de extenso aparato documental, tanto audiovisual, arquivístico, bibliográfico e de fontes orais. Para referir-se ao universo sonoro que engloba rótulos como música caipira e música sertaneja, o autor utiliza o termo “música raiz”, um conceito amplo que envolve diversos gêneros, como a moda-de-violão, o pagode-de-violão, a querumana e a guarânia, que são interpretados em duetos vocais acompanhados de violão caipira.

O autor discorre sobre os processos identitários que envolvem a música raiz:

A caipiridade/sul mineiridade é precisamente esta “origem comum” pela qual os sujeitos se identificam e se legitimam a si próprios e aos outros. É o elo afetivo que os aproxima e os constitui enquanto comuns, numa constante dinâmica que se estabelece pela manutenção e perpetuação da memória onde a música raiz desempenha um protagonismo central e decisivo (Duarte, 2013, p. 52).

Aponta-se uma pertinente discussão em relação à interdependência das duplas, não de uma perspectiva depreciativa, mas como um modelo cooperativo, um reflexo da organização social do interior rural. Outro aspecto que é descrito pelo autor, com essa característica dualidade de interpretações, refere-se à gravação, percebida por vezes como depreciativa, afeita ao aspecto comercial da indústria sonora, mas que é vista no estudo como uma forma importante de registro de uma tradição predominantemente oral:

a ausência de uma cultura escrita que relata a crônica daqueles designados por caipiras (ou de uma cultura caipira), oferece à música essa possibilidade de guardião da memória. Nesse sentido, a música raiz permite guardar, construir e, finalmente, reivindicar uma memória transformada numa história heroica, que une a comunidade em torno de um passado comum, ao mesmo tempo perdido e desejado (Duarte, 2013, p. 217).

Padilha (2014) desenvolveu um estudo etnomusicológico sobre o bumba meu boi do Maranhão, especialmente voltado aos processos de resignificação a partir da inclusão de instrumentos de sopro que originaram o boi de orquestra. O autor percebeu no gênero, ou sotaque, como é conhecida essa variação estilística naquele contexto, alguns evidentes contrastes:

o da música - que no Boi de Orquestra incluía instrumentos melódicos -, o da dança - que no Boi de Orquestra apresentava uma coreografia mais elaborada -, o da intencionalidade performativa -, que no Boi de Orquestra era manifestamente expositiva ao invés de participativa (...) -, e o da cor, que, no caso do Boi de Orquestra, inclui muito mais participantes brancos. Mantinha-se, porém, um elemento comum: o enredo em torno da morte e ressurreição do boi, celebrado durante o São João (Padilha, 2014, p. 3-4, grifos do autor).

Para compreender essa manifestação cultural, o autor discorreu sobre a estratificação social rigidamente hierarquizada que formou o estado, as distintas matrizes culturais em evidência nesses estratos, e o preconceito em relação ao bumba meu boi, manifestação de descendentes de escravizados. Foram utilizadas fontes bibliográficas, arquivísticas, hemerográficas e orais. O autor apresentou uma caracterização consistente do bumba meu boi, integrada por aspectos históricos, técnicos e estilísticos, com especial atenção aos instrumentos, sonoridades e aos sotaques (Padilha, 2014, p. 37-125). No âmbito historiográfico, a revisão realizada pelo autor aponta para três possibilidades originárias do bumba meu boi:

a primeira, de caráter difusionista, que o relaciona com práticas performativas eminentemente europeias transplantadas através dos portugueses, franceses e espanhóis. Uma segunda, que vê o boi como resultante do sincretismo entre elementos das culturas indígenas brasileiras com práticas introduzidas pelos escravos africanos. E a terceira pondera que BMB seria uma criação ocorrida no quadro da colonização a partir da articulação entre práticas comuns aos três universos raciais que ocupavam o país: os brancos, os negros e os índios (Padilha, 2014, p. 129).

O texto auxilia o leitor a compreender o processo que levou o bumba meu boi de manifestação marginal, sujeita a preconceitos e por vezes até criminalizada, a um dos principais componentes identitários contemporâneos da sociedade maranhense. A manifestação cultural passou por um longo processo de resignificação e aceitação, voltado a modelos toleráveis pela elite e mediado por estratégias políticas. Tornou-se patrimônio imaterial do Brasil em 2011, e hoje integra um espaço voltado ao turismo. Para o autor, o boi de orquestra é um boi “branqueado”, “é o reflexo de todas as

assimetrias sociais que o Maranhão alberga, sendo ele próprio um produto dessas assimetrias” (Padilha, 2014, p. 213).

Tullio (2014) discorreu sobre o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista (GPCMBP), com o intuito de “abordar exclusivamente a percussão contemporânea brasileira utilizada na música erudita, sem estabelecer relações com a ‘percussão popular’ utilizada na música popular brasileira” (Tullio, 2014, p. 3). Para tanto, o autor utilizou-se de pesquisa bibliográfica, recursos audiovisuais e fontes orais. Apresentou um histórico da composição para percussão de concerto no século XX, bem como das práticas percussivas acadêmicas derivadas no Brasil, com descrição detalhada do grupo citado (Tullio, 2014, p. 32-198). O autor destacou:

A percussão contemporânea no Brasil cresceu muito da década de 1980 até aos dias actuais, como pudemos perceber na trajectória dos diversos grupos descritos nesta pesquisa. Muitos concertos foram realizados e muitas obras foram compostas por compositores brasileiros. O Brasil se fortaleceu muito em diversos sectores ao longo dos últimos anos. A estabilidade econômica favoreceu enormemente a cultura e outros diferentes sectores. A percussão contemporânea acabou por se beneficiar com essa estabilidade econômica. Os festivais e encontros de percussão que têm acontecido com mais frequência no Brasil, desde 1988, e a ida de importantes músicos e grupos, acabam por impulsionar direta ou indiretamente o ensino e performance de percussão contemporânea (Tullio, 2014, p. 200).

Santos (2015) também desenvolveu um texto voltado à percussão, caracterizado por uma série de estudos de caso sobre instrumentos latino-americanos, em um dos quais abordou o pandeiro brasileiro. Segundo o autor,

alguns instrumentos, entre estes instrumentos latino-americanos, situam-se à margem deste repertório percussivo central da música contemporânea, sobretudo em obras dedicadas a um só instrumento. Este fato se dá em parte pelas técnicas instrumentais específicas que estes instrumentos demandam se situarem à margem deste repertório. Outro fator que interfere nesta problemática é o fato destes instrumentos estarem profundamente inseridos em outras músicas e representarem símbolos culturais (Santos, 2015, p. 15).

Apresenta-se uma contextualização histórica do pandeiro brasileiro, com registros que remontam ao século XVI. Aponta-se o choro como elemento relevante para o desenvolvimento da técnica e o samba como impulsionador da popularidade do pandeiro. Há uma seção dedicada especificamente às técnicas e a notação do instrumento na literatura específica, e ainda a discussão sobre recursos eletrônicos para uso com o instrumento, uma das características centrais da seção (Santos, 2015, p. 116-149).

Pedrassoli Júnior (2017) discutiu a relação entre notação musical e performance de obras para violão de Villa-Lobos. O foco da análise “não é a obra - em si - do compositor brasileiro, mas sim, a maneira pela qual ela está relacionada com a questão do tácito/explicito através da notação musical e da performance” (Pedrassoli Júnior, 2017, p. 4). O autor dedicou dois capítulos à caracterização das obras de Villa-Lobos para violão solo, nos quais apresentou uma revisão criteriosa sobre o tema, analisou fontes manuscritas e impressas, e discutiu aspectos interpretativos e notação aplicada (Pedrassoli Júnior, 2017, p. 89-203).

Isidoro (2020) abordou a presença do violino na música popular, especificamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. O autor propôs “uma investigação sobre como o intérprete se articula com elementos encontrados na música erudita e popular urbana para definir uma abordagem contemporânea da performance do *violino popular brasileiro*” (Isidoro, 2020, p. 20). Para a realização, o autor empreendeu pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo com fontes orais e observações etnográficas, seguidas de análise documental. A tese estrutura-se em capítulos dedicados à contextualização da música popular urbana no Brasil com foco na presença do violino nesse cenário, contempla abordagem etnográfica com análise de uma amostra de quatro violinistas, e discute questões diversas quanto ao universo do instrumento, como estilos, performance e ensino. Vejamos o depoimento do autor acerca do tema:

Há alguns anos atrás, eu não tinha noção do papel do violino na música popular urbana no Brasil. Nos últimos anos, também percebi um desconhecimento significativo sobre a presença do violino na música popular brasileira em espaços que frequentei, como em congressos acadêmicos, grupos orquestrais ou atividades dentro da própria universidade, dentro e fora do Brasil. Observando depoimentos variados do público dos concertos em geral, da imprensa especializada, de musicistas profissionais ou amadores sobre o seu conhecimento acerca da presença do violino na música popular urbana no Brasil, de maneira geral, percebe-se que o movimento moderno do violino neste contexto é desconhecido, e tampouco as pessoas conhecem o seu passado na história da música (Isidoro, 2020, p. 99).

O autor reconhece a identificação do instrumento com a música de concerto, mas busca demonstrar a versatilidade do uso do violino no país, especialmente a partir dos grupos de jazz e de choro, estendendo-se a contextos diversos na atualidade, e enfatiza o uso do termo “*violino popular brasileiro*” nesse cenário:

podemos perceber que um violino advindo de uma cultura dominante se fortaleceu através de um discurso unilateral norteado por uma tradição europeia. Na medida em que este instrumento se relacionou com a cultura local, isto é, com a música popular urbana que na época se refletia em gêneros musicais que estavam despontando no cenário das grandes cidades, observamos o início de um rompimento com esse paradigma segregador, o qual foi necessário para manter a possibilidade de envolvimento com outros contextos sem que houvesse reprovação do ponto de vista social. À medida em que o violino se envolveu com os gêneros musicais que surgiam na esfera urbana, ele revelou uma outra face, agora popular (Isidoro, 2020, p. 177).

Pronk (2021) apresentou “processos e produtos artísticos derivados da elaboração de arranjos de obras de música Armorial com base no uso de loops” (p. 21). A investigação está centrada na performance da viola brasileira com uso de recursos eletrônicos, mas há um capítulo de revisão de literatura voltado às violas no Brasil e à música envolvida no movimento Armorial (p. 33-81).

O movimento batizado de “Armorial” pelo seu idealizador, o pernambucano Ariano Suassuna (1927-2014), que na época exercia o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) emergiu na década de 1970 e defendia valores implícitos na arte popular do nordeste brasileiro, com o objetivo de criar uma arte erudita brasileira fundamentada nas suas raízes populares. Além da vertente musical abordada por esta pesquisa, o Movimento Armorial abrangeu o teatro, a dança, a literatura, as artes plásticas, a arquitetura, o cinema, entre outras (Pronk, 2021, p. 58).

Metodologicamente, o trabalho foi desenvolvido com ênfase na pesquisa artística, com o resultado voltado à performance e ao produto sonoro. De forma auxiliar o autor utilizou-se de pesquisa bibliográfica, de fontes orais e de fontes audiovisuais.

Pinheiro (2024) dedicou-se a investigar a obra *A noiva do condutor*, composta por Arnold Glückmann e Noel Rosa em 1935, a partir de estudos de performance, etnomusicologia e música popular. O autor problematizou o conceito de obra musical aberta no contexto da música popular, visto que a composição foi estreada apenas em 1985 com a gravação de um LP, passou por montagens posteriores com adaptações significativas, e os manuscritos utilizados na investigação foram localizados novamente apenas em 2022. Segundo o autor,

É importante frisar que a gravação do LP de 1985 foi realizada a partir do manuscrito de Arnold Glückmann, recuperado por meio da pesquisa de João Máximo e Carlos Didier. Após o lançamento desse disco; entretanto, a partitura foi dada como perdida e todas as outras montagens realizadas foram feitas embasadas neste LP ou através de remontagens livres, caracterizadas por mudanças na estrutura musical e no enredo da obra (Pinheiro, 2024, p. 3).

DISCUSSÃO

A partir da leitura dos nove textos apresentados foi possível identificar alguns direcionamentos temáticos, os quais foram utilizados para a proposição de categorias de análise. Observamos um predomínio de questões fechadas em contextos específicos, a partir dos quais abordam-se aspectos técnicos ligados a instrumentos musicais, eventos musicais, e características composicionais, arranjo e edição. Por outro lado, encontramos alguns trabalhos voltados a contextos mais amplos, que analisam manifestações culturais brasileiras nas quais a música é fator preponderante. Na seção anterior foram apresentadas as ideias centrais das teses da amostra. Na discussão a seguir, o foco é a abordagem em relação à música brasileira, organizada em três categorias: música e cultura; processos composicionais; instrumentos musicais.

Quadro 2 – Categorias temáticas

categoria	autor	temática predominante
música e cultura	Duarte, 2013	manifestação musical popular
	Padilha, 2014	manifestação musical popular
processos composicionais	Pronk, 2021	arranjo
	Pinheiro, 2024	edição
instrumentos musicais	Vetromilla, 2011	violão
	Tullio, 2014	percussão
	Santos, 2015	percussão
	Pedrassoli Júnior, 2017	violão
	Isidoro, 2020	violino

Fonte: Elaboração dos autores

Na categoria *música e cultura*, Duarte (2013) ocupou-se de um contexto específico da música brasileira, que o autor denominou de “música raiz”. Nesse sentido, o autor discutiu os termos “caipira” e “sertanejo” a partir das perspectivas geográfica e sociocultural. Segundo o autor,

podemos dizer que existem três registros igualmente importantes na atribuição de designações e de categorias à música que, neste contexto, designo por raiz. Um está incluso nos discursos escritos, produzidos por acadêmicos, folcloristas, eruditos locais e jornalistas que, por questões supostamente “objetivas”, usam a categoria genérica de “música caipira” ancorando-se no fenômeno Cornélio Pires⁷, ou seja, na edição discográfica. Outro decorre da própria indústria da música que, por questões de mercado, cria rótulos vendáveis para a música que produz (música caipira, música sertaneja e sertanejo universitário). E, finalmente um terceiro, gerado no contexto da performance e usado pelos protagonistas no ato de fazer a música – os violeiros, cantadores e palmeiros – que não recorrem a nenhuma categoria genérica referindo-se à música que fazem como “moda”, “catira”, “folia”, “congada”, “São Gonçalo”, “cururu”, “cateretê”, entre outros. Estes universos são evidentemente permeáveis entre si sendo que os músicos procuram de alguma forma incorporar e operar (aceitando ou rejeitando) os conceitos produzidos pelos estudiosos e pela indústria (Duarte, 2013, p. 22).

Conforme Duarte (2013), percebe-se a utilização indiferenciada dos termos “música sertaneja” e “música caipira” até por volta dos anos 1960, década a partir da qual assumiriam funções distintas. “Sob o ponto de vista do mercado a categoria ‘caipira’ remetia para valores depreciativos que de alguma forma prejudicavam os objetivos da indústria” (p. 22), que passaria a denominar música sertaneja, enquanto a música caipira seria um designativo das práticas coletivas de contextos rurais. A proposição do termo “música raiz”, segundo o autor, é baseada “no discurso local” e no dos colaboradores da pesquisa, “uma designação que supera todas as dicotomias” (Duarte, 2013, p. 24). O autor sugere a hipótese:

as modas, enquanto unidade mínima da música raiz, articulam uma relação triangular entre o universo simbólico da caipiridade como repositório de memórias para a construção de uma comunidade coesa e, por outro lado, o universo de pertencimento que constrói um lugar representado pela música estando ao mesmo tempo representado nela. Este processo de representação faz-se através de um modo de cantar a caipiridade e, como tal, de promover o seu elogio descrevendo-a através de múltiplos recursos textuais de caráter topofílico e narrando-a através da evocação de sons, personagens ou episódios passados (Duarte, 2013, p. 32).

No estudo de Padilha (2014) sobre o bumba meu boi do Maranhão, caracteriza-se essa manifestação cultural como uma prática sincrética, multicultural, na qual “podemos encontrar formas de diálogo entre os diferentes universos humanos que constituem hoje

⁷ Cornélio Pires (1884-1958). Jornalista e folclorista. Segundo Duarte (2013, p. 17), foi o responsável pela “primeira gravação em disco da música caipira” em 1929, e pela “edição de uma série de discos produzida, financiada e distribuída” pelo próprio Cornélio.

o Brasil” (p. 7). Inicialmente vinculado a descendentes de escravos, o bumba meu boi teria passado por um processo de ressignificação, segundo relata o autor, visando explorar interesses eleitoreiros, o que “carecia de que as brincadeiras populares passassem por um processo civilizatório para lhes garantir a aceitabilidade pela classe social dominante” (Padilha, 2014, p. 6). Isso teria dado origem ao boi de orquestra, um gênero – também conhecido como sotaque – que incorporou instrumentos como o saxofone, o trombone, o trompete, o banjo e o violão, junto aos instrumentos percussivos tradicionais da manifestação. Para Padilha,

o Bumba Boi de Orquestra é hoje um território simultaneamente de diálogo, de inclusão e de disfarce que permite aos seus performers definir um lugar de interlocução interna e externa, e aos agentes políticos garantir a manutenção da autoridade. Neste caso, a interlocução é, também, um lugar de conciliação histórica e de acordo estético num espaço onde a memória nos remete permanentemente para o conflito, mas que hoje representa também um lugar de dominação e de controle (2014, p. 10).

A ressignificação do boi não se dá apenas no âmbito da tentativa de mediação de classes, mas na manifestação em si, que passaria a espetáculo performático que envolve música, dança, cena, vestimentas, artesanato, por vezes numa versão estereotipada do que seriam as manifestações originárias. Nesse sentido, “o enredo do Boi de Orquestra define em projeto um desejo de entendimento que, no mundo para lá do boi, parece não existir” (Padilha, 2014, p. 38). Em relação à música, o espetáculo se desenvolve a partir de canções acompanhadas de instrumentos, conhecidas como toadas. A seguir, uma descrição sucinta de uma proposta de estrutura musical do bumba meu boi:

Ao amo compete puxar a toada, ou seja, entoar vocalmente a canção, que é sempre interpretada a solo e que dá lugar a uma espécie de resposta por parte dos outros brincantes, normalmente centrada apenas num verso ou em interjeições vocais. A resposta à entoação do amo inclui também a entrada da componente instrumental e da dança. Ou seja, podemos dizer que o BMB define-se através de uma sequência composta por uma toada interpretada a solo pelo amo, seguida de resposta em coro com dança e acompanhamento instrumental. As toadas são cantadas durante a representação do enredo da morte e ressurreição do boi, marcando momentos simbólicos e seguindo uma ordem pré-definida (Padilha, 2014, p. 43).

As duas pesquisas compreendidas na categoria *música e cultura* (Duarte, 2013; Padilha, 2014) apresentam manifestações musicais bastante distintas entre si, realizadas em diferentes espaços geográficos, contudo, guardam uma similaridade: trata-se de manifestações populares marginais, ressignificadas a partir de um processo de

espetacularização, que passaram a produtos culturais consumíveis com ampla identificação às localidades das quais são provenientes.

Ressalta-se que compreendemos o exercício acadêmico de categorizar como uma forma de entendimento ampliado do cenário proposto, contudo, há interconexões evidentes nas categorias. Em relação aos *processos composicionais*, nesse sentido, destacamos o texto de Pronk (2021), que apesar da centralidade dos arranjos, trabalha com a viola sertaneja como instrumento musical, e a música Armorial como contexto cultural. Já o texto de Pinheiro (2024), embora traga como produto principal a edição musical de uma obra, trata de composição no contexto cultural do samba a partir da desconstrução do próprio conceito ocidental de obra artística. Ambos os textos compreendidos nessa categoria, apesar do enfoque tecnicista, trazem alguma discussão da música brasileira.

Pronk (2021) apresentou uma caracterização da viola sertaneja, observando-a não apenas como instrumento musical, mas integrando-a ao universo sociogeográfico do sertão, termo que, segundo o autor, “vem da geografia colonial e reproduz os interesses da dominação e olhar apropriador dos impérios em expansão e do seu projeto civilizador” (p. 33). Foram abordadas características físicas do instrumento, questões de afinação, estilísticas e idiomáticas recorrentes no uso da viola, e aspectos sobre a difusão pelo país, especialmente no Nordeste, região na qual a viola é utilizada no repente, modalidade de canto improvisado. O repentista ou cantador “que entoa os versos utiliza a viola para o acompanhamento” (Pronk, 2021, p. 43).

Apesar do estudo de Pronk (2021), não ter sido categorizado em *instrumentos musicais*, há um argumento que emerge do estudo, e será posteriormente reforçado na categoria citada, sobre a tentativa de legitimação de instrumentos identificados com a cultura popular no contexto acadêmico, nesse caso pela via do repertório:

A motivação para o desenvolvimento deste trabalho se deu inicialmente pelo meu interesse na temática relacionada à viola brasileira. Meu primeiro contato com esse instrumento ocorreu por volta do ano de 2009, enquanto cursava o Mestrado em Música no *Royal Conservatoire*, na cidade de Haia, nos Países Baixos. Naquela circunstância, tive oportunidade de conviver com músicos de diversas nacionalidades. O fato de ser o único violonista brasileiro entre os colegas de turma, motivou-me a incluir no repertório mais obras de compositores do meu país, tais como César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Francisco Mignone, Marlos Nobre, Mozart Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali (Pronk, 2021, p. 22-23).

Contudo, o próprio autor identificou esse paradoxo, quando argumentou:

ao qualificarmos o Movimento Armorial como “barroco sertanejo” ou mesmo “classicismo sertanejo”, corremos o risco de fazer uma leitura do movimento a partir de uma perspectiva europeia, quando a proposta do movimento foi de criar uma arte a partir de perspectiva da cultura popular do Nordeste brasileiro (Pronk, 2021, p. 60).

No estudo de Pinheiro (2024), há uma pertinente desconstrução do conceito de obra musical ocidental, incluindo-se a função dos mediadores no processo, como performers, produtores, engenheiros de som e quem mais fizer parte de uma montagem, bem como uma crítica ao conceito de autenticidade e ao movimento da música historicamente informada. Paradoxalmente, o trabalho culmina com a proposição de uma edição *Urtext* (Pinheiro, 2024, p. 323-399), que mesmo considerando toda a discussão anterior, consiste em registro relevante para o estabelecimento da composição na literatura.

O autor dedica-se à contextualização da obra no cenário da música urbana, o samba como resistência negra e como gênero identitário nacional relevante em desenvolvimento, e o papel do rádio não apenas como veículo de difusão de música, mas como elemento de relevante função social, veículo para o qual a obra em questão foi criada (Pinheiro, 2024, p. 59-80). Para o autor,

a obra *A noiva do condutor* está diretamente relacionada aos variados momentos e movimentos culturais emergentes no Rio de Janeiro, resultantes de distintas influências musicais e artísticas em busca de uma expressão próxima ao ideário do que o nacionalismo preconizou, se encaixando perfeitamente como um elemento mediador que representa o contexto da música popular brasileira urbana nas primeiras décadas do século XIX (Pinheiro, 2024, p. 80).

Na categoria *instrumentos musicais*, percebe-se a tendência de uma menor atenção à música brasileira, que aparece mais como unidade temática dentro de uma discussão técnica instrumental. Entre os cinco trabalhos listados nessa categoria, ressalta-se a presença de dois voltados ao violão (Vetromilla, 2011; Pedrassoli Júnior, 2017), dois à percussão (Tullio, 2014; Santos, 2015), e um ao violino (Isidoro, 2020). O único que apresenta uma interface consistente com manifestações musicais brasileiras é o último, justamente o dedicado ao instrumento menos identificado com a música brasileira entre os três, o violino. A proposição de Isidoro (2020), ao investigar o violino no contexto da música popular em grandes centros urbanos do Brasil, revisita a discussão sobre as interfaces entre o erudito e o popular, tema recorrente na academia em tempos passados.

Em relação às pesquisas voltadas ao violão e à percussão, instrumentos bastante identificados com a cultura brasileira, percebe-se uma tendência acadêmica por vezes contraditória, que sequer tenta a interface entre erudito e popular, abordagem de certa forma um tanto ultrapassada, mas segue em direção ainda mais questionável, a de legitimação acadêmica como instrumentos ditos “eruditos” através de uma tentativa de silenciamento de suas sonoridades vinculadas às culturas populares. Para ilustrar essa postura, vejamos a linha argumentativa dos próprios autores citados. De acordo com Santos (2015), um dos pesquisadores da percussão, “esta representação depreciativa comum a estes instrumentos faz com que o repertório dedicado a eles se situe à margem do programa de estudos de conservatórios e universidades” (p. 22). Ainda no âmbito da percussão, Tullio (2014) argumenta:

O Brasil estava se tornando famoso pela música popular e pela Bossa Nova na década de 1960, e, na época posterior, a década de 1970, dificilmente o país despontaria como expoente na música para percussão contemporânea, principalmente, por todos os factores descritos na tese, como o atraso e a estagnação no ensino desses instrumentos, assim como na performance (p. 199-200).

Vetromilla (2011), ao investigar o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, segue em linha argumentativa similar aos autores da percussão. Ao se referir às obras participantes do concurso, o autor atribui que “houve uma aproximação efetiva em relação às técnicas da música erudita europeia das décadas recentes” (Vetromilla, 2011, p. 190). Vejamos a descrição do autor em relação público:

Quem era esse público-alvo? Essencialmente, pianistas e violonistas profissionais ou amadores, ávidos pela possibilidade de acessar um repertório escrito por compositores brasileiros eruditos, que fosse publicado no Brasil e que escapasse de uma imagem estereotipada da música erudita brasileira para violão, na qual a sonoridade do instrumento está associada à praticada na música folclórica ou popular (Vetromilla, 2011, p. 187).

Esse argumento da “imagem estereotipada” da música que autores vinculados às ideias acima pretendem se afastar não é exclusivo de uma universidade, de um determinado contexto de pesquisas ou de uma determinada orientação estética acadêmica. Se observarmos com atenção, nos depararemos cotidianamente com esse argumento que, pode ser afinado com uma certa arrogância, que não necessariamente seja característica individual do pesquisador, mas uma questão estrutural da área. Para exemplificar, vejamos que o outro trabalho dedicado ao violão faz transparecer essa ideia: “Foi a partir desse

diálogo com a linguagem musical advinda da cultura popular urbana - em especial aquela dos chorões - é que Villa-Lobos pôde extrair os conteúdos que posteriormente seriam transmutados em criação estética” (Pedrassoli Júnior, 2017, p. 192). Uma leitura possível, conforme o argumento do autor, seria de que a “cultura popular urbana” que teria originado a obra não satisfaz a condição de “criação estética”, atribuída de uma forma direcional ao compositor com reconhecimento acadêmico. Pedrassoli Júnior (2017), também resgata a questão do popular e do erudito:

Essa síntese entre tradição popular e modernidade, ou ainda, entre intuição e técnica, é característica da obra villalobiana como um todo. Se a linguagem particular do violão popular parece ser a base de equilíbrio entre essas vertentes aparentemente díspares - mas que nunca entram em conflito na música de Villa-Lobos - é certo que a influência deste instrumento extrapola em muito o âmbito das obras escritas especificamente para ele, a ponto de transformar-se numa espécie de alegoria da simbiose entre o popular e o erudito, ideia recorrente na cultura brasileira e que é compartilhada por grande parte dos estudiosos da música desse compositor (p. 94).

CONCLUSÕES

Se partimos da premissa de que todo o conhecimento pode ser útil, e que cada pesquisador tem liberdade para investigar a temática que a vontade instigar, justificamos a realização de qualquer estudo suficientemente embasado como válido. No âmbito da música, considerando as pesquisas realizadas por professores de universidades federais brasileiras no doutoramento da UA, há um evidente predomínio de abordagens voltadas à performance, e um alinhamento estilístico a repertório de matrizes europeias. Trata-se de uma amostra bastante específica, de 27 teses, e a escolha de uma instituição na Europa sugere a possibilidade desse alinhamento.

Dos 27 textos, conforme visto anteriormente, apenas nove abordam algum aspecto da música brasileira. Nesses nove textos apresentados há temáticas e enfoques variados, centrados em instrumentos musicais e características performáticas, questões de notação e de edição musical, eventos musicais, obras e contextos. Em seis textos a centralidade está em instrumentos: dois na percussão (Tullio, 2014; Santos, 2015), dois no violão (Vetromilla, 2011; Pedrassoli Júnior, 2017), um no violino (Isidoro, 2020) e um na viola sertaneja (Pronk, 2021). Os dois últimos dedicam-se a desenvolver além da performance, do repertório e de contextos específicos, e abordam em algum nível a música e a cultura brasileira. Um texto centra-se em uma obra específica e proposta de edição musical

(Pinheiro, 2024), com algum desenvolvimento relacionando música e cultura brasileira. Em apenas dois textos o enfoque está em manifestações culturais brasileiras e a música relacionada a esses contextos (Duarte, 2013; Padilha, 2014), ambos metodologicamente alinhados à etnomusicologia.

Se observarmos outras propostas voltadas à revisão de literatura específica em música em contexto ampliado, podemos inferir que a escolha por temas ligados à música brasileira apresenta um comportamento similar do ponto de vista quantitativo. Em estudo bibliográfico publicado em 2015, ao discorrer sobre os anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), a pesquisadora Lia Tomás informa:

realizamos uma busca no conjunto de trabalhos de algumas subáreas utilizando os descritores ‘música brasileira’, ‘Brasil’, ‘brasileiro’, ‘nacional’ e ‘nacionalismo’ e encontramos o seguinte resultado: Etnomusicologia: 196 trabalhos – 88,2%; Música Popular: 67 trabalhos - 91,8 %; Musicologia: 419 trabalhos – 72%; Práticas Interpretativas: 188 trabalhos – 44,33% e Teoria & Análise: 86 trabalhos - 32,3 %. Esses dados perfazem 956 trabalhos, representando 36,00% de toda a produção encontrada nos Anais da ANPPOM desde a sua fundação em 1988 (Tomás, 2015, p. 55).

Desde o estudo de Tomás (2015) até a atualidade há alguns estudos voltados à revisão de literatura musical, com metodologias e abordagens diversas, mas a maioria sequer utiliza “música brasileira” e suas variantes como termo descritor. Como exercício ilustrativo, podemos verificar que as nove teses das 27 descritas perfazem um percentual aproximado de 33%, algo próximo aos 36% descritos pela autora. Evidentemente essa simples comparação não nos permite traçar tendências em relação à abordagem sobre música brasileira nas pesquisas, é apenas um indício, mas como indício, pode encontrar similitudes e ser percebido inclusive em outras abordagens não quantitativas. Pereira (2020), ao discutir questões curriculares no ensino superior em música, pode ser lido de forma a corroborar o argumento anterior:

os currículos do ensino superior em Música têm funcionado, muitas vezes, como um instrumento de colonização da *aesthesis* musical, definindo padrões estéticos europeus como a base para um sistema de cotação do valor musical e, por conseguinte, para a seleção curricular em música. Em primeiro lugar, contudo, é preciso reconhecer que há uma crise e enxergar nessa crise um momento propício para a transformação, para reformas estruturais que atinjam de fato a essência que organiza as estruturas curriculares no ensino superior em Música. A proposta de um projeto transmoderno, de um giro decolonial, de um giro deconservatorial, apresenta-se como uma possibilidade de transformação (Pereira, 2020, p. 19).

O espaço ainda reduzido voltado à música e à cultura brasileira na bibliografia acadêmica da área contrasta com as abordagens alinhadas a matrizes musicais ditas “canônicas”, “eruditas” ou de “alta cultura”, seja o quer que queiram significar esses termos. Essa discrepância tende a se revelar também nas práticas, nos currículos e nas abordagens no ensino de música nas universidades brasileiras, uma herança colonial que segue presente e predominante.

REFERENCES

Araújo, M. V. (2015). *Comportamentos autorreguladores e experiências de fluxo na prática musical: um inquérito com performers de nível avançado*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/15836>

Bragagnolo, B. M. (2019). *A inclusão da performance na análise musical: uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano*. (Doctoral dissertation). Federal University of Paraíba, Brazil. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19027>

Chaib, F. M. C. (2012). *O gesto na performance em percussão: uma abordagem sensorial e performativa*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/9880>

CNPq (2026). *Plataforma Lattes*. <https://lattes.cnpq.br>

Corrêa, M. K. (2016). *O fazer musical dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic: relações entre performance, composição, arranjo e improvisação*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/17898>

Costa Filho, M. S. (2015). *A pedagogia do canto através do movimento corporal*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/15159>

Duarte, A. J. (2013). *Folgazões do Mogi-abaixo: música, caipiridade e paisagens cantadas*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/12353>

Isidoro, E. A. B. (2020). *O violino na música popular urbana nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo: conectando tensões e conotações*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/30298>

Lima, S. R. G. (2022). *Escuta e criação como rede: caminhos de individuação musical*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/35453>

Nery, D. G. (2023). *Para além do gesto: a comunicação interpessoal entre o maestro e a orquestra*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/39927>

Oliveira, D. M. G. (2016). *A expressividade do corpo na performance vocal*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/22459>

Oliveira Junior, E. S. (2019). *Registo, composição e vinculação de instalação sonora para um espaço específico através da revisitação*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/27527>

Padilha, A. F. S. (2014). *A construção ilusória da realidade, ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da música*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/13640>

Pedrassoli Júnior, P. (2017). *Tácito e explícito em Villa-Lobos: notação musical e performance das obras pra violão solo*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/17883>

Pereira, M. V. M. (2020). Ensino superior em Música, colonialidade e currículos. *Revista Brasileira de Educação*, 25, 1-24. <http://doi.org/10.1590/S1413-24782020250054>

Pinheiro, A. B. (2024). *Definição, edição urtext e performance da obra A noiva do condutor (Arnold Glückmann e Noel Rosa), uma abordagem transdisciplinar*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/45282>

Pronk, E. L. (2021). *Do romance ao loop nordestino: viola sertaneja e live looping na música armorial*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/33121>

Queiroz, D. U. (2024). *Promoção da autorregulação no ensino e aprendizagem online dos instrumentos de cordas friccionadas*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/44317>

Rocha, E. M. O. (2010). *Manuel Rodrigues Coelho "Flores de Música": problemas de interpretação*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/10989>

Rocha, M. C. D. C. (2016). *Espaço, gesto e textura na música eletroacústica: uma abordagem analítica e composicional*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/17134>

Rocha, T. A. C. (2014). *Identidades sonoras na construção de um discurso orientado por temporalidades*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/13748>

Roussin, C. B. (2020). *Considerações históricas e interpretativas sobre a serenata La Pace Fra la Virtù e la Bellezza, de David Perez*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/28464>

Sanchez, L. P. (2020). *A malta do norte: um estudo etnográfico sobre a cena do jazz portuense*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/30218>

Santos, B. S. (2015). *Instrumentos marginais de percussão na música contemporânea: uma expansão técnico-interpretativa de instrumentos latino-americanos*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/17030>

Santos, J. D. T. (2024). *Desenvolvendo a voz artística na guitarra: uma abordagem ecológica sobre processos criativos a partir da corporalidade*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro.

Silva, J. T. A. S. M., & Monti, E. M. G. (2026). Circulação da produção científica de docentes de universidades federais brasileiras egressos do doutorado em música da Universidade de Aveiro - Portugal. *Revista da FUNDARTE*, 1 (2026), 1-25. <https://seer.fundarte.rs.gov.br/RevistadaFundarte/article/view/1730>

Souza, A. C. B. (2020). *A orquestra, o rapport e a formação de públicos num contexto regional: um estudo de caso exploratório no distrito de Aveiro*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/30076>

Tomás, L. (2015). *A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988-2013)*. (Pesquisa em Música no Brasil, Vol. 4). Porto Alegre: ANPPOM. <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/4>

Tullio, E. F. (2014). *O grupo do Brooklin – semente da percussão contemporânea no Brasil*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/12716>

University of Aveiro (2026). *Programa Doutoral em Música*.

<https://www.ua.pt/pt/curso/223>

Vetromilla, C. D. (2011). *O concurso INM-Vitale e a presença do repertório violonístico na música erudita brasileira dos anos 1970*. (Doctoral dissertation). Federal University of the State of Rio de Janeiro, Brazil. <http://hdl.handle.net/unirio/11373>

Vieira, B. M. L. (2017). *A relação entre tocar de ouvido e literacia musical: uma abordagem integrada de ensino-aprendizagem do piano funcional*. (Doctoral dissertation). University of Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/22450>