

Desvelar para a liberdade musical: Reflexões sobre des-envolvimento da musicalidade e a prática docente

Talita Araujo Rodrigues
UFRJ
litarodrigues.arte@gmail.com

Comunicação

Resumo: Desde o meu primeiro contato com a música, sempre ouvi os professores de “teoria” e de instrumento comentando como devíamos executar todos os exercícios e construir todos os fraseados com *musicalidade* e essa sempre foi minha busca nos estudos da música mesmo sem saber os significados atribuídos a essa palavra. Afinal de contas o que é musicalidade? Seria o entendimento histórico-etimológico do termo o suficiente para pautar um conceito tão presente em nossas práticas pedagógicas desde a Musicalização Infantil, passando pelo Ensino Regular até a Graduação em Música? A bibliografia estudada durante a pesquisa de monografia que precede este trabalho mostra que sim, caso entendamos *musicalidade* e *música* a partir do pensamento científico como uma “teoria do real”, isto é, como uma pesquisa capaz de conceituar e dominar um fenômeno – que neste caso é a música. Mas tentando partir de um pensamento científico em seu sentido originário e dialogando com autores da poética, a questão da música parece se permitir desvelar com um pouco mais de clareza. Ainda que seu vigor jamais possa ser verbalizado, talvez por esse viés a musicalidade possa se permitir ser tratada e pensada como característica fundamental vigorosa da música e dessa forma, creio eu, também se permita ser des-envolvida por nós e nossos alunos.

Palavras chave: linguagem; musicalidade; dominação cultural.

Introdução

A música e a arte inquietam, deve ser por isso que não houve outra escolha se não caminhar por essas realidades. A questão é que ao procurar a educação formal nas escolas especializadas no ensino música, essa inquietude brilhante me foi apresentada oras como mito vigoroso, regente e indispensável, oras como algo indiferente, por vezes indesejável ou moldável para cá ou para lá, mas sempre presente.

Na pesquisa acadêmica surgiu a esperança de compreender e alcançar o mistério que é a performance musical livre, vigorosa, intensa, real entre tantas outras palavras que, em vão, buscam dar conta do fenômeno que é tocar/ouvir música. Depois de alguns olhares rasos sob

estudos da neurociência e cognição musicais, percebi que o caminho para essa inquietude que me grita não seria outro que não o da poética já que estou não estou falando de um objeto estático, mas sim de arte, da obra de arte, do real, do vigor do vigente que se apresenta (Heidegger, 2012).

A princípio, foi encontrada a lamparina que possivelmente nos guiará por esse caminho para musicalidade: a poética. Essa pesquisa (que está em andamento) busca dialogar com teóricos da música, educação musical e da poética para observar humildemente de que maneira a musicalidade se dá e como podemos orientar nossos alunos a encontrar seus caminhos para uma performance vigorosa e realizadora. Mas por hora, este artigo tratará observar o que tem sido entendido sob o termo “musicalidade” nos últimos anos sob um aspecto acadêmico científico.

Conceito de musicalidade: perfil histórico

Em resposta aos anseios de conceituação da palavra *musicalidade*, Gembris (1997, apud MAFFIOLETTI, 2001) traçou historicamente as formas de entender a palavra e muitos autores partiram de sua pesquisa para chegar ao que hoje pode ser entendido por *musicalidade*. Foram elas determinadas como fase *fenomenológica* (1880 a 1910/1920), *psicométrica* (a partir de 1920) e a última, que seria a que estamos vivendo, *característica humana ou sentido musical*.

Fase fenomenológica (1880 e 1910/1920): distinção entre música boa e música medíocre.

A primeira fase tem como ponto central, habilidades de discriminação musical avaliadas em prazer musical, memória, imaginação para compor, bom gosto, entre outros critérios colocados em 1905 pelo filósofo bem-nascido Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), quando publica “Sobre a avaliação da habilidade musical”. Para ele, a habilidade de discriminação musical e o gosto eram os traços musicais mais importantes para discriminar música boa e música medíocre. Seu pensamento “obedecia à ideia clássica de beleza, buscava a uniformidade das variações, a proporção e harmonia das partes” (MAFFIOLETTI, 2001, p.3).

Além de Michaelis, Theodor Billroth (1895-1896), grande cirurgião e violinista virtuose (LÓPEZ-VALDÉS, 2014), considerava a percepção musical o critério mais importante de musicalidade. Essa ideia surgiu com a influência do amigo e crítico vienense Eduard Hanslick, que questionou a negligência com que o conceito de movimento vinha sendo tratado nos estudos de essência e efeitos da música, para ele esse conceito é o mais importante e mais produtivo da música (MAFFIOLLETTI, 2001).

Segundo Bourdieu,

a eficácia de um discurso de determinado campo em outro se dá pela correspondência oculta entre o espaço social no qual são produzidos, campo político, artístico, religioso ou filosófico, e a estrutura do campo social das classes sociais no qual os receptores estão situados e em relação ao qual eles interpretam a mensagem (BOURDIEU, 2002, p.88 apud SCHROEDER, 2005, p.26).

Considerando o perfil de Michaelis, Billroth e Hanslick, podemos questionar a partir de que posição eles discursavam. Havendo uma homologia entre os críticos do campo musical erudito e a posição dos leitores da classe social dominante, esse campo pôde se estabelecer e autodeclarar legítimo. Este ciclo se repete ao longo dos anos tornando-se mais forte a cada geração (SCHROEDER, 2005).

Cabe aí a insatisfação com o conceito de origem fenomenológica da musicalidade. A partir do momento que um tipo de produção é considerado legítimo pelas devidas instâncias legitimadoras (inclusive a escola), o caráter arbitrário dessa consagração é apagado e passa a ser tomado como um direito natural, baseado em leis simbólicas da relação circular de reconhecimento recíproco entre os músicos e escritores (BOURDIEU, 1999, apud SCHROEDER, 2005). Pensando nisso, o critério de avaliação entre música boa e música medíocre torna-se evidentemente insuficiente.

Fase Psicométrica (a partir de 1920): testes de habilidade indiferentes às condições socioculturais.

Nesse ponto, musicalidade aparece como “talento musical” e com os avanços da psicologia experimental tornou-se possível testar o que já fora levantado por Michaelis, Billroth e Hanslick. Os testes de Seashore (1919 apud MAFFIOLETTI, 2001) e seu aluno Gordon (1989, *ibid.*), tinham o propósito de testar habilidades musicais indiferentes à socialização musical do sujeito. No teste de Seashore investigava-se a acuidade auditiva da pessoa baseando-se apenas nas reações perante os parâmetros do som, utilizando questões objetivas mais alguns ritmos e melodias. Na mesma linha de pensamento, Gordon, aplica diferentes testes com o intuito de identificar o “talento” em crianças e estudantes de música (FONTERRADA, 2003).

Silvia Schroeder (2005), em sua tese de doutorado, faz uma lista com diversos lugares em que esses os termos “talento musical” e “musicalidade” aparecem como sinônimos. Ela começa abordando publicações não-científicas que citam alguns artistas de destaque, ressaltando o fato dos textos levantarem a precocidade com que o talento “aparece”, “se manifesta”, sendo visto como “condição *sine qua non* para o músico” (*ibid.*, p.44); a investigação continua com teóricos da educação musical que afirmam, quase que unanimemente, que o talento é inato e que a educação musical deve, em suma, tratar de “despertá-los” ou contribuir para que eles “aflorem” (MARTINS, 1985; GAÍNZA, 1964, apud SCHROEDER, 2005). A autora também expõe alguns exemplos de grandes músicos que teriam esse “talento natural” depois de verificar suas origens, observa-se que todos eles tiveram a presença da música desde muito cedo em suas vidas, contradizendo a naturalidade do talento que tantos autores comentam (*ibid.*).

Essa ideia de talento natural advém do mesmo pensamento de que música é um fenômeno da natureza e que a música tonal seria resultado de uma evolução natural. Por exemplo Edgar Willems, que diz:

a escala é um fenômeno natural que não necessita ser inculcado na criança, mas que a criança deve simplesmente *redescobri-la em si mesma* [...] Na sua forma de sete graus na qual o sétimo é uma sensível, constitui o *resultado de uma evolução natural* (WILLEMS, 1962, p. 74 apud SCHROEDER, 2005, p.17).

Essa afirmação sugere que as culturas que não possuem a escala tonal estariam menos desenvolvidas/evoluídas musicalmente, pensamento presente em discursos de diversos educadores musicais, músicos e teóricos da música (SCHROEDER, 2005).

O naturalismo musical tem uma explicação na física acústica, mas não considera que há diferenças entre o mundo físico e o universo simbólico, o que não é considerado para os teóricos citados. Apesar das relações harmônicas em alguns casos poderem ser explicadas por leis da acústica, isso não nos autoriza a considerar essa música um “fenômeno natural” principalmente por essas aplicações de leis acústicas se restringirem ao universo do sistema tonal, ignorando que a organização da escala e o temperamento igual é uma escolha da cultura ocidental e não uma *lei do som*. Essa concepção tem como pressuposto uma ideia evolucionista de que essa música se tornou mais complexa ao longo dos anos e, portanto, mais “sofisticada”, que teria a capacidade de, segundo algumas análises, “englobar os principais procedimentos criativos de diversas culturas” (ibid., p.23) e conteria alguns elementos universais capazes de atingir todos os seres humanos sensíveis. Daí, por exemplo, sua indicação como meta principal da educação musical a começar pelos testes psicométricos de habilidade musical tonal sem conexão com as questões socioculturais dos indivíduos.

Segundo Vigotsky (1987 apud BELING; BARBOSA, 2014), os signos são constituídos nas relações humanas, isto é, não provém de um processo natural nem de relação com o meio, mas de apropriação no âmbito das relações sociais, humanas, históricas e culturais. Dessa forma, como medir o “talento” baseando-se em quesitos arbitrários advindos de uma única linguagem musical pode pautar o conceito de musicalidade para todos? Não podemos pensar em testes que avaliem e quantifiquem habilidades musicais levando em consideração apenas um parâmetro estético de música, é preciso considerar os aspectos socioculturais dos indivíduos e da música que praticam, do contrário teremos uma avaliação resultante de dominação cultural, isto é, insuficiente para falar de musicalidade.

Musicalidade: característica de todo ser humano.

A partir daqui, diversos autores contemporâneos serão citados em busca de um entendimento sobre a musicalidade. Piazzeta (2010) pode resumi-los entendendo como

capacidade cognitiva, no âmbito da percepção auditiva e no âmbito do manuseio de instrumentos musicais. Assim, é inata e constitutiva de cada pessoa, não se resume a capacidades e qualidades para tocar um instrumento musical (PIAZZETA, 2010, p.492).

Esse pensamento traz musicalidade como algo que está presente no ser humano e em várias outras espécies, sendo entendido como a capacidade de se comunicar através dos sons. As autoras Leda Maffioletti e Luciane Cuervo (2009) fazem um levantamento onde diversos autores são citados corroborando com a compreensão de musicalidade como característica do ser humano, por exemplo:

Illari (2006 apud CUERVO; MAFFIOLETTI, 2009), Ginard (2003, *ibid*) e Gembris (2006, *ibid*), afirmam que a atitude musical e resposta a padrões sonoros existem desde os estágios iniciais da vida e, talvez, semanas antes do nascimento; para Blacking (1976, *ibid*), “nem todas as pessoas são musicais, umas apresentam maior musicalidade do que outras”, concordando com Sacks (2007) quando afirma que todos temos pontos mais fortes e mais fracos em alguns aspectos da musicalidade. Mas nesse caso ele se refere à musicalidade como uma gama de habilidades, “das mais elementares percepções de tom e ritmo aos aspectos superiores da inteligência e sensibilidade musical, e todas elas, em princípio, são indissociáveis umas das outras” (SACKS, 2007, p.104).

Apesar de todas as citações, como já notou a autora Susan Hallam, não há consenso sobre o que queremos dizer quando falamos em musicalidade:

O termo ‘musical’ é normalmente remetido a outros termos, como habilidade (define a capacidade ou poder), aptidão (propensão natural ou talento), talento (uma faculdade ou atitude especial) e potencial (o que pode vir a ser ou a própria ação, latente). Não há consenso sobre o significado desse termo, mas a autora afirma, convergindo com os demais autores vistos aqui, que a tendência atual é a de considerar a musicalidade como uma característica humana (HALLAM, 2006 apud CUERVO; MAFFIOLETTI, 2009, p.1)

Musicalidade e Fala

Até este ponto, “musicalidade” tem sido conceituada como uma característica humana e forma de expressão de caráter universal, “presente em todos e sujeita a lapidação; lapidação que se dá, assim como a apropriação da fala, por meio das relações históricas e sociais do homem” (VIGOTSKI, 2008 apud BELING, 2014, p.3). Nesse momento da investigação, outro fenômeno aparece ligado à musicalidade: a fala.

Bannan (2006 apud PEDERIVA; TUNES, 2008) afirma que as qualidades encontradas na fala e no canto como parâmetros de uma comunicação significativa, constituem a anatomia complexa do instrumento vocal humano como altura, duração, controle do volume, capacidade de variar timbres. Isso não seria uma simples coincidência, “tais funções seriam frutos da evolução, presentes hoje na produtividade vocal moderna, na fala e na canção” (ibid., p.391), sendo que na fala há uma comunicação serial, enquanto no canto a comunicação pode ser partilhada de forma simultânea, o que pode ter desempenhado um papel fundamental no momento pré-linguístico da comunicação humana. Isto é, fala e música possuem a mesma origem, pensamento partilhado por Penderiva e Tunes (2008), Belling e Barbosa (2014).

A voz, como primeiro veículo de expressão e comunicação humana, constitui o princípio da linguagem. Nesse ponto muitos autores concordam com essa visão de que a capacidade para música é diretamente relacionada à capacidade universal para linguagem, como Illari (2006, apud CUERVO, 2010), Sloboda (2008, ibid) e Sacks (2007):

Nós, humanos, somos uma espécie musical além de linguística. [...] Todos nós, (com pouquíssimas exceções) somos capazes de perceber música, tons, timbre, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo. Integramos tudo isso e “construímos” a música na mente usando muitas partes do cérebro (SACKS, 2007, p.10).

Nesse sentido, o pensamento sobre música deve seguir entendido como uma linguagem semelhante à fala, ou uma linguagem por si mesma? Ao tratarmos a música como semelhante à fala, imputamos a ela as características gramaticais e maneiristas que a linguagem falada e escrita possuem, o que para música é insuficiente, já que ela possui seu vigor próprio de linguagem (HEIDEGGER, 2003).

Essa postura que entende a linguagem como a fala e a escrita constrói, por exemplo, a ideia de que música como linguagem universal é um senso comum. Segundo Schroeder (2005), os próprios autores que afirmam isso caem em contradição ao lembrar que o universo citado não abrange todas as culturas, mesmo porque, se a música fosse de fato uma linguagem universal, todos os povos “sentiriam” a mesma coisa e compreenderiam exatamente o que a música de determinado povo pretende comunicar, mas não é isso que não acontece, o que para algumas culturas é música, para outras não passaria de um amontoado de ruídos (SCHAFER, 1991).

Violeta Gaínza faz uma alteração na ordem das palavras, aparentemente resolvendo a questão: “a música constitui uma forma universal de linguagem (e não uma linguagem universal)” (GAÍNZA, 1977, p.73 apud SCHROEDER, 2005, p.14). A questão que foi resolvida foi música como linguagem enquanto semelhante aos diferentes idiomas que existem, isto é, fala-se alemão, entende-se alemão; toca-se Beethoven, entende-se música contemplativa. Mas se partirmos do conceito de linguagem como real que se permite velar e desvelar-se, que vale por si mesmo, vamos transpor o que o idioma limita (HEIDEGGER, 2003). Se entendermos música como uma linguagem enquanto linguagem em seu vigor, ela voltará a ser uma linguagem universal. Mas indiferente da questão universalista, esse posicionamento nos obriga a rever nossa posição enquanto professores dessa linguagem. E a partir daí, sim, pensar a

música como linguagem, como uma forma de comunicação e expressão (de ideias, emoções, acontecimentos etc.); que faz uso da musicalidade e nos pertence como espécie; que como elaboração humana – social e histórica – só pode ser apreendida de forma mediada, quer dizer, nas relações humanas (BELING; BARBOSA, 2014, p.7).

Com essa nova posição, parece ter clareado o que seria essa “musicalidade” que estamos procurando.

A visão contemporânea entende que o núcleo da musicalidade está em gerar sentido, “o que implica num trabalho pedagógico voltado para o saber fazer, compreender e comunicar” (MAFFIOLETTI, 2001, p. 3). Eu diria “fazer vigorar” ou “fazer viger” partindo do entendimento da musicalidade como vigor da linguagem musical (HEIDEGGER, 2003; 2012), ou

o que para Swanwick (2003) é *musicianship*¹: habilidade adquirida e sensibilidade musical. Já *musicality* seria a característica humana semelhante à fala e outras comunicações sonoras entre os animais. Nesse sentido, é possível considerar *musicality* através do entendimento de Sacks (2007) quando fala em *musicofilia*, que assim como a biofilia², é uma característica inata do ser humano.

Educação Musical

Enquanto professores de música, temos como ferramentas para a docência diferentes tipos de metodologias para que possamos alcançar o máximo do desenvolvimento musical dos nossos alunos, porém segundo o levantamento de Schroeder (2005), apesar de todo desenvolvimento dos métodos ativos e de outras linhas pedagógicas musicais, a grande maioria dessas metodologias tratam de uma educação auditiva trabalhando com a manipulação sonora e discernimento dos parâmetros do som, uma vez que o conceito de musicalidade é constantemente ligado à capacidade de percepção (treinamento) auditiva. Essa forma de compreender o ensino de música parece, possivelmente, enfraquecer a apreensão da musicalidade, pois “o simples manuseio do universo sonoro de algum modo possibilita a aquisição da linguagem musical (ou ao menos facilita essa aquisição)” (ibid., p.86).

De modo geral, o foco da educação musical muitas vezes recai sobre aspectos sensoriais (auditivos) e gramaticais (técnicos) da música, deixando uma lacuna nas questões de significação. Isto é, o som, a técnica e a instrumentação se tornam o objetivo final do processo; se desenvolve a habilidade inata ou musicofilia (*musicality*), mas e a musicalidade (*musicianship*)?

Mudando de perspectiva

Até aqui, viemos por um caminho bibliográfico junto a autoras e autores comprometidos com a Música e a Educação Musical, porém, observando a musicalidade por

¹ Alda Oliveira, tradutora de Swanwick, explica em nota de rodapé que não há palavras em nosso vocabulário que correspondam ao mesmo significado.

² Sentimento pelos seres vivos segundo (WILSON, apud SACKS, 2007, p.10).

uma ótica da ciência moderna como “teoria do real”, que busca uma apropriação de todos os elementos desse real transformando-o em objeto para que possa ser observado, compreendido, experimentado, enfim, dominado pelo ser humano que esgotará suas possibilidades de existência (HEIDEGGER, 2012).

Assim como linguagem, na forma que procurei filosoficamente compreender, música é um fenômeno, sua objetificação comprometerá diretamente o vigor do real da essência do que é música, uma vez que tornando-a objeto, reduzimos sua vigência à parâmetros, medidas, gramáticas, técnicas e conceitos criados por nós para tentar compreendê-la. Longe de rejeitar o que sustenta a ciência como conhecimento formulado, mesmo porque se estamos aqui hoje é porque devemos ao conhecimento científico esse modo de organização e investigação sobre os saberes humanos. Mas o mistério da música já mostrou que não se desvelará somente por um caminho pré-determinado pelas abstrações e representações do som, pela redução da música ao estatuto de objeto sonoro ou sensação bio-psíquica e projeção socioeconômica.

Mesmo no impasse-paradigma, a questão permanece e dá energia para que a pesquisa continue por uma perspectiva ontológica sobre música, conseqüentemente sobre a musicalidade. Apesar de ainda engatinhar sob essa nova perspectiva, espera-se através dessa postura, enriquecer a Educação Musical considerando as questões filosóficas e a densidade própria dos indivíduos, compreendendo “densidade do próprio” como aquilo que é co-dependente do indivíduo, mas não está encerrado na subjetividade ou objetividade de um fazer, pesquisar, escutar, viver, con-viver com música (JARDIM, 2005). Estaria o des-velar da liberdade musical no “entre”, no “com” da articulação da linguagem *entre* e *com* música?

Referências

BELING, R. Sobre a diferença entre música e musicalidade: considerações para educação musical. **ANAIS: I Simpósio de Educação Musical da UNISO**, Sorocaba, 2014. Disponível em <www.uniso.br/publicacoes/anais-semu/#> Acesso em: 29 nov. 2014.

BELING, R.; BARBOSA, M. F. S. Música, musicalidade e desenvolvimento humano: implicações para a educação musical nas escolas. **ANAIS: IX Encontro ABEM Sudeste e I Fórum de Educação Musical do Espírito Santo, "Educação musical: ética, produção de conhecimento e formação humana"**, Vitória, 2014. Disponível em <www.abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional_sudeste/paper/view/776> Acesso em: 29 nov. 2014.

CUERVO, L. Musicalidade na Educação a Distância: Reflexões sobre os usos das Tecnologias de Informação e Comunicação. In: VI SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2010, Rio de Janeiro. **ANAIS: VI SIMCAM**, Rio de Janeiro, 2010. P. 408-418.

CUERVO, L.; MAFFIOLETTI, L. A. Musicalidade na performance: uma investigação entre estudantes de instrumento. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 21, p.35-43, mar. 2009.

FONTEERRADA, M. T. O. Educação musical: tecendo a linha do tempo. In: _____ **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora da UNESP, 2005, Cap. 1, p.85-89.

HEIDEGGER, M. O Caminho para Linguagem. In: _____. **A Caminho da Linguagem**. Tradução por Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. Cap. 6 p. 191-216.

HEIDEGGER, M. A Questão da Técnica. In: _____. **Ensaio e Conferências**. Tradução por Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Cap. 1 p. 11-38.

HEIDEGGER, M. Ciência e Pensamento do Sentido. In: _____. **Ensaio e Conferências**. Tradução por Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Cap. 2 p. 39-60.

JARDIM, A. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

LÓPEZ-VALDÉS, J. C. Historia y Filosofía de la Medicina: Theodor Billroth: más de un siglo de su grandeza artística. **Gaceta Médica de México**, México, v. 150, n. 2, p.189-194, 2014. Disponível em: <http://www.anmm.org.mx/GMM/2014/n2/GMM_150_2014_2_189-194.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2014.

MAFFIOLETTI, L. A. Musicalidade humana: Aquela que todos podem ter. In: IV ENCONTRO REGIONAL DA ABEM SUL, I ENCONTRO DO LABORATÓRIO DE ENSINO DE MÚSICA, 2001, Santa Maria. **ANAIS: “Educação Musical hoje: Múltiplos Espaços. Novas demandas profissionais”**, Santa Maria, mai. 2001, p.53-63.

PENDERIVA, P.; TUNES, E. Musicalidade, fala expressão das emoções. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4, 2008, São Paulo. **ANAIS: IV SIMCAM**, São Paulo, Editora Paulistana, 2008, p.4. Disponível em <www.abcmus.org/documents/SIMCAM6.pdf> Acesso em: 10 nov. 2014.

PIAZZETTA, C. M. “Musicalidade em Ação” e Processos Cognitivos na Musicoterapia. **ANAIS: VI SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**, Rio de Janeiro, 2010, p. 492-505. Disponível em <www.abcmus.org/documents/SIMCAM6.pdf> Acesso em: 6 nov. 2014.

SACKS, O. **Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. Tradução por Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. Tradução por Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHROEDER, S. C. N. **Reflexões sobre o conceito de musicalidade**: em busca de novas perspectivas teóricas para educação musical. 2005. 210f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente**. Tradução por Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.