

A Análise musical de acordo com a Psicologia Ecológica

Rael B. G. Toffolo
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
rbgtoffolo@uem.br

Sabrina Laurelee Schulz
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
sa.laureli@gmail.com

Sumário:

Este artigo pretende apresentar pressupostos teóricos para a análise musical apoiados na teoria de Percepção Direta de Gibson (1966, 1979). Inicialmente, apresentamos os pressupostos filosóficos objetivistas e subjetivistas que embasaram a análise musical tradicional e os problemas decorrentes de tal abordagem. Posteriormente descrevemos de forma sucinta a abordagem Ecológica da Percepção ou Teoria da Percepção direta proposta por Gibson. O passo seguinte será relacionar a teoria de Gibson com a Percepção Auditiva aplicada à música de acordo com Clarke (2005), pra finalmente apresentarmos a aplicação de procedimentos analíticos ecológicos na obra “Estudo, ex-tudo, eis tudo, pois...” de Gilberto Mendes.

Palavras-Chave: Análise Musical, Psicologia Ecológica, Percepção musical

Introdução

A complexa diversidade e modos de pensar dos séculos XX e XXI têm propiciado inúmeras e interessantes discussões sobre o papel da música na sociedade, a forma como as pessoas se relacionam e utilizam a música, bem como os significados que tal prática humana tem apresentado. Tais preocupações são oriundas de mudanças paradigmáticas ocorridas em muitas áreas do conhecimento humano como a Psicologia, a Filosofia, as Ciências Sociais a Antropologia, estudos sobre a percepção, entre outras. Dentro desse panorama, estudos sobre o significado musical têm se tornado muito mais freqüentes na agenda de pesquisadores tanto da música quanto de áreas relacionadas (Cf. Cross, 2005; Clarke, 2005; Kramer, 2003; Cross, 2001a, 2001b).

O entendimento sobre o que significa a música e para que precisamos ou utilizamos a música são questões ainda controversas, porém inúmeras áreas interdisciplinares que estudam a cognição musical têm proposto algumas soluções parciais que se tornam interessantes caminhos de investigação.

Na musicologia tradicional a área que tem como principal tarefa entender como a música funciona é a Análise Musical. Se verificarmos a literatura especializada musical, anais de congressos, trabalhos de pós-graduações, podemos verificar a grande quantidade de pesquisas que buscam entender as características estruturais das obras do repertório ocidental e não-ocidental, suas relações com aspectos históricos e sociológicos e abordagens analíticas aplicadas à interpretação musical. A grande maioria desses trabalhos busca desvendar aspectos que possam contribuir para o entendimento desse fenômeno humano que chamamos de música. Porém, grande parte desses trabalhos desconsideram um fator que aqui consideramos essencial para entendermos o que a música significa: o observador ou ouvinte. Sendo assim, inicialmente apresentamos uma discussão que demonstra porque o ouvinte não tem sido considerado pela musicologia tradicional.

Análise Musical: objetivismo e subjetivismo

A Análise Musical é definida por Bent como: “a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música por si própria, excetuando seus fatores externos. Mais formalmente, a análise pode incluir a interpretação das estruturas na música, juntamente com a resolução em seus elementos constituintes mais

simples, e a investigação da função relevante desses elementos.” (Bent and Drabkin, 1987, 2). A partir dessa definição sobre o *modus operandi* da Análise Musical, podemos verificar que o observador-ouvinte, que pode ser o próprio analista, não está considerado. É muito raro encontrarmos alguma metodologia de análise tradicional que parta da escuta ou considere a escuta, por acreditar que, como a definição confirma, existe um objeto de análise independente do observador. Já na segunda parte da definição de Bent, o enfoque amplia-se para incluir a investigação de como os elementos estruturais se relacionam e possibilitam a emergência de funções. Essa segunda vertente pode ser observada nas propostas analíticas de Dahlhaus (1983) ao criticar os procedimentos tradicionais de análise. No seu *Analysis and Value Judgment*, afirma que análises realizadas tanto por críticos quanto por músicos em sua maior parte são descrições de harmonias e tonalidades, sofrendo de obscuridade e que suas propostas provocam a suspeita de que são desnecessárias. Para resolver esse “inobjetivismo” analítico, como define, Dahlhaus sugere uma *análise de segunda ordem* que deveria englobar aspectos teórico-históricos dos sistemas que embasam os procedimentos estruturais da obra e que a interpretação da análise deveria ser feita sobre tal contexto. Porém, como podemos ver, ainda existe um objeto a ser analisado que responde por si só as questões formuladas pelo analista. Tal objeto de análise na maioria dos casos resume-se à partitura da obra. Podemos perguntar então: a partitura da obra é a obra? Onde estaria a música? Abordagens mais atuais, apoiadas na semiótica piereiana, consideram que a música é um processo que engloba inúmeros aspectos da partitura, ao ouvinte, passando pela interpretação, gravação e a concepção do compositor¹. Cabe agora nos perguntar, porque a análise musical raramente considerou o ouvinte ao longo de sua história?

Tal pergunta pode ser respondida se entendermos que a análise musical e a própria musicologia do final do século XIX nascem dentro de um paradigma objetivista. O objetivismo caracteriza-se por qualquer doutrina que admita a existência de objetos válidos independentemente das crenças e opiniões de diferentes sujeitos. Investigando um pouco mais a fundo, podemos verificar que o objeto ou objetivo da análise da realidade dentro desse paradigma caracteriza-se por tudo aquilo que é externo em relação à consciência ou ao pensamento, o que é independente do sujeito e o que está em conformidade a métodos e regras (Cf. Abbagno, 1998).

Outro ponto interessante a cerca da discussão sobre o objeto de análise reside no fato de que um outro entendimento sobre o conceito de objeto originou uma postura oposta ao objetivismo, mas que também não nos oferece melhores condições para o entendimento e estudo sobre o significado musical. Tal postura caracteriza-se pela definição de objeto como objeto do intelecto enquanto pensado ou imaginado, sem que isso implique sua existência fora do intelecto. Tendemos assim para um pólo idealista que considera que existir objetivamente significa existir em forma de representação ou de idéia. O subjetivismo entende que todo julgamento é realizado pela razão, considerando que o mundo material, objetivo e empírico só pode ser compreendido a partir de uma verdade subjetiva, ainda que espiritual ou ideal. Tal perspectiva é decorrência direta da visão de sujeito cartesiano tal qual apresentado nas *Meditações* e que também está presente na obra de Kant, que embora atribuisse a Hume ter-lhe acordado do sono dogmático, ainda atribui à razão o exame de todas as percepções para a construção efetiva do conhecimento. Não existe, portanto, nessa vertente outra possibilidade de avaliar o conhecimento se não pela atividade sistemática da crítica como fazem Kant e Hegel.

Podemos apresentar aqui como exemplo de tal visão ora objetivista, ora idealista no campo da música, o trabalho teórico do compositor francês Pierre Schaeffer (1966). Apesar de ser um dos trabalhos mais importantes na tentativa de dar um enfoque sistemático à percepção dentro do processo composicional, Schaeffer incorre em alguns equívocos que herda da fenomenologia de Husserl². Schaeffer depois de dedicar-se a uma análise sistemática das propriedades da escuta a partir da psico-acústica, busca um objeto sonoro que é obtido ou isolado utilizando-se o processo de “redução fenomenológica” proposto por Husserl. Tal redução seria a eliminação de todos os condicionamentos culturais do ato de percepção. A partir da eliminação dos condicionamentos culturais, que no caso de Schaeffer seriam as referências à fonte produtora do objeto sonoro, poderia-se classificar tal objeto em categorias a partir de suas características espectrais e formas de ocorrência no tempo. Varela, Thompson, and Rosch (2003), afirmam que um dos principais problemas da teoria de Husserl reside na redução fenomenológica, que visa um objeto transcendente a todas

¹ Para uma visão aprofundada sobre tal discussão confira (Zamprona, 1996)

² Para uma visão ampla sobre os problemas da fenomenologia husserliana confira (Varela et al., 2003). Sobre os problemas da fenomenologia husserliana na obra de Schaeffer confira (Toffolo and Oliveira, 2005).

as experiências possíveis e imaculado aos condicionamentos culturais. A tendência objetivista é notada na preocupação do autor em circunscrever um *objeto* sonoro que pode ser medido, analisado e classificado. Por sua vez, através do recurso husserliano da redução fenomenológica, observa-se a tendência subjetivista, já que tal redução coloca o objeto sonoro numa categoria transcendente à experiência.

Abordagens filosóficas pontyanas (Merleau-Ponty, 1999) e pós-pontyanas (Varela et al., 2003; Maturana, 1995), bem como da Psicologia Ecológica de Gibson (1966, 1979), têm proposto melhores soluções acerca da circunscrição do sujeito que podem dar interessantes direcionamentos para os estudos sobre significação musical. Dentro desse paradigma, apresentamos a abordagem da percepção segundo a teoria de Gibson e como ela pode ser relacionada com a análise musical de acordo com Clarke (2005), demonstrando tal aplicação na análise de uma obra de Gilberto Mendes.

Abordagem Ecológica da Percepção

De acordo com Gibson, não podemos caracterizar a percepção como um ato de manipulação de abstrações, ou cópias do mundo obtidas pelos órgãos dos sentidos a partir de estímulos desorganizados e caóticos do meio, que processos racionais completam ou corrigem. Perceber é a detecção direta de informação estruturada e especificada no meio, realizada por um indivíduo dotado de sistemas perceptuais³. Tais sistemas perceptuais possuem características que são específicas de cada espécie e que se desenvolveram ao longo de um processo histórico de adaptações no nível da espécie e auto-ajustes durante o tempo de vida do indivíduo. A estrutura logarítmica da membrana basilar dos humanos não se desenvolveu por acaso, mas sim é um recurso vantajoso para indivíduos que se comunicam pela fala, pois pode realizar a detecção de informações que se estruturam no campo das alturas em proporções tais quais a da série harmônica. Os processos perceptuais não decodificam informação do meio físico, mas ressoam com informações estruturadas disponíveis no meio. Esse ressoar não é passivo, como um fenômeno acústico, mas sim ativo de acordo com a história de condutas e adaptações do indivíduo nesse meio.

A informação para Gibson é a ponte de conexão entre o indivíduo e o meio, ou seja, um acoplamento entre o indivíduo e seu meio e está dividida em dois pólos complementares denominados como Invariantes e *affordances*. As invariantes são os aspectos do meio que se mantêm constantes ou que se transformam segundo um padrão específico de mudança e os *affordances* são as possibilidades de ações de um indivíduo em relação ao meio, que são circunscritas pelas propriedades de seus sistemas perceptuais. Desde o primeiro contato com o mundo, os sistemas perceptuais de um indivíduo estão imersos em um contínuo processo de aprendizagem perceptual (*Perceptual Learning*), ou seja, tal aprendizado caracteriza-se por um contínuo processo de distinção ou de aumento das capacidades de distinção de informação. Perceber então caracteriza-se como um processo de auto-ajuste dos sistemas perceptuais, ou seja, ação do organismo para encontrar a melhor forma de ressoar com o meio. Agimos para perceber e percebemos para agir num fluxo contínuo de percepção/ação. Os comportamentos decorrentes do processo perceptual, ou seja, os *Affordances* (possibilidades de ação perante a detecção de uma invariante, inclusive a possibilidade de detectar ou não uma informação), são dependentes do meio em que se está inserido e das propriedades do sistema perceptual, por isso o ressoar não é passivo.

O ponto central da abordagem ecológica da percepção aplicada à música caracteriza-se pela consideração de que a significação musical não se encontra fechada na obra e muito menos na idealização do ouvinte, mas sim na relação entre ouvinte e obra, ou seja, entre indivíduo e seu meio, que no caso da música será um meio principalmente sonoro. Esse meio possui então informação estruturada em invariantes que são detectadas ou não a partir dos *affordances* do ouvinte que são mais ou menos complexos, dependendo da capacidade de distinções que seus sistemas perceptuais podem realizar⁴, ou seja, em que ponto de sua história individual de aprendizagem perceptual o ouvinte se encontra. O significado está intimamente relacionado ao

³ Propostas filosóficas como as de Varela et al. (2003) e de Maturana (1995), fazem restrições ao conceito de detecção de informação quando são consideradas em níveis biológicos profundos, porém concordam que é uma descrição viável se consideradas em nível do observador que faz distinções a partir da realidade, nível este que caracteriza a própria epistemologia. A abordagem de Gibson não se torna inválida então para esses autores já que Gibson propõe sua teoria em um nível específico de descrição que denomina por nível ecológico.

⁴ Os sistemas perceptuais devem sempre ser considerados como uma parte de um indivíduo que se encontra em um meio. O sistema perceptual auditivo, por exemplo, encontra-se na cabeça do indivíduo que por sua vez está sobre um corpo (que tem sistema nervoso) e que atua em um meio.

conceito de *affordance* já que tal conceito caracteriza-se pela possibilidade de ação que uma invariante pode especificar a um indivíduo em seu meio. Uma cadeira pode possibilitar a ação de sentar em um indivíduo que vai comer em um restaurante, mas a mesma cadeira pode possibilitar a ação de se defender se esse indivíduo estiver sendo atacado. A música, por sua vez, pode possibilitar: dançar, trabalho conjunto, persuasão, *catarsis* emocional, marchar, bater o pé e um grande conjunto de outras atividades possíveis, porém, em certas tradições culturais a música é divorciada da ação⁵.

Para realizarmos uma análise musical dentro desse paradigma, precisamos então nos concentrar na relação entre o indivíduo e o meio, ou seja, na informação que é caracterizada pelos conceitos de invariantes e *affordances*.

Imagine o seguinte exemplo: tocamos uma gravação de uma pessoa afinando um violino e perguntamos a um aluno de música: o que é esse som? A resposta que provavelmente teremos será: “Alguém afinando um violino”. Temos aí um significado dado a um som ouvido. Esse significado supõe um instrumento musical e um indivíduo executando uma ação. Como podemos analisar essa situação a partir da abordagem ecológica? Primeiramente o violino foi reconhecido a partir de invariantes auditivas como: tipo de ataque sonoro, registro sonoro, modo de produção de som a partir de um arco. A especificação de que alguém afinava o violino é decorrente de invariantes como variação contínua de altura durante a duração da nota que é tocada; som típico de cordas duplas soltas sendo tocadas que são reconhecidas a partir de invariantes que caracterizam o timbre entre outras. Se mudarmos qualquer uma das invariantes dessa situação, poderemos modificar o significado especificado. Se tivermos aqui cordas duplas sendo tocadas em um glissando perfeitamente paralelo o nosso ouvinte poderá achar que não é alguém afinando um violino, mas possivelmente estudando algum exercício de glissandos, por exemplo. Por outro lado se trocarmos o nosso ouvinte também poderemos ter respostas diferentes. Imagine que seu ouvinte é um trabalhador de uma área rural que nunca teve um contato com um violino, provavelmente ele não dirá que é um violino e muito menos que alguém está afinando o instrumento.

Dessa forma, a descrição de um fenômeno auditivo não depende somente do indivíduo, já que a modificação das invariantes pode mudar o significado atribuído, e nem somente das invariantes, já que pessoas diferentes terão *affordances* diferentes, decorrentes do auto-ajuste de seus sistemas perceptuais de acordo com o processo de aprendizagem perceptual.

Análise do “Estudo, ex-tudo, eis tudo, pois...” de Gilberto Mendes

Nesta seção apresentamos alguns exemplos de como podemos aplicar uma abordagem ecológica na análise auditiva de uma obra do repertório pianístico brasileiro do século XX. De acordo com o exposto, fica claro que a análise aqui apresentada é decorrente da história de acoplamentos perceptuais de indivíduos específicos, no caso os autores deste artigo. A análise foi realizada a partir da gravação da obra que consta no CD “Amor Humor e outros portos” do pianista Antônio Eduardo, lançado com apoio da FAPESP, gravado em fevereiro de 1998.

A obra inicia-se com uma seqüência de quatro acordes que remetem a uma obra tonal. Além disso, o trecho apresenta um caráter calmo ou melancólico especificado por invariantes informacionais como: durações muito longas em dinâmica *piano* e que resultam em um timbre aveludado, já que uma dinâmica em *piano* gera poucos harmônicos no timbre do instrumento. A especificação de um contexto tonal é decorrente de um conjunto de *affordances* do ouvinte. Uma pessoa que não conhece o conceito de tonalidade não poderia afirmar que é uma obra tonal. Provavelmente a associaria com um tipo de sonoridade comum à música tradicional (inclusive com os cânones da música popular). O conjunto de acordes se repete e em [0:22] há uma mudança de eixo harmônico, que um músico percebe como um trecho na região da subdominante. Essa passagem pela subdominante, também tem quatro acordes e termina em uma suspensão harmônica. Todo o conjunto se repete sem alterações. A detecção da suspensão harmônica é especificada pela relação que o conjunto de notas do acorde do final da frase tem com o contexto tonal do trecho. A percepção desse contraste é por sua vez decorrente de *affordances* específicos de um músico treinado (*Perceptual Learning*) para perceber relações tonais. No final da repetição do bloco completo, podemos

⁵ Para Windsor (1995), nos campos do entretenimento e da estética, é visível a grande quantidade de transformações ou bloqueios ocorridas nos processos de percepção/ação. Convenções sociais: como não aplaudir um concerto entre movimentos, não tocar em uma estátua de uma exposição, entre outras, são transformações ou bloqueios de procedimentos normais de percepção/ação. Mas esse já é um assunto que foge do escopo deste trabalho.

perceber uma invariante que especifica um final de frase ou seção que é detectada a partir de um pequeno *rallentando* em conjunto com uma respiração de frase. A nova frase que se inicia em [1:11], mantém a mesma estrutura do trecho inicial, porém a mão esquerda apresenta um novo conjunto de acordes que contradizem a percepção de tonalidade do primeiro trecho, como se um elemento perturbador interferisse na estrutura apresentada até o momento. Isso é justificado por acordes que estão a distâncias intervalares que não são típicas à sonoridade tonal. Podemos caracterizar até esse momento então, uma relação de contraste entre dois tipos de poéticas musicais, o primeiro bloco tonal e um segundo bloco não-tonal. Esse segundo bloco não-tonal, será utilizado como alicerce para um novo conjunto de perturbações que se inicia em [1:48]. Os acordes da seção não-tonal são tocados exatamente da mesma forma que foram tocados anteriormente, como mesma duração e dinâmica, porém agora intercalados por um conjunto de frases formadas por notas rápidas com alturas que remetem ao contexto da música dodecafônica ou serial. A percepção desse contexto serial ou dodecafônico está especificada por um conjunto de notas que não obedecem nenhum contexto tonal e que estão exageradamente espalhadas pelo registro do instrumento. Os acordes que estão no alicerce das frases rápidas e que são a repetição exata da seção anterior, são reinterpretados pela escuta, sendo considerados agora estáveis devido ao auto grau de complexidade das frases rápidas. O que no momento anterior era percebido como um desvio de discurso, passa a ser o ponto de referência estável. As frases rápidas que estão intercaladas aos acordes ficam gradativamente mais complexas até o ponto onde passam a não mais caber no intervalo de tempo dos acordes. A interferência das frases rápidas torna-se tão grande que não é mais possível sustentar o discurso conduzido pelos acordes e isso ocorre exatamente no acorde de finalização da frase (oitavo acorde da frase) em [2:23 a 2:30]. A partir desse ponto uma nova seção inicia-se como um desenvolvimento dos procedimentos utilizados até o momento. Acordes novos sustentam novas frases rápidas que não obedecem à estrutura temporal regular das primeiras seções. Esse procedimento segue até a retomada do contexto tonal que é antecedido em [4:16] pela mesma frase que aparece em [2:23] ampliada pelo seu retrógrado e depois por uma outra frase rápida, longa, com caráter de cadência sem o acorde de sustentação.

O contexto tonal retorna em um ritmo ternário como a mesma seqüência de acordes da frase inicial, porém com uma melodia escrita em ritmo característico de *jazz*. Essa seção tonal desenvolve-se para um ritmo de tango até a nova interferência da sonoridade serial (frase rápida, não tonal usando registro expandido) em [6:46]. Em [7:07] o trecho com sonoridade tonal de *jazz* retorna seguido pelo trecho como sonoridade de tango. A peça encerra-se com duas frases arpejadas, lentas e em dinâmica *piano*. A primeira tem uma sonoridade que remete às estruturas intervalares dissonantes das frases rápidas e a segunda é formada pelo arpejo dos dois acordes iniciais em ordem inversa, acabando com o primeiro acorde da música (a tônica da seção tonal) como um possível resumo da obra.

A partir dos resultados obtidos na análise, significamos a obra como um percurso auditivo que apresenta contrastes entre as poéticas musicais tonais e não tonais, entre a música popular e erudita, que estão presentes no universo sonoro do ouvinte que realizou a análise. A obra constrói-se na percepção a partir de interferências mútuas entre esses universos.

Considerações Finais

Esboçamos neste artigo, uma das possíveis aplicações da abordagem ecológica da percepção para o campo musical, em especial para a análise musical. Inúmeras outras aplicações podem ser decorrentes de estudos dessa relação com as áreas da performance musical, do entendimento do funcionamento da percepção auditiva, da investigação do conceito de significação musical para músicos e não-músicos, entre outras. Não podemos deixar de ressaltar que a análise aqui apresentada pretende descrever a construção de significados para um ouvinte específico em uma situação específica de acordo com sua história de acoplamentos informacionais descritos como invariantes e *affordances*. Uma análise mais detalhada da estrutura da informação (invariantes) poderia ser mais profundamente descrita, tal qual realizada em Toffolo (2004), porém por uma questão de espaço esse nível de detalhamento não seria possível. O mais importante da abordagem apresentada aqui é que, concordando com Clarke (2005) e Windsor (1995), uma descrição da audição de acordo com a psicologia ecológica pode contribuir com diversas áreas de estudos musicais ao oferecer outros tipos de entendimento sobre questões que envolvam a construção de significados musicais e que podem ser úteis tanto para músicos quanto para não músicos em diversos aspectos: favorecendo uma maior aproximação da comunidade musical com o ouvinte leigo (já que a maioria das análises musicais são realizadas por músicos e só podem ser entendidas pelos próprios); propiciando o surgimento de novas

estratégias para a educação musical, entre outros, levando a novos entendimentos para questões como: o que é a música; porque ouvimos música e o que a música significa?

Referências Bibliográficas

- Abbagnano, N. (1998). *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bent, I. e W. Drabkin (1987). *Analysis*. New York: Norton.
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Cross, I. (2001a). Music, cognition, culture, and evolution. *Annals of the New York Academy of Sciences* 930 (1), 28–42.
- Cross, I. (2001b). Music, mind and evolution. *Psychology of Music* 29 (1), 95–102.
- Cross, I. (2005). Music and meaning, ambiguity and evolution. In D. Miell, R. A. R. MacDonald, e D. J. Hargreaves (Eds.), *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, C. (1983). *Analysis and value judgment*. Pendragon Press.
- Gibson, J. J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Gibson, J. J. (1979). *Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Kramer, L. (2003). Musicology and meaning. *The Musical Times* 144, 6–12.
- Maturana, H. R. (1995). *Da Biologia à Psicologia*. Porto Alegre: Artmed.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Toffolo, R. B. G. (2004). Quando Paisagem se torna obra: uma abordagem ecológica das composições do tipo paisagem sonora. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.
- Toffolo, R. B. G. e A. L. G. Oliveira (2005). Uma abordagem atuacionista da tipo-morfologia de Pierre Schaeffer. In M. Dottori and B. Ilari (Eds.), *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música*, pp. 131–145. Curitiba: UFPR.
- Varela, F. J., Thompson, E. e Rosch, E. (2003). *Mente Incorporada: ciência cognitiva e experiência humana*. Porto Alegre: Artmed.
- Windsor, W. L. (1995). *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*. Ph. D. thesis, City University, London. Unpublished PhD thesis.
- Zampronha, E. S. (1996). Onde está a música? *Arteunesp* 12, 115–133.