

PERFORMANCE MUSICAL: ESTÁGIO PRELIMINAR PARA A PRODUÇÃO DE PESQUISA

MUSICAL PERFORMANCE: PRELIMINARY STAGE FOR RESEARCH PRODUCTION

Sonia Regina Albano de Lima
IA-UNESP
soniaalbano@uol.com.br

Resumo

O artigo retrata os tipos de raciocínio aplicados nas ciências e nas artes, como se processa a pesquisa artística, quais são suas características e objetivos. No que diz respeito às modalidades de pesquisa em música e à forma como os *performers musicais* desenvolvem um estágio preliminar de pesquisa musical capaz de subsidiar pesquisas mais avançadas no setor. Fundamentam parte deste artigo as publicações de Marconi & Lakatos, L. Santaella, entre outros, e os intérpretes musicais que relatam como desenvolvem suas performances, situação capaz de subsidiar pesquisas importantes nesta subárea.

Palavras-chave: raciocínio abdutivo; pesquisa em artes; fazer musical; estágio preliminar de pesquisa.

Abstract

The article portrays the types of reasoning applied in the sciences and arts, how artistic research is carried out, what are its characteristics and objectives. With regard to research modalities in music and the way in which musical performers develop a preliminary stage of musical research capable of supporting more advanced research in the sector. The publications by Marconi & Lakatos, L. Santaella, among others, and the musical interpreters who report how they develop their performances are based on part of this article, a situation capable of supporting important research in this sub-area.

Keywords: abductive reasoning; arts research; making music; preliminary research stage.

Introdução

Na reunião de Coordenadores dos Programas de Pós-Graduação em Música realizada no ano de 2018, durante o Congresso Anual da ANPPOM, foi elaborado um texto encaminhado à CAPES, definindo as características, objetivos e modalidades de pesquisa em música, com o intuito de contribuir nos procedimentos de avaliação na área de Artes empregados por esse órgão. Os Coordenadores dos PPGs de Música presentes admitiram que ela, enquanto área de conhecimento, comporta três grandes campos de pesquisa: a **Formação**, os **Processos Criativos** e os **Estudos Teóricos**, campos que se articulam e se intersectam continuamente, principalmente se considerarmos que a produção musical é transpassada por eles, independentemente da especificidade da pesquisa musical que está sendo produzida.

A **Formação** engloba as reflexões tanto do fazer musical quanto das múltiplas facetas dos processos de ensino e aprendizagem na área. Em ambos os casos, o olhar do pesquisador é multidirecionado tanto para a apreensão dos fenômenos, quanto para a elaboração de novos modelos de criação artística, pedagógica, gerando novos métodos e novas ferramentas na pesquisa, teoria e nas práticas. Os **Processos Criativos**, por sua vez, abarcam as práticas de criação musical, as teorias que delas emergem e são provocadas. Composição, improvisação, interpretação, performance, modelos notacionais e de escrita, análises dos processos e reflexões visam não apenas resguardar práticas consagradas, como também renová-las e produzir práticas novas, mantendo um diálogo contínuo com as diversas esferas da produção de conhecimentos. Os **Estudos Teóricos** perpassam tanto o campo da *Formação* o dos *Processos Criativos*. Diferentes estratégias de pesquisa e perspectivas intradisciplinares são a base de um diálogo para a produção de conhecimentos críticos, reflexivos, especulativos, conceituais entre saberes diversos sobre uma diversidade de fenômenos musicais. Esses três campos se sustentam, dão razão de ser, provocam, reterritorializam os objetos de estudo e caracterizam a Música como uma das áreas de pesquisa.

Sob esta ótica as pesquisas em música configuram-se tanto nas práticas artísticas (performance, interpretação, regência, composições entre outras) quanto na produção de teorias (artigos, dissertações, teses, livros, coletâneas) sendo que estas podem tanto se basear nas práticas

musicais como delas resultar. Práticas e teorias são o fluxo contínuo da produção de saberes em música que se retroalimentam constantemente, seja no diálogo com áreas de conhecimento diversas, com as diversas linguagens artísticas ou com as diferentes subáreas musicais que se entrecruzam. Na pesquisa em música a inovação é frequente, seja na produção de novas teorias a respeito de práticas, técnicas e métodos de produção e ensino, ou na criação de novas práticas artísticas.

O raciocínio abduutivo norteando as pesquisas nas Artes

Na elaboração dos diversos saberes que norteiam o mundo, o homem faz uso tanto da razão como dos sentidos, sejam esses saberes científicos, artísticos, religiosos, filosóficos ou outro qualquer. O predomínio de uma dessas fontes de alimentação do conhecimento em detrimento da outra, ou a fusão de ambas, vai consolidando os diversos saberes que, ao longo da história, são partilhados, formando as diversas teorias epistemológicas. Da mesma forma que o homem produz conhecimento, ele os ordena e os classifica, criando compartimentos de saberes similares entre si, fracionando-os em unidades específicas e independentes. A medida que ele constrói esses compartimentos, afasta-se da unidade cognitiva que permeia o universo, sendo que este conhecimento fragmentado e específico se torna uma força que transita no mundo, regulada por leis próprias. Esse comportamento gera diferentes níveis de complexidade, o fracionamento do conhecimento universal e requer dos indivíduos um diálogo cada vez mais extenso entre e além dos saberes já conquistados, todos eles produzidos por meio de pesquisas, que, via de regra, fundamentam-se em bases científicas ou apenas consolidam novos saberes.

Ezequiel Ander-Egg (1978, p. 28) define pesquisa como um procedimento reflexivo sistemático, controlado e crítico, que permite descobrir novos fatos ou dados, relações ou leis, em qualquer campo de conhecimento. Rummel (1972, p. 3), por sua vez, confere à pesquisa um duplo significado. Em sentido amplo ela engloba todas as investigações especializadas e completas; em sentido restrito abarca os vários tipos de estudos e de investigações mais aprofundadas (In: MARCONI & LAKATOS, 2017, p. 1- 2).

As diferentes modalidades de pesquisa (científica, filosófica, artística, sociológica, histórica, religiosa, entre outras) são constituídas levando-se em conta o campo de conhecimento em que ela é empregada, sua finalidade, sua forma, os métodos e procedimentos adotados. Sua classificação é determinada pelo tipo de problema ou questionamento investigado. É na pesquisa que o indivíduo encontra respostas para os seus questionamentos, daí sua importância na cadeia cognitiva. A pesquisa permite ao ser humano produzir, reproduzir, conservar, sistematizar, organizar, transmitir e universalizar o conhecimento. J. Dewey define esta modalidade de trabalho como a transformação controlada ou dirigida de uma situação indeterminada em outra determinada nas distinções e relações que a constituem, de tal maneira que os elementos da situação originária são convertidos em uma totalidade unificada (ABBAGNANO, 2000, p. 584). Diferentes tipos de pesquisa coexistem lado a lado, no sentido de consolidar a formação de novos conhecimentos, pensamentos ou inferência, utilizando para tanto, diversos tipos de raciocínio.

Lucia Santaella, embasada nos enunciados de Peirce, confirma a existência de três tipos de raciocínio: o abduutivo, o indutivo e o dedutivo. Embora essas modalidades sejam interdependentes, sempre haverá a predominância de um raciocínio em detrimento do outro na composição das diversas ciências e na formação do conhecimento (SANTAELLA, 2001).

Presente de forma mais costumeira na pesquisa em artes, o raciocínio abduutivo reporta-se a um ato criativo advindo do homem que se alicerça na possibilidade de levantar uma hipótese explicativa para um fato surpreendente – um *insight* ou uma conjectura. Trata-se de um raciocínio que ao mesmo tempo é instintivo e racional e possibilita ao homem adivinhar corretamente as leis da natureza e a hipótese correta a partir de uma inferência lógica. Está presente na arte, na ciência e na vida cotidiana. No campo científico segue determinados passos: a observação criativa de um fato; a inferência que tem a natureza de uma adivinhação; a avaliação da inferência reconstruída. Embora este raciocínio seja o pivô de todas as descobertas humanas, fonte de todas as verdades e de todas as mentiras, apresenta-se como o argumento mais frágil na cadeia de raciocínios. É um raciocínio meramente preparatório – o primeiro passo de um raciocínio científico – considerando-se que a indução é o passo conclusivo.

Pautada na publicação *Peirce's theory of abduction*, de K.T. Fann (1970), Santaella relata que na cadeia científica, a abdução busca uma teoria enquanto a indução busca fatos. Ela não leva à adoção de hipóteses como opiniões finais, portanto, a probabilidade, que é um traço do raciocínio indutivo, afeta a abdução de forma indireta (SANTAELLA, 2001).

Gonzalez & Haselager, em artigo publicado na *Cognitio* (2002, p. 22-31), relatam que a abdução se constitui em um modo de inferência onde se estrutura o raciocínio criativo. Também embasados em Peirce, consideram a mente um sistema dinâmico, cuja atividade central é a produção de hábitos. Estes, por sua vez, quando fortemente consolidados, constituem as crenças. Entretanto, no pensamento criativo as crenças bem estabelecidas podem ser abaladas por dúvidas ou surpresas que precisam ser testadas, originando novas crenças que substituirão as anteriores. Esse processo de interrupção e abandono de uma crença não ocorre por acaso; ele exige que alguma experiência se contraponha às expectativas, o que vale dizer que a interrupção de uma crença pode ocorrer mediante o surgimento de uma nova experiência. Essa nova experiência produz na mente humana um efeito que pode ser ativo ou passivo. No primeiro caso, aquilo que se percebe conflita positivamente com as expectativas; no segundo, não havendo nenhuma expectativa positiva, acontece algo inesperado que não havia sido previsto. Sob o efeito da surpresa, que abala as expectativas produzidas por crenças já estabelecidas, dúvidas estimulam a mente a investiga-la até que essas desapareçam, permitindo que novas crenças bem estabelecidas sejam reinstaladas ou criadas. Nesse processo, hipóteses explicativas podem transformar uma situação surpreendente em uma situação corriqueira.

A inferência abductiva não fornece garantias absolutas sobre sua validade; ela serve para guiar a mente na tentativa de se libertar das dúvidas. Gonzalez & Haselager, assim como Peirce, consideram a abdução um tipo de faculdade instintiva natural. Ela se assemelha aos instintos dos animais à medida que ultrapassa os poderes gerais da razão, direcionando-os além do alcance dos nossos sentidos. O papel do raciocínio abductivo no pensamento criativo está diretamente relacionado à geração, mudança e expansão de um domínio de crenças que consolidam um hábito:

Tal expansão ocorre quando mentes criativas se confrontam com problemas - a mente, em sua tendência de operar com formas de crenças bem estabelecidas vivencia a percepção de anomalias e problemas insolúveis no domínio das crenças disponíveis. Surpresas e dúvidas iniciam o processo abduutivo de geração e seleção das possíveis hipóteses que poderiam solucionar os problemas em questão. Assim, como um tipo de heurística, a abdução constitui um guia para a expansão de crenças (GONZALEZ; HASELAGER, 2002, p. 26).

Sendo a abdução uma forma de *raciocínio criativo*, é importante traçar o percurso de um trabalho criativo. O autor Silvio Zamboni assim se pronuncia com relação a essa questão:

[...] o mecanismo criativo ocorre de uma forma preponderantemente intuitiva, enquanto o racional necessita de elementos enumeráveis, comparáveis, ordenáveis. O que ocorre frequentemente dentro de um processo de trabalho criativo é a existência de sequências de momentos criativos (intuitivos), seguidos de ordenações racionais. Ao longo de um processo de trabalho criativo existe uma dinâmica intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e o racional; procura-se algo, e, através de um *insight* (intuitivo) vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma passível de ser controlada pelo intelecto, os quais são ordenados. Na sequência, surge outro problema, novamente um *insight*, e assim por diante... Dessa maneira se dá forma a uma ideia. A criação, na realidade é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossíveis (ZAMBONI, 1998, p. 29).

Para esse autor, a criatividade enquanto pensamento está presente tanto nas ciências como nas artes em geral; nela a subjetividade surge tanto na forma de trabalhar como na maneira de encontrar soluções criativas. A diferença entre uma criação e outra concentra-se no processo de trabalho fundamentado em um determinado paradigma e no conhecimento acumulado de quem realiza a obra. A essência da criatividade está no fato de ela trazer para o pensamento algo novo

que foi encontrado, com o intuito de solucionar alguma coisa e só depois de encontrado vai delinear o caminho a percorrer.

Nas artes a criatividade tem importância capital, ela não é mensurável, é assimilada por impulsos intuitivos e de difícil tradução verbal, têm a mesma importância conferida às ciências, considerando-se que as atividades relacionadas ao conhecimento humano giram, de um lado, em torno de um componente lógico, racional e inteligível, e de outro, partem de um componente intuitivo e sensível. A diferença básica entre uma forma de conhecimento e outra é que o resultado apresentado pela ciência não pressupõe e não suscita maiores questionamentos quanto aos métodos sensíveis e intuitivos que interferiram no processo geral do produto científico. Nas artes, diversamente, o *sensível*, embalado por impulsos intuitivos, vai além do processo de criação artística, pois faz parte do caráter multissignificativo da obra de arte, sempre apresentado ao interlocutor como parte integrante de sua significação. A esse interlocutor é que cabe a recepção da obra de uma forma própria e pessoal (ZAMBONI, 1998, p. 8).

Para Zamboni a Arte, na maioria das vezes, não faz uso de um raciocínio discursivo para se expressar. Em boa parte, os processos criativos na arte apresentam-se em forma de *insight* e dessa maneira, eles não têm como explicar logicamente a obtenção de seus resultados. A conscientização desses procedimentos só se faz presente à medida que a criação vai ganhando uma forma. Complementando essa argumentação, Anton Ehrenzweig analisa o papel que o inconsciente desempenha no controle da subestrutura da arte:

O trabalho criador consegue coordenar os resultados entre a indiferenciação inconsciente e a diferenciação consciente e assim deixa a descoberto a ordem oculta do inconsciente. [...] O estudo da subestrutura inconsciente da arte e dos processos de triagem na ciência oferece a oportunidade necessária para observar as técnicas criadoras do ego e o modo pelo qual este faz uso da estrutura dispersa e da percepção do inconsciente. O caos do inconsciente é tão desalentador quanto o da realidade externa. Em ambos os casos necessitamos de técnicas menos diferenciadas de visão inconsciente para nos apercebermos da sua ordem oculta. Na esfera da

criatividade, as realidades internas e externas sempre serão organizadas em conjunto pelo mesmo processo individual. Também o artista tem que enfrentar o caos em sua obra antes que a triagem inconsciente resulte na integração de seu trabalho e ainda na de sua personalidade (EHRENZWEIG. 1967, p.20-21).

Se nos centrarmos na pesquisa de cunho artístico temos que admitir que ela é bem mais especulativa, mais particularizada, menos pragmática e não pressupõe uma aplicabilidade social imediata. Ela, na maioria, trabalha com abstrações mentais e conceitos que não priorizam a construção de leis gerais com aplicação social. Em alguns casos a pesquisa artística pode até se predispor a buscar soluções pré-determinadas, atingir problemas direcionados, ou produzir conhecimentos de aplicação social, entretanto, a falta desses pressupostos não invalida o seu trabalho. Na grande maioria, a pesquisa artística vislumbra como resultado, a análise dos processos de criação e os procedimentos relacionados à manufatura da própria obra de arte. Enquanto pesquisa, projeta-se em sua própria trajetória e comporta um alto índice de intuição comparada à pesquisa científica:

Em arte, a conclusão de uma pesquisa assume feição diferente. A apresentação dos resultados não é verbalizada, mas faz parte da própria obra de arte realizada. [...] A interpretação dos resultados da pesquisa em arte não converge para a univocidade, mas para a multivocidade, uma vez que cada interlocutor deverá fazer a sua interpretação pessoal e proceder a uma leitura subjetiva para analisar o resultado da pesquisa contida na própria obra de arte. Diferentemente da ciência, a arte tem um caráter pessoal de interpretação, garantido pela plurissignificação da linguagem artística (ZAMBONI. 1998, p.58-59).

Assim dito, é relevante afirmar que a criação artística, como processo de conhecimento, espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista. A diferença entre uma obra e outra não está no ato criativo em si, mas no processo de trabalho fundamentado em um determinado paradigma e

no conhecimento acumulado de quem realiza a obra (ZAMBONI, 1998, p. 30).

Se considerarmos a ligação que o raciocínio abduutivo tem com a criatividade, não é difícil imaginarmos que a abdução se configura como um dos raciocínios mais presentes no campo das artes, portanto, daí a importância de nos determos mais diretamente sobre seus efeitos na produção artística e na confecção de pesquisas nesta área.

De maneira geral, as atividades artísticas preveem atitudes mentais que privilegiam de modo mais intenso a intuição e a subjetividade, portanto, desenvolvem com maior frequência padrões de raciocínio abduutivo. Pesquisadores diversos têm admitido que a linguagem da arte é basicamente a linguagem do inconsciente, e, portanto, não tem uma ligação muito estreita com o pensamento analítico, comumente utilizado nas ciências. As Artes de forma recorrente utilizam com maior frequência o *raciocínio abduutivo* e o *raciocínio analógico*.

O conhecimento artístico é composto por uma lógica interna que independe de comprovação, o que o diferencia do conhecimento científico; seu valor independe de validação. No conhecimento artístico, intuição e razão tem uma interação dialética intensa. Freire & Cavazotti assim se pronunciam com respeito à pesquisa em artes, mais especificamente à pesquisa em música:

A ciência não pode “validar” a arte, pode, apenas, contribuir para a reflexão crítica sobre ela, gerando fundamentos teóricos que, ao retornarem à prática, podem contribuir para um fazer artístico mais denso. Tocar, reger ou compor, por exemplo, são dimensões do fazer musical que podem se nutrir dos trabalhos de pesquisa e se transformar a partir deles (FREIRE & CAVAZOTTI, 2007, p. 16)

Nas artes o pesquisador, por vezes, tem dificuldade em traduzir verbalmente os fenômenos artísticos produzidos, atualizar os critérios e análise empregados e personificar o objeto pesquisado a partir de um interpretante, considerando-se que esta modalidade de investigação se

encontra em constante mutabilidade e nem sempre necessita identificar de forma rigorosa as operações mentais e técnicas que a consolidam.

Zamboni (1998) entende que toda pesquisa busca de forma sistemática algum tipo de solução com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos nas diversas áreas de conhecimento e por ser uma atividade sistemática requer sempre um método que implica premeditação e racionalidade; entretanto, nem sempre a pesquisa é fruto do racional, as vezes ela intercala procedimentos racionais e intuitivos na busca do conhecimento almejado. Exemplo dessa prática está centrado na pesquisa artística que é permeada de inúmeros fatores não racionais, não controlados pelo intelecto e utiliza caminhos menos diretos para a concretização das soluções objetivadas, entre eles, a especulação. Zamboni define a especulação, ou o método da desordem experimental, como o fazer para ver o que vai dar — o acaso. Ela não é um método de pesquisa pelo seu descompromisso com uma situação que exige uma resposta, entretanto, tem validade em um processo global de produção artística:

Muitos artistas, possivelmente a maioria, fazem da especulação sua verdadeira base de atuação frente às atividades artísticas. Esses artistas não têm um problema claro a propor, não possuem um método de pesquisa, buscam soluções sem saber previamente o que procuram, e, no entanto, através da especulação, liberam as suas intuições e podem encontrar soluções plásticas de real valor. [...] Na especulação não existe a obrigatoriedade de premeditação, pode-se iniciar um trabalho sem um reflexão prévia, sem ideias claras e caminhos traçados. [...] Normalmente os artistas puramente intuitivos têm muita dificuldade em elaborar um projeto de trabalho antes da execução do mesmo, isto ocorre porque nessas atividades não existe uma premeditação que desemboque num método organizativo de trabalho (ZAMBONI, 1998, p. 45-47).

A performance musical e a produção de pesquisa

Um exemplo do comportamento experimental se faz presente na performance e interpretação musical, seja na ação de tocar, reger, cantar ou compor uma obra musical. Nesse processo o performer não tem a clareza objetiva dos procedimentos teóricos, estilísticos, históricos e técnicos que irá adotar, contudo, todo o conhecimento musical que foi acumulado por ele ao longo dos anos torna-se presente de forma subjetiva. Nesse sentido, boa parte do trabalho interpretativo, quando refletido e investigado, pode motivar a criação de pesquisas significativas para a área. Não sem razão, alguns regentes e instrumentistas têm retratado parte de sua experiência interpretativa em publicações diversas, trazendo aos interessados informações preciosas quanto a execução tanto do repertório orquestral, quanto do repertório instrumental e camerístico. Destaco, entre muitas delas, a do regente e pianista D. Barenboim (2003/2008), o regente e violoncelista P. Casals (BLUM, 2000) e de Gerhard Mantel (2010). Partindo de suas experiências interpretativas esses *performers* colocaram em discussão questionamentos relevantes relativos aos padrões cognitivos e sensíveis que norteiam a execução musical de modo geral. Há que se relatar que na execução musical o sensível e o inteligível convivem lado a lado, diversamente do que ocorre na produção advinda das ciências exatas, motivando uma multiplicidade de procedimentos interpretativos e de modos diferenciados de execução.

A execução de uma produção musical não está restrita a cumprir fielmente o que consta na partitura. Esta não traz a essência da obra. Diferentemente de um texto literário, excetuada a poesia, a obra musical contempla em sua materialidade sonora, uma dupla natureza: a física e a espiritual. A natureza física expressa a materialidade sonora de uma composição mediante a inserção de signos musicais validados pela tradição ou pelos compositores na partitura. A natureza espiritual, por sua vez, contempla a subjetividade do intérprete, do signo musical, da própria obra, seu momento histórico, sua cultura, sua territorialidade (ALBANO DE LIMA, 2020, p. 43/44). A execução musical, portanto, não está alicerçada em princípios cultuados pelas ciências exatas, quais sejam, a objetividade, a generalização, a regularidade, a constância, a frequência, a repetição e a quantificação. Na execução e na criação musical as variáveis históricas, culturais e subjetivas estão sempre presentes e interligadas.

O maestro Sergio Magnani vê a música como uma arte essencialmente simbólica, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categoria de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica. Sob sua perspectiva esta autonomia abstrata da música é a sua grande virtude, veículo de comunicação com o inexprimível e o eterno e comunicável ao mundo conforme idealização de seu fruidor, contudo, essa comunicação só pode ser obtida a partir do emprego adequado dos signos musicais e a compreensão profunda desta linguagem (MAGNANI, 1999).

A música não produz significações cognitivas concretas como a linguagem verbal, suas significações são bastante abstratas. Em uma obra musical sempre está presente o conflito entre a intuição e a razão, a emoção e o intelecto, a subjetividade e a objetividade, a expressão e a forma. Embora isso pareça contraditório, essa dicotomia entre a reflexão e a ação propriamente dita, encontra fundamento na arte do intérprete, quando ao mesmo tempo em que ele interpreta, traz a público a conscientização que ele tem do material teórico e espiritual contido na obra executada.

No ato de executar, o intérprete explora a obra para além de sua textualidade, conferindo-lhe novos significados e trazendo para a obra musical uma resignificação que se perpetua quanto mais inovadora e criativa for sua performance. Nesta ação interpretativa e criativa é que o pesquisador musical e o próprio intérprete e compositor encontra motivos para realizar suas investigações, o que permite o avanço contínuo desta subárea. Os questionamentos advindos do fazer musical permitem a realização de pesquisas direcionadas tanto para essa prática, como para questões envolvendo outras áreas de conhecimento interligadas ao ato de fazer música. Nesse sentido as pesquisas focadas nas ações do performer em palco e em sua atividade performática cotidiana; na forma de como ele pode conduzir seus estudos, agregando o conhecimento teórico e a *práxis* e como preservar sua integridade física e psíquica no decorrer da sua profissão, tem sido largamente estudada, sempre sob uma perspectiva pluridimensional e interdisciplinar. É na subjetividade interpretativa e no domínio técnico e teórico musical do performer que a obra transcende o tempo e o espaço, cria novos talentos e performances memoráveis, ainda que essa ação, por vezes não seja tão consciente do seu valor. De certa forma, performers e pesquisadores podem e devem

desenvolver um trabalho conjunto com o intuito de valorizar cada vez mais esta subárea.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALBANO DE LIMA, Sonia. *Interpretação musical em pauta*. São Paulo: Editora Musa, 2020.

ANDER-EGG, Ezequiel. *Introducción a las técnicas de investigación social: para trabajadores sociales*. Buenos Aires: Humanitas, 1978.

BAREMBOIM, Daniel & SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos - Reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BARENBOIM, Daniel. *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.

BLUM, David. *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books. S.A., 2000.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da Arte: A psicologia da Imaginação Artística*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e Pesquisa: Novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007

GONZALEZ, Maria E. Q. e HASELAGER, W. F. G. Raciocínio abdução, criatividade e auto-organização, In: *Cognicio*. São Paulo, n. 3, nov. 2002, p. 22-31

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MANTEL, Gerhard. *Interpretación - Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Música, 2010

MARCONI, Mariana de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2017.

RUMMEL, J. Francis. *Introdução aos procedimentos de pesquisa em educação*. Porto Alegre: Globo, 1977.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre Arte e Ciência*. Campinas: São Paulo: Autores Associados, 1998.

Sobre a autora

ALBANO DE LIMA, Sonia R. Tem Doutorado em Comunicação e Semiótica- Artes pela PUC- SP; Pós-Doc em Música pelo IA-UNESP; Bacharelado em Direito pela USP, Bacharelado em instrumento (piano) pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Foi diretora e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade de Música Carlos Gomes. Atua no Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP desde 2005. Possui livros e artigos científicos publicados em educação musical, música e interdisciplinaridade. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música de 2015 a 2019. É membro de Conselhos Editoriais e Consultivos de Revistas e Coletâneas nacionais e internacionais. É segunda líder de pesquisa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical do IA-UNESP na CAPES.