

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

***Musicar – o conceito de Musicking presente no livro  
Musicking: the meanings of performing and listening de  
Christopher Small***

**Me. Alexandre Guilherme Montes Silva**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título de  
Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

**Orientadora:  
Prof. Dra. Karina Poli Lima da Cunha**

São Paulo  
2022

***Musicar* – o conceito de *Musicking* presente no livro *Musicking: the meanings of performing and listening* de Christopher Small**

**Me. Alexandre Guilherme Montes Silva<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este artigo pretendeu realizar um estudo sobre as ideias presentes no livro *Musicking: the meanings of performing and listening* do musicólogo neozelandês, Christopher Small (1927 – 2011), especialmente de seu conceito central: “Musicar” – “Musicking”. A partir do fichamento e análise dos principais conceitos da obra, pretendeu-se compreender a visão do autor sobre a música como sendo um elemento dinâmico e complexo da sociedade, e também ressaltar o impacto desta concepção nas questões dos significados da performance e escuta musical. Além disso, por se tratar de uma obra e de um autor ainda inéditos em idioma português, almejou-se contribuir para uma maior divulgação das ideias presentes neste livro, acreditando-se na relevância da obra e do autor para as discussões musicológicas e culturais contemporâneas.

**Palavras-chave:** Musicar. Performance musical. Musicologia. Christopher Small. Musicking.

**Abstract:** This article intends to carry out a study on the ideas present in the book *Musicking: the meanings of performing and listening* by the New Zealand musicologist, Christopher Small (1927 – 2011), and especially on its central concept: “Musicking”. From the filing and analysis of the main concepts of the work, it was intended to understand the author's view of music as a dynamic and complex element of society, and also to emphasize the impact of this conception on the questions of the meanings of musical performance and listening. In addition, as it is a work and an author still unpublished in Portuguese, the aim was to contribute to a greater dissemination of the ideas present in this book, believing in the relevance of the work and the author to contemporary musicological and cultural discussions.

**Keywords:** Musicking. Musical performance. Musicology. Christopher Small.

**Resumen:** Este artículo se propone realizar un estudio sobre las ideas presentes en el libro *Musicking: the meanings of performing and listening* del musicólogo neozelandés Christopher Small (1927 – 2011), y en especial sobre su concepto central: “Musicar” – “Musicking”. A partir del archivo y análisis de los principales conceptos de la obra, se pretendió comprender la visión del autor sobre la música como un elemento dinámico y complejo de la sociedad, así como enfatizar el impacto de esta concepción en las cuestiones de los significados de la interpretación musical. y escuchando Además, por tratarse de una obra y un autor aún inéditos en portugués, el objetivo fue contribuir a una mayor difusión de las ideas presentes en este libro, creyendo en la relevancia de la obra y del autor para las discusiones musicológicas y culturales contemporáneas.

**Palabras clave:** Musicar. Interpretación musical. Musicología. Christopher Small.

---

<sup>1</sup> Alexandre Guilherme Montes Silva é Mestre em Artes (Música) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atua profissionalmente como supervisor educacional do Projeto Guri em São Paulo, e como compositor, maestro, produtor e diretor musical. É fundador do BENDEGÓ – Estúdio de Artes e Editora.

## **Agradecimentos**

Gostaria de deixar registrado neste artigo meu agradecimento ao CELACC (Centro de Estudos Latino-Americanos Sobre Cultural e Comunicação), da Escola de Comunicações Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e a todos os seus docentes, que me possibilitaram uma formação muito rica durante a Especialização em Gestão de Projetos Culturais. Agradeço de modo especial à professora Dra. Karina Poli, que me orientou durante a construção deste trabalho.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	5
2. <i>MUSICAR – MUSICKING</i> .....	8
3. POSSIBILIDADES DO <i>MUSICAR</i> NA CULTURA E NA EDUCAÇÃO .....	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	20
REFERÊNCIAS .....	22

## 1. INTRODUÇÃO

O desejo de desenvolver um estudo sobre o termo *Musicking* – aqui livremente traduzido como “Musicar” – conceito este criado pelo musicólogo e compositor neozelandês, Christopher Small (1927 – 2011), se deu a partir do meu primeiro contato com algumas das ideias deste autor. Ainda durante o meu período de estudos de preparação para o mestrado, cursando como aluno especial a disciplina de Etnomusicologia da Música Erudita Contemporânea, desenvolvida pelo professor Dr. Marcos Câmara de Castro no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS/ECA/USP), senti um interesse muito grande por algumas das ideias do prof. Small e pela sua visão ampla e inclusiva da fazer musical. Posteriormente, lendo algumas de suas principais publicações na íntegra, esse interesse se ampliou e passei a desejar poder contribuir para uma maior divulgação e discussão de sua obra no Brasil (sendo toda ela ainda inédita em idioma português).

Neville Charles Christopher Small nasceu em Palmerston North, Nova Zelândia, no dia 17 de março de 1927. Foi o filho mais novo de uma família de três filhos, o pai era dentista, e a mãe professora, e o seu avô paterno havia sido regente coral nos anos 1890. Teve uma primeira formação como zoólogo, mas posteriormente passou a se dedicar à música, vindo a se graduar na Victoria University em Wellington (capital da Nova Zelândia) no ano de 1951. Atuou como professor de música em escolas de ensino regular e como compositor, especialmente de trilhas sonoras para filmes de animação e também para *ballet*. Nos anos 1960, passa a viver e a lecionar em Londres, e a partir de 1971, torna-se professor da *Ealing College of Higher Education*, que atualmente é a *University of West London* (THE GUARDIAN, 2011). Casou-se oficialmente em 10 de março de 2006 com seu companheiro de vida, o artista jamaicano Neville Braithwaite (1927 – 2006). Nas palavras de Small: “Ele me fez compreender o que é ser um homem negro em um mundo dominado por homens brancos”<sup>2</sup> (SMALL apud COHEN, p. 90).

Além de ser autor de inúmeros artigos, Small publicou três livros ao longo de sua carreira, nos quais sintetiza suas ideias sobre música e sociedade. O primeiro deles é *Music, Society and Education* (SMALL, 1977). Já neste primeiro trabalho,

---

<sup>2</sup> “He made me understand what it is like to be a Black man in a White man’s world.” (Tradução livre do autor).

Small desenvolve as questões que são centrais de seu pensamento – a relação social da música e os seus múltiplos significados.

No prefácio de Robert Walser (musicólogo, professor na *University of California*), presente na re-edição de 1996, encontramos o seguinte comentário:

Se, como afirmou o historiador Howard Zinn, as disciplinas acadêmicas mantêm os acadêmicos estritamente especializados para que não vejam o quadro geral e causem problemas, Small é o exemplo perfeito de musicólogo ou etnomusicólogo, e suas ideias sobre escolaridade não poderiam ser mais aprofundadas sobre a missão da “apreciação musical” que tipifica a educação musical. Numa época em que as categorias não examinadas prejudicam nossa compreensão das atividades musicais e dos significados de um mundo em rápida mudança, quando os livros didáticos sobre “Música do Século XX” praticamente não mencionam os tipos de música dos quais a maioria das pessoas do século XX se importam, Small analisa o mundo musical que realmente existe, em toda a sua diversidade gloriosamente confusa (SMALL, 1996, p. 9 - 10).<sup>3</sup>

Um dos pontos centrais defendidos pelo autor é a “importância da arte como processo e a relativa desimportância da arte como objeto” (SMALL, 1977, p. 4). Na música esse segundo entendimento (da *arte objeto*) é representado por meio da noção de uma espécie de “museu imaginário de obras” (GOEHR, 2007), *opus* musicais, que existem, segundo essa concepção, por si mesmos, isto é, a música clássica ocidental de tradição europeia passa a ser imaginada como um corpo de obras musicais canônicas que a compõem, e não mais, sobretudo, como uma experiência social compartilhada do fazer artístico. É principalmente contra essa ideia moderna e contemporânea de obra musical (notadamente presente a partir do século XIX) que Small se opõe. Um segundo ponto também defendido pelo autor é a noção de arte como sendo essencialmente uma “experiência única”, “não repetível” e de natureza subjetiva, o que traz uma oposição à concepção científica do conhecimento como o “resultado de uma experiência objetiva”:

Com a Ciência é o produto acabado que conta, a teoria, a hipótese, o conhecimento objetivado; nós a obtemos por qualquer meio que pudermos, e a ferramenta é o experimento repetível. A arte é o conhecimento como experiência, a estruturação e ordenação do sentimento e da percepção, enquanto a ciência é o conhecimento abstrato divorciado o mais completamente possível da experiência [subjetiva], um corpo de fatos e conceitos existentes fora e independentemente do conhecedor [pesquisador]. Ambas são atividades humanas válidas, mas desde o Renascimento

---

<sup>3</sup> If, as historian Howard Zinn has claimed, academic disciplines keep scholars narrowly specialized so that they won't see the big picture and cause trouble, Small is the perfect example of a musicologist or an ethnomusicologist, and his ideas about schooling could not be further from the “music appreciation” mission that typifies music education. At a time when unexamined categories hobble our understanding of the musical activities and meanings of a rapidly changing world, when textbooks on “Twentieth-Century Music” contain virtually no mention of the kinds of music that most twentieth-century people have cared about, Small analyzes the musical world that actually exists, in all its gloriously messy diversity (SMALL, 1996, p. 9 - 10) (Tradução livre do autor).

permitimos que as atitudes e os valores da ciência predominem sobre os da arte, em detrimento da qualidade de nossa experiência [pessoal subjetiva] (SMALL, 1977, p 4 - 5).<sup>4</sup>

O segundo trabalho publicado pelo professor Small é *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music* (SMALL, 1987). Nessa segunda publicação, Small trata da colisão cultural ocorrida nas Américas, a partir do choque entre as tradições musicais europeias, africanas e as nativas do continente americano. O autor aborda a questão musical como parte integrante da natureza social humana. A questão central à qual procura responder é “por que é que a música de uma minoria negra, oprimida e muitas vezes perseguida, causou um impacto tão poderoso em toda a sociedade industrializada, independentemente da cor de sua pele ou de seu status econômico?” (SMALL, 1987, p. 9).<sup>5</sup>

Segundo Cohen (2007) é possível percebermos em alguns dos relatos do autor, como a sua experiência familiar com o artista jamaicano Neville Braithwaite foi importante também para a sua ampliação de um repertório cultural musical das Américas, especialmente o repertório de tradição negra africana. Em relação ao seu interesse por tradições musicais não hegemônicas (que não fazem parte da música clássica ocidental de tradição europeia), acrescento também o fato de Small ser proveniente da Nova Zelândia que, embora fortemente influenciada pelas culturas inglesas e holandesas, não deixa de estar também próxima de um “eixo sul global” de culturas não hegemônicas, como a dos Maori (nativos do país).

Em 1973, enquanto ensinava em Londres, Small conheceu Neville Braithwaite, que influenciou ainda mais seu pensamento sobre relações musicais. Braithwaite ofereceu oportunidades para Small ampliar seu repertório de escuta para incluir reggae, estilos musicais afro-americanos e outras músicas do mundo. De acordo com Small, Braithwaite o ajudou a entender como era viver como uma minoria racial (COHEN, 2007, p. 73).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> With Science it is the finished product that count, the theory, the hypothesis, the objectified knowledge; we obtain it by whatever means we can, and the tool is the repeatable experiment. Art is knowledge as experience, the structuring and ordering of feeling and perception, while science is abstract knowledge divorced as completely as possible from experience, a body of facts and concepts existing outside of and independently of the knower. Both are valid human activities, but since the Renaissance we have allowed the attitudes and values of science to predominate over those of art, to the detriment of the quality of our experience (SMALL, 1977, p 4 - 5) (Tradução livre do autor).

<sup>5</sup> "Why is it that the music of an alienated, oppressed, often persecuted black minority should have made so powerful an impact on the entire industrialized world, whatever the color of its skin or economic status?" (Tradução livre do autor).

<sup>6</sup> In 1973, while teaching in London, Small met Neville Braithwaite who further influenced his thinking about musical relationships. Braithwaite provided opportunities for Small to broaden his listening repertoire to include reggae, African American musical styles, and other world music. According to Small, Braithwaite helped him to understand how it felt to live as a racial minority (COHEN, 2007, p.73) (Tradução livre do autor).

O terceiro e mais destacado livro do autor é *Musicking: the meanings of performing and listening* (SMALL, 1998). Nele Small cria o neologismo “musicar”, no sentido da música enquanto verbo – ação, e não enquanto objeto ou obra.

Dedicaremos as próximas sessões a apresentar e a desenvolver as ideias expostas pelo autor nesse terceiro trabalho, e que de alguma forma acabam por representar uma síntese de toda a sua trajetória reflexiva nesse campo. Por fim, na última sessão deste artigo, apresentaremos algumas reflexões pessoais sobre as possibilidades que a concepção de *musicar* pode trazer à cultura e à educação.

## **2. Musicar – Musicking**

O livro *Musicar: os significados da performance e da escuta*<sup>7</sup> foi publicado pela primeira vez no ano de 1998 pela editora universitária Wesleyan University Press, da Wesleyan University em Middletown, Connecticut, Estados Unidos da América. A mesma editora publicou os trabalhos anteriores de Small (*Music, Society and Education*, 1977; e *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*, 1987), além de diversas outras publicações de diferentes autores no campo da musicologia e etnomusicologia. Com o falecimento do professor Small, atualmente a Wesleyan University Press é a responsável pelo direito de publicação de seus trabalhos.<sup>8</sup>

A estrutura de capítulos do livro faz referência a uma obra musical de múltiplas seções (como de uma suíte, uma sonata, uma ópera, ou uma sinfonia). Sem prender-se, no entanto, a uma forma determinada, a organização desenvolvida pelo autor é a seguinte:

Estrutura de capítulos *Musicar* (SMALL, 1998).

Prelúdio: Música e Musicar

1. Um Lugar para Ouvir
2. Um Caso Completamente Contemporâneo
3. Compartilhando com Estranhos

Interlúdio I – A Linguagem dos Gestos

4. Um Mundo Separado
5. Uma Reverência Humilde
6. Convocando o Compositor Morto

---

<sup>7</sup> *Musicking: the meanings of performing and listening* (SMALL, 1998). Tradução livre do autor. Também poderia ser traduzido como *Musicar: os significados do performar e escutar*.

<sup>8</sup> Essa informação foi conseguida em contato direto por e-mail com a Wesleyan University Press, no ano de 2022.

Interlúdio II – A Mãe de Todas as Artes  
7. Grade Orquestral e Partes  
8. Harmonia, Celestial Harmonia

Interlúdio III – Significados Socialmente Construídos  
9. Uma Arte do Teatro  
10. Um Drama de Relacionamentos  
11. Uma Visão de Ordem  
12. O que Realmente Está Acontecendo Aqui?  
13. Um Flautista Solitário

Poslúdio: O que é uma Boa Performance, e Como Você Sabe Disso?<sup>9</sup>

Ao longo da obra, Small traça uma crítica direcionada à música clássica ocidental de tradição europeia, procurando demonstrar as suas contradições, ideologias, e mesmo os seus esgotamentos e esvaziamentos. Sendo um analista que fala “de dentro” desta tradição, alguém com ampla formação e conhecimento de suas bases, o autor consegue desenvolver um pensamento arguto, e que acaba por desvelar muitas das estruturas e hierarquias presentes nesse tipo específico de manifestação cultural. Neste sentido, o trabalho de Small se aproxima de outros autores que também buscaram refletir sobre estas questões, ainda que nem sempre sob as mesmas perspectivas. Destaco, por exemplo, o trabalho do jornalista e crítico musical inglês, Norman Lebrecht, especialmente em suas obras *O Mito do Maestro: grandes regentes em busca de poder* (LEBRECHT, 2002), na qual o autor traça um panorama histórico de como a figura do maestro foi se tornando central (e mesmo mitológica) dentro da tradição clássica; e a obra *Maestros, Obras-Primas & Loucura: a vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da música clássica* (LEBRECHT,

---

<sup>9</sup> Musicking: The Meanings of Performing and Listening (SMALL, 1998):

Prelude: Music and Musicking

1. A Place for Hearing

2. A Thoroughly Contemporary Affair

3. Sharing with Strangers

Interlude I – The Language of Gesture

4. A Separate World

5. A Humble Bow

6. Summoning Up the Dead Composer

Interlude II – The Mother of All the Arts

7. Score and Parts

8. Harmony, Heavenly Harmony

Interlude III – Socially Constructed Meanings

9. An Art of Theater

10. A Drama of Relationships

11. A Vision of Order

12. What’s Really Going On Here?

13. A Solitary Flute Player

Postlude: Was It a Good Performance and How Do You Know?

2008), na qual o autor discorre principalmente sobre a indústria de discos de música clássica europeia – seu expressivo crescimento ao longo do século XX, a saturação de mercado de um mesmo conjunto de obras canônicas gravadas (Sinfonias de Beethoven, obras para ballet de Tchaikovsky, as 4 Estações de Vivaldi, etc.), e a derrocada e praticamente extinção dessa indústria, que atualmente se mantém com números mínimos de vendas, pouquíssimos consumidores, e ainda presa ao mesmo conjunto minúsculo de obras canônicas gravadas e interpretadas *ad nauseam*.

Retomando ao trabalho de Small, o conceito central de sua obra, e provavelmente de toda a sua produção intelectual, é a ideia de *Musicar* (que dá título ao livro)<sup>10</sup>. É importante não confundir este conceito com a expressão recorrente, especialmente no contexto da música popular brasileira, de “colocar música em um verso” – a prática de “musicar um verso poético”. Para o autor, *Musicar* é uma ação, é o fazer musical expresso por um verbo<sup>11</sup>:

Tantas configurações diferentes, tantos tipos diferentes de ação, tantas maneiras diferentes de organizar sons em significados, todos eles com o nome de música. O que é essa coisa chamada música, que os seres humanos de todo o mundo parecem encontrar nela tanta satisfação, e investem tanto tempo de suas vidas e recursos? (...) (...) Não existe música. A música não é uma *coisa*, mas uma *atividade*, algo que as pessoas fazem (SMALL, 1998, p. 2).

Essa concepção de música como *ação*, como uma *atividade* humana complexa, quase sempre compartilhada, e que envolve múltiplas possibilidades de participação – como tocar, ouvir, dançar, improvisar, cuidar, organizar, falar, calar, cantar, etc. – se opõe fortemente ao conceito de *obra*, à ideia de que a música seria uma composição, um projeto ideal e idealizado, vindo da fantasia e inspiração de um compositor (como diz Small: “quase sempre homem” e “quase sempre morto”)<sup>12</sup>, e que estaria registrada de modo decisivo e absoluto nas partituras deixadas por esse autor – novamente, quase sempre *homem* (branco), e quase sempre *morto* há no mínimo um século.

A maneira como Small concebe o *Musicar*, especialmente em relação à música clássica de tradição europeia, faz desvelar uma série de ideologias e de doutrinas

---

<sup>10</sup> *Musicking*.

<sup>11</sup> *So many different settings, so many different kinds of action, so many different ways of organizing sounds into meanings, all of them given the name music. What is this thing called music, that human beings the world over should find in it such satisfaction, should invest in it so much of their lives and resources? (...) (...) There is no such a thing as music.*

*Music is not a thing at all but an activity, something that people do* (SMALL, 1998, p. 2).

<sup>12</sup> “(...) *listening to the work of great, dead, composer* (SMALL, 1998, p. 1).

dessa manifestação cultural específica, e que se tornaram absolutamente canônicas (e autoritárias) ao longo de sua história, mas que se consolidaram mais fortemente entre os séculos XVIII e XX.

Com a força de uma ideologia, esse tipo de mentalidade imposta às gerações de músicos que se “formam” e se “moldam” dentro dessa tradição clássica europeia faz com que muitos mecanismos sejam percebidos como “naturais”, como algo “evidente” e “dado” – como um elemento que faz parte da natureza intrínseca dessa manifestação cultural, e que não é passível de discussão, uma vez que, segundo essa visão, ele não poderia ser outro. Quando compreendemos esse cenário, somos capazes de perceber o quanto a perspectiva de Small, aplicada justamente ao questionamento dos dogmas contemporâneos da música clássica de tradição europeia, é de fato paradigmática e, de certo modo, revolucionária para este campo.

Ao longo da obra, Small descortina diversos dogmas correntes da tradição musical clássica europeia, aos quais ele descreve como um corolário “que sustenta que o significado musical reside exclusivamente em objetos musicais”<sup>13</sup> (SMALL, 1998, p. 5), objetos estes entendidos aqui como *composições* – conceito de *obra / opus* – e não, como o autor defende, que o significado musical é expresso pelas diversas camadas do *Musical*. O primeiro elemento deste corolário ideológico, segundo o autor, é:

(...) que a performance musical não desempenha nenhum papel no processo criativo, sendo apenas o meio pelo qual a obra isolada e autocontida tem que passar para atingir seu objetivo, o ouvinte. Lemos pouco na literatura musical sobre performance, a não ser no sentido limitado de seguir as notações do compositor e realizá-las no som, e nos resta concluir que quanto mais transparente o meio, melhor” (SMALL, 1998, p. 5).<sup>14</sup>

Esse primeiro ponto é ainda muitíssimo presente na abordagem da tradição musical clássica europeia, seja ele aplicado ao ensino ou ao julgamento de uma performance musical. Não é incomum encontrarmos músicos defendendo “as verdadeiras intenções do compositor”, ou julgando de maneira bastante depreciativa determinadas performances musicais que são entendidas como externas ao “cânone estilístico” de determinado compositor ou de determinado período.<sup>15</sup> Esse

---

<sup>13</sup> “that musical meaning resides uniquely in music objects” (SMALL, 1998, p. 5).

<sup>14</sup> The first is that musical performance plays no part in the creative process, being only the medium through which the isolated, self-contained work has to pass in order to reach its goal, the listener. We read little in music literature about performance other than in the limited sense of following the composer’s notations and realizing them in sound, and we are left to conclude that the more transparent the medium the better” (SMALL, 1998, p. 5).

<sup>15</sup> Um exemplo bastante lembrado, e também bastante criticado, são as gravações do pianista canadense Glenn Gould, que interpretou ao longo de sua carreira as obras de J. S. Bach de forma não usual para o período.

afastamento da importância da performance dentro do processo criativo causa diversos efeitos no modo como a música é aprendida, ensinada e significada. Um dos mais imediatos é o de tolher fortemente a criatividade e as múltiplas possibilidades de abordagens interpretativas de uma ideia musical. Basta acompanharmos as competições internacionais de jovens pianistas, por exemplo, aspirantes a uma carreira financeiramente sustentável como intérpretes, para percebermos o efeito massificador e totalizante dessa abordagem. Buscam-se (e julgam-se) as performances musicais a partir de uma ideia de “pureza” e de “essência” das “verdadeiras intenções” do compositor. E qualquer “liberdade criativa” na interpretação é vista como um ato de insubordinação a ser punido – seja pela crítica negativa às capacidades do intérprete, seja pela sua exclusão dos círculos de pertencimento (e de financiamento) – e é considerada até mesmo como um sacrilégio contra os dogmas deste cânone.

O segundo item do corolário ideológico apontado por Small é:

(...) que uma performance musical é pensada como um sistema de comunicação de mão única, que vai do compositor ao ouvinte individual, por meio do intérprete. Essa talvez seja apenas outra maneira de enunciar a primeira, embora traga uma mudança de ênfase, pois sugere que a tarefa do ouvinte é simplesmente contemplar a obra, tentar compreendê-la e responder a ela, mas que ele nada tem a contribuir a respeito do seu significado. Essa responsabilidade é exclusiva do compositor (SMALL, 1988, p. 6).<sup>16</sup>

Esse tipo de mentalidade segregadora é bastante questionada por Small, especialmente em relação aos papéis atribuídos a cada um dos agentes culturais dessa manifestação. Está impregnada nessa concepção a ideologia do *gênio* – a crença de que o compositor é o gênio, aquele que recebeu um dom especial (provavelmente divino), e é ele o único capaz (e socialmente autorizado) a abrir as portas para uma comunicação transcendente com um universo artístico oculto ao ser humano comum. Aos intérpretes caberia então somente não “sujar” o trabalho inspirado deste compositor – respeitando-o com a máxima devoção possível e abnegação total de eventuais arroubos expressivos pessoais. Ao público cabe contemplar, cabe aplaudir (ao final e somente nos momentos socialmente corretos e educados), cabe manter-se em seu lugar em silêncio sacerdotal e em respeito máximo

---

<sup>16</sup> The second corollary is that a musical performance is thought of as a one-way system of communication, running from composer to individual listener through the medium of the performer. This is perhaps just another way of stating the first, though it brings a change of emphasis, for it suggests that the listener’s task is simply to contemplate the work, to try to understand it and to respond to it, but that he or she has nothing to contribute to its meaning. That is the composer’s business (SMALL, 1988, p. 6).

à genialidade do inspirado, iluminado e escolhido compositor: “Pode aplaudir que a orquestra é sua”.<sup>17</sup>

Procuro destacar com ênfase esse tipo de estrutura, especialmente para que ela se torne mais “visível” à nossa percepção, e para que possamos observar a ideologia que a sustenta. Muitas culturas musicais “clássicas” ao redor do mundo, realizadas das mais diferentes maneiras, possuem divisão em papéis sociais e diferentes níveis de responsabilidades, além de funções de maior ou menor liderança em suas práticas: como os diferentes papéis dos tambores *Rum*, *Rumpi* e *Lé* dentro da tradição do Candomblé – reinterpretadas, por exemplo, pela Orkestra Rumpilezz, criada pelo maestro Letieres Leite em Salvador; ou outras tradições importantes como os tambores *bâtá* da tradição musical do Benin (LACERDA, 2014, p. 149); ou o jazz negro norte americano, com sua orquestra típica e os diferentes momentos de liderança e improvisação de seus integrantes (HOBSBAWN, 2017); a música clássica da Índia, com suas *ragas* e múltiplos simbolismos (MARSICANO, 2006); a tradição musical caipira, representada fortemente pela viola sertaneja e pelas crônicas de seus fazedores (VILELA, 2015); ou mesmo o grupo regional de choro, forte expoente da música urbana paulistana e carioca do século XX (CAZES, 2010). Cada uma dessas tradições musicais possui a sua forma de organização social, a sua hierarquia e os seus dogmas. Sem buscar compará-las, uma vez que, apesar de a todas elas nós podermos utilizarmos o amplo e vago conceito de *música*, cada uma destas manifestações é extremamente diferente da outra, e provavelmente a concepção múltipla do *Musicar* criada por Small poderia ser empregada para representar melhor o fazer musical humano em suas inumeráveis formas. Em relação à “Música Clássica Ocidental de Tradição Europeia”<sup>18</sup>, é muito importante que ela seja compreendida como mais *uma* dessas manifestações culturais musicais, e não como “*a grande realização musical humana*”, pois de fato, ela não é. Como em um círculo, no qual o seu início, ápice e final não pode ser definido em nenhum ponto determinado (ou está potencialmente contido em qualquer ponto escolhido), a música clássica europeia é, tão somente, uma das inúmeras manifestações do *musicar* humano. Apesar de

---

<sup>17</sup> Referência ao slogan publicitário utilizado por uma orquestra de destaque em São Paulo que deixa claro qual é o lugar esperado para o público e qual deve ser a sua atuação em relação àquela instituição: **somente aplaudir** – nunca criticar, refletir, questionar, propor, escolher, decidir, transformar, etc.

<sup>18</sup> Talvez devéssemos começar a nos referirmos a ela por uma siglificação específica, como MuCOTE (Música Clássica Ocidental de Tradição Europeia), ou algo nesse sentido – evitando os termos “música erudita”, “música culta”, ou mesmo somente “música clássica”, uma vez que há inumeráveis tradições musicais “clássicas” ao redor do mundo

certamente ser uma manifestação relevante e importante, que merece ser estudada, conhecida e desenvolvida, ela não é mais importante do que as músicas “clássicas” chinesas, indianas, japonesas, africanas, austro-melanésias, ameríndias, etc., ou mesmo mais importante do que as músicas “populares” urbanas modernas, como o jazz negro norte-americano, o samba brasileiro, o tango argentino, a habanera cubana, o hip-hop, o funk periférico brasileiro, o mangue-beat, o baião nordestino, etc. O que se passa é que há, sim, um campo de disputa política e de poder, de controle simbólico e de dominação ideológica que faz com que socialmente essa tradição musical seja vista como superior, dentro de uma lógica colonial e de representação do “homem branco europeu” e de sua produção musical como sendo o *suprassumo*<sup>19</sup> da realização musical da espécie, e os seus compositores, como sendo os *gênios* máximos da humanidade. Para ambos os casos, este pódio não existe.

O terceiro corolário ideológico apontado por Small é:

que nenhuma performance pode ser melhor do que a obra que está sendo executada. A qualidade das obras estabelece um limite máximo para a qualidade possível da interpretação, de modo que uma obra de música inferior não pode dar origem a uma interpretação excelente (SMALL, 1998, p. 6).<sup>20</sup>

O autor considera que esse argumento não faz nenhum sentido, e que o próprio contato empírico com diferentes intérpretes já deixa claro o quanto uma composição pode soar expressiva e comovente, segundo as capacidades de um intérprete experiente, e o quanto a mesma peça pode soar banal e desinteressante, a partir de uma interpretação pouco amadurecida. É interessante como no universo da música popular instrumental, especialmente aquela de influência jazzística, as peças – os temas (*standards*) – são abordados como elementos básicos sobre os quais os intérpretes irão desenvolver a sua capacidade de interpretação e improvisação sobre estes materiais. Dessa forma, um tema consagrado pela tradição, como *Autumn Leaves*, por exemplo, pode ganhar infinitas possibilidades de interpretação, tanto por um mesmo intérprete, como por intérpretes variados. E o interesse passa a estar muito mais na apreciação do modo como a obra é interpretada e recriada continuamente, do que em quais serão os temas tocados: *um bom tema de jazz é aquele que a*

---

<sup>19</sup> Curioso como essa palavra se aproxima do termo *Supremacia*.

<sup>20</sup> *A third corollary is that no performance can possibly be better than the work that is being performed. The quality of the works sets an upper limit to the possible quality of the performance, so an inferior work of music cannot possibly give rise to a good performance* (SMALL, 1998, p. 6).

*tradição consagrou como um tema bom para ser constantemente reimprovisado e recriado.*

O quarto e último corolário ideológico apontado pelo autor é:

que cada obra musical é autônoma, ou seja, existe mesmo sem estar necessariamente relacionada a qualquer ocasião, ritual ou conjunto particular de crenças religiosas, políticas ou sociais. Está lá puramente pelo que o filósofo Immanuel Kant chamou de “contemplação desinteressada” de suas próprias qualidades inerentes (SMALL, 1998, p.7).<sup>21</sup>

A partir da argumentação contra esse tipo de pensamento ideológico, Small apresenta um dos pontos centrais de seu entendimento sobre o *Musicar*:

(...) mesmo dentro de uma cultura musical literária como a tradição clássica ocidental, a concentração exclusiva em obras musicais e o rebaixamento do ato de execução a um status de subordinação resultou em um grave mal-entendido do que realmente acontece durante uma apresentação. Esse mal-entendido, como veremos, por sua vez, teve seu efeito sobre a própria performance – ou seja, sobre a experiência da performance, tanto para os performers quanto para os ouvintes – um efeito que acredito ter sido mais empobrecedor do que enriquecedor. *A performance musical não existe para apresentar obras musicais, ao contrário, as obras musicais existem para dar aos intérpretes algo para interpretarem*<sup>22</sup> (SMALL, 1998, p. 8).<sup>23</sup>

Esse conceito de que “as obras musicais existem para dar aos intérpretes algo para tocarem” (provavelmente quando estes já estiverem satisfeitos de improvisarem livremente, seguindo seus próprios fluxos expressivos) é muito poderoso e representativo da mentalidade de Small. Talvez por vivermos atualmente dentro da lógica capitalista, na qual as expressões artísticas são constantemente reduzidas a meros “produtos culturais” mais ou menos rentáveis, onde o direito autoral e de *copyright* virou uma espécie de *commoditie* que movimenta enormes fortunas, e onde poucos conglomerados bilionários tornaram-se os detentores (proprietários) de praticamente tudo o que é tocado nos meios de comunicação de massa, nós tenhamos uma dificuldade maior de acessar plenamente o pensamento do autor.

---

<sup>21</sup> *A fourth corollary is that each musical work is autonomous, that is to say, it exists without necessary reference to any occasion, any ritual, or any particular set of religious, political, or social beliefs. It is there purely for what the philosopher Immanuel Kant called “disinterested contemplation” of its own inherent qualities* (SMALL, 1998, p. 7).

<sup>22</sup> Grifo original do autor.

<sup>23</sup> *But even within a literature musical culture such as the Western classical tradition the exclusive concentration on musical works and the relegation of the act of performance to subordinate status has resulted in a severe misunderstanding of what actually takes place during a performance. That misunderstanding has, as we shall see, had in turn its effect on the performance itself – on the experience, that is, of the performance, for both performers and listeners – an effect that I believe to have been more to impoverish than to enrich it. For performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform* (SMALL, 1998, p. 8).

A minha interpretação a este respeito é que Small está verdadeiramente preocupado com todas as dimensões do *Musicar* – com todo o aspecto relacionado às múltiplas camadas do relacionar-se social, afetiva e culturalmente por meio da música e de todas as suas expressões correlacionadas (dança, poesia, preparação e ritual). Nesse sentido, a abordagem do *Musicar* ultrapassa muito a mera dimensão comercial e do consumo, que busca controlar as formas artísticas e as relações sociais contemporâneas. Sua perspectiva é ao mesmo tempo mais elementar e mais transformadora, é o desvelar da condição *ritual* do fazer musical.

Para Small, a ritualização é um dos aspectos centrais da arte: “O que tudo isso tem a ver com música? Simplesmente isto: o ritual é a mãe de todas as artes” (SMALL, 1998, p. 105)<sup>24</sup>. E completa:

O ritual não *usa* apenas as artes, mas em si *é*<sup>25</sup> a grande arte performática unitária, e tudo o que hoje chamamos de artes – e também algumas das ciências – têm essa origem<sup>26</sup> (SMALL, 1998, p. 106).

Essa perspectiva *ritual* da música clássica ocidental de tradição europeia não é usual dentro dos cânones musicológicos do gênero. Recorrentemente a ideia de uma dimensão ritual do fazer musical é atribuída somente às outras formas de tradições musicais que não a europeia “clássica” – o que faz com que, segundo essa visão, o mundo musical não hegemônico seja compreendido como aquele representado pelas diversas formas de “etnomusicologias” e “etnoculturas” – o mundo “clássico” europeu seria então o padrão “neutro” e “natural” da musicologia. Essa forma ideológica de “neutralidade tácita” é algo bastante semelhante às estruturas racistas que consideram que o homem negro (ou não branco) é o possuidor de uma “raça”, ou às estruturas machistas que concebem o gênero como uma questão do feminino e da mulher. Em todos esses casos, segundo essa ideologia, o homem branco europeu (e por conseguinte, também a sua produção artística) é interpretada como sendo universal, e a produção do outro (não branco, não europeu, não homem), como uma produção “etno”, “de gênero”, particular.

Nesse sentido, considero que Small traz uma grande contribuição ao realizar uma *etnomusicologia da música clássica ocidental de tradição europeia*. Por meio de perguntas diretas, e algo infantis – no sentido da investigação honesta, curiosa e

---

<sup>24</sup> *What has all this to do with musicking? Simply this: ritual is the mother of all the arts* (SMALL, 1998, p. 105).

<sup>25</sup> Grifos originais do autor.

<sup>26</sup> *Ritual does not just use the arts but itself is the great unitary performance art in which all of what we today call the arts – and some of the sciences as well – have their origin* (SMALL, 1998, p. 106).

primeira, como: O que realmente está acontecendo aqui?<sup>27</sup>; o autor consegue desenvolver questões fundamentais sobre o espaço onde essa música é tocada e ouvida; quem pode tocar e quem só deve ouvir; como é a relação entre os indivíduos nesse ambiente; quem escolhe aquilo que será tocado; quem criará a música que será interpretada; quem paga os custos para que esse evento se realize; de que modo é tocada essa música; como se dispõem e se movimentam os corpos durante a performance; qual estilo de roupa vestem; como é a decoração do ambiente, como reagem e interagem aqueles que tocam e aqueles que escutam, etc.

Acredito que esse tipo de análise, principalmente voltada ao desvelamento e superação das estruturas de esnobismo intelectual e cultural, racismo estrutural, misoginia e discriminação de (trans)gênero, e principalmente, de todo o caráter elitista e de distinção de classes que fazem parte inerente da história monárquica, papal e aristocrática de toda a música ocidental de tradição europeia, é a meu ver, a única maneira dessa importante tradição musical, que tantas contribuições relevantes trouxe ao conhecimento artístico e intelectual humano, e que tornou-se também um patrimônio cultural de inestimável valor, de vir a ressuscitar um dia da “morte vergonhosa” na qual atualmente jaz decretada.

O compositor e pesquisador da cultura do *funk* periférico brasileiro, Thiagson (do Canal do Thiagson) (SOUZA, 2019), destaca que o funk é atualmente o gênero que mais absorve e divulga os temas da música clássica ocidental:

O primeiro vídeo brasileiro a alcançar 1 bilhão de visualizações no YouTube, foi o videoclipe da música *Bum Bum Tam Tam*, do cantor MC Fioti, cuja base melódica provém de uma *partita* do compositor Johann Sebastian Bach (1675-1750). Este videoclipe está no canal Kondzilla do YouTube, que atualmente é o canal brasileiro com maior número de audiência (SOUZA, 2019, p. 18).

Talvez esse tipo de dado já demonstre um processo de “tomada da hegemonia” da música clássica ocidental de tradição europeia das classes elitistas burguesas, e uma deglutição e ressignificação a partir de outras culturas não hegemônicas. Ao longo dos meus anos de estudante, professor e pesquisador de música, tendo frequentado diferentes espaços e instituições, percebo que a maior parte das pessoas que de fato praticam, realizam e mantêm viva a tradição musical clássica, ao menos nos locais que frequentei (Estado de São Paulo), são pessoas da classe trabalhadora – músicos que muitas vezes iniciaram seus estudos em projetos sociais e em

---

<sup>27</sup> *What's Really Going On Here?*

instituições religiosas, passaram por escolas públicas de formação artística (de nível técnico e/ou superior), ingressaram nos chamados “corpos estáveis” (orquestras, bandas sinfônicas e coros, financiados diretamente por municípios e Estados), e se integraram ao “mercado” de trabalho informal de eventos de casamento, aulas particulares, gravações em estúdio, etc. São principalmente essas pessoas, vindas das classes trabalhadoras que, a meu ver, mantêm ainda alguma vida à essa tradição – seja pelo projeto de ascensão financeira e social que essa perspectiva parece apresentar, seja pela valorização simbólica que essa tradição ainda mantém.

### **3. Possibilidades do *Musicar* na cultura e na educação**

Ao longo do segmento anterior, procurei demonstrar algumas das concepções que considerei como as mais relevantes para a compreensão da noção de *Musicar* desenvolvida por Small, e um pouco do modo como eu o interpreto. Muitos outros aspectos poderiam ser apontados, e a leitura integral da obra não deve ser descartada – até para uma apreciação mais profunda do estilo leve e bem humorado de escrita do autor (muito embora ainda não hajam traduções completas disponíveis em idioma português, o que é certamente uma limitação muito grande para a possibilidade de uma maior circulação de seu trabalho).

Nessa última sessão, gostaria de destacar algumas poucas possibilidades, dentre as diversas implicações possíveis, que a noção do *Musicar* pode trazer à cultura e à educação.

No campo da educação musical, um grande paradigma foi sendo quebrado e desconstruído ao longo do século XX, a partir do surgimento de diversos métodos e abordagens criativas que ficaram conhecidas como *Metodologias Musicais Ativas* (FONTERRADA, 2008). Essas diferentes propostas metodológicas buscavam responder às necessidades do período por uma pedagogia musical mais ampla, que pudesse atender não somente a um público aristocrático, ou às gerações de filhos de músicos, mas que tivesse uma pretensão de educação mais “universal”. Por sua preocupação de inclusão dos estudantes no centro do processo de aprendizagem, por meio da sua participação ativa e criativa, é que essas diferentes metodologias acabaram configurando um elemento novo, que posteriormente foi teorizado como parte desse movimento de renovação dos processos pedagógico-musicais.

Dentro deste contexto, que de muitas formas segue ainda hoje, a perspectiva multidisciplinar e ativa do *Musicar* de Small se torna uma ferramenta conceitual importante.

Outros autores também desenvolveram questões relevantes nesse campo – destaque com especial ênfase o trabalho do compositor canadense Murray Schafer: *O ouvido pensante* (SHAFER, 1991); *A afinação do mundo* (SCHAFER, 2012); e *Vozes da tirania* (SCHAFER, 2019); além do trabalho da pesquisadora brasileira Marisa Fonterrada, que foi a tradutora e principal divulgadora das ideias de Schafer no Brasil; *O Lobo no labirinto* (FONTERRADA, 2004).

Apesar de, ao meu ver, existir uma certa proximidade entre as concepções de Small e Schafer, ou talvez, ao menos uma complementariedade que poderia ser bastante benéfica às discussões sobre educação sonora e musical, este primeiro autor é ainda praticamente desconhecido no Brasil.

O *Musicar* possibilita a compreensão de uma ação cultural e pedagógica *ativa* por parte de todos os envolvidos no processo artístico-pedagógico. Nesse sentido, encontro uma relação também com os novos paradigmas da Cultura 3.0, conforme abordados pelo economista italiano Pier Luigi Sacco, a respeito da participação da sociedade na definição das políticas culturais de uma determinada localidade (SACCO, 2011).

No campo da música clássica ocidental de tradição europeia, essa participação direta nas políticas culturais públicas e privadas para o setor, poderia representar mudanças muito importantes, e que trariam uma movimentação dos agentes que atualmente controlam (e asfixiam) esse segmento. O imaginário simbólico de autoridade cultural ainda imposto à sociedade por grande parte das organizações de caráter aristocrático que controlam este ramo é muito forte ainda nos dias de hoje – seja nas salas de concerto, na cobertura midiática, seja nas estruturas universitárias, conservatórios, etc.

Como músico, atuante dentro deste setor, acredito que, quando as estruturas não nos representam, ou nós lhes damos as costas e as ignoramos (partindo para a construção de nossas próprias ações independentes), ou nós as transformamos e revolucionamos de dentro, quando essa possibilidade se fizer presente. Na prática, as ações de transformação dentro desse jogo são mínimas (mas não nulas), uma vez que o poder institucionalizado se faz exercer com extrema autoridade e violência (mesmo quando de modo “polido”). Sendo assim, tenho adotado uma postura de

construção direta de alternativas – dentro das possibilidades e capacidades que possuo – e também de negação à ação esnobe, patronal e mortuária destes que atualmente mantêm as chaves de seus castelos e se gabam de sua autoalegada “alta cultura e erudição”.

Visualizo um campo muito mais fértil de transformação e de compreensão profunda para uma perspectiva do *Musicar* por meio dos grupos independentes e não vinculados às estruturas tradicionais de poder – mesmo com o custo financeiro e social que esse tipo de construção autônoma acarreta.

## Considerações finais

Ao longo deste artigo, procurei apresentar uma breve trajetória do compositor e musicólogo, Christopher Small, e especialmente de um de seus conceitos centrais – o *Musicar*. Este conceito não é contido totalmente em uma simples definição dada pelo autor, mas vai se desvelando a partir de uma série de relações que o compõe, e que integram os múltiplos aspectos do *fazer musical*<sup>28</sup>.

Uma das maneiras que me faz “sentir” que compreendo ao que o autor se refere, é dada também a partir das minhas próprias experiências das práticas musicais que tive ao longo da vida. Surge daí um sentimento de compreensão compartilhada, que me faz querer divulgar sua obra, pois ao fazê-lo, sinto que consigo organizar e divulgar também a minha própria prática musical, e o modo que faz sentido para mim de desempenhá-la.

Percebo que para o pleno entendimento do conceito de *Musicar* é necessária uma certa experiência *prática*, da música enquanto “ação”. No entanto, de acordo com os diversos papéis que fazem parte dessa possível ação de um *Musicar*, essa experiência não é necessariamente a de quem toca um instrumento, ou compõe e improvisa algo, e sim, de todas as experiências musicais que foram significativas o suficiente para nos ter impactado ao longo da vida.

Considero que a musicologia e os estudos culturais relacionados a esta área trazem ainda muitas concepções bastante problemáticas e que já não parecem encontrar lugar no momento histórico e social contemporâneo. Procurei apontar algumas delas ao longo do texto, especialmente aquelas relacionadas à música

---

<sup>28</sup> Acredito que uma tradução menos literal do termo *Musicking* poderia ser próxima da expressão: *fazer musical*.

clássica ocidental de tradição europeia, visto ser essa também a perspectiva principal adotada pelo autor em questão.

Acredito que é importante nos posicionarmos a respeito da nossa concepção de mundo, e de também combatermos aqueles posicionamentos que nos atacam diretamente (ou aos nossos) e que sustentam ideologias que nada tem a ver com a construção cultural, educacional, política e estética que buscamos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963.

\_\_\_\_\_. **Introdução à estética musical**. São Paulo: HUCITEC, 1995.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CASTRO, Marcos Câmara de. **Os lugares e as cores do tempo: música, sociedade e educação**. São Paulo: Editora Pharos, 2015.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

COELHO, João Marcos. **Pensando as músicas no século XXI**. São Paulo: Perspectiva, 2017

COHEN, Mary L. **Christopher Small's Concept of Musicking: Toward a Theory of Choral Singing Pedagogy in Prison Contexts**. Doctoral Dissertation, 2007, The University of Kansas.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. UK: Oxford University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Music: a very short introduction**. UK: Oxford University Press, 1998.

COOK, Nicholas; POPLER, Anthony. **The Cambridge History of Twentieth-Century Music**. UK: Cambridge University Press, 2004.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. **De trama e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music**. UK: Oxford University Press, 2007.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**. São Paulo: Edusp, 2006.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

HOLOMAN, D. Kern. **The Orchestra: a very short introduction**. UK: Oxford University Press, 2012.

LACERDA, Marcos Branda. **Música instrumental no Benim: repertório Fon e música Bâtá**. São Paulo: Edusp, 2014.

LEBRECHT, Norman. **O mito do maestro**: grandes regentes em busca de poder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. **Maestros, Obras-Primas & Loucura**: a vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da música clássica. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e Prática do Compór I**: diálogos de invenção e ensino. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Prática do Compór II**: diálogos de invenção e ensino. Salvador: EDUFBA, 2014.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Prática do Compór III**: lugar de fala e memória. Salvador: EDUFBA, 2016.

LIMA, Paulo Costa (Org.). **Teoria e Prática do Compór IV**: horizontes metodológicos. Salvador: EDUFBA, 2016b.

MARSICANO, Alberto. **A música clássica da Índia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MENDES, Gilberto. **Música, cinema do som**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Norman, Philip. **Composer Profile: Christopher Small**. SOUNZ: Centre for New Zealand Music. Retrieved 1 April 2013.

PETRAGLIA, Marcelo S. **A música e sua relação com o ser humano**. Botucatu: OuvirAtivo, 2010.

SACCO, Pier Luigi. **Culture 3.0**: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming. European Expert Network on Culture (EENC), 2011.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

\_\_\_\_\_. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

\_\_\_\_\_. **Vozes da tirania**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: a very short introduction. UK: Oxford University Press, 2014.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meaning of performing and listening. USA: Wesleyan University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. **Music, Society, Education**. USA: Wesleyan University Press, 1977.

\_\_\_\_\_. **Music of the Common Tongue**. USA: Wesleyan University Press, 1987.

SOUZA, Thiago Barbosa Alves de. **Canal do Thiagson**: olhar de artemídia musical sobre o Funk e a musicologia como entretenimento. Dissertação de mestrado: Thiago Barbosa Alves de Souza. Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2019.

THE GUARDIAN. **Christopher Small obituary**. UK: Retrieved 1 April 2011.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. São Paulo: EDUSP, 2015.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.