

## Teoria das tópicas: um balanço pessoal

*Topic Theory: a personal assessment*

**Acácio T. C. Piedade**

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

**Resumo:** Neste breve artigo discuto uma proposta de aplicação da teoria das tópicas no caso da música brasileira conforme desenvolvi em publicações do final dos anos 1990. Pretendo mostrar como se desenvolveu essa perspectiva, que une o olhar antropológico ao musicológico, através do exame de alguns pontos críticos e limitações da teoria das tópicas. Partindo da investigação do jazz brasileiro, comento aspectos da retórica e do nacionalismo e, finalmente, trato da teoria das tópicas. O artigo termina destacando os desafios para o estudo da significação musical na atualidade.

**Palavras-chave:** Teoria das Tópicas. Música Brasileira. Significação Musical.

**Abstract:** In this brief article I discuss my proposal for application of Topic Theory in the case of Brazilian music as developed in publications from the late 1990s. I intend to show how this perspective was developed, which combines the anthropological and musicological perspectives, through the examination of some critical points and limitations of this theory. Starting with the investigation of Brazilian jazz, I comment on aspects of Rhetoric and Nationalism and, finally, I deal with Topic Theory. The article ends by highlighting the challenges for the study of music signification today.

**Keywords:** Topic Theory. Brazilian Music. Music Signification.



Este artigo segue um percurso pessoal e expressa uma visão bastante pessoal sobre a teoria das tópicas. De início comento a forma como me aproximei da teoria e a relação entre tópica e outros conceitos que vinha trabalhando no final dos anos 1990<sup>1</sup>. Espero que este balanço pessoal possa ser interessante no sentido de iluminar uma perspectiva específica de abordagem da teoria das tópicas. Pretendo mostrar o desenrolar dessa perspectiva e, ao final, examinar algumas limitações e pontos críticos da teoria das tópicas. O itinerário inicial vai do jazz ao classicismo e dali à música brasileira.

No interstício de investigações antropológicas sobre música em rituais indígenas<sup>2</sup> realizei um estudo etnográfico sobre a chamada “música instrumental”, ou “jazz brasileiro”, o que me levou ao conceito de fricção de musicalidades<sup>3</sup>. Neste estudo (Piedade 2003; 2005) comento que, apesar dos músicos deste gênero afirmarem que produzem uma mistura do jazz com música brasileira, as análises mostraram uma relação tensa na concatenação de momentos que remetiam claramente ora à musicalidade brasileira, ora a outras seções que eram fortemente marcadas pelos estilos do jazz norte-americano. A análise de improvisações tornou isso especialmente claro: por vezes o solista se entregava francamente ao estilo *bebop* (conforme os próprios músicos o chamavam) e, em outros momentos, explicitava ritmos e estruturas melódicas de gêneros brasileiros. A meu ver, ao enunciar o *bebop*, o solista parecia estar buscando o peso da tradição jazzística para legitimar sua prática e, mostrando domínio dos gestos musicais específicos do gênero, almejava o status simbólico de improvisador global, pois se revela fluente nesta espécie de “língua franca” internacional. Mas isso não poderia parar por ali, pois aquilo não era jazz e sim “música instrumental brasileira”. Assim, o solista buscava reagir contra este

---

<sup>1</sup> Já peço desculpas ao leitor por me citar diversas vezes. A proposta deste artigo, que vem de uma conversação em mesa redonda no IV Congresso da TeMA, envolve uma revisão de ideias nesta temática.

<sup>2</sup> Estas pesquisas sobre rituais musicais indígenas geraram minha dissertação de mestrado sobre a música no noroeste amazônico (Piedade 1997) e minha tese de doutorado sobre o ritual de flautas sagradas entre os Wauja do alto Xingu (Piedade 2004), além de vários artigos e capítulos de livro. Mais recentemente, retomei o assunto conectando-o à área da composição musical (Piedade 2021).

<sup>3</sup> Este estudo partiu de um enorme estranhamento causado pela experiência em uma tribo amazônica na ocasião de meu retorno à cidade. Fui convidado a realizar performances de jazz com colegas músicos e acabei fazendo uma etnografia (Piedade 1999).

mesmo padrão através da articulação de gestos considerados tipicamente brasileiros, especialmente pela remissão a gêneros como baião, choro, samba, entre outros. Através da análise musical e do discurso nativo, constatei que esta dualidade concedia ao jazz brasileiro uma “autenticidade” local e, ao mesmo tempo, oferecia resistência à hegemonia cultural norte-americana. Portanto, um dos fundamentos desse jazz brasileiro era justamente esta fricção de musicalidades que nunca se misturam. Aquilo que os músicos descreviam como sendo “música brasileira” e que se apresentava como um amálgama de musicalidades regionais advindas da música nordestina, do choro, do samba, de ritmos afro-baianos, entre outros, todo esse arsenal de brasilidade, era colocado em confronto com uma estilização da musicalidade jazzística norte-americana. Desta forma, se revelou neste gênero musical uma dinâmica de tensão e síntese, de aproximação e distanciamento, e a fricção de musicalidades é o cerne nesta concatenação de mundos musicais que se arranham, mas nunca se misturam.

Importa aqui a pergunta: por que era algo tão simples e consensual para os músicos definir com clareza essas referências tanto ao estilo *bebop* e as diversas remissões à música brasileira? Me intrigou a grande aderência discursiva que havia a este respeito, tanto da parte dos músicos quanto dos ouvintes aficionados. Certas estruturas musicais eram identificadas e classificadas sem hesitação, sendo categorizadas em conjuntos de gestos similares. Essas categorias do discurso, naturalizadas, remetiam a aspectos mais amplos do que o meramente musical: tradições nacionais, culturas locais, danças, construções literárias, entre outros. O que interessa reter aqui, assim, é que os músicos e ouvintes identificavam estruturas musicais que se encaixavam em agrupamentos mais amplos de gestos musicais, afetos, elementos de culturais locais, fatores históricos e contextuais, de forma a constituir categorias nativas. Neste ponto é que verifiquei que estes gestos musicais e agrupamentos pareciam corresponder àquilo que alguns musicólogos vinham chamando de tópicas.

Essas tópicas me perseguem desde que comecei a ler a respeito, em meio às minhas pesquisas na antropologia da música. O autor que mais me impactou inicialmente foi Agawu (1991), que traz um método analítico capaz de desvendar “agendas secretas” na música do período clássico. Considerando esse repertório musical compartilhado como uma “língua falada” por Haydn, Mozart e seus contemporâneos, o autor oferece um modelo de compreensão da sintaxe, do discurso e da natureza da comunicação neste repertório musical. Ler este livro

fez a significação musical parecer, a um compositor estudante de antropologia, algo que tornava o universo musical do classicismo aquilo que, na antropologia da música, se chamava de sistema musical-cultural. Na interação entre o nível estrutural e o nível da expressão da língua falada desse sistema se articulavam então essas peças mágicas: as tópicas.

Meu interesse inicial pelas tópicas entrou pela via da antropologia, que originalmente está distante da abordagem tanto de Agawu e quanto da maioria dos autores que abriram essa frente de investigação da significação musical, como Ratner (1980), Monelle (2006), entre muitos outros (ver Mirka 2004). A ideia de “lugar comum”, inerente ao conceito de tópica, me levou a aprofundar meus conhecimentos na área da retórica, onde os *topoi* funcionam, no discurso, como ponto de repouso, de encontro, de consenso, lugares da e na linguagem. O conceito aristotélico de *topos* e *topoi*, lugares comuns do discurso dos oradores, remete a classes gerais nas quais podem ser dispostos os argumentos ou desenvolvimentos cujo conhecimento conseqüentemente forma uma espécie de repertório comum, “facilitando” a invenção. Para mim foi impactante conhecer os trabalhos de um conjunto de pesquisadores da Bélgica do final dos anos 1960, o chamado Grupo  $\mu$  (letra grega, “mu”), que desenvolveu uma nova retórica geral. Nela, a ideia de figura surge de um distanciamento (*écart*) em relação ao chamado grau zero, de forma que assim se destaca da camada redundante e esperada do conteúdo em comunicação (isotopia), e constitui uma surpresa, chamando a atenção do interlocutor/ouvinte/leitor (alotopia) (Dubois *et alii* 1970). Essa trilha pela retórica concentrou minha atenção mais na *poiesis*, no aspecto intencional presente na criação musical, o compositor aparecendo como uma espécie de construtor de efeitos possíveis na percepção dos ouvintes. Deste ponto para a intertextualidade, com as referências a estilos e obras, e para a narratividade, com a elaboração formal de roteiros expressivos, foi um pequeno passo. Mas tenho a impressão de que nunca abandonei um olhar originalmente antropológico, o que me trouxe alguns obstáculos, mas também ganhos. Mesmo tendo atualmente deixado um pouco de lado a pesquisa sobre estes temas, as tópicas sempre retornam, me instigando a repensá-las.

Entretanto, a convergência entre a teoria das tópicas do período clássico e as classes de gestos do discurso dos músicos que pesquisei trouxe um problema: uma condição para uma aplicação ortodoxa da teoria das tópicas parece ser a existência de um contexto sócio-histórico bem estabelecido e estável, como é o

caso da música no período clássico. Neste universo musical nada muda, suas fronteiras músico-culturais estão salvaguardadas por séculos posteriores de construção histórica. Porém, ao abordar temas de uma música brasileira, ou norte-americana, enfim, uma música nacional atual, os problemas começam por não se tratar de um período histórico restrito e conhecido e pela falta de clareza sobre o que significa “nacional”.

A nação, parte do conceito geopolítico de Estado-nação, é considerada por muitos cientistas sociais como algo arbitrário e até mesmo imaginário<sup>4</sup>. Entretanto, embora seja meramente convencional, a nação é muitas vezes concebida como uma coisa objetiva no mundo e essa essencialização muitas vezes acaba levando a paradoxos teóricos. Mas apesar de ser uma construção social, a nação é algo real na vida das pessoas. Na verdade, uma nação X é um consenso tácito, certamente para os habitantes de X, e é também uma convicção muito importante e operativa em suas vidas e identidades. Considerando esta dimensão pragmática do conceito de nação e a pertinência da ideia de comunidades histórica e geograficamente localizadas que compartilham mundos musicais, é possível admitir repertórios musicais considerados originários do Estado-nação Brasil como sendo “música brasileira”, o que permite a construção de um contexto de pesquisa que não se estabelece em um período histórico restrito, mas sim em uma comunidade contemporânea que habita seu território, bem como em conjuntos de musicalidades regionais que ali circulam. Essa “adaptação” permitiu empregar a teoria das tópicas na música brasileira e abriu uma perspectiva para a descoberta e categorização das tópicas. Alguns grupos que se destacaram no discurso nativo foram as tópicas nordestina, época-de-ouro, brejeiro, indígena e caipira (Piedade 2011; 2013).

Essas tópicas parecem transcender as fronteiras entre o popular e o erudito. A música de Villa-Lobos e o chamado “nacionalismo musical” me pareceu um campo fértil onde reverberam estas tópicas brasileiras (Piedade 2009; 2017). E mesmo em repertórios que tentam se afastar ao máximo de sonoridades e identidades brasileiras, notadamente na música experimental ou contemporânea, muitas vezes a referencialidade das tópicas ainda se apresenta inadvertidamente, só que remetendo a outros *topoi*, como certas estruturações da música tradicional tibetana, japonesa, indígena, africana, euro-medieval etc.

---

<sup>4</sup> Dentre tantos, pode-se mencionar aqui Anderson (1983), Hobsbawm; Ranger (1983).

Seria inevitável essa impregnação do significado e das culturas do mundo nas linguagens e no pensamento musical? Mais adiante comentarei a respeito disso.

As tópicas se encontram, portanto, nesse lugar de consenso da linguagem que, por sua vez, constrói uma percepção e acaba retroalimentando sua autoprodução. Pode-se dizer que uma tópica, além de ser um tipo especial de signo, é também um intertexto, ou melhor, é um intertexto especial. Isto porque uma tópica não “cita” outra tópica, não se baseia em outra estrutura da mesma categoria, assim como um poema alude a outro, fenômenos da mesma ordem que são. A tópica é um signo de ordem especial na medida em que não substitui na linguagem um objeto do mundo, um referente, mas sim presentifica uma família de coisas e de construtos do discurso. Pode-se afirmar que uma tópica é um signo e um intertexto de tipo especial na medida em que ela remete a um conteúdo que lhe é anterior, que lhe é externo e prévio, que de antemão teria que existir para que a tópica pudesse fazer efeito. Esse conteúdo, entretanto, é de outra ordem, não é ele mesmo outra tópica, mas sim um aglomerado de remissões a formas de vida, percepções e interpretações que são instauradas em outros domínios para além do musical. Essa colagem entre uma estrutura musical que é a tópica e aquilo a que ela remete, construída de forma convencional pelo peso histórico de muitos discursos – culturais, científicos, literários e vários outros tipos –, sempre através da linguagem, faz com que ela possa ser consensual nos limites de uma dada comunidade, a despeito do fato de que constitui fenômenos conectados a diferentes aspectos, já que cada pessoa vai sentir essa nuance de forma diferente. Cada pessoa vai reconstruir, ao seu modo, o fio de significação que conduz sua escuta, esta reconstrução modelando uma espécie de roteiro condutor, um “discurso tópico” (Hatten 2018).

Portanto, quando se fala em tópica *nordestina*, por exemplo, chega-se muitas vezes à concordância por parte de diferentes indivíduos de que estão diante de uma tópica desta classe, o fato pode ser consensual, todavia pode revelar fragilidade diante da simples pergunta a diferentes indivíduos que participam desse consenso: o que é o “nordeste” para você? Os indivíduos podem concordar que aqueles sons remetem ao que chamam de “nordeste”, mas a definição desse atributo depende de muitos fatores de formação pessoal, de experiência, presencial ou não, íntima, subjetiva, sendo, no fundo, sempre diferente. Um consenso, portanto, baseia-se em um abandono de fatores divergentes. Sua fragilidade repousa sobre o esquecimento de certos matizes.

Sua força se constrói por uma espécie de projeção: a ideia de que aquele outro indivíduo está tendo essa mesma percepção. Essa projeção, que apaga nuances de ordem pessoal, é o mecanismo que coloca os indivíduos em comunidade e, portanto, em identidade. Saliento que esse apagamento automático de diferenças individuais em prol de uma identidade cultural é algo congênito à socialidade: o esquecimento é tão importante quanto a memória para a criação e manutenção não somente da tradição, mas também da própria sociedade<sup>5</sup>.

Enfim, se uma tópica resulta de uma projeção, de certo modo se trata de uma ficção do discurso: as tópicas “não existem”, assim como diversas outras conceitualizações analíticas. O que sabemos que existe é a música, sendo tocada e ouvida: não duvidamos que é real a existência concreta de pessoas ouvindo música e que são levadas a um estado de apreciação, de devaneio, e que vão ter, na sua imaginação interna, recriações únicas e pessoais daquilo que escutam. Se há consensos interpretativos, pode-se apenas postular que certos momentos musicais possam ser compreendidos comunitariamente de forma unívoca, mas isto nunca poderia ser efetivamente comprovado sem o uso da linguagem, sendo, portanto, somente uma hipótese. Trata-se de uma hipótese que somente passa a existir depois que o discurso já mergulhou na música, já “contaminou” (ou já “iluminou”) a apreciação através de palavras que conectam as coisas, revelando marcas e definições daquelas estruturas sonoras. É aqui que um trecho musical é entendido como alegre ou triste, onde há concordância coletivas sobre determinadas interpretações.

Quando ouvimos música, nossa função imaginativa está bastante ativa. Pode-se propor uma tentativa de ouvir música sem um aporte da linguagem, ouvir tal como crianças a ouvem, ou como marcianos, ou como animais na floresta: ouvir sons que tem sua beleza intrínseca, que atraem, conduzem, ganham a atenção e conduzem a imaginação. Esta espécie de escuta reduzida é, de fato, não apenas possível como é frequentemente empregada. Aqui não se ouvem tópicas. Nesse quadro, uma tópica é um conceito dependente da linguagem: é através da estrutura da linguagem que o conceito de tópica passa a existir e, mesmo ali, se mostra como algo extremamente efêmero porque não há como atestar sua existência universal fora da linguagem, no sentido de atestar a relação entre estrutura musical e significado, som e cultura, levando a resultados

---

<sup>5</sup> Ver Ricoeur (2000).

unívocos em um grupo grande de pessoas: a tópica é uma ficção comunitária que se confirma a cada vez que alguém conversa com outro, quando alguém toca um instrumento e diz “isto é uma coisa”, e “isto é outra coisa”. Um outro músico diz: “Sim, concordo! Também acho!”. Através da denotação, se constrói concordância, consenso. É essa marcabilidade que se pode confirmar com a análise musical amparada pela análise do discurso. Mas o consenso se dá no nível da linguagem e não no da música. No entanto, as pessoas, neste ponto, já saíram da floresta da imaginação e estão na clareira da linguagem, e ali encontram essas marcas, guias, lugares comuns, as tópicas, que continuam a ser reproduzidas e operacionalizadas porque, afinal, a música mesmo nos impele a esquecer-las, já que a música nos leva forçosamente a um estado não-linguágico e estas marcas são fenômenos da linguagem e não da música. Nisto as tópicas não estão sozinhas: musemas, signos, narrativas, conjuntos de alturas, contornos, redes, todas essas ferramentas teóricas são ficções do discurso, existem somente na linguagem que cria estes nós de consenso que a história vai desgastando e desatando (Piedade 2014).

Entretanto, a teoria das tópicas, principalmente algumas vertentes desenvolvidas na América Latina, tem recebido algumas críticas de musicólogos e analistas que denunciam ali pouco lastro teórico com as teorias canônicas, metodologia sem robustez e até mesmo hipertrofia. Levanta-se que há falta de clareza científica na delimitação deste objeto analítico que é uma tópica: quem o determina? Qual é sua validade teórica? Quais são suas fronteiras contextuais? Estas questões são legítimas e o debate a este respeito é muito importante, mas estou convencido de que a desconfiança específica com relação às tópicas não é justa. Qualquer perspectiva teórico-analítica, por mais fundamentada em cânones anglo-saxônicos que seja, tem suas inconsistências e contradições. Além disso, estamos no campo da música e não em um laboratório de ciências duras, onde certezas científicas são construídas e desconstruídas. Para além dos fantasmas de uma teoria e análise musical antiquada, que ambiciona rigor científico no seu olhar sobre a música, o discurso analítico é inevitavelmente subjetivo: restringe-se a problemas de linguagem e não a questões exclusivamente musicais. Na sua base, o discurso analítico é, como afirmou Marion Guck, uma ficção (1994). Ainda assim, a tópica incomoda.

A antropologia já abandonou seu “sonho científico” há muitas décadas e, sob influência da hermenêutica e da semiótica, assume que não pode haver



neutralidade no ser humano que analisa o ser humano. No fundo, a beleza está no impulso de autocompreensão da natureza humana através da observação e análise do Outro, o que remete, em primeiro lugar, a uma psicologia<sup>6</sup>. Minha visão mescla um olhar de compositor com uma base relativista e antropológica e o musicólogo analista: além da estrutura musical ela mesma, me instiga o que as pessoas de uma comunidade pensam, como falam da música, como a analisam em seu discurso. O musicólogo solitário, em sua mesa de trabalho, pode certamente postular tópicas a partir do material que está sendo analisado, e muitas vezes podem surgir insights brilhantes neste trabalho. De qualquer modo, o sucesso de suas ideias vai depender de sua ressonância na musicalidade coletiva. Nas comunidades há formas de ver e ouvir que acabam destacando certos elementos discursivos os quais, muitas vezes, podem configurar categorias antropológicas. Estas são reconhecidas musicalmente e, por sua vez, transitam pelos discursos exibindo suas contradições, gerando fricções e fusões. Com o passar do tempo há, de um lado, o abandono de algumas categorias e, de outro, a persistência e o fortalecimento de outras, as quais tendem a se consolidar como lugares comuns do discurso nativo sobre música. Eu tentei pensar a teoria das tópicas a partir desse fundamento: seu material pode ser encontrado tanto no ouvido musical quanto em pontos destacados do discurso de músicos e apreciadores de música no âmbito de uma grande comunidade bastante diversa que chamam de Brasil.

É um grande desafio estudar o fenômeno da significação musical quando se trata de uma cultura viva em seu presente histórico, cada vez mais transformativa e volátil. Como enraizar essa forma de falar da música nos modos específicos de ouvir, que se encontram completa inevitavelmente imersos nos filtros culturais? Tópicas musicais eventualmente detectadas e, com sorte, confirmadas pelo discurso nativo em algum universo específico poderiam ter alguma validade conceitual transcultural, para além daquele âmbito cultural? Como tratar destas eventuais homologias sem cair numa distorção crítica?

Ainda mais que, com a intensificação e super-adensamento de conteúdo do mundo atual, o surgimento de novas tópicas historicamente persistentes é, a meu ver, pouco provável. Observa-se falta de consenso mesmo entre gerações, pois as paletas de tópicas são diferentes e efêmeras. Para um estudo das tópicas

---

<sup>6</sup> Como já afirmou Lévi-Strauss (Descola 2009).

na musicologia latino-americana há que se reconhecer que excesso de subjetividade é o menor dos problemas: a natureza subjetiva e qualitativa da pesquisa com tópicos não é aspecto negativo, faz parte do seu sucesso. O que aparece como complicador é a grande diversidade cultural entre as nações latino-americanas: suas histórias, suas etnias, suas ficções, suas literaturas, suas tradições musicais, seus dilemas, seus anseios. Uma via interessante de trabalho seria uma pesquisa nas regiões fronteiriças, estudos etnográficos envolvendo sujeitos músicos e não-músicos. Um outro lastro importante é um aprofundamento conceitual no estudo dos gêneros literários: a literatura tem muito a dizer sobre as tópicos!

## Referências

1. Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.
2. Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.
3. Dubois, J. et ali. 1970. *Rhétorique Générale*. Paris: Librairie Larousse.
4. Descola, Phillipe. 2009. Claude Lévi-Strauss: uma apresentação. *Estudos Avançados*, v. 23, n. 67.
5. Guck, Marion. 1994. Analytical Fictions. *Music Theory Spectrum*, v. 16, n. 2, p. 217–30.
6. Hatten, Robert S. 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
7. Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge U. P.
8. Mirka, Danuta (ed.). 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford U. P.
9. Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana U. P.
10. Piedade, Acácio T. C. 1997. *Música Yepa-Masa: por uma antropologia da música no alto rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

11. \_\_\_\_\_. 1999. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. *Revista Arte-Online* (descontinuada), UDESC. (Disponível online no website do autor em academia.edu)
12. \_\_\_\_\_. 2003. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In E. Taylor Atkins (ed.), *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, p.41-58.
13. \_\_\_\_\_. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
14. \_\_\_\_\_. 2005. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades, *Revista Opus*, v. 11, p. 197–207.
15. \_\_\_\_\_. 2009. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso puro e bruto. *Anais do Simpósio Internacional Villa Lobos*, p. 127–147. São Paulo: USP.
16. \_\_\_\_\_. 2011. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi*, v. 23, p. 103–112.
17. \_\_\_\_\_. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1 p. 1–23.
18. \_\_\_\_\_. 2007. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical, *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11.
19. \_\_\_\_\_. 2021. Reflexões preliminares sobre Composição Transcultural, In: Holler, Marcos e Piedade, Acácio T. C. (orgs.), *MusiCS: Estudos Musicais em História, Composição e Performance*, p. 133–153. Curitiba: CRV.
20. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.
21. Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.