

A TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN E A LINGUAGEM MUSICAL

LUHMANN'S SYSTEMS THEORY AND MUSICAL LANGUAGE

Kin Modesto Sugai

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Vitorino Modesto dos Santos

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE BRASÍLIA

Resumo: Este artigo busca analisar, conforme a teoria luhmanniana dos sistemas, o enquadramento da linguagem musical nessa formulação teórica complexa, aplicando conceitos de Luhmann na definição de arte e na forma sistêmica de relacionar com a linguagem musical a partir da comparação com as teorias musicais. Sugere-se que a linguagem musical possa constituir um acoplamento estrutural entre os dois sistemas ou ser específico. O fato de a música ser um som organizado e diretamente relacionado com a linguagem musical não significa que se exclui o processo de criação, incluindo a participação de improviso do intérprete, condição que garante a evolução do sistema.

Palavras-chave: Teoria dos sistemas, linguagem musical, sistema da arte, Luhmann.

Abstract: *This article aims to analyze, according to Luhmannian systems theory, the framework of musical language in this complex theoretical formulation, applying Luhmann's concepts in the definition of art and in the systemic way of relating to musical language based on comparison with musical theories. It is suggested that the musical language can constitute a structural coupling between the two systems or be specific. The fact that music is an organized sound and directly related to the musical language does not mean that the creation process is excluded, including the improvisational participation of the interpreter, a condition that guarantees the evolution of the system.*

Keywords: *Systems theory, musical language, art's system, Luhmann.*

Introdução

A teoria dos sistemas procura abranger os problemas sociológicos como um todo; entre os influentes autores que se dedicaram a esse projeto destaca-se Niklas Luhmann. A teoria luhmanniana ganhou notoriedade em especial nas áreas social e jurídica ao excluir o fator humano ou perspectiva antropocêntrica, das descrições de funcionamento dos sistemas. Esse objetivo original do humanismo tem sido acentuado na modernidade. Com o propósito de tornar sua tese mais ampla, Luhmann descreveu como se aplicariam os conceitos desenvolvidos em diversos sistemas, incluindo-se o das artes. No âmbito filosófico, a arte teve destaque desde a antiguidade clássica, em especial o ramo da estética; mas os autores abordam o tema com viés antropocêntrico (LUHMANN, Niklas. 2010). Portanto, pode-se considerar que a proposta de Luhmann visava modificar radicalmente o conhecimento a respeito desses diferentes sistemas. O objetivo deste trabalho é tentar compreender como seria o sistema da arte segundo Luhmann. E analisar em especial o caso da música e seu contraditório posicionamento conforme o pensamento luhmanniano, por constituir um ramo artístico com linguagem própria e universal.

Metodologia

No presente trabalho utilizou-se pesquisa bibliográfica acerca do tema escolhido. Buscaram-se referências de diferentes áreas, dadas às várias possibilidades de aplicação da teoria dos sistemas, com o destaque à tese luhmanniana; além da grande complexidade com que está relacionada à teoria musical e dando maior ênfase para a linguagem musical.

Análise da teoria dos sistemas

A teoria dos sistemas é fruto de um longo

processo de produção de trabalhos intelectuais que, em grande parte, se relacionam a Talcott Parsons como o seu fundador. Até a publicação do livro *Social System* de Parsons, as teses elaboradas não realizavam uma descrição que tivesse coerência com os problemas existentes na sociedade contemporânea. São exemplos uma injusta distribuição de renda e os fenômenos de classe, levando à crença de que nem todo o conhecimento sociológico gerado poderia ter aplicação na vida prática. Outro exemplo mais recente é o funcionalismo estrutural; corrente que presumia a existência de estruturas originais na sociedade, por meio das quais deduziam as funções essenciais para sua manutenção (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 35-39).

O trabalho de Parsons não diferiu muito da proposição do funcionalismo estrutural, embora causasse significativas mudanças. Implantou a ideia de que a ação e o sistema devem ser analisados em conjunto, uma vez que aquela só é possível sob a forma desse. A construção das estruturas sociais seria gerada a partir dos sistemas e esses teriam como base a ação. Desse modo, entende-se que a sociedade estaria previamente integrada sob a configuração de sistema e que as condições para que uma ação venha a se concretizar são pressupostos da sociedade. Estes incluiriam: a adaptação (instrumentalização da relação exterior para saciar as necessidades); a obtenção de fins (satisfação das necessidades); a manutenção de estruturas latentes (estabilização das estruturas visando a sua manutenção e disponibilidade); além da integração (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 40-46).

Nesse sentido, considera-se que o sujeito (independente de quem seja) é o único a ter capacidade de interferir tanto no meio quanto no âmbito interno de um sistema. Apesar de ser

uma teoria bastante inovadora, Parsons não aprofundou a respeito do conhecimento dos sistemas sociais a partir das condições sociais, traços que as teorias dos sistemas abertos (caracterizadas pela grande generalização e a falta de distinção mais profunda entre sistema e meio) buscaram sanar por meio de suas três correntes: input/output; feedback negativo; e feedback positivo (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 47-63). A primeira corrente parte do pressuposto de que o sistema mantém um alto grau de indiferença com o meio, que seria insignificante para aquele. Já o sistema teria autonomia relativa, podendo escolher os elementos que devem ser transferidos para outros sistemas ou meios. Assim, teria capacidade de transformar seu próprio estado de acordo com a classificação de input ou output. Mas o modelo não explicou a relação entre as estruturas existentes e as operações realizadas pelo sistema, nem qual seria a sua definição (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 63-68). A segunda corrente, do feedback negativo, centra a sua formulação teórica em torno da habilidade de medir a distância entre o sistema e o meio ou a sua mudança. Assim, o sistema teria a capacidade de reagir, buscando restabelecer o equilíbrio e a preservação. Esse modelo contradiz a tradição teleológica, segundo a qual para obter-se um fim deve existir uma cadeia causal. O feedback positivo foi estruturado de forma semelhante ao negativo, mas leva em consideração como os instrumentos de fortalecimento do desvio podem gerar situações com consequências não previstas (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 68-72).

Com base nessa análise é possível concluir que as teorias dos sistemas abertos não diferenciavam o sistema do próprio meio, sendo este um dos principais questionamentos levantados. As teorias dos sistemas fechados foram formuladas de modo que os sistemas

seriam capazes de observar e distinguir entre si, com o mecanismo de imunidade pertencendo ao próprio sistema e não ao meio (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 72-74). Nota-se que o conceito de sistema é uma premissa da construção básica das teorias dos sistemas; portanto, uma definição pouco específica. Na atual tese sobre a teoria dos sistemas, estes são conceituados como a distinção gerada da diferença entre sistema e meio, deixando claro que a fundamentação está na diferença e não na unidade (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 75-89). A partir da teoria que tem como pressuposto a existência de sistemas, Luhmann conseguiu elaborar uma tese com uma variedade de aplicações, inclusive na arte.

A teoria de Luhmann aplicada ao sistema social da arte

Buscando abrir uma abertura para aumentar as possibilidades de aplicação de sua teoria, Luhmann escreveu uma série de livros, incluindo “Art as a Social System”. Nesta obra procura justamente aplicar no sistema das artes a teoria por ele formulada. Segundo ele, a arte só poderia construir mundos imaginários a partir da percepção idealizada e auto induzida que denominou “intuição” (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 10-12), produto das percepções. Parte dessa afirmação se deu pelo fato de que arte, na concepção moderna, se trata de uma forma de comunicação indireta, uma alternativa à linguagem que não apresenta uma aplicação rígida do código binário. Aceitação ou rejeição não se dá propriamente pela arte, mas por uma declaração sobre ela (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 20-21).

A arte só poderia existir onde houvesse linguagem. As formas de arte podem ser consideradas como comunicações em que não há uma estrutura gramatical ou argumentação,

um acoplamento estrutural entre a consciência e a comunicação. Isso somente é possível porque a forma comunicativa da arte se dá por meio da irritação e do desafio ao que é normal, forçando uma distinção entre a informação e a redundância. Entretanto, diferente do que ocorre na comunicação em geral, a mensagem passada ao observador de uma obra de arte não é necessariamente a intenção pela qual o artista a criou, mas a percepção gerada no indivíduo a partir da observação de uma arte. De certa forma, pode-se considerar o artista como um observador da própria obra, uma vez que o papel da arte não depende de suas intenções originais (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 21-25).

A arte envolve elementos de referenciais que combinam sons, ritmos, e significados, sendo as relações autorreferência e heterorreferência percebidas por discrepâncias relacionadas ao uso convencional desses elementos. Assim, a arte será bem-sucedida em seu papel comunicativo se o observador compreender que a obra artística em questão não surgiu espontaneamente, mas propositalmente, com alguma intenção que precedeu sua existência. Esse tipo de percepção pode ser enfatizado, por exemplo, em um meio ambiente onde a manifestação de arte está inserida (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 25-32).

As obras de arte são feitas (primeira distinção) e não tem uma utilidade externa ao seu sistema (segunda distinção), diferindo dos objetos comuns essencialmente por isso. Essa distinção não pode ser percebida, a não ser se direcionada ou para dentro ou para fora - no caso do sistema da arte (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 32-47). Pode também ser diferenciada de outros objetos pelo fato de que integra a percepção e a comunicação sem misturar ou confundir as respectivas operações. Os mecanismos dos sistemas operam simultaneamente. O sistema

psíquico produz experiências incomunicáveis e a comunicação percebe a obra com fins comunicativos. Tal sincronia só é possível porque a arte está associada com a noção de tempo, possibilitando a ambos sistemas gerarem uma percepção externada com fins comunicativos (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 48-50).

Neste ponto, é cabível o questionamento se a arte, ao invés de um sistema próprio, não seria um acoplamento estrutural entre o sistema psíquico e a comunicação. Como o autor bem coloca em sua obra “Introdução à teoria dos sistemas”, para haver um sistema, deve-se observar a circularidade (as operações do sistema começam e terminam nele mesmo); a auto referência (a consciência voltada para o funcionamento interno); a recursividade (o conhecimento dos meios de obtenção da operação desejada); e a autopoiese - a reprodução de operações realizadas anteriormente, fruto das limitações das relações alcançáveis dentro do próprio sistema (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 93-113).

Os acoplamentos são estruturas que ligam o sistema ao meio (considerando que meio é qualquer coisa que não seja o próprio sistema) em que aqueles criam algum vínculo de indiferença, mas podem exercer suas alterações internas sem interferência. O meio ao qual o sistema acopla não gera irritações; o sistema se autoproduz (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 128-132). No livro “Direito da sociedade”, Luhmann aprofunda mais na questão do acoplamento estrutural afirmando que pode ser realizado de forma sincronizada para alcançar um objetivo específico no tempo. Entretanto, mesmo que sejam efêmeras, admite existirem restrições entre os sistemas acoplados (LUHMANN, Niklas. 2016, p. 589-592).

Dessa forma, parecem claros os motivos

pelos quais a arte teria um sistema próprio. A obra artística não liga dois sistemas específicos para realizarem operações sincronizadas, mas sempre sistemas distintos. Não vincula o sistema psíquico de um indivíduo em especial, uma vez que o próprio artista se torna observador de seu trabalho e não transmite as intenções do criador. Assim sendo, estaria mais próxima da configuração de um sistema. Uma das peculiaridades desse sistema é que o próprio observador é a forma, a distinção, levando-se em consideração que a obra só é reconhecida como tal em virtude da irritação que gera no sistema psíquico do observador. Ao apontar para o mundo real a partir da distinção de um suposto “meta-mundo”, ou mundo imaginário, resulta em uma observação do próprio indivíduo (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 56-70). Ressalte-se, porém, que o sistema da arte é autônomo e tem incluída a função de autopoiese, em que a arte produz a própria arte.

Ao verificar cada área da arte, pode-se perceber que uma em especial apresenta características um pouco distintas das demais - a música. A música é a única das artes que se expressa em linguagem própria e faz com que um título musical, independentemente de quando ou onde tenha sido escrito e apresentado, possa ser reproduzido por qualquer pessoa com conhecimento dessa linguagem. Portanto, podem-se levantar alguns questionamentos a respeito de como a linguagem musical também poderia estar inserida no sistema luhmanniano.

Análise da linguagem musical

Entre os mais antigos ramos da arte está a música. A ocidental tem suas origens com o estabelecimento da igreja cristã, embora frequentemente os músicos cite heranças greco-romanas. Os músicos medievais não tinham referências da música praticada por

gregos e romanos, já que a igreja atribuía uma conotação negativa às tradições pagãs e muitos costumes desses povos desapareceram (GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. 1988, pp. 15-17). A palavra música deriva do grego como forma adjetiva de “musa”, algo comum às atividades relacionadas à beleza e sabedoria, com um sentido mais amplo que o atual conceito. Havia a concepção grega de que a música não seria distinta da palavra falada ou cantada, e os gêneros literários e cênicos estavam intimamente associados a ela. Inclusive, foi considerada como um microcosmo regido pelas mesmas regras que regulam o universo matemático, contendo um sistema musical relativamente complexo (GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. 1988, pp. 18-22) com base em notações fonéticas (MED, Bohumil. 1996, p. 13).

Apesar da existência de um sistema de representação musical anterior que incluía uma série de elementos musicais, considera-se que a primeira sistematização de notação musical surgiu durante a Idade Média com os “neumas” entre os séculos V e VII. Por volta do século IX surgiu a pauta inicialmente com só uma linha representando a nota Fá; depois acrescentaram mais linhas até formar o pentagrama hoje utilizado (MED, Bohumil. 1996, pp. 13-14). Juntamente com o desenvolvimento da linguagem musical, houve a evolução do próprio conceito de obra musical. Os “platonistas” defendiam que só poderia ser considerada obra musical aquela que tivesse existência à parte da vida materialista, seja via execução por meio de intérpretes ou da escrita. Haveria sons pré-existentes que, ao serem combinados, gerariam uma obra musical, mas esses continuariam a existir (CUPANI, Alicia. 2006, pp. 13-15). Já os nominalistas, afirmavam que a obra musical em si não teria uma forma abstrata desvinculada da

ideia de partitura ou de execução. A linguagem musical permitiria diferenciar a música de outras artes; e a música poderia ser entendida como a explicitação de uma emoção proposta por seu criador (CUPANI, Alicia. 2006, pp. 22-23).

Ao fazer uma análise dessa matéria sob o ponto de vista luhmanniano, há muitas semelhanças com o sistema da comunicação e o da arte. Sugere-se que a linguagem musical possa constituir um acoplamento estrutural entre os dois sistemas ou ser mesmo específico. Luhmann, em seu texto “Introdução à teoria dos sistemas”, desenvolve a ideia da linguagem como um acoplamento estrutural entre sistemas de consciência e comunicação. A linguagem, desse modo, é descrita como uma forma de penetração específica que ocorre entre os sistemas psíquicos e de comunicação, sem que haja uma interrupção das operações internas de qualquer um deles. Ela não interfere na autonomia dos sistemas, também não é efetivamente um meio por ter seletividade e escolher o que fica dentro ou fora dela (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 270-274). É o que se observa na música, pois a linguagem musical contém figuras de ritmo, notas musicais, claves e pentagrama usados para escrever as composições; também exclui o que não faz parte desses itens e é delimitada por uma forma. O autor considera que o acoplamento estrutural seja um modo de selecionar os elementos que geram ou não, efeitos no sistema partindo da ideia de autonomia e distinção pela forma. Trata-se de uma forma de designar fenômenos que ocorrem de modo particular, sem adicionar a noção de sujeito ou portador, sem o viés antropocentrismo que visava eliminar. Por não ser operativamente fechado, recursivo ou autopoietico, o acoplamento estrutural somente poderia produzir irritações nos sistemas (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 275-279).

Assim, surge a dúvida se a linguagem musical constitui um sistema e não acoplamento estrutural. Pelo raciocínio antes desenvolvido, considera-se sistema tudo o que constitui de forma absoluta uma diferença efetiva do meio; distinguindo-se de qualquer outra diferenciação baseada em recursividade, autopoiese, circularidade, e auto referência. Ao pensar na arte como um sistema, depara-se com uma diferença que tem o objetivo de provocar o observador, levando-o a fazer distinção entre uma dimensão imaginária e o mundo real, e que seja desvinculada da intenção original do artista. Esse também passaria a ser considerado como um observador externo. Apesar das semelhanças entre a arte e o acoplamento, ela difere por operações próprias e totalmente distintas do meio.

Utilizando raciocínio semelhante, pode-se imaginar a linguagem musical como um sistema, ou mesmo a própria música como um sistema. Em uma análise mais profunda sobre as estruturas desse ramo, depara-se com mecanismos que lembram muito os quatro critérios para se identificar um sistema. A notação musical não permite a atribuição de mais de um sentido para os sinais que a compõe, podendo imaginar a possibilidade de encaixe do conceito de código binário nesse quesito, sendo dividido em ruído e música (BAXTER, Harry; BAXTER, Michael. 2003, pp. 7-8). A figura de ritmo, por exemplo, determina a sequência das notas e sua duração (MED, Bohumil. 1996, pp. 20-29) e, caso a escrita da partitura com este elemento não seja seguida de forma adequada, não há mais o intérprete (observador externo ao sistema) tocando o título registrado na partitura, mas um ruído. Esse é um som desorganizado e não representa a música (HARNESBERGER, Lindsay C. 1976, p. 86).

A partir dessa afirmação, inferem-se duas

coisas: o que não está escrito na partitura não é música, e música é uma mera repetição de estruturas onde a melodia e a harmonia são diferentes apenas na sequência temporal em que são arranjadas. Faz sentido, portanto, falar-se em um sistema operativamente fechado se for observado dessa maneira por apresentar operações próprias (escrita e reprodução de escritas musicais) no componente interno da forma, que é a parte determinada. Essa aproximação absolutista se restringe a uma concepção teórica muito positivista da música (OLIVEIRA, Luís Felipe. 2010, pp. 6-7).

Mesmo com critérios para se identificar o sistema, pode haver dúvidas se existe uma diferença absoluta em relação ao meio e aos demais sistemas. O modo pelo qual a imagem da linguagem musical como sistema pode ser estruturada é semelhante ao que se observa no sistema de comunicação. Tomando como exemplo a ideia do acoplamento estrutural, talvez seja mais coerente considerar que a linguagem musical não tem sentido próprio, mas um sentido cultural lhe é atribuído (BARBEITAS, Flavio. 2016, pp. 124-125).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria dos sistemas de Luhmann tem amplo campo de aplicação, tanto teórico quanto prático. Muitas de suas colocações têm especial interesse quando se procura compreender como os sistemas realmente funcionam e se mantêm; aspectos que eram ofuscados pela inserção da figura humana representando o ponto central do entendimento. Além disso, outras falhas são encontradas em teorias anteriores como a tentativa de explicar a ligação de relações causais com um fenômeno isolado que seria capaz de explicitar o todo, ou o vício taxonômico de separar o conhecimento em compartimentos artificiais. Ao explorar

a amplitude teórica, o autor, entre outras perspectivas, aborda a sua aplicação às artes. Luhmann comparou a arte com a filosofia, afirmando que esta observa a natureza das coisas, enquanto aquela se preocupa com a esfera das aparências (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 84-85). Questiona-se, no entanto, o que realmente o autor enfatiza. A arte, justamente por incluir um sistema próprio que tem o objetivo de direcionar a distinção para fora, gerar uma irritação no observador de segunda ordem, faz com que volte a atenção não só para a estética, mas principalmente para a essência das coisas.

Uma obra, para ser considerada como tal, depende de como chamará a atenção do observador a partir da impressão auditiva ou visual que deixa registrada e só é garantida caso perceba algo fora do padrão. Trata-se, não só de como atrair a atenção, mas de levar em conta a diferenciação objetivada. O mundo, como um todo, não pode ser observado; a observação ocorre a partir do limite de uma forma para o indefinido (LUHMANN, Niklas. 2000, p. 92).

O conceito de individualidade está ligado à ideia de observar a si mesmo, e uma ocasião em que isso se torna possível é perante obras de arte (LUHMANN, Niklas. 2000. p. 94). Ao tentar aplicar a sua teoria geral dos sistemas sobre a arte, Luhmann de certa forma encontrou uma aplicação baseada em um dos pontos que mais criticou - antropocentrismo. Tal afirmação é significativa ao considerar a linguagem musical e a música em forma geral. Pode-se chegar a duas conclusões distintas em relação à posição da notação musical dentro da tese luhmanniana: a primeira, é de que seria um acoplamento estrutural; e a segunda, é de que haveria um sistema independente. Essas hipóteses podem ser aventadas no sistema da arte, por se tratar de áreas que apresentam

mecanismos semelhantes, porém distintos. Imaginando a linguagem musical como um acoplamento estrutural, este seria de cunho semelhante ao da linguagem em geral, entre o sistema da comunicação e o da consciência. No caso, a linguagem não poderia ter elementos próprios ou produzir operações efetivas, apenas irritações. Assim, volta-se para a opinião de Luhmann que a arte teria um sistema próprio. Considerada a segunda hipótese, talvez a mais plausível, questionam-se quais seriam os elementos que tornam o sistema da linguagem musical único. Tendo como base os próprios argumentos de Luhmann utilizados para justificar sua concepção em referência às artes, poderíamos chegar a conclusões semelhantes em relação à notação musical. Primeiramente, são dois sistemas que provocam o funcionamento dos sistemas psíquicos e comunicativos de forma simultânea, sem interferência nas operações internas um do outro. Em nenhum dos casos ocorrem acoplamentos estruturais de fato, por não haver uma interpenetração em sistemas específicos. Em segundo lugar, são operativamente fechados, com auto referência, recursividade, circularidade e autopoiese. Esse aspecto se torna evidente quando a linguagem musical é analisada com a noção de música como um som organizado, retirando seu tratamento subjetivo. Ao postular tal conceito, fica fácil entender a música como algo que pode ser transcrito para uma partitura e tenha ritmo. Percebe-se que ao falar em música, automaticamente se refere à linguagem musical, sugerindo a existência de um sistema da música independente em relação às outras artes.

Há os que argumentam que ao dar à música esse tratamento, ela estaria se limitando a uma imitação ou à obra escrita (CUPANI, Alicia. 2006, pp. 23-24). O fato de a música ser um

som organizado diretamente relacionado à linguagem musical, não significa que se exclui o processo de criação, incluindo a participação de improviso por parte do intérprete, uma das condições para garantir a evolução do sistema (LUHMANN, Niklas. 2016, p. 321).

Referências

BARBEITAS, Flavio. Luzes sobre a música a partir da filosofia da linguagem. Per musi, Belo Horizonte, n. 35, p. 124-146. dez 2016. ISSN: 1517-7599. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992016000500008&lng=en&nrm=iso. <http://dx.doi.org/10.1590/permusi20163507>.

BAXTER, Harry; BAXTER, Michael. Learn to read music: an introduction to keys, chords, notes, beats and everything else you need to know. Nova Iorque: MJF Books, 2003.

CUPANI, Alicia. Tudo está dito? Um estudo sobre o conceito de obra musical. Tese de Mestrado em Musicologia, UNESP, 2006.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. A History of Western Music. W. W. Norton and Company Inc. ed. 1988.

HARNSBERGER, Lindsey C. Essential dictionary of music: definitions, composers, theory, instrument and vocal ranges. Los Angeles: Alfred Publishing. ed. 1976.

LUHMANN, Niklas. Art as a social system. Stanford: Stanford University Press, 2000.

LUHMANN, Niklas. Introdução à Teoria dos Sistemas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LUHMANN, Niklas. O Direito da Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

MED, Bohumil. Teoria da música. São Paulo-SP: SARAIVA, 5. ed. 2017.

OLIVEIRA, Luis Felipe. A emergência do significado em música. Tese de Doutorado em Musicologia, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

Kin Modesto Sugai

<https://orcid.org/0000-0002-3777-0178>

Pós-graduanda em Gestão, Tecnologia e Segurança da Informação. Universidade de Brasília, Brasília-DF.

Email: kinsugai1999@gmail.com

Vitorino Modesto dos Santos

<https://orcid.org/0000-0002-7033-6074>

Professor-Adjunto de Medicina. Universidade Católica de Brasília, Brasília-DF

Email: vitorinomodesto@gmail.com