

## O que faz a Música ser *Especial* e o seu Ensino *Especializado*

Eduardo Lopes  
Universidade de Évora  
el@uevora.pt

**Resumo:** A música ocupa o lugar intermédio perfeito de ser de todos e ao mesmo tempo de cada um de nós. Neste sentido, quando perguntámos o que é música a um habitante do norte do Alasca, a um da África Austral, e a um outro da Indonésia, todos saberão dar uma resposta, mas cada um poderá dar como exemplos expressões musicais não reconhecidas pelos outros. Deste mesmo modo, as escolas de música de cada uma dessas regiões ensinam um ‘tipo de música’, que ao ser aprendida não garante capacidades de interpretar as ‘outras músicas’. Na era da hiper-globalização, e sendo também um dos objetivos maiores da educação o formar e educar para o futuro, é então premente o constante (re)pensar do que fazemos no presente, tentando antecipar o futuro. Considerando que a prática musical tem por um lado funções sociais práticas (e.g. para dança; som ambiente), mas também é (ou poderá ser) arte, neste artigo ir-se-á refletir sobre contínuos paradigmas do seu ensino: *o que* realmente ensinamos; *o porquê*; e *para quem*.

**Palavras-chave:** Ensino de Música; Multiculturalidade; Sociologia da Música.

### 1. Prólogo: a Realidade do Imaginário Cultural

À medida que caminhamos na grande Linha do Tempo do nosso Universo (ou Multiverso) e movidos pelo conceito ao qual chamamos de *progresso*, tomamos consciência de que aquilo que ‘era’ já não é, ou pelo menos será um pouco diferente daquilo que percecionávamos. Um exemplo óbvio desta constatação é que a algumas centenas de anos atrás olhávamos para o céu, e vendo o Sol a deslocar-se à nossa volta, acreditávamos que o nosso planeta estava no centro da sua órbita. Nos dias de hoje sabemos, mesmo não o vendo, que o que acontece é exatamente o contrário. A razão para este *equivoco* era devido ao momento cronológico na Linha do Tempo em que nos encontrávamos com o seu inerente nível de progresso (i.e. nível de conhecimento científico) e quase total dependência do nosso sistema cognitivo; que também nos dias de hoje sabemos ser relativo e extremamente plástico nas suas realizações, pois ninguém vê ou ouve exatamente as mesmas cores e sons.

Conforme referi em Lopes (2023), a percepção da passagem do tempo é intrínseca à nossa existência, parte fundamental e de cerne de todas as nossas experiências e visão do que nos rodeia. Existiu um *ontem*, existe um *hoje*, e haverá um *amanhã*. Essas realidades basilares na organização das nossas vidas estão também na gênese de muito do pensamento filosófico desenvolvido ao longo dos tempos, sendo justificadas e resultando em variadas construções de ordem cultural que têm moldado de alguma forma todas as civilizações. Desse modo, a conceção do tempo, como medida de existência, tornou-se fundamental para o ser humano. Se por um lado a ciência moderna demonstra que o tempo cronológico é uma percepção relativa a um contexto espaço-temporal localizado – em que relógios e

calendários são meras construções relativas – a aparente realidade da assimetria na passagem do tempo apresenta-se como algo de difícil relativização; por exemplo, a direcionalidade da linha do tempo, expressa na observação e realização universal de que o tempo *caminha* do passado para o presente e chegará ao futuro. De um ponto de vista macro, as leis da física explicam esse processo de contínua expansão como iniciado no Big Bang há cerca de 13,7 mil milhões de anos; passando pelo início do nosso sistema solar há 4,6 mil milhões de anos; com a evolução biológica para o ser humano moderno há cerca de 200 mil anos; e até mesmo a génese da própria história (registada), cerca de 5,5 mil anos atrás; e que continuará a caminhar para um futuro que, e de grande relevância para a nossa espécie, adianta a extinção do Sol daqui a sensivelmente 4,5 mil milhões de anos.

O que é curioso e revelador da nossa aparente dificuldade em assumirmos a nossa existência e realidade relativa Temporal é que sem necessitar de voltar muito atrás no tempo cronológico, é dificilmente imaginável e até incompreensível a vida, o dia a dia, as relações sociais e familiares e problemas e ambições do ser humano de há 20 mil anos atrás (um ser humano exatamente como nós). Similarmente, o exercício de imaginar como seremos daqui a 20 mil anos não se apresenta também como fácil: como viveremos, que música ouviremos... Esse ponto continuamente intermédio de viver no presente resulta numa mais ou menos inconsciente valorização dos dias de hoje, pois *observamos* estar culturalmente e cientificamente mais avançados do que 20 mil anos atrás e, paradoxalmente, não assumimos que podemos estar exatamente no ponto de 20 mil anos atrás relativamente a esse futuro – por exemplo, parece ser sempre no *presente* que presenciamos os maiores feitos e dificuldades da nossa existência. Parece assim evidente que a condição do contemporâneo *homo sapiens sapiens* é a sua busca pela racionalidade da ciência e conhecimento, junto a construções imaginárias culturais que, interessantemente, têm como função, por um lado, *justificar* (ou resolver) o que ainda e ao momento cientificamente desconhecemos, e por outro lado, fomentar a procura de possíveis outras realidades.

## 2. A Música como *Especial* Paradigma da Expressão de Ser Humano

Parece claro que a música está inerentemente relacionada com todos nós sendo também fator para definição do que é ser humano. Atente-se em forma de simples exemplo, na decisão de incluir na sonda Voyager lançada para a infinidade do espaço sideral em 1977, dois discos que incluem música do planeta Terra na expectativa de um dia serem encontrados por outros seres e lhes darem a conhecer, também, o que nós somos. Sem necessitar de outros muitos exemplos, este exemplo prova cabalmente, para mim, que reconhecemos a música como *especial* e que nos representa, a *todos*, como espécie.

De facto, a qualidade de *especial* que a música tem manifesta-se também na capacidade de realizar qualidades da expressão humana. Similarmente ao que apontei acima sobre a característica do

*homo sapiens sapiens*, a música tem ou pode ter duas perspetivas na sua realização: **função** (mensurável/racional) e **arte** (imaginário/cultural). A funcionalidade na música e sua característica formal pode ser aferida, por exemplo, em música de dança. Neste contexto, sabemos o que se espera desta música e conhecemos algumas técnicas para que os objetivos sejam atingidos: os ouvintes levantar-se-ão e começarão a dançar. Já na perspetiva artística, lidamos com o sublime; uma complexidade irrepresentável de técnicas e contextos a montante e a jusante (músicos e ouvintes) que podem resultar numa multitude de perceções. A música é de facto especial: possui *valor*, tem *interesse*, é *única* e facilmente *identificável*, sendo de todos e para todos nós (Figura 1).



Figura 1 - Percussionistas do Burundi<sup>1</sup>; Orquestra Sinfónica de Dallas<sup>2</sup>; Mariza<sup>3</sup>; Gao Hong a tocar Pipa<sup>4</sup>; John Zorn Masada<sup>5</sup>; Alicia Keys<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> <https://www.dw.com/en/traditional-drums-and-pop-stars-who-have-used-them/g-60199224>, acedido 22/4/2023.

<sup>2</sup> <https://www.dallassymphony.org/about-the-dso/people/>, acedido em 22/4/2023.

<sup>3</sup> <https://observalinguaportuguesa.org/mariza-embaixadora-do-fado-patrimonio-imaterial-da-humanidade/>, acedido 22/4/2023.

<sup>4</sup> <https://www.yourclassical.org/story/2018/04/23/the-story-behind-pipa-player-gao-hongs-new-cd-life-as-is>, acedido 22/4/2023.

<sup>5</sup> <https://www.jazzwise.com/review/article/john-zorn-goes-epic-at-the-elbphilharmonie>, acedido 22/4/2023.

<sup>6</sup> <https://www.justjared.com/photo-gallery/4485285/alicia-keys-live-september-2020-08/>, acedido 22/4/2023.



Apesar de regularmente definirmos regras, cânones, estruturas, instrumentos e estilos musicais que são ou não são *aceites* num determinado contexto, tudo o resto existe também algures na Música e por vezes até com o maior dos sucessos.

O vídeo na Figura 2 mostra que como para cada um dos seres humanos, a música também tem muitas formas, imagens, sotaques, podendo ser muito individual, mas também com grande potencial para ser coletiva e inclusiva.



Figura 2 - L. Shankar, Jan Garbarek, Zaquir Hussein, Trilok Gurtu<sup>7</sup>

### 3. O Imaginário do que é de Uns e de Outros: o Caso da Mãe Preta e do Barco Negro

Poucos duvidam que o Fado é um estilo musical português, que expressa e representa de forma única a cultura do povo de Portugal. Amália Rodrigues é amplamente considerada o epítome de cantora deste estilo musical e de muitos fados por ela celebrizados: atentemos ao famoso Barco Negro (meados da década de 50 do séc. XX) que tem nos seus créditos a autoria do sambista e cantor brasileiro Caco Velho, e que tem como temática o amor de uma mulher por alguém que morreu num naufrágio, a letra é de David Mourão Ferreira:

De manhã, que medo, que me achasses feia!  
Acordei, tremendo, deitada n'areia  
Mas logo os teus olhos disseram que não  
E o sol penetrou no meu coração  
Mas logo os teus olhos disseram que não  
E o sol penetrou no meu coração

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3b7ScUqtEpc>, acedido 22/4/2023.

Vi depois, numa rocha, uma cruz  
E o teu barco negro dançava na luz  
Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas  
Dizem as velhas da praia, que não voltas

São louca  
São loucas

Eu sei, meu amor  
Que nem chegaste a partir  
Pois tudo, em meu redor  
Me diz qu'estás sempre comigo  
Eu sei, meu amor  
Que nem chegaste a partir  
Pois tudo, em meu redor  
Me diz qu'estás sempre comigo  
No vento que lança areia nos vidros  
Na água que canta, no fogo mortício  
No calor do leito, nos bancos vazios  
Dentro do meu peito, estás sempre comigo  
No calor do leito, nos bancos vazios  
Dentro do meu peito, estás sempre comigo

No entanto Barco Negro tinha chegado uns anos antes a Portugal pela voz da fadista Maria da Conceição, numa rendição mais próxima ao original brasileiro da década de 30 do século passado, mas com o título e letra original; Mãe Preta visa a temática da vida de uma ama preta no tempo da escravatura, e com a letra de Piratini<sup>8</sup>:

Pele encarquilhada, carapinha branca,  
gandola de renda caindo na anca,  
embalando o berço do filho do sinhô,  
que há pouco tempo a sinhá ganhou.

Era assim que Mãe Preta fazia.  
Tratava todo o branco com muita alegria.  
Enquanto na sanzala Pai João apanhava,  
Mãe Preta mais uma lágrima enxugava.

Mãe Preta, Mãe Preta!

Enquanto a chibata batia no seu amor,  
Mãe Preta embalava o filho branco do sinhô.

<sup>8</sup> <https://amateriadotempo.blogspot.com/2010/06/mae-preta.html>, acedido 23/4/2023.

Numa primeira audição comparativa facilmente ouvimos e imaginamos uma apropriação e transformação de alguns detalhes artísticos visando objetivos culturais específicos. Se, por um lado, se mantém a cadência formal do tema e sua melodia de expressão *triste*, pois adequam-se perfeitamente ao que se pretendia também com o Fado há época; já o aspeto percussivo e, claro, o título e letra são significativamente alterados visando a nova *imagem* cultural a transmitir. A partir da década de 1980 tem-se assistido às mais variadas e transformadas versões da canção Mãe Preta e da versão (*fado*) Barco Negro pelos artistas Dulce Pontes, Amor Electro e Mariza, alterando também estes a sua estética e expressão artística, sendo então este tema musical um excelente exemplo da dificuldade em definir uma *propriedade exclusiva* e uma *raiz musical* na arte.

### *Revisitando as Componentes de Função e Arte da Música*

Os autores Brown e Jordania (2011) apontam um conjunto de preceitos transversais a toda a Música numa tentativa de identificar os mínimos comuns para a sua funcional realização.

- Type 1: CONSERVED UNIVERSALS = all musical *utterances*
- use of discrete pitches
  - octave equivalence
  - transposability of music
  - music organized into phrases
  - arousal factors in emotive expression: tempo, amplitude, register
- Type 2: PREDOMINANT PATTERNS = all musical *systems or styles*
- scales have seven or fewer pitches per octave
  - predominance of precise (isometric) rhythms in music
  - divisional organization of durational/rhythmic structure
  - use of motivic patterns in melody generation
  - use of idiophones and drums
  - religious/ritual context for music-making
  - use of verbal texts in vocal music
  - communication-promoting or social-positive attitude towards music
- Type 3: COMMON PATTERNS = *many* musical systems or styles
- small tempo range for any given musical form/style
  - predominance of syllabic singing
  - use of aerophones
  - 'voice/instrument cross imitation'
  - use of acoustic depiction in music
  - association of dance with music
- Type 4: RANGE UNIVERSALS = *a discrete set of possible states for all musical systems/styles*
- measured vs. unmeasured rhythmic types
  - monophonic vs. heterophonic vs. homophonic vs. polyphonic texture types
  - solo vs. group performance arrangements
  - ostinato vs. strophic vs. through-composed sectional arrangements

Figura 3 - Tipologia de Universais da Música (Brown e Jordania, 2011)

Assim, assume-se que a funcionalidade da música parte de alguns dos universais e padrões acima identificados que estão presentes em todas as culturas e géneros musicais; i.e. todos reconhecemos como (possível) música construções sonoras que contenham as tipologias identificadas na Figura. 3. Desde modo, tudo acima é Música. A componente artística, de imaginação e criatividade cultural de cada

músico irá então formular transformações que resultarão num objeto artístico único, e subjetivo a um largo espectro de contexto de percepção.

#### 4. A Questão do Ensino *Especializado* de Algo que é *Especial*

A cultura Ocidental de investigação e transmissão de conhecimento foi ao longo da sua história utilizando o texto escrito e dados quantificáveis como princípios base da sua postura científica, delineando uma perspetiva de base cartesiana. No que respeita à música, esta perspetiva quantificável é também fruto do grande desenvolvimento que a notação musical necessariamente sofreu que, por seu lado, acabou por servir bem a perspetiva de objetivação da música através de uma representação em papel. A música passou a ter uma forma palpável e até em certos contextos se refere a partitura como música através de expressões: *eu tenho aqui a música*. Deste modo, desenvolveu-se um modelo primeiramente cartesiano de transmissão de conhecimento musical através de teorias baseadas na *partitura* de música eleita como representante da cultura Ocidental. Assim, fomentou-se cada vez mais a procura do detalhe e quantificação positivista, numa postura epistemologicamente exclusiva, não considerando um conhecimento mais holístico e inclusivo, i.e., mais próximo da prática e da cognição musical. O resultado de séculos desta postura exclusiva centra narrativas de qualidade em princípios teóricos desenvolvidos para uma determinada cultura e seu ensino, não equipando a crítica musical para abordar *outras músicas*, suas aprendizagens e prática.

Se pudermos fazer o exercício de imaginar como seria o contexto das sociedades, ensino e a práticas musicais no séc. XV, e numa comparação simplista com os dias de hoje, facilmente depreendemos que toda a experiência musical na contemporaneidade é forçosamente bem diferente daquela do passado (bastando até somente recuar 100 anos). A nossa época da globalização, em que tudo se encontra à distância de um computador, que com um simples *click* podemos ter aulas com os melhores músicos *online*; em que podemos também assistir aos melhores concertos; ter acesso a todos os livros, acaba por condicionar quem somos e reflete-se obviamente na experiência e todas as atividades musicais.

Em qualquer cidade, basta andar na rua para sermos expostos um elevado número de géneros musicais provenientes dos quatro cantos do mundo. Uma grande inclusividade cultural é desde cedo fomentada nas nossas escolas, preparando-nos assim para um dia a dia repleto de diferentes estímulos.

Tem sido reconhecido nas últimas décadas (Gaspar e Lopes, 2009) que vários músicos de excelência de um determinado estilo, apresentam também bastantes recursos técnicos noutros estilos musicais. O trompetista Wynton Marsalis foi vencedor no mesmo ano dos prémios Grammy para músico de jazz e intérprete de música clássica. Sendo considerado um dos principais pianistas de jazz da

atualidade, Keith Jarrett gravou o *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach e alguns concertos de W. A. Mozart - tendo estas gravações sido bem *recebidas* pelos mais conservadores críticos musicais. O extraordinário violoncelista Yo Yo Ma, grava regularmente música de cariz popular, como é exemplo o seu disco *Obrigado Brazil*. O maestro e pianista André Previn dedica também parte do seu percurso artístico à música jazz; e enquanto diretor de várias orquestras clássicas frequentemente conjugava repertórios tradicionais eruditos com música jazz. Mesmo sendo possível definir que determinado compositor ou intérprete é proveniente e tem traços estilísticos de uma determinada *escola*, é muito pouco provável que este, nos dias de hoje, não apresente traços e influências de outras *origens*. Deste modo e na contemporaneidade, cada músico é um universo que compreende todas as suas experiências na sociedade, percurso e personalidade artística (Marques e Lopes, 2013).

Desta forma, mesmo estudando nos dias de hoje uma área específica e *especializada*, como por exemplo algo refinado da teoria ocidental da música ou determinado estilo composicional, ao contrário do passado, temos forçosamente um contexto inclusivo e este certamente influenciará toda a nossa receção, experiência e realização musical – e na realidade e como tenho referido ao longo deste texto, não será mesmo a multitudine de culturas e experiências musicais que ao seu mais alto limite, poderá ser mesmo as de cada indivíduo de nós (do Ser artístico), o que faz a Música ser *especial*?

## 5. O Que Ensinámos, o Porquê e Para Quem?

Já quase a terminar o primeiro quartel do século XXI (relembrando o abordado na secção 1 deste artigo), na era da hiper-globalização, e sendo também um dos objetivos maiores da educação o formar e educar para o futuro, é então premente o constante (re)pensar do que fazemos no presente, tentando antecipar o futuro.

Ser educador no geral e em música e arte em específico, implica um constante refletir na interface que educamos (a montante) e o que a sociedade nos pede (jusante) – sendo esta interface também a negociação com aquilo que nós educadores, que pressupostamente temos uma visão histórica sustentada, achamos que a sociedade *necessita*. Deste modo, as questões prementes a refletir são: o que ensinámos? o porquê? e para quem?

- O que ensinámos
  - No grande universo da Música, só ensinámos um género musical?  
O que (nos) garante, como educadores, que o tempo que passámos a ensinar os Corais de Bach contribuirão para que os nossos alunos se tornem futuros músicos de Rock?



- Existe à partida um objetivo final? Formar músicos de banda filarmónica; formar músicos para orquestra; solistas de repertório erudito; barroco; jazz; ou Pop.
- Ensinámos Música como função ou Música como Arte?  
O que (nos) garante, como educadores, que o tempo que passámos a ensinar como tocar segundo os grandes mestres do passado determinado repertório para clarinete contribuirá para que os nossos alunos se tornem no futuro criativos artistas que avançam o progresso da interpretação desse instrumento? Nos estaremos, pelo contrário e através de cópia do passado, a dificultar o pensamento original de cada aluno?
- Se o nosso conhecimento é naturalmente finito ao que sabemos (i.e. só ensinámos o que sabemos), não deveríamos deixar espaço a que cada aluno encontre o seu próprio caminho? Assumindo isto como função do educador na contemporaneidade(?)
- (...)
  
- Porque ensinámos o que ensinámos
  - Quem o decidiu, com que objetivos e fundamentos?  
A tutela? A escola? O professor?
  - O porquê de ensinar oboé numa escola do interior de Portugal e não gaita-de-foles ou *turntable*?
  - (...)
  
- Para quem?
  - Será que é uma criança de 12 anos que decide aprender música e que quer ser instrumentista de harpa ou bateria? E se sim, irá ter oportunidade de mudar de área de música e facilmente passar a estudar improvisação livre em voz, sem que os *modelos* de ensino anteriores criem resistência(s) na aprendizagem?
  - Será um jovem adulto que tem a certeza do que quer aprender, e que a escola permite acolher essa decisão?
  - (...)

Atentemos, por exemplo, no modelo genérico de um programa de um ciclo de estudos em Música:

- Instrumento: *qual instrumento pode ser aprendido? E porquê?*
- Grupo Pequeno: *qual formação e repertório? E porquê?*

- Formação Auditiva: *quais materiais utilizados? E para quê? Que ritmos e escalas são importantes reconhecer?*
- Teoria: *qual teoria?*
- História da Música: *qual música? E que história?*
- Grupo Grande: *qual formação e repertório? E porquê?*

## 6. Epílogo: o Problema em Especializar a Complexidade do *Diferente* e do Desconhecido

A dificuldade em responder às questões da secção anterior de forma clara e sem contradição ou fazendo recurso a dogmas, é também prova de como a Música é uma expressão verdadeiramente Especial de ser Humano. Acredito que o uso do conceito ensino *especializado* de música no sistema de ensino português, diferentemente de outros países europeus que até nos têm servido de modelo cultural musical, teve como ímpeto a assunção de como a música é *especial*. Não deixa de ser estranho e contraditório para um sistema de ensino que outras áreas demonstradamente especiais para o ser humano e de especiais formalizações, como a Matemática, não tenha o mesmo estatuto de ensino. Acredito que a decisão para a criação (nem que seja em conceito) do ensino especializado de música, tenha sido, também, fundamentada na componente artística de formação e inerente necessidade de centrar esforços diretos no ensino e aprendizagem de música. (Também não estou seguro, que a Matemática não tenha uma componente artística; pensado por exemplo no *conceito* de números negativos e infinito de frações entre números inteiros – mas deixo este assunto para preocupação dos matemáticos). Mas é exatamente o fundamento da arte necessitar de um ensino especializado que torne esta contradição de dupla natureza: pois queremos ensinar arte e preparar os alunos para o avanço e progresso da música, mas ensinamos funções e métodos cristalizados, na sua maioria do passado e de uma certa prática cultural exclusiva, repleta de cânones (e mitos) de contextos temporais.

Parece-me que criar mais especialidades de música no seu ensino, numa desmultiplicação sem fim de possíveis metodologias que só funcionam em contextos muito controlados, não seja a melhor solução para a inclusividade no ensino de música, pois continuaremos sempre na perspetiva da *função* prescrita por qualquer um dos modelos assumidos nessa especialização. Nos dias de hoje, com o grande acesso à informação global e desenvolvimento tecnológico sem igual, estas realidades da sociedade têm que forçosamente ser integradas no ensino de música. Porque acredito e como educador assumo que música é primeiramente *arte* e em segundo plano *função*, devemos reavaliar a nossa cultura de ensino de música, podendo talvez, ironicamente, voltar ao início e colocar o ênfase no aluno individual, mais do que nos currículos que tendem a ser cristalizados e resistentes à mudança. Também nos dias de hoje, com o acesso fácil a mil-e-uma ferramentas musicais, muitas disciplinas e métodos de ensino têm-se

tornado quase obsoletas nas suas tradicionais metodologias. Neste sentido, o fácil acesso a aulas gratuitas online de vários tópicos, tendem também a replicar informação e tempo de aula que poderá ser utilizado de formas mais eficientes para os alunos. A entrada diária de *outras músicas* nos ouvidos dos jovens estudantes de música não poderá ser desconsiderada nas aulas formais, pois será fruto de inspiração para cada um destes jovens.

Acredito numa redução grande das disciplinas curriculares, centrando a educação num tutor que em contacto direto e negociação com o aluno, o encaminhará honestamente para os seus objetivos de função musical, potenciando concomitantemente a sua criatividade artística.

Contemplando a história da nossa cultura como repositório de fazeres com e sem sucesso, devemos formar alunos para o que a sociedade nos pede nos dias de hoje (**função**), ao mesmo tempo que não os impedimos (consciente ou inconscientemente) de imaginar algo desconhecido e novo (**arte**), avançando assim para o seu futuro – pois isto é o que faz a Música ser Especial.

## 7. Referências

Brown, Steven; Jordania, Joseph. (2011). Universals in the World's Musics. *Psychology of Music*, 41(2), 229–248.

Gaspar, Paulo; Lopes, Eduardo. (2009). “Uma Lição de Benny Goodman: Estrutura, ritmo e melodia na improvisação”, in Fernando Ramos (ed.), *Diálogo e Comunicação Intercultural. A Educação com as Artes*, CIMA, Universidad de Granada, Spain, 141-158.

Marques, Mário; Lopes, Eduardo. (2013). “O Género Musical na Identidade dos Instrumentos: O saxofone no séc. XX”, in Eduardo Lopes (coord.), *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*, Fundação Luís de Molina, pp. 149-175.

Lopes, Eduardo. (2023). “Novos Percursos na Direcionalidade do Tempo: questões de criatividade e estética(s) no ensino de música na contemporaneidade”, in Clímaco, Magda de Miranda et al (Coord.), *Musicologias em Interpelações Contemporâneas*, Curitiba: Appris, pp. 265-274.