

Música, Funcionalidade e Multiculturalismo em Koellreutter

GTE 19 - História da Educação Musical

Comunicação

Vitor Damiani

*Universidade Federal do Rio de Janeiro
vitdamiani@gmail.com*

Marcus Straubel Wolff

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
marcusindianmusic@gmail.com*

Resumo: O presente trabalho resulta de uma investigação sobre a proposta educacional para o ensino superior de música no Brasil elaborada por H. J. Koellreutter na década de 1970, logo após um longo período em que viveu na Ásia e entrou em contato com escolas de pensamento e tradições musicais da Índia e do Japão. A presente investigação tem demonstrado como tais vivências do compositor repercutiram não apenas em sua criação musical como também em propostas pedagógicas multiculturais. Um dos objetivos aqui é, a partir do confronto com outras concepções de multiculturalismo e do pensamento latino-americano da época, verificar que tipo de multiculturalismo foi esse defendido pelo compositor, quais os seus limites e em que medida antecipou discussões sobre o ensino conservatorial eurocentrado que ainda hoje agitam os meios acadêmicos brasileiros. Conclui-se que, nas trilhas apontadas por Hall, esse multiculturalismo pluralista de Koellreutter teve o mérito de buscar uma formação humana mais integral, incluindo o estudo das tradições asiáticas e africanas, de seus princípios estéticos e elementos estruturais, mas não chegou a elaborar uma perspectiva crítica sobre a globalização e o modo como o eurocentrismo fez parte de um processo de expansão da modernidade ocidental que resultou em genocídios e epistemicídios.

Palavras-chave: Educação Musical; Multiculturalismo; Koellreutter;

Introdução:

O compositor H. J. Koellreutter (1915-2005), conhecido no Brasil por ter fundado o grupo Música Viva em 1939, que inicialmente congregou vários compositores, intérpretes e críticos musicais interessados na música do séc. XX, também se dedicou ao ensino musical desde a década de 1940. A vida musical na capital brasileira estava centrada nas temporadas líricas e o pouco espaço existente para a música do século XX era dominado por compositores acadêmicos, conforme se depreende das fontes disponíveis (críticas musicais e depoimentos

peçoais). Neste contexto, o Conservatório Brasileiro de Música (CBM), fundado pelo compositor nacionalista Oscar de Lorenzo Fernández, despontava como um espaço diferenciado, em relação ao Instituto Nacional de Música, chamado de Escola Nacional de Música após 1937. E foi justamente no CBM, dirigido por seu fundador, que Koellreutter começou a lecionar composição musical, conforme indica Kater (KATER, 2001).

A necessidade de divulgar um repertório pouco conhecido no Brasil, que incluía música antiga e contemporânea, reuniu inicialmente tanto os imigrantes recém chegados ao Rio de Janeiro (Koellreutter e Max Brand), quanto os músicos e críticos mais ligados ao nacionalismo musical. Assim, sob a liderança de Koellreutter (doravante HJK) resolvem fundar o *Música Viva*, um movimento inspirado no que fazia, desde 1936 na Suíça, o maestro Herman Scherchen, com quem Koellreutter estudara e que havia sido central em sua formação¹. Logo, a iniciativa de executar e divulgar esse repertório desconhecido do público brasileiro, bem como o intento de realizar um movimento de intercâmbio com grupos semelhantes em Berlim e Genebra, foi saudada por Andrade Muricy² em sua coluna no *Jornal do Commercio* como fato de grande importância para o meio musical brasileiro, tal como indica Adriana M. de Faria (1997).

Todavia, esse movimento chega a um impasse no ano de 1941, quando os alunos de Koellreutter – sobretudo C. Guerra-Peixe e Claudio Santoro – iniciam uma discussão sobre as novas técnicas de composição e Santoro se opõe ao “folclorismo” (Santoro, 1941), a despeito de seu mestre procurar se apresentar ao meio carioca como sendo um compositor eclético, conforme destacou Tiago Breunig (2016). O ensino da técnica dodecafônica, a crítica ao folclorismo e a apresentação de obras dodecafônicas provocou reações de certos críticos

¹ Em palestra realizada na UNI-RIO, IVL, em 10 de out. de 1995, o compositor revelou que Scherchen havia sido o professor mais importante de sua vida, afirmando que “tudo o que eu faço até hoje, no fundo, eu devo a este homem: moral, ética e culturalmente, sob todos os pontos de vista” (Faria 1997, p. 47). Através dos estudos com ele na Suíça e na Hungria, Koellreutter havia tomado contato com o dodecafonismo, já que na Alemanha a obra de Schoenberg fora proibida pelos nazistas. Mais do que um grande professor de composição, Koellreutter admirava a postura moral de Scherchen no contexto da crise europeia.

² José Cândido de Andrade Muricy (1895- 1984), escritor modernista, ligado ao grupo reunido em torno da Revista Festa, tornou-se crítico musical do *Jornal do Commercio* entre 1937 e 1969, tendo acompanhado a inserção de Koellreutter no meio musical carioca e as atividades do Música Viva através de sua coluna “Pelo Mundo da Música”. Sua formação na área da música era tão sólida quanto a literária, tendo estudado piano com Luciano Gallet, Tomás Terán e Arnaldo Estrella. Também estudou composição, harmonia e contraponto com Leonhard Kessler, regente e compositor suíço que imigrou para o Paraná. Autor de inúmeros livros, ensaios, artigos e conferências, recebeu em 1973 o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra literária

musicais (como A. Muricy) e folcloristas (como Luiz Heitor C. de Azevedo) e compositores (como C. Guarnieri (Faria, 1997), que escreve uma primeira carta aberta a Koellreutter em 1941.

O movimento chegou ao fim com a publicação do *Boletim nº 10/11* (datado de abril/maio de 1941), ficando a continuidade de suas atividades musicais, pedagógicas e radiofônicas insustentável devido às disputas, que levaram à intervenção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, censurando a publicação do movimento, sob pretexto de que HJK poderia estar envolvido em atividades nazistas³.

O grupo Música Viva se reorganiza por volta de 1943 em São Paulo, sem a participação dos nacionalistas e logo em seu primeiro Manifesto (de 1944) deixaram clara sua postura politicamente engajada, sua opção pelo materialismo dialético e pela defesa de uma nova arte. No Manifesto seguinte, de 1946 tais posturas, pautadas pela defesa de “ideias novas num mundo novo” e pela crença “na força criadora do espírito humano e na arte do futuro” (KOELLREUTTER et alii, 1946, p. 3-6)⁴, conduziram a uma discussão acerca da funcionalidade da arte, especialmente no que concerne ao papel da música na construção de uma nova sociedade, que naquele momento era denominada de socialista.

No artigo intitulado “Arte Funcional: a propósito de ‘O Banquete’ de Mário de Andrade”, publicado em agosto de 1948, HJK observou o isolamento do artista que se afastava dos ideais acadêmicos de beleza, ordem e perfeição ao buscar satisfazer o gosto de um público conservador. Assim, para superar esse problema da arte de vanguarda, propôs uma saída para o que chamou de “desacordo entre o artista e o meio social” (KOELLREUTTER, 1948, p.1) através da criação de uma arte a serviço da humanidade, que obedecesse ao princípio da utilidade (ou funcionalidade). Esse artigo mostra como o compositor alemão, inserido no meio musical carioca, buscou uma interlocução com o papa do modernismo brasileiro, fazendo uma

³ Na verdade, HJK tinha estabelecido uma parceria com o musicólogo Curt Lange, radicado em Montevidéu, então diretor da Cooperativa Interamericana de Compositores e do Instituto Interamericano de Musicologia) e recebia pagamentos por impressões realizadas para a “Editorial Cooperativa”, o que levantou suspeitas por parte do governo Vargas.

⁴ Essas passagens estão contidas no “Manifesto 1946”, publicado originalmente no *Boletim Música Viva* no. 12. Rio de Janeiro, 01/11/1946.

outra leitura da obra marioandradiana, distinta daquela realizada pelos compositores nacionalistas.

Em sua palestra durante o I Simpósio Internacional de Compositores, ocorrido em São Bernardo do Campo em 1977, logo após seu retorno ao Brasil depois de vários anos na Índia e no Japão, HJK resgata de seu período como líder do grupo Música Viva a questão da funcionalidade da arte, trazendo essa questão para o campo da educação musical. Para ele, “um novo tipo de sociedade condiciona um novo tipo de arte. Porque a função da arte varia de acordo com as exigências colocadas pela nova sociedade; porque uma nova sociedade é governada por um novo esquema de condições econômicas; e porque mudanças na organização social e, portanto, mudanças nas necessidades objetivas dessa sociedade, resultam em uma função diferente de arte” (KOELLREUTTER 1997, p. 53).

Sua crítica à educação musical conservatorial, defasada em relação às necessidades da nova sociedade tecnológica e de massas decorre da relação que percebe entre arte e sociedade. Assim, inicialmente observa a defasagem entre o ensino conservatorial e as necessidades da nova sociedade, ao afirmar que:

Em quase todas as escolas de música, conservatórios, academias e departamentos de música das nações industrializadas do mundo, os músicos estão ainda sendo treinados para um tipo de sociedade que já passou para a história. Os padrões e os critérios de educação musical nesses países são ainda os da sociedade do século XIX (...) (KOELLREUTTER, 1997, p.53)

Para o autor, no século XIX, “**o músico** era um representante do individualismo social e da ideologia de uma elite privilegiada; **a música** era uma parte, relativamente autônoma, de atividade no campo intelectual e estético (...) e a **educação musical** era usada com(o) um método de seleção e de controle com o propósito de manter este estado de coisas - de alienação social (...)”, (KOELLREUTTER, 1997, pág. 53). Diversamente, o compositor viu que a arte teria um novo papel na emergência de uma nova sociedade – planetária, de massas e tecnológica. Seria, então, uma “forma de arte integrada nessa sociedade, que - tendo-se libertado consideravelmente de sua dependência de fatores econômicos - se sobrepõe ao seu isolamento social”, ou seja, seria uma arte à serviço de toda a sociedade e não apenas de uma elite, já que seria encarada como “um meio de informação e de comunicação estética. A utopia do desenvolvimento de uma sociedade socialista, defendida nos anos 1940-50 é

transferida por HJK para o início da era da globalização, a qual coloca como uma “fase do nosso desenvolvimento social em que um número cada vez maior de máquinas assume um papel não mais de trabalho físico, mas, em vez disso, atuam em funções não-físicas”, que chamou então de “máquinas cibernéticas de pensamento” (KOELLREUTTER, 1997, p. 53).

A despeito do fato de não ter percebido as desigualdades econômicas, políticas e sociais entre os centros hegemônicos e as periferias do sistema mundial, agravadas nessa fase do desenvolvimento capitalista, HJK observou que as consequências da penetração das novas tecnologias na vida humana e social, “criando novas categorias de pensamento” seria um fenômeno cujas consequências no “mundo psico-espiritual do homem” seriam imprevisíveis, afetando também os campos cultural e social. Assim, pode-se perceber que o compositor estava preocupado com as consequências humanas do desenvolvimento tecnológico e com o papel das artes no sentido de propiciar uma rehumanização dessa sociedade de massas planetária, que lhe parecia ter superado o individualismo burguês. Para ele, nesta nova sociedade, “o conceito de representação da arte, como um objeto de ornamento de uma classe social privilegiada, como um status-símbolo na vida privada de uma elite social não envolvente” perdia sua relevância, já que passaria a ocupar um “ambiente tecnológico”, tornando-se “o instrumento de um sistema cultural que enlaça todos os setores deste mundo construído pelo homem” (1997, p. 53). Nessa sociedade planetária, as realidades profissionais seriam incompatíveis com o conceito do artista isolado numa “torre de marfim” ou com a ideia de gênio individual compreendido por poucos. Diferentemente, o artista e a arte “tendem a tornar-se o instrumento universal da comunicação entre os homens; porque tais áreas da sociedade em que a comunicação se processa tornam-se importantes universalmente” (KOELLREUTTER, 1997, p. 54).

Esse texto profético de HJK, publicado somente vinte anos após o mencionado simpósio ocorrido em 1977, acerta ao apontar o crescente papel da comunicação e da informação no mundo globalizado, implicando a cultura que veio a se desenvolver por meios tecnológicos no “cyberespaço”, que veio a ser chamado de “cybercultura”. A despeito de sua ingenuidade em relação ao desaparecimento das desigualdades entre as classes sociais e à democratização do acesso às novas tecnologias, fenômenos ainda não verificados, uma vez que o novo sistema mundial, como indicam Z. Bauman (1999), O. Ianni (2001) e diversos analistas latino-americanos, tende a gerar maior desigualdade social já que o capital e as elites

desterritorializadas não possuem mais vínculos com as localidades (BAUMAN, 1999; 2001). Ainda vivendo o começo desse processo de avanço tecnológico e de desterritorialização, HJK recorreu ao conceito das artes aplicadas, como tentativa de encontrar uma saída para a superação da distância entre arte produzida por uma elite cultural e a capacidade de sua recepção e decodificação pelas classes populares, procurando apontar os campos de atividades da “música aplicada”, começando pelo “campo da educação em geral, além dos campos da medicina e setores de planejamento urbano, na administração, nas relações inter-humanas, na terapia e reabilitação sociais” (KOELLREUTTER, 1997, p. 54).

Após o contato com as tradições de pensamento e música da Índia e do Japão, HJK procura contrabalançar o avanço tecnológico e a racionalidade desenvolvida pela modernidade ocidental com a sensibilidade estética, a intuição e os diversos valores até então preservados nas tradições asiáticas. É neste sentido que concebe uma “educação pela música”, voltada para o humano, como apontou Teca A. de Brito (2011), cuja tarefa principal seria a de “despertar, na mente dos jovens, a consciência da interdependência de sentimento e racionalidade, tecnologia e estética; noutras palavras, de desenvolver a capacidade para um pensamento globalizante, integrado, perdido em muitas culturas (...)”, como colocou no Simpósio de Compositores, em 1977 (KOELLREUTTER, 1997, p. 54).

Segundo Teca Alencar de Brito (2011), HJK estaria mais interessado na formação do humano do que na instrução de virtuosos, procurando preparar os alunos para um mundo de mudanças constantes, num ritmo acelerado, o mundo sem fronteiras da “sociedade tecnológica de massas”, como colocou nas cartas escritas para seu interlocutor japonês, o prof. Satoshi Tanaka⁵, publicadas no Brasil com o título *Estética: à procura de um mundo sem vis-a-vis* (KOELLREUTTER, 1983). Ele objetivava construir uma educação musical voltada para esse futuro, uma vez que percebia a necessidade de humanizar esse mundo por meio da música e de uma “cultura universal”, como aparece diversas vezes na correspondência com Satoshi Tanaka⁶ (KOELLREUTTER, 1983), especialmente nas cartas em que defendeu a

⁵ Essa correspondência foi publicada no Brasil, em 1983, com o título de *Estética: à procura de um mundo sem vis-a-vis*. No Japão foi publicada no mesmo ano por Tanaka em Tóquio (pela Meisei University) com o título de “Sei-yo tonto tai wa”, inspirando o professor japonês a escrever outro trabalho sobre o tema das relações entre Ocidente e Oriente intitulado *Zwischen Öst und West* (1987).

⁶ Nascido em 1935 no Japão, sendo professor de alemão na Meisei University, em Tóquio, tendo estudado língua e literatura germânicas na Universidade de Keio, na capital japonesa, e se aperfeiçoado no Instituto Goethe de Munique.

assimilação de valores e uma “síntese oriente-ocidente”. Para Koellreutter, “o questionamento de valores culturais alienígenas, isto é, daquilo que nos separa, e a aceitação de outros que, embora estranhos à cultura, tenham validade universal, se tornam, hoje uma necessidade urgente”, conforme escreve em sua primeira carta ao colega, em 27/11/1974 (1983, p.18). Mas quais seriam esses valores universalmente válidos? E quem os definiria? Tais perguntas ficam no ar, pois seria necessário investigar o processo de expansão da modernidade ocidental e a imposição de sua hegemonia cultural (QUIJANO, 2007; DUSSEL, 1977) para responder a tais questões, como fizeram os pensadores latino-americanos do grupo modernidade/colonialidade⁷.

Defendendo uma postura universalista pouco crítica, Koellreutter observa que uma sociedade tecnológica de massa poderá surgir “somente quando houver compreensão de valores diferentes, estranhos mesmo que opostos aos nossos ideais” (1983, p. 18). Reconhece, assim a importância da diferença cultural, mas não chega a elaborar uma crítica a esse processo que lhe parece inevitável, seguindo a lógica do pensamento de matriz iluminista, conforme apontado em texto resultante de pesquisa anterior (xxx, ano). Isso conduz à discussão sobre o multiculturalismo e à necessidade de se definir de que forma concebeu essa síntese cultural também no campo da educação superior em música.

O Multiculturalismo e a proposta educacional de Koellreutter

Antes de falar da proposta educacional de HJK propriamente dita, devemos conceituar “multiculturalismo”, sua diferença em relação ao termo “multicultural” e suas diversas vertentes. Como diz Hall (2003) é útil fazermos uma distinção entre os termos “multicultural” e “multiculturalismo” pois enquanto o primeiro implica uma característica social e problemas de gestão governamental emergentes em qualquer sociedade onde grupos

⁷ Referimo-nos ao grupo de pensadores, cientistas sociais e pedagogos latino-americanos formado por A. Quijano, E. Dussel, W. Mignolo, E. Lander, C. Walsh e outros que elaboraram um pensamento crítico acerca da modernidade ocidental, apontando o lado sombrio da modernidade, atrelado à colonialidade, à classificação racial dos povos e ao eurocentrismo e vendo a globalização como etapa mais recente da expansão do sistema-mundo que articulou diferentes formas de trabalho ao capital mundial, exercendo também o controle do saber e do ser a partir de um centro hegemônico.

culturais distintos convivem e tentam manter e construir sua identidade cultural originária (HALL, 2003, p.52), o segundo, nas palavras do autor:

Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais. É usualmente utilizado no singular, significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais. (HALL, 2003, p. 52)

Hall (2003) ainda nos diz que o multiculturalismo não é uma doutrina única e que da mesma forma que existem diversas comunidades multiculturais, também podem existir diversos “multiculturalismos”, como: multiculturalismo conservador, multiculturalismo liberal, multiculturalismo pluralista, multiculturalismo comercial, multiculturalismo corporativo e o multiculturalismo crítico ou revolucionário.

De forma mais prática, Maura Penna ainda define que o multiculturalismo “visa integrar as diversas culturas, com suas diversidades e problemas de preconceitos, nos campos da vida em sociedade, incluindo a educação” (PENNA, 2015, p. 85). Essa ideia de integração da diferença não é, todavia, o objetivo de todos os tipos de multiculturalismo apontados por S. Hall, estando presente apenas no conservador, onde a diferença seria assimilada à corrente cultural principal, e no liberal, onde é tolerada apenas no âmbito da vida privada. Assim, é possível elaborar também uma política educacional multicultural pautada pelo pluralismo também, em que as diferenças éticas, de gênero ou regionais não sejam apagadas, mas valorizadas.

Voltando a HJK, este, como dito acima, pensando na formação de profissionais da música preparados para o trabalho na arte como “arte aplicada”, que define como “um complemento estético aos vários setores da vida e da atividade do homem moderno” - e prontos para exercer suas atividades “a serviço da sociedade” (KOELLREUTTER, 1997), desenvolve um programa de formação profissional em música interdisciplinar.

No programa acima citado, que consiste, na verdade, num curso de formação superior em música, HJK planeja dois semestres de um curso introdutório, “básico”, que consistiria em: uma “introdução à semiótica da música”, onde haveria uma extensão da teoria musical para as músicas asiática e africana; “notação da música moderna”; “treinamento auditivo”, o qual incluiria o estudo da música do século XX e das músicas asiática e africana; “história

comparada da música”, seguindo a tradição da musicologia comparada alemã; “estilística”; e “terminologia”, que, em sua concepção, diz respeito a explicar e definir os termos técnicos das músicas ocidental, asiática e africana; além do estudo de instrumentos e do canto (KOELLREUTTER, 1997).

O autor continua seu programa dividindo em seis “cursos superiores especializados”, compostos por seis semestres de duração cada um:

1. Música na educação, educação pela música portanto, ou seja preparação e treinamento de professores e educadores.
2. Música na rádio, na televisão, no cinema e teatro, ou seja, preparação de compositores, arranjadores, músicos de orquestras, engenheiros de som etc.
3. Música na publicidade e propaganda (preparação de compositores, arranjadores e executantes etc.).
4. Música na medicina e na reabilitação social (preparação e treinamento de musicoterapeutas e coordenadores de programas e atividades recreacionais e terapia ocupacional etc.).
5. Música na recreação e nas atividades de lazer (preparação de educadores, compositores, arranjadores, executantes etc.)
6. Documentação, musicologia e crítica e preparação (treinamento de musicólogos, críticos, bibliotecários etc.) (KOELLREUTTER, 1997)

Vale ainda ressaltar que HJK pensa em um programa curricular que retira a centralidade da música da Europa, dizendo, por exemplo, que assuntos tradicionais do estudo de música, como harmonia e contraponto, deveriam “perder seu significado como especializações distintas ou independentes”, passando assim essa centralidade para o “treinamento auditivo, a estética da música e as ciências sociais” (KOELLREUTTER, 1997). Também o aprendizado das tradições asiáticas e africanas é justificado como meio de superar a fragmentação e a superficialidade que percebia na formação musical conservatorial, já que tais tradições musicais seguem princípios estéticos que geram elementos estruturais distintos daqueles da racionalidade ocidental.

Ligando essa proposta pedagógica ao que Penna (2015, p. 88) fala sobre a educação musical não poder se restringir a música erudita europeia, o que indica, assim, uma concepção multiculturalista, vemos que as ideias de HJK, dentro de uma visão global/universal, abre espaço para as culturas não hegemônicas, especialmente a asiática e a africana, caminhando em proximidade com o que Hall (2003, p.53) chama de “multiculturalismo pluralista”:

O multiculturalismo pluralista, por sua vez, avaliza diferenças grupais em termos culturais e concede direitos de grupo distintos a diferentes comunidades dentro de uma ordem política comunitário ou mais comunal. (HALL, 2003, p. 53)

Mesmo não tendo sua proposta aplicada pelos cursos superiores de música brasileiros, podemos perceber que a ideia de HJK está presente, de certa forma, nos cursos de educação básica, a partir do momento que este, segundo Penna (2015, p.87), tem a influência da abordagem multiculturalista na “política educacional”, dado o exemplo do tema, que atua de forma transversal, Pluralidade Cultural, incluso nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

Conclusão:

Para finalizar, percebemos que um olhar diferenciado nas ideias de HJK ainda apareceria em uma proposta mais voltada para o que Hall (2003, p. 53) chama de “multiculturalismo crítico ou revolucionário” o qual enfoca nas discussões das “hierarquias das opressões e os movimentos de resistência”.

Embora fugindo do eurocentrismo enraizado na educação musical conservatorial e abrindo espaços para um ensino de música mais plural, sente-se falta de um olhar para a inclusão da produção musical dos povos originários das Américas, assim como para com o processo de hibridização da música que é tão comum em comunidades que passaram pelo processo de colonialismo e colonialidade⁸, como a sociedade brasileira. É bom lembrar que a filosofia da libertação latino-americana vinha sendo discutida desde o começo da década de 1960 por Enrique Dussel (1977), Anibal Quijano (1970; 1974) e Paulo Freire (1967), mas tudo indica que Koellreutter lançou sua proposta educacional no Simpósio de Compositores, em 1977, com os olhos ainda voltados para seu “Oriente” não chegando a elaborar uma crítica à globalização, que lhe pareceu inevitável.

⁸ Tais conceitos foram elaborados pelo grupo Modernidade/Colonialidade para distinguir o período em que os territórios coloniais estiveram dominados politicamente às metrópoles europeias (colonialismo) das relações de poder, saber e inter-subjetivas de dominação que nasceram deste processo histórico, mas foram mantidas após as independências políticas das áreas coloniais devido à hegemonia do eurocentrismo e do sistema mundi capitalista.

Referências

BAUMAN. *Globalização: as consequências humanas*. Zahar, 1999.

BAUMAN. *Modernidade líquida*. Zahar, 2001.

DUSSEL, Enrique D. *Filosofia da Libertação na América Latina*. 2ª Ed. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola/UNIMEP, 1977.

FARIA, Adriana M. de. *Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy*. Rio de Janeiro: PPGM/ UNIRIO (dissertação). 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 67ª Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro/São Paulo, 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A, 1999.

HALL, Stuart . *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Editora UFMG, 2003.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. 9ª Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

KATER, Carlos. *Música Viva e Koellreutter, movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez & Musa, 2001.

KOELLREUTTER et alii. Manifesto 1944. *Boletim Música Viva n. 12*. Rio de Janeiro, p.1, 1944.

KOELLREUTTER, H. J. O Músico Criador no Estado Socialista. *Boletim Música Viva n. 13*. Rio de Janeiro, p.1 , 1947.

KOELLREUTTER, H. J. *Arte Funcional: a propósito de O Banquete de Mário de Andrade*. *Boletim Música Viva n. 16*. Rio de Janeiro, n. 16 , p.1 , 1948.

KOELLREUTTER, H. J. *Estética: à procura de um mundo sem “vis-à-vis”*. São Paulo: editora Novas Metas, 1983. Tradução e prefácio de Saloméa Gandelman.

KOELLREUTTER, H. J. O Ensino da Música num Mundo Modificado. In: KATER, Carlos (org.). *Educação musical: Cadernos de Estudo*. No 6. Belo Horizonte: Atravez /EMUFGM/ FAPEMIG, [1977], 1997. p. 53-59.

Disponível em: <http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/koell-ensino-po.html>

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Editora Sulina, 2015.

QUIJANO, Anibal. *La Formation du Monde de la Marginalite Urbaine*. Espaces et Societes, No. 1, Paris, 1970.

QUIJANO, Anibal. *Crisis Imperialistas y clase obrera em America Latina*. Lima, 1974.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTROGÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. (Orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>>. Acesso em 12 dez. 2018 .

SANTORO, Claudio. Considerações em torno da música contemporânea nacional. *Boletim Música Viva*, ano 2, nº 10/11, p 5-7. abr./mai. 1941.