

Diferenças Interpretativas do Choro entre Clarinetistas de Formação Erudita ou Popular da FAMES (ES) Comunicação

*Adão de Carvalho Pereira
Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira”
Adaodecarvalho@gmail.com*

*Luciana Fernandes Rosa
Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira”
lfrosa1@gmail.com*

Resumo: Este artigo trata sobre a expressividade de clarinetistas de formação erudita ou popular da Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” (FAMES). Realizando uma síntese de Trabalho de Conclusão de Curso em 2023, o objetivo da pesquisa é entender os caminhos expressivos escolhidos pelos músicos de formação erudita ou popular na execução de duas peças do gênero choro, além de demonstrar e contextualizar suas escolhas expressivas, derivadas da própria vivência individual. Para esta pesquisa foram adotadas como metodologias ferramentas utilizadas em abordagens etnográficas das práticas musicais, tais como: o relato de experiência e a observação participante, além da pesquisa bibliográfica e o conhecimento empírico, utilizando como ferramenta a entrevista semiestruturada realizada com os clarinetistas do curso superior da instituição. O desenvolvimento ocorreu através da análise e discussão das entrevistas, mostrando algumas questões em particular dos entrevistados. Também foram feitas transcrições dos trechos e a utilização do software *Sonic Visualiser* para análise dos espectrogramas, que evidenciaram as escolhas expressivas dos indivíduos e a importante adaptação dos músicos em contextos diversos. Como resultado, concluiu-se que os músicos de formação erudita possuem uma tendência maior a seguir fielmente o que está escrito na partitura. A precisão rítmica, articulação e emissão do som possuem uma característica mais controlada, com um timbre mais padronizado, consequentemente afetando a liberdade expressiva. Quanto aos músicos com vivência no popular é visível essa maior liberdade tanto na emissão do som buscando um timbre mais aberto quanto na liberdade rítmica, com maiores alterações nas durações das notas, variações de dinâmicas e fraseados.

Palavras-chave: Clarineta, Choro, Expressividade musical.

Differences in the Interpretation of Choro Between Classical and Popular Clarinetists from FAMES (ES).

Abstract: This article deals with the expressiveness of clarinetists with classical training or popular training from the Faculty of Music of Espírito Santo "Maurício de Oliveira" (FAMES). Carrying out a summary of the Course Completion Work presented in June 2023, the objective of the research is to understand the expressive paths chosen by musicians of classical or popular formation in the execution of two pieces of the choro genre, in addition to demonstrating and contextualizing their expressive choices, derived from the individual experience itself. For this research, tools used in ethnographic approaches to musical practices were adopted as methodologies, such as: experience reporting and participant observation, in addition to bibliographical research and empirical knowledge. As a research tool, a semi-structured interview with clarinetists from the institution's higher education course was used. The development took place through the analysis and discussion of the expositions of the interviews, showing questions in particular of those conducted. They were also made by transcribing the excerpts and using the Sonic Visualiser software to analyze the spectrograms, which showed the expressive choices of the individuals and the important adaptation of the musicians in different contexts. As a result, it was concluded that classically trained musicians have a greater tendency to faithfully follow what is written in the score. The rhythmic precision, articulation and emission of the sound have a more controlled characteristic, with a more expressive timbre, consequently affecting the expressive freedom. In relation to musicians who have experience in popular music, this greater freedom is visible both in the sound emission, seeking a more open timbre and in rhythmic freedom, with greater changes in the duration of the notes, variations in dynamics and phrasing.

Keywords. Clarinet, Choro, Musical expressiveness.

Introdução

O músico é o especialista em moldar o som. Todos os seus conhecimentos e vivências acumuladas são expostos através de variações da agógica, do timbre, da articulação, dinâmica, do próprio sentido da condução da frase e até mesmo através da expressividade corporal. Polanyi (1966, 1969) elabora uma teoria em que estabelece uma relação entre o corpo e o conhecimento. O autor afirma: “A forma como o corpo participa do ato de percepção pode ser generalizada, de modo a incluir as raízes corporais de todo conhecimento e pensamento” (Polanyi, 1969, p. 147). Dentro desta visão, existem inúmeros clarinetistas que possuem essa forma diferente de tocar, tais como: Abel Ferreira (1915-1980), Anat Cohen (1975-), Nailor Proveta (1961-), Caetano Brasil (1991-) entre outros. Todos estes músicos, apesar de terem construído suas carreiras no universo da música popular, possuem também, uma forte relação com a música erudita, pois através do conhecimento teórico e técnico do instrumento, o processo de entrada a esse novo estilo musical foi de certa forma menos custoso, como também, a familiaridade com a improvisação e com a visão mais ampla do que é o choro. A partir desta constatação, surgiu o interesse de entender se realmente o embasamento e a formação erudita dão um certo aporte para essa interpretação musical de um novo gênero – no caso o choro. Também, procurou-se investigar se a formação, por ser exclusivamente erudita, limita o músico e o quanto é diferente tocar sem ter a partitura como a referência única para a execução. Como parâmetro utilizado para visualizar essas alternâncias entre os músicos, foi utilizado o conjunto metodológico combinado da entrevista, observação e análise da prática instrumental através áudio e transcrição aproximada, procurando-se, dessa maneira realizar uma abordagem etnográfica da performance do choro em um ambiente acadêmico de nível superior. Para Anthony Seeger (2008), a etnografia da música descreve globalmente o evento musical para além do registro sonoro. Segundo o autor:

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma *abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons*, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e *como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos*. A etnografia da música é a escrita sobre *as maneiras que as pessoas fazem música*. Ela deve estar ligada à transcrição

analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim (Seeger, 2008, p. 239, grifos nossos).

Por tanto, no trabalho de conclusão de curso, realizou-se, para além o trabalho técnico de análise das *performances*, a observação da performance dos clarinetistas selecionados e entrevistas com os interlocutores, etapas que forneceram informações valiosas para realização da análise dos dados, além de uma compreensão maior de como a formação e vivência musical dos entrevistados influenciou na interpretação e performance das obras selecionadas. Neste trabalho, será dada a ênfase à análise das gravações, transcrições e dos espectrogramas gerados pelo software *Sonic Visualiser*.

○ choro e a Clarineta

O choro é um gênero dotado de uma variabilidade rítmica, harmônica e melódica que proporciona uma oportunidade ímpar de inclusão musical de diversos instrumentos de famílias diferentes que se relacionam e formam uma nova textura musical, em que a partitura é um caminho entre vários que podem existir. Nessas variantes se encontram as oportunidades dos músicos improvisarem, experimentarem e inovarem, transcendendo, assim, o paradigma da música como algo estritamente programático e vinculado rigidamente aos comandos da partitura.

No seu surgimento, o termo choro estava mais relacionado com uma forma de interpretação musical do que um gênero em si. Para Castagna (2003) o surgimento do choro ocorreu derivado do que estava acontecendo no fim do século XIX. Nesse período, as danças de salão estavam em alta e eram presentes apenas nos salões de elite. A iniciativa em si deu-se por grupos de músicos semi-profissionais que tocavam aquele mesmo tipo de música, porém sem o caráter “chique”. Esses grupos ficaram conhecidos como chorões e se apresentavam em cortiços, aniversários, casamentos e bailes em geral da classe média. O autor pontua a definição do que seria a origem do termo choro: “Até hoje não foi esclarecida a origem do termo “choro”, mas entre as principais hipóteses estão a derivação do nome da expressão “tocar chorando” (tocar improvisando) ...” (Castagna, 2003, p. 249). Mozart de Araújo traz também uma definição muito próxima do autor visto que para ele o choro era

uma “expressão dolente, chorosa da música que aqueles grupos executavam”. (apud Carvalho, 1972).

A clarineta é um dos instrumentos de sopro mais versáteis por conta da sua característica mecânica e extensão sonora ampla. O instrumento possui uma grande possibilidade de adaptação em diversos grupos e estilos musicais (Bennet, 1998). A clarineta nasceu na Europa, sendo inventada no início do século XVIII por Johann Christoph Denner (1655-1707) um importante construtor de instrumentos da época. O instrumento ficou conhecido pela sua rica sonoridade e rapidamente ganhou espaço nas orquestras sinfônicas de sua época através de alguns compositores como W. A. Mozart (1756-1791), C. M. Von Weber (1786-1826), R. Schumann (1810-1856), J. Brahms (1833-1897), entre outros, que escreveram obras como sonatas e concertos em que a clarineta era o instrumento principal e por muitas vezes até o próprio solista (Pinto, 2006). Segundo Silva (2008), a clarineta dentro da música popular brasileira ganhou um espaço de evidência muito grande através de Lourival de Oliveira (1918-2000), no frevo. Outro gênero em que o instrumento ganhou grande protagonismo foi no choro, através de diversos clarinetistas chorões como: Anacleto de Medeiros (1866-1907), Paulo Moura (1932-2010), K-Ximbinho (1917-1980), Severino Araújo (1917-2012), Nailor Proveta (1961-), Paulo Sérgio Santos (1958-), Alexandre Ribeiro (1982-) etc.

A clarineta e o seu modelo de ensino

Ao analisar o instrumento e sua tradição de ensino podemos visualizar uma certa tradição conservatorial e podemos citar o seguinte apontamento: “continuam a seguir, quase que exclusivamente uma tradição oral, em um processo de transmissão no estilo, ‘mestre-discípulo’ em aulas individuais” (Harder, 2008, p. 133). Esta relação sobre o modelo de ensino-aprendizagem através da repetição se aproxima muito do sistema de ensino conservatorial do século XVIII, em que o professor era o detentor do conhecimento e deveria transmitir, da mesma maneira que aprendeu, as habilidades necessárias para exercer o ofício de músico, conseqüentemente reforçando este modelo de reprodução mecanicista. Em relação aos métodos mais conceituados do instrumento, podemos citar alguns como H. Klosé (1879), C. Baermann (1956) entre outros, que por serem de outra época não contemplam os avanços tecnológicos que vão do mecanismo e materiais utilizados no próprio instrumento, assim como as suas novas possibilidades sonoras.

A expressividade Musical

Quando se trata da intenção expressiva do músico, Loureiro (2006, p.10) aponta: “As intenções expressivas do intérprete aparecem comumente em suas performances através de “desvios” de tempo, dinâmica, articulação e timbre não escritos na partitura e podem variar de acordo com o instrumento”. A partir desses apontamentos o *Royal Institute of Technologie* de Estocolmo elaborou uma série de definições para analisar a relação da interpretação com esses “desvios”. Este modelo de análise-síntese também considerou aspectos mais flexíveis como a intensidade e tamanho de notas subsequentes, por exemplo, para enfatizar uma frase ou uma nota. Um dos recursos expressivos possivelmente utilizados seria aumentar a intensidade, mudar a duração, a própria articulação daquela frase, ou utilizar todas essas possibilidades para modificar a característica timbrística existente, se adequando as linhas, saltos melódicos, progressões harmônicas ou estruturas de frase (Loureiro, 2006).

O seguinte estudo pretende olhar e analisar esse instrumento e as possibilidades criativas fora de seu contexto mais usual na música erudita. Assim, trazemos para discussão o primeiro gênero genuinamente brasileiro, o choro e a possibilidade de expressão dentro da

música popular, considerando também a própria vivência e influências tanto auditivas quanto teóricas do assunto ¹.

Metodologia

Para o cumprimento do objetivo, foram organizadas duas etapas. A primeira etapa consistiu na coleta e organização do material que foi usado na pesquisa. Foi realizado um levantamento bibliográfico visando um embasamento teórico maior, sendo composto de fontes primárias, secundárias e terciárias, aplicação de entrevistas² semiestruturadas com os estudantes de clarineta da instituição. A entrevista entrou como um ponto inicial para o conhecimento das vivências musicais realizadas pelos entrevistados, entender se existia alguma familiaridade com a música popular, o ambiente de estudo, a rotina de estudos e influências musicais se tornaria algo muito importante para ofertar uma noção sobre a abordagem musical. Para maior ambientação do pesquisador, visando fornecer dados e opiniões relevantes para o trabalho, foram realizadas gravações em áudio da execução de duas obras pertencentes ao universo do choro, que foram executadas por estudantes e egressos da FAMES.

A segunda etapa se caracterizou pela análise do material coletado. Realizou-se uma compilação dos conhecimentos empíricos, relatos da entrevista e análise interpretativa das gravações dos choros pelos músicos, possibilitando assim uma construção reflexiva baseada na experiência, em diálogo com a bibliografia estudada. A análise comparativa das escolhas expressivas foi exposta através do espectrograma presente no aplicativo *Sonic Visualiser* e através da transcrição aproximada de trechos ilustrados com exemplos musicais, expostos em quadros.

A metodologia de pesquisa, segundo Minayo (2003, p. 16-18), é o caminho do pensamento a ser seguido. Ela ocupa a perspectiva central na teoria e se refere ao conjunto de técnicas utilizadas para a construção de uma realidade. Neste presente estudo foi realizada uma pesquisa qualitativa de um caráter descritivo. O ambiente analisado é considerado uma

¹ Entendemos como referências teóricas o registro escrito da música em partitura.

² As entrevistas podem ser acessadas pelo link:

<https://drive.google.com/drive/folders/15qE0K9GQYelEyXVugdKsHz7PuBUDo1uN>

fonte direta dos dados, portanto o pesquisador em questão é considerado o instrumento chave na pesquisa.

Para descrever o perfil básico dos músicos, foram solicitadas informações mais simples e diretas, como por exemplo: o curso superior que está cursando na instituição de ensino, tempo de experiência no instrumento; o contato com a música popular e com o choro especificamente, experiência geral com a roda de choro; e se ele se considera mais próximo da música erudita ou da popular. O questionário também se mostrou importante na medida em que este estudo contempla questões objetivas que puderam ser destinadas a um grupo específico de pessoas, neste caso os clarinetistas colaboradores. (Gil, 2010). Para maior ambientação dos participantes foi elaborado um quadro ilustrativo (Figura 1) com as informações mais importantes retiradas da entrevista.

Tabela 1 – Quadro de Participantes

André Santos	Bastian Herrera	Cindy Helenka	Débora Savelli	Katt Kesley	Ludhymila Bruzzi
Licenciatura	Bacharelado	Bacharelado	Bacharelado	Licenciatura	Bacharelado
25 anos	30 anos	26 anos	21 anos	20 anos	30 anos
11 anos	8 anos	13 anos	8 anos	9 anos	15 anos
Frequente	Frequente	Muito pouco	Mediano	Muito pouco	Mediano
Sim	Sim	Não	Sim	Não	Sim
Popular	Popular	Erudito	Transitório	Erudito	Transitório

Fonte: Elaboração do autor.

Análise das gravações de áudio

Para esta pesquisa nos limitaremos ao uso dos espectrogramas, recurso que consiste em um modelo de visualização do áudio em três dimensões distintas, sendo elas, tempo (representado no eixo horizontal), as frequências (representadas no eixo vertical) e a intensidade das frequências (que podem ser visualizadas através de uma escala de cores).

A gravação de áudio foi feita de maneira espontânea e sem muitos requisitos. Os músicos foram orientados a não procurar referências externas das músicas, para que dessa

forma pudessem se expressar da forma como considerassem o mais correto dentro dos seus conhecimentos e vivências musicais. Para isso, foram escolhidos dois choros: *Feitiço*, de Ernesto de Nazareth, composta em 1897 com fundamentos no tango, e *Seresteiro*, de Benedito Lacerda e Oswaldo Lacerda, composta em 1945 no qual apresenta uma maior influência do samba. Para facilitar o processo de análise, os músicos foram divididos em três duplas, de acordo com a sua vivência no choro. As duplas ficaram definidas por: ³Cindy Helenka e Katt Kesley como a dupla com pouca vivência no choro, Debora Savelli e Ludhymila Bruzzi como a dupla com vivência moderada, Bastian Herrera e André Santos como a dupla de vivência frequente. Em seguida, detalharemos o processo para cada uma das obras gravadas.

A) Seresteiro

Seresteiro composto em 1945 por Benedito Lacerda (1903-1958) e Oswaldo Lacerda (1927-2011) Essa peça em questão apresenta uma maior influência do samba, sendo assim, um choro mais rápido e suingado⁴, com características mais próximas de uma polca, possui também uma maior quantidade de notas, escalas e arpejos com acidentes decorrentes, além de um mapa mais complexo.

Para análise específica desse choro, analisaremos uma frase presente na parte A do choro, tendo início no compasso 1 e seu término no compasso 8 como demonstrada na figura abaixo:

Figura 1 – Frase 1(A) - Seresteiro

FRASE 1

1 D A7 Bm E7 A7

5 D A/C# E7 A7

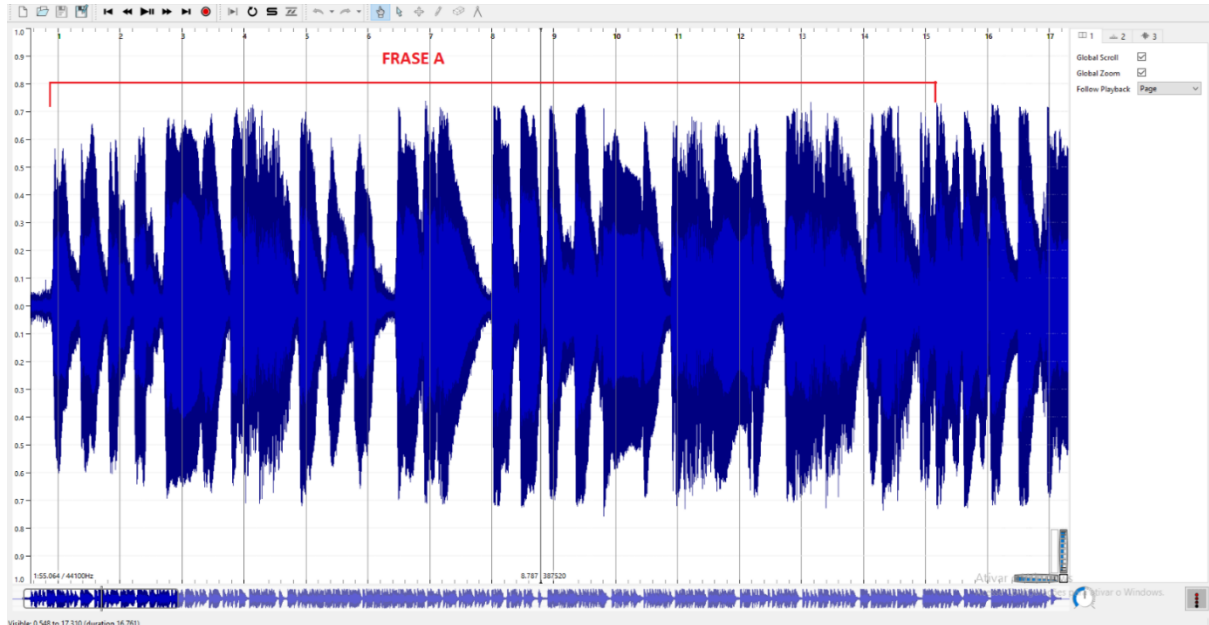
Fonte: Elaboração do autor.

³ Todos os participantes autorizaram a divulgação das suas entrevistas, os termos de consentimento se encontram junto ao TCC.

⁴ Pode ser definido como balanceio, columpio ou oscilação. O termo está associado ao ritmo ou à sensação que produz uma certa música, convidando a dançar ou a mover-se.

Dentre as abordagens em questão, começaremos ilustrando os músicos que possuem uma vivência menor no choro, representada no quadro abaixo pela clarinetista Katt Kesley⁵.

Figura 2 – Espectrograma frase I(A) – Seresteiro - Katt Kesley



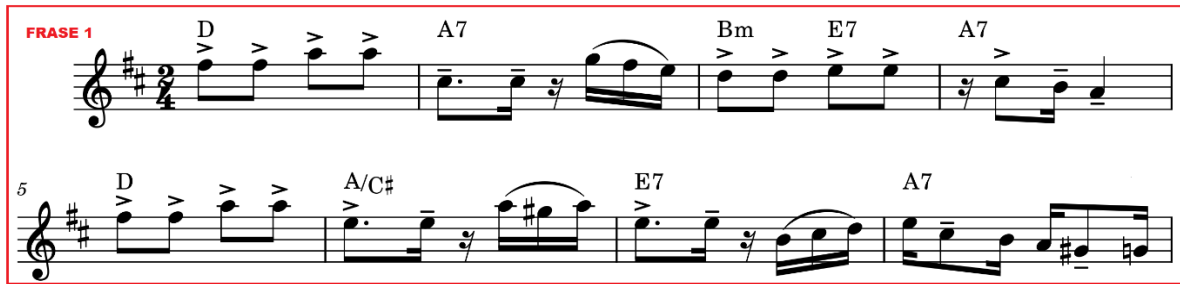
Fonte: Elaboração do autor.

Como ilustrado acima, podemos perceber uma maior incidência dos picos de áudio. Essa interpretação das frequências de onda se dá pela presença da articulação mais acentuada e definida. As figuras rítmicas, em específico as colcheias, tendem a ficar mais claras, derivadas dessa articulação mais marcada. As articulações podem ser traduzidas para esta simbologia dentro da partitura:

⁵Áudio disponível pelo link:

<https://drive.google.com/drive/folders/15qE0K9GOYeIEyXVugdKsHz7PuBUDo1uN>

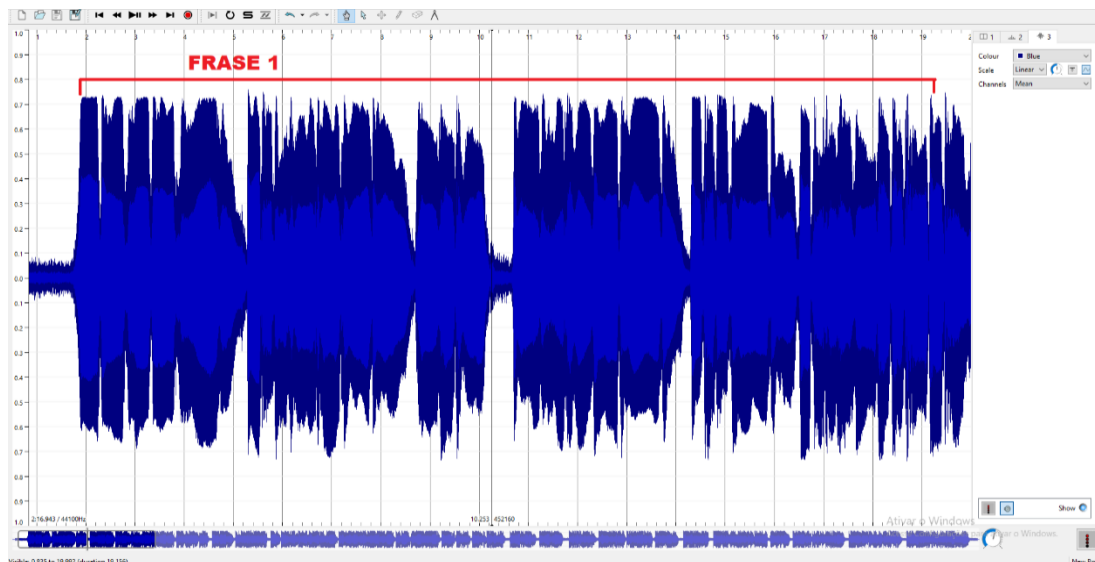
Figura 3 – Transcrição aproximada da frase I (A) – Seresteiro Katt Kesley



Fonte: Elaboração do autor.

Em contraste a essa abordagem trago abaixo a expressividade demonstrada pela clarinetista Ludhymila Bruzzi, musicista erudita de vivência moderada no choro:

Figura 4 – Espectrograma frase I (A) – Seresteiro – Ludhymila Bruzzi



Fonte: Elaboração do autor.

Como ilustrado acima podemos perceber uma articulação mais branda, sendo assim todas as articulações possuem uma tendência a serem mais próximas do *legatto*. As articulações podem ser traduzidas para esta simbologia dentro da partitura:

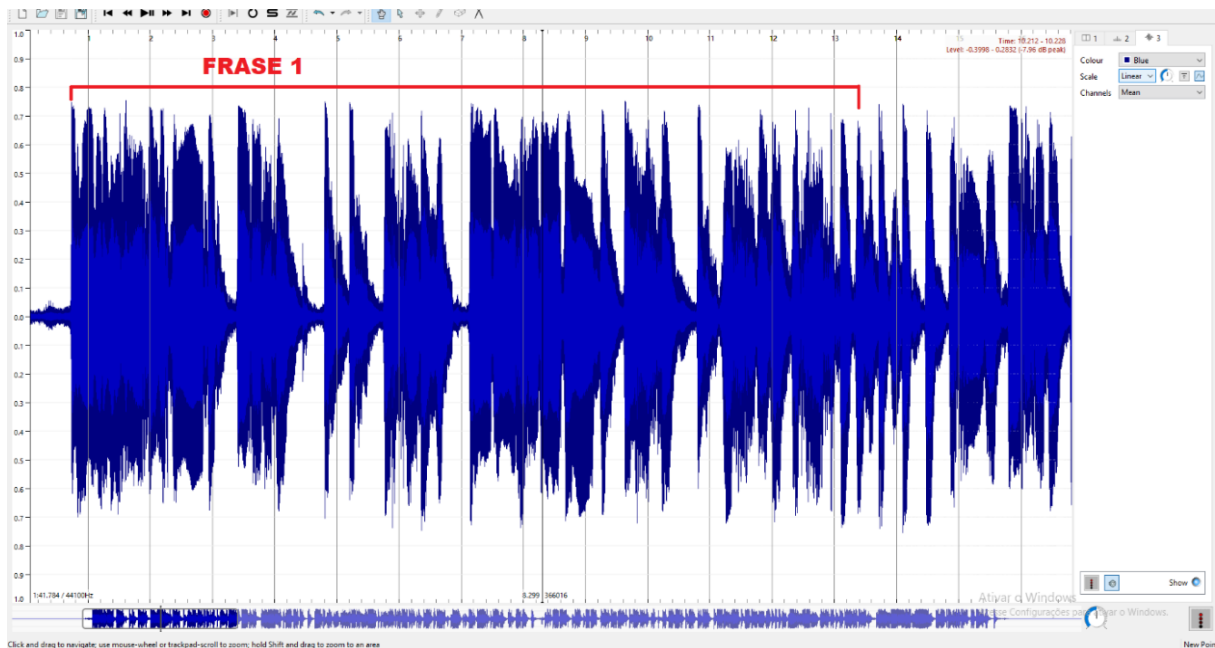
Figura 5 – Transcrição aproximada frase I (A) – Seresteiro Ludhymila

Bruzzi

Fonte: Elaboração do Autor

Em comparação com a abordagem expressiva de um músico com maior vivência no choro trago o exemplo abaixo da abordagem expressiva de Bastian Herrera⁶:

Figura 6 – Espectrograma frase I (A) – Seresteiro – Bastian Herrera



Fonte: Elaboração do Autor

O músico possui uma tendência a deixar a articulação mais branda, os padrões de onda são mais informes sugerindo uma característica mais ligada ao som. O clarinetista ainda

⁶ Áudio disponível pelo link:

https://drive.google.com/file/d/ID-YjuTlx_HwctLLcWxx9_sguGDpKyYG/view?usp=sharing

utiliza uma articulação mais definida na repetição da frase, como contraste fraseológico em relação ao trecho inicial. Transcrevendo para a partitura, temos algo próximo à figura:

Figura 7 – Transcrição aproximada frase I (A) – Seresteiro – Bastian Herrera

The image shows a musical score for the piece 'Seresteiro' by Bastian Herrera. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled 'FRASE 1' and contains five measures of music. The second staff starts at measure 5 and contains four measures. Chords are indicated above the notes: D, A7, Bm, E7, A7 in the first staff; and D, A/C#, E7, A7 in the second staff. The music features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and some measures containing rests.

Fonte: Elaboração do Autor

Considerações Finais

O choro em específico tem sua história muito interligada com a clarineta, instrumento que se caracteriza por possuir uma grande versatilidade, se enquadrando facilmente nos ambientes rodas de choro. Também é notável a participação de inúmeros clarinetistas em gravações antológicas do choro. Em questão da visão sobre o choro e sua dificuldade, todos apontaram e reconheceram que o estudo do erudito assim como os seus métodos proporciona um benefício a todos os outros estilos musicais. O estudo dos métodos se baseia em escalas, arpejos diversos, cromatismos e passagens problemáticas do instrumento, assim como a articulação e controle da coluna de ar. Todos estes auxiliam, visto que tudo faz parte da construção da música, e o estudo, se for realizado da forma correta, só trará consigo benefícios para a expressividade e criatividade musical.

Em relação a partitura podemos ressaltar sua importância como ferramenta norteadora da execução musical, visto que tanto no erudito quanto no popular ela serve como um guia. A vivência nos grupos tem forte influência na execução musical e a própria essência do músico pode ser um fator auxiliador ou depreciador na execução musical. A ideia do ensino híbrido beneficia tanto o músico no meio erudito, quanto no meio popular, visto que o mercado de trabalho tende a exigir uma maior flexibilidade do músico à medida que os anos avançam, tanto pela inserção da música popular nos teatros, quanto pela própria riqueza da

música popular brasileira em seus sentidos rítmicos, melódicos e culturais. Debora Savelli comenta:

Creio que sim, o estudo da música erudita melhora o meu som, me possibilita ter a técnica do meu instrumento fazendo todas as notas do instrumento sem quebra, me dá o domínio completo do instrumento. A música popular já treina o meu ouvido, pois para improvisar e criar frases você precisa entender o que está ali. Um complementa o outro sabe, creio que a música erudita está mais ligada à técnica e expressividade e a música popular está mais ligada à minha interpretação. Então os dois podem ser estudados juntos, um completando o outro transformando assim o músico em um músico mais completo e versátil. (Savelli, Debora. 2023)

Todos os clarinetistas presentes neste estudo defendem e apontam o seu próprio gosto musical, mas não diminuem o valor do outro, sendo do erudito ou do popular. Todos afirmam que “música é música”, e que quanto mais contato com estilos diferentes mais enriquecedor é para o músico, visto que a versatilidade é algo muito importante atualmente.

A conclusão deste trabalho se deu na medida em que as próprias escolhas expressivas dos músicos se justificaram pelas vivências, tanto individuais quanto coletivas. Além disso, este trabalho também servirá de contribuição para os próximos estudantes e/ou pesquisadores que desejarem realizar pesquisa neste contexto sobre o instrumento. E para isto, a colaboração dos músicos ao participarem das entrevistas foi de extrema importância para que fossem descobertos alguns pontos a respeito do ensino que vem sendo realizado.

Referências

ARAÚJO, Mozart de. *Ernesto Nazareth*. Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro, ano 4, n.14, 1972.

BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. 1998. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.

CASTAGNA, Paulo. Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/UNESP. São Paulo, 2003.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.

LOUREIRO, Maurício Alves. (2006) A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus* 12, p. 07-32.

MINAYO, Maria Cecília. 2009. *Pesquisa Social, teoria, método e criatividade*. Capítulo 3: Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. Ed. Vozes.

PINTO, Nuno Fernandes. *A influência dos clarinetes no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*. 2006. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2006.

POLANYI, M. (1958). *Personal knowledge: Towards a post-critical philosophy*. Chicago, Ill: The University of Chicago Press.

POLANYI, M. (1966). *The tacit dimension*. Chicago, Ill: The University of Chicago Press.

POLANYI, M. (1969). *Knowing and being*. Chicago, Ill: The University of Chicago Press.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Tradução em Português de Giovanni Cirino. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo, n. 17. p. 237-2760, 2008.