

A ética da performance musical

William Teixeira³⁴

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Silvio Ferraz³⁵

Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo Este artigo propõe uma reflexão sobre a dimensão ética da performance musical. Nesse sentido, a ética é tomada enquanto a prática de um conjunto de valores que constitui um *ethos*. Partindo dos postulados aristotélicos, serão pontuados os desdobramentos que o filósofo deu ao *ethos* retórico, que são objeto de reflexão aqui dentro do discurso musical. A ética é, portanto, o estudo e a ação de se constituir um *ethos*, mais do que uma ciência de se apontar o certo e o errado em sentidos absolutos. Essa superação faz com que a Ética seja entendida menos como uma moral e mais como uma relação de responsabilidades, dando espaço à proposição de níveis de responsabilidade, subsidiados pelo pensamento de Kierkegaard. Por fim, são propostos meios de se colocar em prática esses valores de maneira adequada aos pressupostos estabelecidos, residindo no conceito de gesto musical uma síntese desses particulares, aqui tomados pelo termo de origem grega frônese.

Palavras-chave Ética; Filosofia da performance; Performance musical; Música contemporânea

Abstract This paper proposes a reflection on the ethical dimension of musical performance. In this sense, ethics is taken as the practice of a set of values that constitutes an *ethos*. After Aristotelian postulates, it will be punctuated the unfolding that the philosopher gave to the rhetorical *ethos*, that are object of reflection here within the musical discourse. Ethics is, therefore, the study and the action of constituting an *ethos*, more than a science of pointing out right and wrong in absolute senses. This overcoming makes Ethics less as a moral standard and more a relationship of responsibilities, giving space to the proposition of levels of responsibility, subsidized by the thought of Kierkegaard. Finally, means are proposed to put these values into practice in a manner appropriate to the established assumptions, residing in the concept of musical gesture a synthesis of these singularities, here taken by the term of Greek origin *phronesis*.

Keywords Ethics; Performance Philosophy; Musical Performance; Contemporary Music

Existe tal coisa na música como significado? Esta questão tem sido perguntada várias vezes na história da música ocidental, mas a questão, finalmente, é que diferença isso faz? Qual é a consequência dessa resposta para a performance musical? Esta breve reflexão visa trazer algumas referências para orientar a pesquisa sobre formas de fazer música que incorporem valores metafísicos como significado e afetos. Por toda a história do pensamento humano, a ética tem sido a disciplina em que os valores e as crenças são postas em prática. O pressuposto da existência ou não de algo na realidade leva necessariamente a uma ação consequente. Assim, a Ética não lida tanto com a justiça de uma ação, mas com a responsabilidade de fazer a ação. É assim que se pode sugerir algo como uma ética da performance musical; não tanto no sentido de uma performance certa ou errada, mas como uma performance responsável em relação a um conjunto de valores. Este assunto será considerado principalmente a partir de dois campos da obra aristotélica: retórica e ética, mas de maneira expandida, ao relacionar esses postulados a outros referenciais contemporâneos. Finalmente, a reflexão termina com a proposição de uma frônese na música, a 'razão prática' de Aristóteles, que consiste em uma superação da dicotomia entre teoria e prática para dar lugar a um pensamento dependente da ação.

³⁴ teixeiradasilva.william@gmail.com

³⁵ silvioferrazmello@gmail.com

<http://revistas.ua.pt/index.php/impar>

Do *ethos* à Ética

A ética deveria ser do total interesse de nós, *performers*; isso porque ela é definida pelo próprio Aristóteles, em seu seminal tratado, *Ética a Nicômaco*, como o exame da “natureza dos atos” a partir de sua prática (Aristóteles, 1893, p. 35). A prática musical, sendo assim, constitui em seu conjunto de ações uma realidade passível de exame pela ética. Não apenas isso, mas a ética visa o exame da prática enquanto hábito e caráter ou, para o usar o termo grego original, em seu *ethos*. Se, na retórica, Aristóteles parece se preocupar mais com a dimensão em que o discurso outorga um valor ético a quem o pronuncia, persuadindo o ouvinte devido à autoridade ou credibilidade do enunciador, no tratado dirigido a Nicômaco faz parecer que o exame se refere mais ao valor ontológico das ações do sujeito. Todavia, as duas aplicações não estão tão desconectadas quanto parece. Isso, por conta da questão: de que afinal se constitui um caráter? Ou, em nosso caso, o que constitui a natureza daquilo que fazemos quando interpretamos música: apenas notas pretas em um papel? Apenas oscilações de ar jogadas no tempo e no espaço?

Aristóteles define o *ethos* enquanto um conjunto de valores ou crenças; sendo assim, a ética nada mais é do que a prática desses valores e crenças que subjazem a existência e a prática humana. É reconhecendo essa natureza da ética enquanto prática de um conjunto de crenças ou valores, mais ou menos passíveis de serem acessadas e conhecidas que o filósofo Baruch Spinoza (1632-1677) desenvolve seu sistema ético, dando seu próprio passo ao encará-la como a prática de valores metafísicos advindos da própria natureza e existência humana. Todavia não é de metafísica nem de epistemologia que se trata este artigo, mas do aspecto ético do discurso musical, como prática desses dois anteriores; faz-se necessário, entretanto, definir-se rapidamente o que pode haver de metafísico no discurso musical.

Primeiramente, define-se a própria ontologia da música eticamente quando, frente à infinidade de definições já cunhadas na história, assume-se como sendo música “o que pessoas fazem ao realizarem ações musicais” (Teixeira; Ferraz, 2017, p. 11). Enquanto ética, a música supera assim a categoria de objeto ou produto e encontra sua própria existência no fato de que ela é *feita*. Pessoas fazem música e, portanto, pessoas agem adequadamente ou não. Enquanto ação, a música passa assim a ser passível de exame por meio de seu aspecto ético ou de seu *ethos*. Como um conjunto de ações, a música encontra seu significado menos em uma referencialidade linguística (leitura equivocada das *Figurenlehre* ou das tópicas musicais) e mais naquela categoria denominada pelo filósofo da ciência Michael Polanyi como “significado existencial” (Polanyi, 1962, p. 60); retomando a *Ética* de Spinoza, esse significado talvez não possa ser exaurido em análises ou papers, como costumamos tentar em nossos esforços acadêmicos, mas é possível se ter um “conhecimento adequado” do significado musical e de seus afetos quando ele é feito; não porque a música seja a performance, como queria John Cage (Cage; Duffie, 1987), mas porque quando a música é feita o significado finalmente se atualiza, adentra o plano do real; quando a música é feita, ela é.

Um aspecto final da ontologia da música que necessita ser mencionado aqui, devido a sua implicação ética, é sua própria natureza, como aquilo que o filósofo Paul Ricoeur denomina como uma “arte de dois tempos”, que a faz única, guardando semelhança, talvez unicamente ao teatro dentre todas outras artes. A própria natureza da música implica uma partição, essa divisão entre sua concepção e sua realização ou entre sua composição e sua performance, partindo nesse processo os domínios das *poiesis* e da *práxis*. Seja por meio de um ritual, uma

transmissão oral, uma linguagem de improvisação ou até mesmo uma partitura, a música em todas suas tipologias demanda como tal um meio que transmita o registro normativo necessário para que ela se realize e para que ela seja *A* e não *B*, em uma ocasião *X* e também em uma ocasião *Y* (Ricoeur, 1996, p. 2).

Igor Stravinsky coloca essa questão de maneira semelhante na sexta e última de suas palestras em Harvard, quando fala desses dois tempos enquanto “música potencial” e “música atualizada” ou “real” (*potential music* e *actual music*, no original) (Stravinsky, 1947, p. 121). Sendo assim, Stravinsky mostra a conclusão básica da própria natureza da música: é necessário um performer. Ou recolocando a asserção eticamente: o performer é necessário para a existência da música. Todavia, continua ele, o performer encontra nessa necessidade uma responsabilidade: não lhe basta ser um executor, mas mais que isso, ele necessita ser verdadeiramente um intérprete. Coloca-se assim a implicação retórica própria da ontologia do discurso musical, sua dupla interpretação. O performer é responsável não apenas por reproduzir uma informação musical qualquer, mas necessita interpretar essa informação, compreender-fazendo esta interpretação para que, posteriormente, a audiência faça sua própria interpretação da música. E é nesse ponto que Stravinsky afirma residir uma diferença de ordem ética.

O performer começa, assim, a ter mais definido seu *ethos*. Há um significado na música? É possível ter acesso a um significado no discurso musical? Como? Essas são perguntas que devem ser respondidas para que o performer conheça mais claramente seu conjunto determinante de valores. Ou não. Na verdade, essas perguntas são inevitavelmente respondidas por nós em cada ocasião em que fazemos música, a cada performance. A natureza ética da música acaba por evidenciar se nós interpretamos algum significado advindo do texto ou se desabamos em um dos extremos do espectro interpretativo: apenas executando notas assumindo que não há nada além delas, ou, por outro lado, criando nosso próprio e novo significado, como que ignorando aquele escrito e prescrito pelo compositor. Nessa relação, nem o potencial e nem o real podem ser reificados, mas apenas o devir implicado no fluxo de afetações entre a composição e a performance pode possibilitar a experiência do significado.

Ética como responsabilidade

A ética é uma necessidade para a vida humana, como apontado acima, mas poucos se interessam por discursos acerca dela; falar sobre ética parece necessariamente ter de se fazer uma pregação normativa, onde o objetivo é afirmar um conjunto de ações corretas para, assim, atribuir a outro conjunto o estatuto do erro. Tratando-se do âmbito da música, essa relação se agrava, pois seria o mesmo que possibilitar falar em acerto e erro, duas categorias absolutamente presentes na cabeça de qualquer músico em suas horas diárias de estudo e no próprio ambiente didático dentro da prática instrumental.

Entretanto, com o desmoronamento das instituições normativas no século XX, o que sobra de um discurso sobre a ética? Se não há Igreja, nobreza ou uma escola interpretativa unívoca, o que referencia o debate sobre o dilema de ordem ética? A imposição de um espectro ético se afasta da ordem do razoável e cede seu trono a um relativismo que se transveste de tolerante, mas que não se sustenta frente à realidade; professores de música continuam a apontar caminhos interpretativos em detrimento de outros, instrumentistas continuam a gastar horas em

busca de uma certa interpretação. E assim são erigidos novos altares institucionais, da banca de concurso ao gosto do mercado, sorrateiramente tomando para si um caráter normativo das decisões musicais.

Nos anos que antecederam à Segunda Guerra Mundial, um teólogo alemão chamado Dietrich Bonhoeffer (1906-1945) regressa dos Estados Unidos a seu país, justamente por se ver responsável em trazer à tona essa discussão: se a autoria das ações pode ser finalmente imputada a um partido ou uma ideologia, o que sobraria do indivíduo? O teólogo realiza então uma série de palestras e conferências, postumamente publicadas, em 1949, como a *Ética*, sua grande obra do período, discutindo o papel da escolha individual como o movimento básico e intencionado da ação humana. O próprio Bonhoeffer seria executado alguns anos antes da publicação, devido a seu envolvimento com a Operação Valquíria, um famoso plano elaborado para assassinar Hitler.

Bonhoeffer pensa a *Ética* como uma configuração existencial (*Gestaltung*), um estado de ser no mundo construído não por padrões absolutos – ideais –, mas pela prática das ações no mundo. A *ética* é o processo de construção do *ethos* individual que, finalmente, leva à construção de um *ethos* comunitário. Como estudo da prática, a *Ética* só pode ser feita na prática, portanto. Não faz sentido uma *ética* teórica, tendo em vista o ser único que é o homem, além de qualquer dualidade platônica: em ser o homem age. *Ecce homo*: eis o homem, a encarnação da vontade no agir em um ser único, indiviso. (Bonhoeffer, 2000, p. 63-68). É nesse sentido que a *ética* não é nada menos que um valor figurando-se; é a configuração final no *logos* e do *logos*, por meio da escolha, da agência voluntária.

Os fins apenas justificam os meios em uma “idolatria do êxito” (Bonhoeffer, 2000, p. 73), uma *ética* mais facilmente mercantilizável ou, no caso da didática musical, mais ensinável. O que um júri espera, uma banca quer ou o professor prefere. Todas as escolhas são tomadas a partir de um êxito pontual e assim a música segue sendo, uma sucessão de pontos, uma linha de utilitarismo onde nunca há tempo para a escolha própria baseada no próprio discurso e seu agente criativo. Ou ainda de maneira sutil, quando determinada interpretação ‘funciona’, cabe em um padrão técnico de habilidades já possuídas, não se abrindo a uma extensão da própria técnica. Diante disso, uma *ética* que escolha valores anteriores ou interiores a uma peça ao realizá-la só pode ser o contrário, uma *ética* do fracasso. Talvez seja essa a figura da configuração, a do *logos* fracassado, sem a exuberância que se esperaria de uma interpretação orientada para gostos mais imediatos, mas que luta e vence as dificuldades da realidade sem atalhos, muito distante da figura do solista, encarnação do gênio romântico na performance.

Um das mais relevantes sistematizações desse conflito ético para a atualidade e a mais facilmente aplicável a nosso caso, na música, talvez seja aquela do filósofo Søren Kierkegaard (1813-1855), quando separa a condição humana entre um estágio estético e um estágio ético. O estágio estético é aquele que estamos mais habituados a vermos nós mesmos quando fazemos música de maneira irrefletida; um estado onde o que move a ação e a existência é o mero gosto ou preferência. Essas coisas não são más em si mesmas, mas uma vida e/ou uma performance pautadas unicamente nesses parâmetros pode se achar livre, mas vê-se, finalmente, presa em um enlace de volatilidade. Gostos e sentimentos mudam e assim as preferências. Sendo assim, a liberdade é enganosa; o que controla tal performance são as contingências, as circunstâncias, pois sempre há algo ou alguém no controle de nossas ações.

Uma performance guiada unicamente pela estética produz assim uma ética individualista, onde o valor implícito é apenas um: o eu.

A única maneira de se encontrar verdadeira liberdade interpretativa é quando nos colocamos presos ou, mais precisamente, aliançados a uma responsabilidade. É o pacto interpretativo que temos com uma obra que nos dá a liberdade de sermos novos a cada execução, buscando um novo aspecto até então desconhecido, da obra e de nós mesmos. A performance ética é assim um exercício de alteridade; não se trata de uma performance egoísta, mas antes uma oportunidade de vermos o outro na peça e de vermos a nós mesmos no outro. Assumir que há um significado na obra musical que deva ser interpretado na performance musical é um comprometimento que, antes de nos prender, nos liberta para a multiplicidade de interpretações potencializadas no texto. Em negarmos momentaneamente o nosso eu, ganhamos a oportunidade de conhecer um eu antes desconhecido e que agora se atualiza a partir de um potencial que só o outro poderia oferecer.

Esse estágio ético é, finalmente, uma aliança com o outro que ouve e vive o discurso musical; o intérprete coloca-se, assim, a serviço do discurso, entendendo o discurso musical como “o ato comunicativo mediado por ações musicais em tempo delimitado” (Teixeira, 2016, p. 242). O performer assume a responsabilidade de mediar a existência da música entre o compositor e o auditório. Todavia esse estágio não faz parte da natureza da ação humana. Antes, coloca Kierkegaard, deve ser objeto da Vontade; deve ser escolhido.

Sendo assim, define-se a ética não tanto como um moralismo, que procura o certo ou o errado na performance musical, mas como a responsabilidade ou as responsabilidades que temos em nossos fazer musical. Antes de parecer um fardo, essas responsabilidades deveriam engrandecer nossa atividade. A performance musical é parte do que faz da música ser música. Parte da própria existência da música e, dessa maneira, da própria existência.

É claro que essa postura implica em um comprometimento muito maior com a música em suas manifestações individuais do que pareceria possível a, por exemplo, um músico de orquestra, que deve executar uma hora e meia de repertório novo a cada semana. Sem dúvida não é possível exigir esse senso de responsabilidade para com cada instante de música nesse tipo de situação. Mas a realidade das coisas não deve nos isentar de analisar essa realidade e questionar se essa é a melhor ou a única maneira de fazermos e vivermos a música. Essa ética utilitarista entra em jogo quando o que importa é o resultado, ou pior, o produto, muito mais do que o processo. Infelizmente essa ética se torna padrão quando somos formados a atender uma banca e não a identidade da própria obra. Quando somos condicionados a obedecer mestres possuidores de um conhecimento gnóstico, mas que, como demiurgos de uma tradição inventada, nos mantém distantes do rosto oculto do compositor que subjaz à obra e que anseia ser apresentado em seu discurso.

A performance musical não possui um imperativo categórico, um dever que pode condicioná-la a necessariamente atender aos preceitos do compositor e a cumprir com essa responsabilidade diante do Auditório. Quando se encara a ética não como um senso de dever, mas de responsabilidade, é outorgado ao intérprete exatamente o que o termo fala, a capacidade de responder (ao outro). É nesse sentido que a liberdade interpretativa pode coexistir e, na verdade, é necessária para a manutenção da identidade autoral. É nesse sentido

também que pode se reunir as acepções do *ethos* em Aristóteles e se integrar nesse conjunto de valores pactuados todas as instâncias lógicas e emocionais do ser, todas elas incluídas na resposta do intérprete às presenças que lhe antecedem e lhe sucedem, o compositor e o público. Não há espaço para uma interpretação puramente racional ou “fria”, presa ao texto, orientada somente pelo papel ou pela história, como não há espaço para uma interpretação emocionalmente inflamada, mas sem fidelidade ao discurso em seu registro normativo. O gesto musical encarnado no performer é, finalmente, o significado tomando corpo na performance.

A ética musical

Movimento e som: os dois princípios materiais básicos da música. Entretanto, raramente o primeiro tem sido lembrado em análises e mesmo nas próprias interpretações que performers fazem do texto musical. Como bem discute Catarina Domenici, o intérprete foi, no Romantismo, reduzido a um porta-voz, que quanto mais próximo de um psicógrafo melhor seria (Domenici, 2012, p. 69). Compositor e performer foram colocados como figuras quase que antagônicas, tendo o discurso musical como campo de batalha: ora com o compositor ignorando o corpo daquele que toca e a fisicalidade do devir musical, ora com o performer arrogando-se ao papel de criador e ignorando as instruções que compõem o significado fixado no texto. A afirmação do teórico Henrich Schenker talvez seja a mais alarmante nesse sentido:

Basicamente, a composição não requer uma performance para existir. Precisamente como um som imaginado se manifesta real para a mente, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte é, desta maneira, supérflua (Schenker, 2000, p. 3).

É, pelo contrário, na compreensão da duplicidade material que o performer pode ser responsável em relação ao fluxo discursivo intencionado pelo compositor e, ao mesmo tempo, seguir tal direcionalidade pelos seus próprios passos (ou dedilhados). Essa discussão conduziria, com certeza, à reflexão sobre uma ética da composição musical, mas este não é o objetivo aqui. O ponto em questão é compreender os *níveis de responsabilidade* que estão em jogo na performance: com o compositor, o público, os outros músicos que juntos interpretam; e mesmo a ética interna de uma peça, suas próprias gradações e adequações internas, isto é, o significado que o próprio discurso atribui a sua notação.

Talvez a grande dificuldade da reflexão atual sobre essa tensão seja justamente porque ela parte de uma divisão estanque entre composição e performance como entidades objetivas e subjetivas, respectivamente, mesmo que ambicione vias médias entre os dois âmbitos. A responsabilidade por criar e notar *Kottos* para o violoncelo solo é de Iannis Xenakis; a do violoncelista é tocar *Kottos* a partir da partitura criada pelo compositor; entretanto em nenhum momento um pôde existir a despeito do outro. O compositor escreve *em respeito* e a *respeito* do performer; a partitura não é a obra, mas a fixação de um diálogo com a entidade interpretativa, parte de seu devir. Da mesma forma, o violoncelista não toca quaisquer sons, mas aqueles prescritos pelo compositor; o gesto musical escrito traz em si uma realização potencial, uma *kinesis* própria que dirige os movimentos do performer e se realiza em sua própria gestualidade, entendida como um complexo transmodal de movimento, som e figuração escrita, isto é, a atualização da energia afetiva que atravessa a composição e chega ao performer. É a união entre o técnico e o mágico, dando origem à obra de arte (Simondon, 1988, p. 212).

Uma saída constantemente adotada para esse impasse tem sido a improvisação como fuga da dicotomização romântica. Entretanto mesmo a improvisação acontece respondendo ao outro, seja outro indivíduo ou a um tema de outro (Benson, 2003; Warren, 2014). Dessa maneira a limitação sempre regressa, em diferentes formas, mas lembrando a própria finitude da existência humana em seus atos. Respeitar a ação do outro e responder adequadamente a ela parece ser a mais promissora solução diante da realidade. O respeito não é medo, nem submissão cega, mas uma atitude crítica de levar em consideração as proposições do outro ao agir; a responsabilidade também não é a obediência irrefletida ou a mímica surda, mas a resposta com suas próprias palavras (notas, atos, gestos) às questões levantadas pelo outro. Esta é uma ética possível, mas mais que isso, necessária. É uma ética onde indivíduos suspendem seu pré-julgamento *a priori* e se abrem ao outro. Em o fazer, colocam o próprio estatuto de indivíduo em jogo; não porque se anulem, mas porque se colocam como atributo de um todo do discurso musical. A configuração ética assim pode acontecer, com todos seus elementos agindo em respeito e responsabilidade aos demais, cada qual em seu próprio conjunto de ações operando em seus níveis próprios de responsabilidade. O indivíduo existe, como a sociedade e o coletivo existem. Mas suspendem a luta temporariamente (“kairóticamente”) para se tornarem membros de um corpo maior, servindo a um propósito único.

Conclusão: por uma performance fronética da música

Disso resulta um tipo de conhecimento denominado por Aristóteles como a *frônese*, o conhecimento prático ou o “conhecimento na prática” (Aristóteles, 1893, p. 187). A ética da performance musical atinge sua consumação enquanto *frônese*, e o conhecimento musical deveria objetivar exatamente este propósito. A *frônese* não busca um conhecimento geral, uma teoria totalitária que explique tudo e todos. Antes, entende cada pedaço da realidade como único e, portanto, busca a ação mais adequada diante desta realidade. A *frônese* é, assim, um conhecimento liberto, uma teoria improvisada, constantemente, caso a caso, de peça em peça do repertório. Talvez essa não seja a maneira mais persuasiva de se encerrar um artigo sobre ética na performance musical, mas esse é o melhor que ética pode fazer pela música: demonstrar a complexidade da realidade e, ao invés de simplificá-la ou reduzi-la, tornar clara a riqueza da música e do processo de compartilhá-la, ou melhor, de torná-la real.

Isso não implica a negação da tradição ou de qualquer conjunto de conhecimento previamente construído, mas de uma atitude aberta em um movimento de expansão deste conhecimento técnico. Em expandir esse conhecimento local, no entanto, o que se abre não é apenas o momento, mas todo o ser que se abre (Wu, 2011, p. 100). Cada nova peça composta e cada nova interpretação se integram ao todo da existência por meio de suas ações musicais, pois, como afirmado, em existir o ser se move e em fazer música o ser existe, do compositor ao ouvinte, passando pelo performer. A performance fronética não pode, por definição, ser apenas técnica, nem no sentido motor e nem no sentido de um modo de realização pré-existente; em abrimos nosso ser para a presença de um significado na peça, não nos abrimos para a peça apenas, mas a nós mesmos em nosso estado de ser-no-mundo.

A *frônese* do discurso musical toma o dado da performance como a encarnação do conhecimento musical e, portanto, parte dela como a realidade a ser interpretada. O gesto

musical e sua *kinesis*, seu movimento e vida, são a realidade da qual trata a música. Aliás, é esse o princípio material da música, som é movimento. Como intérpretes somos desafiados peça a peça a encontrar as maneiras mais adequadas a conhecer de qual realidade cada peça trata e de que maneira podemos acessá-la para fazê-la conhecida em nossa performance: realidades afetivas, sonoras, gestuais, enfim, musicais. Não há apenas um vibrato, um dedilhado, assim como não há um sistema harmônico, uma fraseologia ou uma abordagem formal. Devemos atualizar, tornar real a música nos abrindo para seu vibrato, seu dedilhado; sua harmonia e sua forma. Nos abrir ao outro que está lá e responder a ele; isto é, sermos responsáveis. E assim oferecermos ao público talvez não a melhor, a mais afinada ou mais bela; mas, com certeza, a performance mais responsável.

Referências

- Aristóteles. (1893). *Nicomachean Ethics*. Tradução de F. H. Peters. Oxford: Clarendon Press.
- Benson, B. E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: a Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bonhoeffer, D. (2000). *Ética*. Tradução de Lluís Duch. Madri: Editorial Trotta.
- Cage, J; Duffie, B. *Composer John Cage: a conversation with Bruce Duffie*. Disponível em <http://www.bruceduffie.com/cage.html>. Entrevista feita em 1987.
- Domenici, C. (2012). His Master's Voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, No.5, 2012 p. 65-97
- Kierkegaard, S. A. (1987) [1843]. *Either/Or*. Parte II. Tradução de Howard V. Hong e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.
- Polanyi, Michael. (1962). *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. London: Routledge.
- Ricoeur, Paul. (1996). *Arts, langage et herméneutique esthétique: Entretien avec Paul Ricoeur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl*. Disponível em <http://www.philagora.net/philofac/ricoeur.php>. Acessado em 11 de setembro de 2016.
- Schenker, Heinrich. (2000). *The Art of Performance*. Edição de Heribert Esser. Tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press.
- Simondon, G. (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Normandie: Aubier.
- Spinoza, B. (1677). *Ética*. Tradução de Roberto Brandão. Disponível em <http://www.andre.brochieri.nom.br/livros/filos/Baruch-Spinoza-Etica-Demonstrada-a-maneira-dos-Geometras-PT-BR.pdf>. Acesso em 22 de abril de 2017.
- Stravinsky, Igor. (1947). *Poetics of Music: in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press.
- Teixeira, W; Ferraz, S. (2017). Música como ação. *Revista Vórtex*, 5(1), 1-12.

Teixeira, W. (2016). O discurso musical. In: Presgrave, F,; Noda, L; Mendes, J. J. *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Natal: EDUFRN, 225-243.

Vanhoozer, K. J. (2016). *O drama da doutrina: uma abordagem canônico-linguística da teologia cristã*. Tradução de Daniel de Oliveira. São Paulo: Vida Nova.

_____. (1998). *Is There a Meaning in this Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*. Grand Rapids: Zondervan.

Warren, J. (2014). *Music and Ethical Responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wu, Roberto. (2011). A ontologia da phronesis: a leitura heideggeriana da ética de Aristóteles. *Veritas*. 56(1), 95-110