

ABORDAGENS TEÓRICAS E PRÁTICAS EM PESQUISA

COORDENADORES

Patricia Bieging

Raul Inácio Busarello

ISBN 978-85-7221-552-7

2026

Indiamaris Pereira

IRREDUTIBILIDADE HUMANA DA MÚSICA:

UMA CRÍTICA FILOSÓFICA, MUSICOLÓGICA
E SOCIOPOLÍTICA À PRODUÇÃO SONORA
POR INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-552-7.7

RESUMO

Este trabalho sustenta a tese de que a música, enquanto prática estética humana plena, é ontologicamente irreduzível a processos algorítmicos. A partir de uma interlocução entre filosofia da música, fenomenologia, musicologia histórica e teoria crítica, argumenta-se que a inteligência artificial (IA) produz simulacros sonoros, arranjos estatísticos e funcionalmente eficazes, mas não música no sentido em que esta se funda em intencionalidade expressiva, corporeidade, historicidade e projetualidade coletiva. O texto desenvolve: (i) argumentos conceituais e fenomenológicos; (ii) uma genealogia histórica breve da musicogênese e das transformações modernas da intenção composicional; (iii) uma análise musicológica sobre forma, gesto e performance; (iv) estudo do impacto sociopolítico da indústria cultural e da tecnologia algorítmica sobre a formação sensível; (v) contrapontos e respostas às objeções correntes; e (vi) propostas para políticas culturais que preservem a centralidade humana da criação musical. A conclusão aponta que legitimar a música algorítmica como equivalente ontológico à música humana implica perda irreparável de experiências humanas fundamentais.

Palavras-chave: inteligência artificial; música; musicologia; cultura; estética;

INTRODUÇÃO

A música tem sido, ao longo da história, uma das formas privilegiadas pelas quais os seres humanos configuram sentido, emoção e memória coletiva. Vozes clássicas da filosofia e da musicologia descrevem a música como forma simbólica, prática corporal e técnica temporal destinada a articular e transformar modos de vida (LANGER, 1942; MERLEAU-PONTY, 1945; SCRUTON, 1997). Hoje, a emergência de técnicas capazes de gerar composições musicais por meio de aprendizagem de grandes bases de dados e modelos probabilísticos levanta uma questão que é, ao mesmo tempo, teórica e prática: será que um sistema algorítmico pode, no sentido pleno, criar música?

A hipótese que defendemos neste trabalho é negativa: a IA não pode criar música enquanto expressão humana genuína. Pode, sim, produzir sons organizados, combinar timbres, replicar estilos, otimizar hooks para plataformas e criar ambientes sonoros funcionais. Todavia, isso não equivale a produzir música enquanto gesto expressivo humano que incorpora intencionalidade, historicidade e corpo. O propósito deste artigo é demonstrar, de forma articulada e interdisciplinar, por que essa distinção é ontologicamente relevante e quais as consequências socioculturais de sua negação.

Para tanto, procedemos por etapas. Primeiro, clarificamos o conceito de música a partir de referências da filosofia da música e da musicologia; segundo, expomos razões fenomenológicas sobre intencionalidade, corporeidade e temporalidade que tornam a música uma atividade humana; terceiro, traçamos uma genealogia histórica breve da música enquanto prática cultural; quarto, abordamos musicologicamente a questão da forma, performance e interpretação; quinto, examinamos as implicações sociopolíticas do uso crescente de IA na indústria musical; sexto, apresentamos estudos de caso e contrapontos; por fim, esboçamos recomendações para uma política cultural que proteja a criação humana.

DEFININDO “MÚSICA”: FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS E MUSICOLÓGICOS

A pergunta “o que é música?” é teórico-prática e varia segundo tradições disciplinares; porém, para sustentar a tese central, precisamos de um conceito que combine critérios formais (estrutura sonora) e critérios fenomenológicos (intencionalidade e sentido). As formulações canônicas a seguir servem de base argumentativa.

MÚSICA COMO FORMA SIMBÓLICA E EXPRESSÃO

Susanne Langer (1942) propõe que a música é uma forma simbólica capaz de articular a vida sentida. A música não apenas reproduz sons, mas cria um sistema simbólico autossuficiente que representa estados afetivos dinâmicos. Para Langer, a música é um ‘discurso’ sem palavras sobre a forma da vida interior; um análogo formal da emocionalidade humana. Tal concepção pressupõe que a música esteja enraizada em um sujeito que sente e simboliza. Sistemas algorítmicos podem manipular formas, mas não possuem acesso ao sentir, razão pela qual ficam fora do estatuto de produtores de símbolo autêntico.

HANSLICK: FORMA E AUTONOMIA ESTÉTICA

Eduard Hanslick (1854), no clássico *Vom musikalisch-Schönen* (Do Belo Musical), concentra-se na autonomia formal da música, defendendo que ela é “forma em movimento” e que a apreciação musical depende de sensibilidade formal. Mesmo que Hanslick privilegie a forma sobre o conteúdo emocional direto, ele não remove a dimensão humana da escuta e da criação, porque a percepção

musical é, na sua tese, um ato humano que encontra sentido na forma. A IA pode reproduzir formas; mas Hanslick ainda requer do intérprete e do compositor uma prática de apreensão e organização intencional que os sistemas algorítmicos não possuem.

ADORNO E A MÚSICA COMO ESPAÇO DIALÉTICO

Theodor W. Adorno (1949) elabora uma visão da música intimamente ligada à crítica social: a obra musical autêntica contém negatividade, contradição e resistência à mercadoria. Em sua leitura, a música 'boa' problematiza, interfere e não se reduz à massificação. O diagnóstico de Adorno sobre a indústria cultural serve de lente analítica crucial: quando a produção musical é submetida a finalidades de mercado, perde-se a dimensão crítica que legitima a música como prática humana emancipatória. A IA, operando segundo lógicas de eficiência e otimização, tende a reproduzir essa mercadorização musical em escala ampliada (ADORNO; HORKHEIMER, 1947).

SCRUTON, MERLEAU-PONTY E A CORPOREIDADE DA MÚSICA

Roger Scruton (1997) enfatiza a natureza intencional da experiência musical: o som musical constitui um mundo de sentido próprio que exige atenção e imaginação do ouvinte. Maurice Merleau-Ponty (1945) complementa ao sublinhar a corporeidade: o gesto do músico, a técnica do instrumento, a fisicalidade do ato de tocar fazem parte da própria essência musical. O corpo é coautor do sentido musical. Uma vez que os sistemas de IA não têm corpo vivo, não podem participar dessa dimensão expressiva.

CRITÉRIOS MÍNIMOS PARA “MÚSICA HUMANA”

A partir destas leituras, propomos cinco critérios mínimos que caracterizam a música enquanto prática humana autêntica:

- a. **Intencionalidade expressiva:** a presença de um agente que tem a intenção de exprimir, comunicar, transformar ou fazer experienciar algo por meio do som;
- b. **Historicidade:** a criação musical articula tradições, referências, trajetórias biográficas e contextos sociais;
- c. **Corporeidade e gesto:** a produção musical está encarnada em práticas motoras e técnicas corporais;
- d. **Vivência temporal:** a música opera em uma temporalidade fenomenal (tempo vivido) e não apenas em sucessão cronológica;
- e. **Endereçamento e alteridade:** a música é dirigida a outros (ou ao próprio sujeito) e, em sua recepção, implica responsabilidade interpretativa.

Sistemas algorítmicos podem imitar alguns aspectos formais, mas não satisfazem estas condições de modo análogo aos sujeitos humanos.

FENOMENOLOGIA DA CRIAÇÃO E DA AUDIÇÃO MUSICAL

A fenomenologia fornece ferramentas para compreender como a música é vivida. Husserl, Merleau-Ponty e a tradição fenomenológica delineiam uma experiência musical que não é apenas causal nem meramente representacional, mas existencialmente modulada.

TEMPORALIDADE E MÚSICA: RETENÇÃO, PROTENSÃO E PRESENÇA

Edmund Husserl (1928) descreveu a consciência temporal como uma tríade de retenção (o passado imediato retido), apresentação (o agora vivido) e protensão (a expectativa do que virá). A música explora precisamente esse horizonte temporal: a melodia cria expectativas, realiza e frustra antecipações, produz continuidade e memória imediata. A criação musical exige um domínio desta temporalidade vivida, um horizonte que pressupõe a experiência corporal do tempo. Algoritmos tratam do tempo como sequência indexada e não como fluxo vivido; portanto, não compartilham a dimensão intencional da protensão e da retenção fenomênicas.

CORPOREIDADE E TÉCNICA: O GESTO COMO SENTIDO

Merleau-Ponty (1945) mostra que o corpo não é mero objeto; é sujeito perceptivo. No fazer musical, o gesto técnico, por exemplo, a maneira de pressionar uma corda, soprar uma nota, dirigir um compasso contém significados que não são plenamente transponíveis para linguagem descritiva. O som produzido é inseparável do modo como é produzido. Um arquivo digital que reproduz um gesto não é idêntico ao gesto vivo; a encarnação altera a qualidade do sentido produzido.

A INTENCIONALIDADE ESTÉTICA: DO “QUERER DIZER” À OBRA

A intencionalidade estética é específica: trata-se de um ‘querer dizer’ que não se reduz a proposições lógicas, mas que se dirige a estados afetivos e aos mundos imaginários que a música constrói.

A criação musical humana envolve motivações, políticas, éticas, biográficas, que orientam escolhas tímbricas, formais e expressivas. A IA opera por otimização de função-objetivo e não por motivações: seus 'objetivos' são estabelecidos por programadores ou dados de treinamento, um nível de mediação que retira do sistema autonomia intencional genuína.

GENEALOGIA BREVE: MUSICOGÊNESE, FUNÇÃO SOCIAL E TRANSFORMAÇÕES MODERNAS

Para situar historicamente a singularidade da criação humana, traçamos alguns momentos relevantes da musicogênese e da evolução social do fazer musical.

MÚSICA E RITUAL: ORIGENS COMUNITÁRIAS

Paleomusicologia e etnomusicologia apontam que a música originou-se (de maneira diversa nas várias regiões do planeta) em práticas rituais, de cura e de coesão comunitária. Instrumentos paleolíticos, cânticos coletivos e práticas de dança indicam uma função social que integra corpo, simbolização e ação coletiva. A criação era, nesse sentido, inseparável da vida social e simbólica.

SOCIABILIDADES MÚSICAIS E AUTORIDADE ESTÉTICA

Na tradição ocidental, desde a Grécia antiga até o sistema das cortes e, posteriormente, a esfera pública modernizada, a música articulou modos de autoridade estética. Mudanças estilísticas marcam

transformações nas formas de subjetividade: o Barroco, o Classicismo, o Romantismo, cada período configurou modos distintos de relação entre criatividade individual e tradição coletiva.

MODERNIDADE, INDÚSTRIA CULTURAL E MASSIFICAÇÃO

Com a industrialização e a emergência de meios de reprodução técnica do som, fonógrafo, rádio, gravação magnética, streaming, a música passou a integrar cadeias produtivas massivas. Walter Benjamin, Adorno e Horkheimer (1947) diagnosticaram as ambivalências desse processo: ampliação do acesso e simultânea mercadorização. A IA insere-se nesse continuum como tecnologia de recombinação e escala, potencializando tanto as possibilidades criativas quanto as dinâmicas de massificação. A diferença qualitativa está no grau de automação decisória: onde antes um engenheiro de som ou arranjador humano mediava escolhas expressivas, o modelo algorítmico passa a executá-las segundo parâmetros estatísticos.

MUSICOLOGIA ANALÍTICA: FORMA, ESTILO, PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO

A musicologia fornece ferramentas capazes de distinguir entre o que é apenas formalmente similar e o que é artisticamente significativo.

FORMA E GRAMÁTICA MUSICAL

A forma musical, sonata, rondó, forma-canção, é uma gramática que organiza expectativas. A capacidade de inovar na forma implica conhecimento crítico da gramática e intenção de mover ou

transformar expectativas. Algoritmos podem modelar gramáticas e gerar peças que respeitem regras, mas muitas inovações genuínas surgem da ruptura consciente dessas regras, um gesto valorativo que pressupõe uma relação reflexiva com a tradição, ausente nos sistemas generativos atuais.

ESTILO: IMITAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E ORIGINALIDADE

O estilo musical é intertextual: composições respondem a tradições, citam, ironizam, subvertem. O compositor humano participa de um diálogo consciente com estilos historicamente sedimentados. A IA, treinada em corpora, 'aprende' padrões e reproduz probabilidades de ocorrência; pode emergir algo surpreendente por recombinação, mas a originalidade que importa à musicologia crítica refere-se a decisões reflexivas, intencionais e situadas historicamente, condições que os modelos generativos não preenchem de forma autônoma (SERRÀ et al., 2012).

PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO

A performance é o momento em que a partitura, se existente, encontra o corpo e a situação. Dois intérpretes humanos podem executar a mesma partitura de modos radicalmente distintos, produzindo sentidos diversos. Isso revela que a musicalidade não está plenamente contida no objeto escrito: está também na interpretação, no gesto, na correspondência entre corpo e partitura. A 'performance' de um algoritmo é reprodutiva e programática; não há interpretação no sentido humano pleno, porque não há um sujeito que carregue uma história e uma intencionalidade encarnadas.

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E “MÚSICA”: CAPACIDADES TÉCNICAS E LIMITES

Antes de prosseguir com a crítica ontológica e sociopolítica, convém esclarecer o que as técnicas atuais conseguem e por que essas capacidades não implicam equivalência com criação humana.

MODELOS GENERATIVOS: REDES NEURAIS E CORPORA

Sistemas contemporâneos, como redes neurais profundas, modelos autorregressivos, modelos de difusão, técnicas de transferência de estilo, são capazes de aprender padrões estatísticos de corpora musicais e gerar sequências que preservam certas propriedades estilísticas. Utilizados como ferramentas, são extraordinários para tarefas como acompanhamentos automáticos, geração de texturas, auxílio a compositores e design sonoro.

LIMITES TÉCNICOS ESTRUTURAIS

Quatro limites estruturais distinguem a produção algorítmica da criação humana:

- a. **Ausência de intencionalidade:** modelos não possuem motivação autônoma; seguem objetivos de otimização impostos externamente;
- b. **Dependência de dado:** geram a partir do que foi fornecido; a incorporação de novidades radicais é contingente à presença de exemplos no corpus de treinamento;

- c. **Sem historicidade vivida:** carecem de biografia e do peso da experiência vivida que alimenta escolhas estéticas humanas;
- d. **Performance não encarnada:** ao produzir áudio, tentam simular aspectos corpóreos (timbre, articulação), mas não possuem as condições sensório-motoras que moldam esses timbres na performance humana.

Esses limites não são necessariamente permanentes em termos tecnológicos, mas apontam uma diferença de modalidade: a IA é processual e sintética; a criação humana é existencial e interpretativa.

CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA: INDÚSTRIA CULTURAL, NEOLIBERALISMO E MÚSICA ALGORÍTMICA

A incorporação massiva de IA na produção musical não ocorre em vácuo; integra-se a lógicas econômicas e políticas mais amplas.

A LÓGICA NEOLIBERAL DA OTIMIZAÇÃO E EXTRAÇÃO DE VALOR

O neoliberalismo como regime socioeconômico privilegia eficiência, mensuração, personalização de mercado e extração de valor. Empresas que adotam IA para gerar música o fazem porque: (i) reduz custos; (ii) aumenta a oferta; (iii) personaliza produtos; e (iv) controla dados de consumo para retroalimentação de modelos. Em suma, incorporar música algorítmica é racionalmente justificável do ponto de vista empresarial, mas implica externalidades culturais significativas que o mercado não computa espontaneamente.

CONSEQUÊNCIAS PARA TRABALHADORES DA MÚSICA

A automação parcial da composição e do arranjo ameaça empregos, não apenas músicos de estúdio, mas arranjadores, compositores comerciais e intérpretes. Além disso, a economia de atenção valoriza o 'engajamento imediato' em detrimento de obras que exigem escuta prolongada. Este rearranjo econômico reconfigura as práticas artísticas e condiciona os incentivos de criação, desvalorizando sistematicamente o trabalho musical humano.

PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES VULNERÁVEIS

A exposição continuada a produtos estéticos formulados para engajamento pode alterar padrões atencionais e preferências estéticas. Adorno (1949) já antecipava essa 'regressão da audição': o consumo constante de estímulos padronizados reduz a tolerância à complexidade e a capacidade de fruição de obras mais densas. Consequentemente, torna-se mais fácil para agentes políticos e mercadológicos manipular afetos e opiniões por meio de ambientes sonoros calibrados.

DIREITOS AUTORAIS, AUTORIA E PROPRIEDADE

A utilização de corpora musicais para treinar modelos envolve questões de direitos autorais, justiça distributiva e propriedade cultural. Quando modelos reproduzem estilos reconhecíveis, levanta-se a questão de quem se apropria do valor gerado: a empresa que treina o modelo, o detentor do corpus original, os ouvintes? A política pública precisa responder a essas questões para evitar a precarização dos artistas e a usurpação cultural sistêmica.

ESTUDOS DE CASO

"MÚSICA DE CATÁLOGO" E PLAYLISTS PERSONALIZADAS

Plataformas de streaming utilizam algoritmos para selecionar e recomendar faixas, e algumas empresas experimentam geração de música sob demanda. Os produtos gerados com foco em maximizar 'retenção de usuário' tendem a replicar fórmulas psicologicamente eficazes, tempos, tonalidades e timbres que sinalizam prazer imediato. A consequência é a homogeneização de estilos e a dificuldade para a emergência de repertórios que desafiem expectativas, comprometendo a diversidade cultural.

TRILHAS SONORAS E AMBIENTES SONOROS ASSISTIVOS

Em ambientes interativos, jogos, realidade virtual, a música algorítmica tem papel útil: adaptar-se dinamicamente à ação do usuário. Aqui a música funciona como textura ambiental e reforça a imersão. O problema surge quando esse instrumental funcional é apresentado como substituto de uma busca artística genuína: confunde-se utilidade pragmática com valor estético.

DEEPPAKES VOCAIS E OBRAS PÓS-MORTEM

Técnicas de clonagem vocal permitem recriações de vozes de artistas falecidos. Embora isso possa ter valor nostálgico, é problemático do ponto de vista ético e artístico: produz-se um simulacro que pode diluir a singularidade do original e violar a integridade

biográfica do autor. Além disso, isso pode ser explorado comercialmente sem o consentimento dos titulares de direito moral, configurando uma nova modalidade de expropriação cultural.

9 OBJEÇÕES, NUANCES E CONTRA-ARGUMENTOS

9.1 “A IA COMO FERRAMENTA: ANALOGIA COM O PIANO”

Objeção: humanos sempre usaram ferramentas; a IA é apenas mais uma.

Resposta: existe uma diferença qualitativa entre ferramentas que expandem as capacidades humanas, piano, sintetizador, software de DAW, e sistemas autônomos que substituem decisões expressivas. Ferramentas são mediadoras; modelos autogeradores operam com graus de autonomia que removem parte decisória humana da criação. A distinção não é técnica, mas ontológica: diz respeito ao locus da agência criativa.

“EMOÇÃO GERADA PELA IA PROVA MUSICALIDADE”

Objeção: músicas geradas por IA emocionam ouvintes; portanto, são música.

Resposta: a emoção do ouvinte é fenômeno real, mas não garante origem intencional. Um ruído acidental pode provocar emoção; isso não o transforma em obra artística. A distinção

está entre efeito emotivo e prática artística orientada por intenção e significado cultural. Confundir efeito com origem é uma falácia genética invertida.

"CRIATIVIDADE EMERGENTE EM SISTEMAS COMPLEXOS"

Objeção: modelos complexos podem gerar algo verdadeiramente novo, não apenas recombinações.

Resposta: 'novo' estatístico não equivale a novidade crítica. Inovação artística envolve reflexão, ruptura e diálogo com tradição, modos que ultrapassam o espaço de probabilidades de um corpus. A emergência de padrões inéditos em algoritmos não prova autonomia estética, assim como um caleidoscópio que produz padrões únicos não é considerado artista.

CASO LIMITE: COLABORAÇÃO HUMANO-IA

Esta é uma nuance importante: quando a IA é usada como parceiro criativo, sob direção humana, pode ampliar possibilidades e enriquecer processos. Nesse arranjo, a música permanece humana em sua origem intencional. O problema ético e ontológico central se coloca quando a IA é apresentada como originadora autônoma, dissimulando a cadeia de agência e de responsabilidade expressiva.

CONSEQUÊNCIAS PEDAGÓGICAS E RECOMENDAÇÕES DE POLÍTICA CULTURAL

EDUCAÇÃO MUSICAL COMO FORMAÇÃO DA ATENÇÃO

É necessário promover práticas pedagógicas que trabalhem escuta ativa, improvisação, técnica instrumental e leitura crítica da indústria cultural. A formação da atenção musical é essencial para resistência à homogeneização estética. Programas escolares que incluam criação, execução e análise crítica constituem um antídoto estrutural à passividade do consumo algorítmico.

POLÍTICAS PÚBLICAS E FINANCIAMENTO DA CRIAÇÃO HUMANA

Subsidiar residências artísticas, orquestras comunitárias, programas de música nas escolas e iniciativas que garantam circulação de obras humanas contrabalança os incentivos mercadológicos à produção massiva algorítmica. O financiamento público da cultura não é gasto supérfluo; é investimento em infraestrutura simbólica da vida social.

REGULAÇÃO TECNOLÓGICA E DIREITOS

São necessárias políticas sobre uso de corpora musicais para treinamento de modelos, remuneração justa para artistas cujas obras alimentam sistemas de IA, transparência nos processos de

treinamento e rotulação clara de produtos gerados por IA, selos que indiquem origem humana ou algorítmica, permitindo ao consumidor exercer escolha informada.

PERSPECTIVAS ANALÍTICAS: FUTURO, LIMITES E RESPONSABILIDADE CRÍTICA

À medida que a tecnologia avança, as linhas de demarcação podem tornar-se mais tênues. Contudo, a demarcação ontológica que sustentamos neste trabalho, entre processo sintético e criação humana; permanecerá relevante enquanto valorarmos os critérios expressivos antes expostos. A tarefa crítica contemporânea é dupla: (i) desenvolver redes de proteção epistemológica e política para a música humana; (ii) aproveitar instrumentos algorítmicos como auxiliares sem permitir que substituam a criação que funda a vida social. Isso demanda não apenas regulação técnica, mas uma renovação das categorias filosóficas e estéticas com as quais avaliamos a produção sonora.

CONCLUSÃO

A música, enquanto prática humana, envolve condições que não se reduzem à mera organização de sons: intencionalidade, corporalidade, historicidade, projetualidade normativa e responsabilidade expressiva. A inteligência artificial, em sua configuração atual e previsível no médio prazo, produz simulações sonoras eficazes funcionalmente, mas não realiza música no sentido pleno defendido pela tradição filosófica e musicológica aqui convocada.

A aceitação acrítica da música algorítmica enquanto equivalente ontológico à música humana não constitui apenas erro conceitual: constitui risco sociopolítico: empobrecimento sensível, precarização de trabalhadores criativos e reforço de dinâmicas de desigualdade cultural. Defender a centralidade humana na criação musical é, portanto, tanto uma questão teórico-filosófica quanto um imperativo ético e político.

Não se trata de rejeitar a tecnologia, mas de posicioná-la criticamente: o instrumento a serviço do humano, e não o humano a serviço do instrumento. A música que nos constitui como sujeitos históricos, afetivos e políticos não pode ser delegada a processos sem história, sem corpo e sem intenção, sob pena de empobrecer precisamente aquilo que torna a vida humana digna de ser vivida.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1949.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido, 1947. Tradução brasileira: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HANSLICK, Eduard. *Vom musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854. Tradução brasileira: *Do belo musical*. Campinas: Unicamp, 1989.

HUSSERL, Edmund. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Halle: Max Niemeyer, 1928. Tradução brasileira: *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Lisboa: INCM, 1994.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1942. Tradução brasileira: *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. Tradução brasileira: *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SERRÀ, Joan; CORRAL, Álvaro; BOGUÑÁ, Marian; HARO, Martín; ARCOS, Josep Ll. *Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music*. *Scientific Reports*, v. 2, n. 521, 2012. DOI: 10.1038/srep00521.

Indiamaris Pereira

Doutoranda UNIOVI-ES, Mestra em Educação UNIVALI-BR, Graduada em Análise de Sistemas, Graduada em Filosofia, Especialista em Engenharia de Software, Especialista em Ciência de Dados e Inteligência Artificial Uninter-Internacional, Graduada em Pedagogia UNIASSELVI-BR, Magistério EEB. Nilton Kucker-BR