

“FESTAS DA XICA” DE PAULO MOURA: UM LUGAR INTERACIONAL-FORMATIVO (LIF)

Eduardo Lucas da Silva¹

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise da textualidade audiotátil de Paulo Moura (1932-2010) em *Festas da Xica* (1987), considerando os pressupostos da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) e do conceito de Lugar Interacional-Formativo (LIF), arcabouço teórico que contempla as especificidades de experiências estéticas e culturais de músicas como o jazz, o rock, a música brasileira instrumental, as músicas improvisadas e a *World Music*. Para tanto, realizou-se uma análise *microgroovêmica* com o aporte do software *Open Source, Sonic Visualiser*. Foram considerados três aspectos objetivos de análise: recursos interpretativos, o tempo e o centróide espectral.

Palavras-chave: Paulo Moura; Música Popular; Audiotátil; Festas da Xica; Jazz.

“FESTAS DA XICA” BY PAULO MOURA: AN INTERACTIONAL-FORMATIVE PLACE (LIF)

Abstract: *This paper presents an analysis of the audiotactile textuality of Paulo Moura (1932-2010) in Festas da Xica (1987), considering the assumptions of the Theory of*

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Orientação: Clifford Hill Korman e coorientação: Fabiano Araújo Costa. eduardo.silva@edu.unirio.br

Audiotactile Music (TMA) and the concept of Interactional-Formative Place (LIF), theoretical framework which contemplates the specificities of aesthetic and cultural experiences of music such as jazz, rock, Brazilian instrumental music, improvised music and World Music. For that, a microgroovemic analysis was carried out with the contribution of the Open Source software, Sonic Visualiser. Three objective aspects of analysis were considered: interpretive resources, time and the spectral centroid.

Keywords: Paulo Moura; Popular music; Audiotactile; Festas da Xica; Jazz.

1. Introdução e contextualização

Este artigo, situado no campo da musicologia, apresenta recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, que tem como objeto o processo formativo e interacional do músico/instrumentista Paulo Moura e, como isso, situa-se no âmbito da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) do musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti. Um desdobramento promissor da TMA, incorporado ao arcabouço teórico deste estudo, é o conceito de Lugar Interacional-Formativo (LIF), desenvolvido pelo musicólogo brasileiro Fabiano Araújo Costa (UFES).

Neste trabalho, analisa-se a música “Festas da Xica”, composta por Paulo Moura (1932-2010). O objetivo é compreender, a partir de análise, os valores audiotáteis contidos na gravação. A obra em questão compõe o álbum *long play* (LP) “Quarteto Negro”, do grupo homônimo, gravado em 1987, em comemoração à efeméride do centenário da abolição da escravatura. O quarteto é formado por Paulo Moura (clarineta e saxofone), Jorge Degas (baixo elétrico, guitarra e voz), Djalma Corrêa (percussão) e Zezé Motta (voz) – no caso específico de “Festas da Xica” não há participação vocal. O álbum foi produzido por Janine Houard e lançado pela Kuarup, com supervisão técnica de Mario de Aratanha, gravação de Carlos de Andrade, Denilson Campo e Mario Leco Possolo, gravado em PCM-Digital no Master Studio, Rio de Janeiro.

A riqueza de gêneros e estilos na trajetória artística de Moura é uma característica fundamental, percebida em sua discografia e reconhecida por Korman (2014): “Paulo nasceu dentro de uma família musical, alguns estilos, gêneros etc. já estavam em casa. Quando começou a fazer isso e encontrar os limites, buscou outras músicas e achou

solução [...]”².

Entre 1955 e 1968, o movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos erguia a bandeira de luta contra a discriminação e segregação racial. No Brasil não foi diferente: os movimentos negros articulavam ações e pautavam mudanças improteláveis na política, economia e sociedade. Com a finalidade de organizar o pleito e as ações surge o Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978.

Uma liderança negra importante foi a de Abdias do Nascimento, economista e professor universitário: deputado federal de 1983 a 1987, senador da República de 1997 a 1999. Esteve engajado na luta política, viveu no exílio por treze anos, de 1968 a 1981. Nesse período lecionou na Universidade Estadual de Nova Iorque, em Buffalo (EUA). Abdias fundou entidades relevantes como o Teatro Experimental do Negro (TEM), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO).

Essas iniciativas promoveram a criação e divulgação da arte negra. Dois exemplos são o Rio Axé, evento realizado em 20 de fevereiro de 1984, e o FESPAC, realizado em 14 de setembro de 1987. Em ambos os eventos Paulo Moura atuou como convidado ao lado de Abdias do Nascimento, Nei Lopes, Joel Rulfinio, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Jacques D’Adesky, Sonia Santos, Veluma, Raimundo Sodré, Magrécia, Bloco afro Alafin Aiyê, Djalma Corrêa, Jorge Degas e Zezé Motta.

O álbum “Quarteto Negro” se apresenta como produção fina e sofisticada, com a incorporação de elementos estéticos afrodiáspóricos, como os encontrados nas músicas caribenhas, blues, jazz e, ainda, no choro e no samba.

Este texto está organizado da seguinte forma: na primeira parte descrevem-se os pressupostos teóricos que subsidiam o estudo, apresentando os seus principais conceitos. Em seguida, apresenta-se a análise *microgroovêmica*³ da obra, considerando medidas de velocidade, centróides espectrais (CE) e espectrograma. Por último, discutem-se os resultados da pesquisa.

2. Quadro Teórico

No campo de estudos da nova musicologia que envolvem processos analíticos em música popular, percebe-se na Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), de Vincenzo Caporaletti (2018), um modelo auspicioso que considera a fenomenologia e as

² Cf. Trecho retirado de depoimento do pianista e professor Clifford Hill Korman. Disponível em (00’04”-00’35”): <<https://www.youtube.com/watch?v=JzzBYHkakA&t=2s>>

³ Discorreremos sobre o conceito na seção 3, dedicada à análise.

mediações como fonte de um certo saber, gerador de novo olhar para os sistemas e as expressões musicais, como os do *jazz*, do *rock*, das músicas populares, da música instrumental brasileira e da *World Music*.

Em sua estética, o filósofo italiano Luigi Pareyson apresenta o conceito de *formatividade*⁴: um certo modo de produzir formas, que ao mesmo tempo inventa a sua própria regra formativa. Nesse sentido, a arte é, antes de tudo, um “fazer” indissociável da experimentação. Em conformidade com esse pensamento, o musicólogo Fabiano Araújo Costa apresenta uma visão interessante sobre a formatividade em chave artística:

A formatividade é um conceito geral sobre a maneira de formar do humano, onde o processo formativo implica a produção de uma forma, mas, também, e ao mesmo tempo, a invenção da maneira de formar. Essa formatividade comum a todas as operações humanas se especifica na arte como formatividade artística. Na formatividade geral, o êxito da atividade formativa é a realização da finalidade da atividade. Na formatividade artística, o êxito da atividade formativa é encontrar a regra artística da obra na atividade artística em curso [...]. (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 1)

Na base dessa construção teórica encontra-se a formalização de dois conceitos basilares: o Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA). O PAT atua como “medium cognitivo psicocorpóreo [...], indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos [...], especifica modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal” (CAPORALETTI, 2018, p. 8); e a CNA, como médium cognitivo que “induz efeitos mediológicos no plano estético, agindo [...] homologamente [...] ao processo de cristalização notacional de tradição erudita ocidental” (CAPORALETTI, 2018, p. 10). Em síntese, o Princípio Audiotátil (PAT) se caracteriza pela racionalidade do corpo, uma forma de conhecimento inerente ao médium psicocorpóreo, já a Codificação Neoaurática (CNA) se apresenta como um sistema mediológico complexo, onde valores musicais são inscritos, elaborados, reelaborados, transmitidos e fixados por meio de fonograma. Dessa forma, é possível escrever música tanto no suporte mediológico da partitura (modelo semiográfico) como no suporte do disco (CNA).

Para Araújo Costa (2018a, p. 1-2), são consideradas músicas audiotáteis aquelas que atendem à fórmula PAT + CNA. Surge, então, um esquema de produção que

⁴ Cf. Estética: teoria da formatividade. “Toda operação humana é sempre formativa, e até mesmo uma obra de pensamento e uma obra prática exigem o exercício da formatividade. Um ato virtuoso deve ser inventado como algo exigido pela lei moral em uma determinada circunstância, e deve ser executado e realizado com um movimento que ao mesmo tempo invente o melhor modelo para efetivá-lo [...]” (PAREYSON, 1993, p.25)

estabelece o paradigma da energia formante/psicocorpórea/fonograma e do lápis/escritura/partitura, em que, em ambos os casos, o artista escreve música. Apesar da polarização taxonômica dos esquemas, a TMA prevê a possibilidade de “*subsunção mediológica*”. Dessa forma os médiuns podem cooperar.

Na identificação do Lugar Interacional-Formativo (LIF), (Gilles Tiberghien *apud* Araújo Costa, 2015, p. 220) observa certos traços característicos que ativam a forma-formante, o *Spuntos*⁵. Araújo Costa, em diálogo com Gilles Tiberghien, atribui ao *Spuntos* a propriedade de ativação da “forma-formante”. É o valor que o artista atribui à coisa.

Os “*spuntos*” se caracterizam por movimento em via de “mão dupla”, da “*persona*” do artista que o percebe e do material imanente que é oferecido, interações verticais e horizontais, instantes formativos, comunicabilidade e *feedbacks*. Os “*spuntos*” são um construto gerado pela relação intersubjetiva, contingências do tempo e espaço, “*persona*”, *interações verticais e horizontais*, agenciamentos humanos e não-humanos etc.

Com relação ao LIF, Araújo Costa (2015) estabelece algumas chaves: o LIF como processo dinâmico de produção, invenção e julgamento de regra compartilhada em tempo real; estado de performance musical coletiva; o reconhecimento recíproco de regra artística; situação ambicionada pelas poéticas do LIF e, por fim, fenômeno intersubjetivo. Tal abordagem estabelece novo ponto de partida para a compreensão dos processos criativo-musicais de características inter e transculturais, reconhecendo a LIF como espaço “não determinado”, porém “determinante” na formatividade artística dos indivíduos.

3. Análise

No contexto da TMA, Araújo Costa (2018, p. 10) apresenta dois níveis de análise: *macrogroovêmico* – responsável por recuperar informações a partir de recursos da notação musical tradicional (improvisação e *extemporização*⁶); e *microgroovêmico* – que revela a *psicocinética* através do *swing* e do *groove*. Prossegue-se nesta análise com a intenção de evidenciar os valores musicais contidos em nível *microgroovêmico*.

⁵ Ver Fabiano Araújo Costa “*Pluralité de ‘spuntos’ et formativité audiotactile: un regard sur l’improvisation musicale collective*”, 2015, p. 219.

⁶ Sobre a *extemporização*, acompanhamos o entendimento de Araújo Costa (2020), que relaciona o fenômeno ao “processo formativo” conduzido pelo PAT, sendo um resultado de interações polifônicas, polirrítmicas e polimétricas. “Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de ‘Bitches Brew’ e os concertos com o 3º Quinteto”. p. 9, 2020.

No âmbito desta análise⁷, utiliza-se a metodologia de análise da TMA e do LIF, associada aos recursos computacionais do *software open source*, *Sonic Visualiser*. O *software* oferece uma gama de recursos analíticos que permitem inserir marcações nos movimentos temporais durante a escuta da obra, com o recurso *Insert instant at playback position*.

Importante sublinhar que o álbum “Quarteto Negro” possui apenas uma composição de autoria de Paulo Moura, “Festas da Xica” (Tabela 1) – objeto deste estudo. Não foram encontrados registros da obra em partitura, nem mesmo gravações anteriores ou posteriores da obra. Foram consultados os *sites* do Instituto Paulo Moura e do Instituto Tom Jobim⁸. Este último conserva todo o acervo de Paulo Moura, digitalizado e disponível gratuitamente para consultas.

Tabela 1: Faixas do álbum (1987), KLP-031.

Lado / Faixa	Título	Autor
A1	Folôzinha	Markus Ribas e Reinaldo Amaral
A2	Sobre as ondas	Jorge Degas
A3	Merengue	Adler São Luiz
A4	Festas da Xica	Paulo Moura
A5	Semba	Jorge Degas e Zezé Motta
B6	Zumbi (a felicidade Guerreira)	Gilberto Gil e Wally Salomão
B7	Brucutú	Djalma Corrêa e Jorge Degas
B8	Geísa	Roberto Guima
B9	A Quelé menina	Djalma Luz
B10	Taisho-Koto	Djalma Corrêa

Uma chave importante do PAT, para compreender o processo formativo de Paulo Moura, passa pelo paradigma do sistema operativo audiotátil e visual/escrito. Para Araújo Costa (2018, p. 4), a *textualidade visual* considera a reificação da música na forma de partitura, chamando-a de *médium* notacional semiográfico. Por outro lado, a *textualidade audiotátil* reifica o evento musical na *forma de fonofixação*, ou seja, gravação. Na tabela 2, tem-se uma descrição da macroestrutura de Festas da Xica:

⁷ Disponibilizamos no link a seguir, a matriz de análise de Festas da Xica no formato *sonic visualiser* (SV): (<<https://drive.google.com/drive/folders/14ICJOkTmmIVYHLLnUCKVLovbwBEbbbH9?usp=sharing>>)

⁸ Cf. (<<https://institutopaulomoura.com.br/home>>) e o (<<https://www.jobim.org/>>)

Tabela 2: Macroestrutura de “Festas da Xica”.

Fonte: autor.

Seção	Subseção				Groove
A1 (00'00"- 00'58")	A1.1 (00'00"- 00'21')	A1.2 (00'21"- 00'39')	A1.3 (00'39"- 00'44")	A1.4 (00'44"- 00'58")	Melodia com a clarineta, efeitos da percussão, harmonização do baixo, andamento lento e ad libitum
A2 (00'58"- 01'20")	A2.1 (00'58"-1'04")		A2.2 (1'04"-1'20")		Toque de Angola
A3 (01'20"- 1'41")	A3.1 (1'20"- 1'23")	A3.2 (1'23"- 1'30")	A3.3 (1'30"- 1'33")	A3.4 (1'33"- 1'41")	Tema integral / Batuque
A4 (01'41"- 2'02")	A4.1 (1'41"-1'04")		A4.2 (1'04"-2'02")		Toque de Angola
A5 (2'02"- 3'24")	A5.1 (2'02"-2'06")		A5.2 (2'06"-3'24")		Tema Variado / improvisação
A6 (3'24"- 3'42")	A6.1 (3'24" – 3'31")	A6.2 (3'31"- 3'34")	A6.3 (3'34"- 3'38")	A6.4 (3'38"- 3'42")	Tema / Batuque
A7 (3'42"- 4'32")	A7.1 (3'42" – 3'47")	A7.2 (3'47" – 3'57")	A7.3 (3'57" – 4'14")	A7.4 – 4'32")	Fantasia (muda o modo) menciona uma frase já executada
A8 (4'32"- 5'00")	A8.1 (4'32" – 4'46")		A8.2 (4'46" – 5'00")		Toque de Angola
A9 (5'00"- 5'38")	A9.1 (5'00"-5'38")				Baixo / berimbau / improvisação
A10 (5'38"- 7'13")	A10.1 (5'38"-5'41")		A10.2 (5'41"-7'13")		Tema com variação / improvisação
A11	A11.1	A11.2	A11.3	A11.3	Tema integral /

(7'13"- 7'32")	(7'13"-7'20")	(7'20"- 7'23")	(7'23"- 7'27")	(7'27"- 7'32")	Batuque
-------------------	---------------	-------------------	-------------------	-------------------	---------

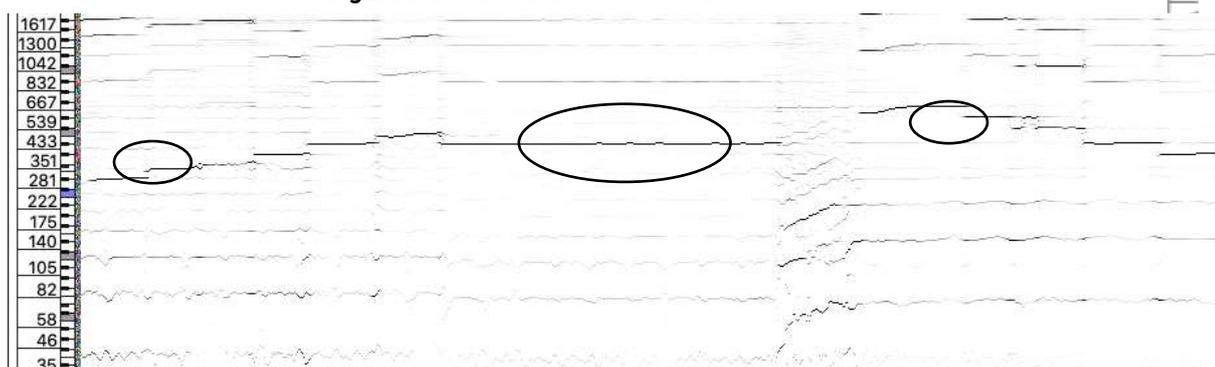
A exemplo de outras músicas gravadas por Paulo Moura, como “Bicho Papão”⁹, não há participação de instrumentos harmônicos no acompanhamento do solo de clarineta. Todavia, Jorge Degas utiliza, em diversos momentos da obra, recursos técnicos como *double stops* e *power chord*, com o intuito de transmitir a sensação harmônica. Um ponto que chama atenção na escuta de “Festas da Xica” é a recorrência de um motivo rítmico-melódico tradicional na Capoeira de Angola, conhecido como Toque de Angola. Esse motivo ocorre três vezes em toda a obra, na seção A2 (00'58" – 01'20"), A4 (01'41" – 2'02") e A8 (4'32" – 5'00").

Nesta análise, considera-se a pertinência de três aspectos objetivos: recursos interpretativos, o tempo e o centróide espectral.

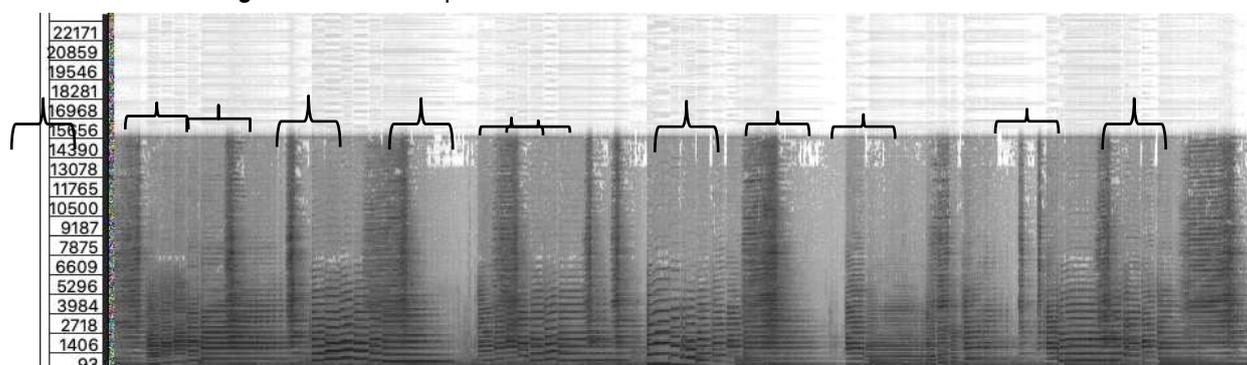
3.1. Recursos Interpretativos

A primeira frase da obra (00'00" – 00'58") é composta por quatro subseções. O primeiro, A1.1 (00'00" – 00'21'), caracteriza-se pelo andamento lento e por contrastes de timbres e dinâmicas. A clarineta executa a melodia principal *ad libitum*, com vibrato nos finais das frases (Figura 1). O baixo reforça as tônicas da harmonia em movimento descendente. A percussão cria ambiências ásperas e penetrantes (Figura 2). Na subseção A1.4 (00'44" – 00'58") há repetição de motivo rítmico-melódico e, na intenção de criar contraste com a subseção posterior, a seção é encerrada com um *ritardando*. Em perspectiva macro, percebe-se a recorrência de certos recursos interpretativos, como: vibrato, ostinato, contraste, alterações de andamentos, dinâmicas, ornamentos, timbres e *bend*.

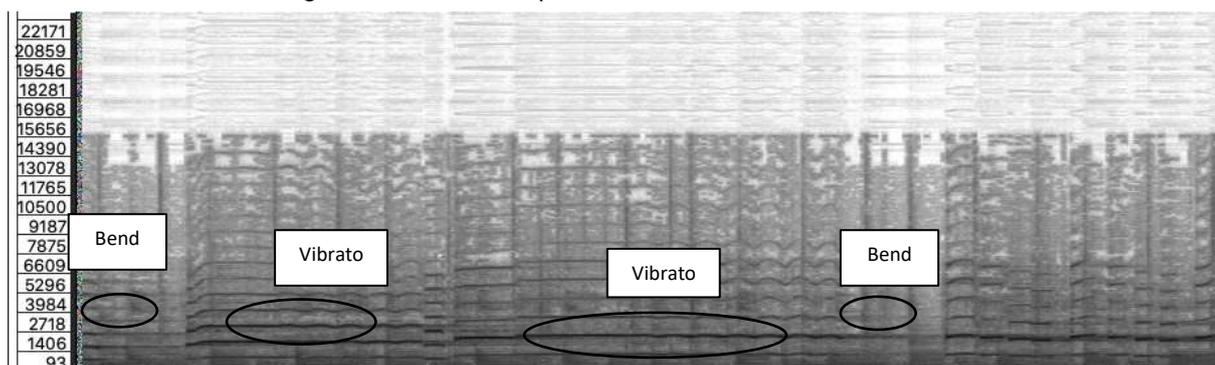
⁹ Cf. Bicho Papão: extemporização e groove no solo de Paulo Moura. ANPPOM. Neste estudo o autor analisa a pertinência da extemporização e groove no solo de Paulo Moura. Acesse: <<https://bitly.com/PKVPC>>.

Figura 1: Uso do vibrato com o recurso.

No espectrograma apresentado na (Figura 2) é possível observar a presença dos parciais harmônicos agudos. Esse momento é caracterizado pelo contraste da melodia *dolce e ad libitum* do solo de clarineta e os efeitos da percussão, provavelmente um prato de bateria sendo executados com arco de cordas friccionadas.

Figura 2: Parciais do prato sendo friccionado com arco de cordas.

O *pitch bend* é também um recurso utilizado por Moura. Tem-se um exemplo da junção de dois recursos: o *bend* e o vibrato na Figura 3.

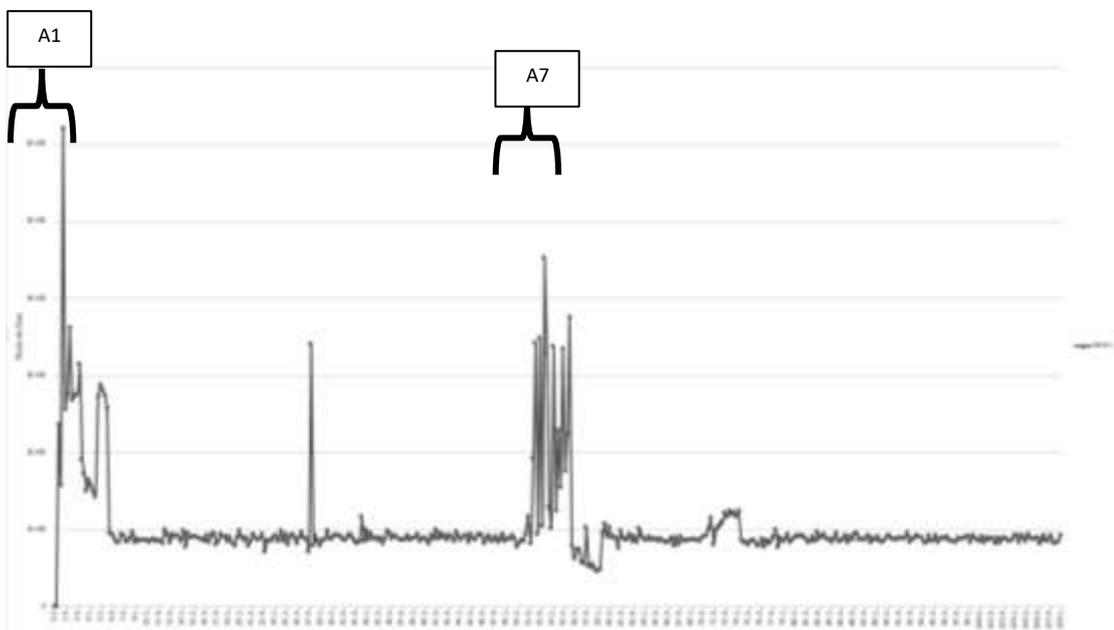
Figura 3: Recursos interpretativo: *bend* e vibrato.

3.2. O Tempo

De modo geral, os dados contidos na Figura 4 demonstram as marcações da *macroestrutura* do tempo. Essas marcações foram o primeiro passo da análise, ou seja, identificar os pulsos e possíveis padrões de flutuação no andamento. Percebem-se dois momentos que as linhas verticais se tornam menos espessas, na seção A1 (00'00"-00'58") e A7 (3'42"-4'32"). Esses dois momentos são cruciais para a identificação do contraste na obra. Logo, após a identificação dos pulsos, as informações geradas pelo *sonic visualiser* foram transferidas para o programa *Microsoft Excel*. Após tratamento dos dados, tem-se, em formato de gráfico, uma visão geral do tempo na obra Festas da Xica (Figura 4).

Figura 4: Medidas de velocidade da macroestrutura.

Fonte: autor.



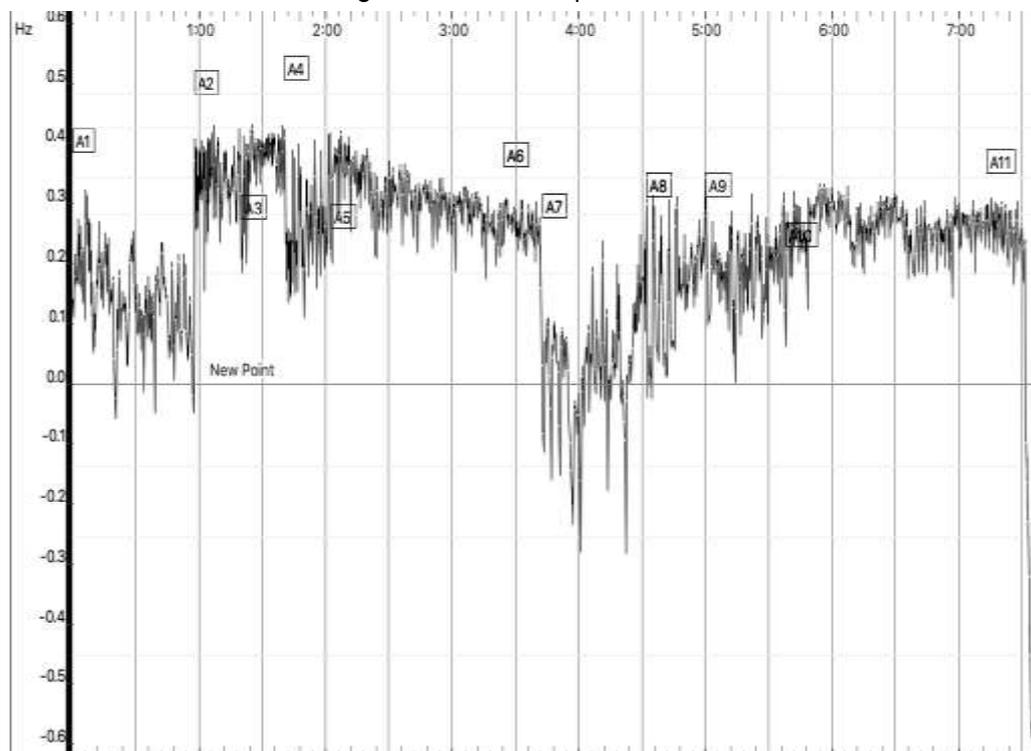
3.3. Centróide Espectral (CE)

Outro dado importante, extraído com o auxílio do *Sonic Visualiser*, foi o centróide espectral (CE)¹⁰. Segundo Borges (2013, p. 42-43), o Centróide Espectral (*Spectral Centroid*) é a medida utilizada em “processamento de sinais digitais” com o intuito de caracterizar um “espectro de áudio”, indicando onde está o “centro de massa” de um

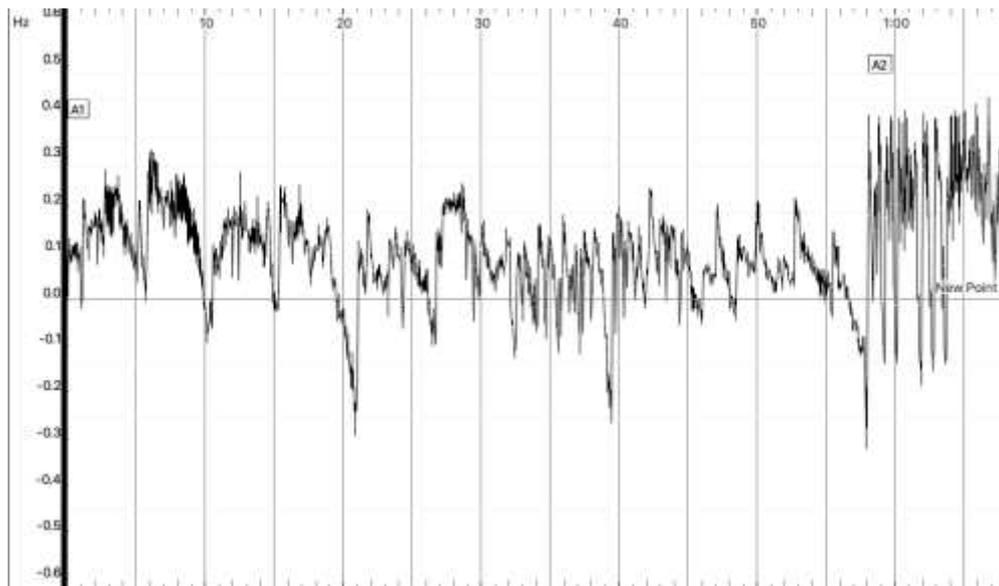
¹⁰ Cf. Um Estudo sobre Classificações Físicas e Perceptivas de Timbres da Escuta Cotidiana, de Sons Sintetizados e de Noise Music de Rodrigo Carvalho Borges (p. 42-43).

espectro. Na perspectiva da escuta, está associado a impressão de “brilho” de um som. Por isso, valores altos correspondem a texturas sonoras mais brilhantes.

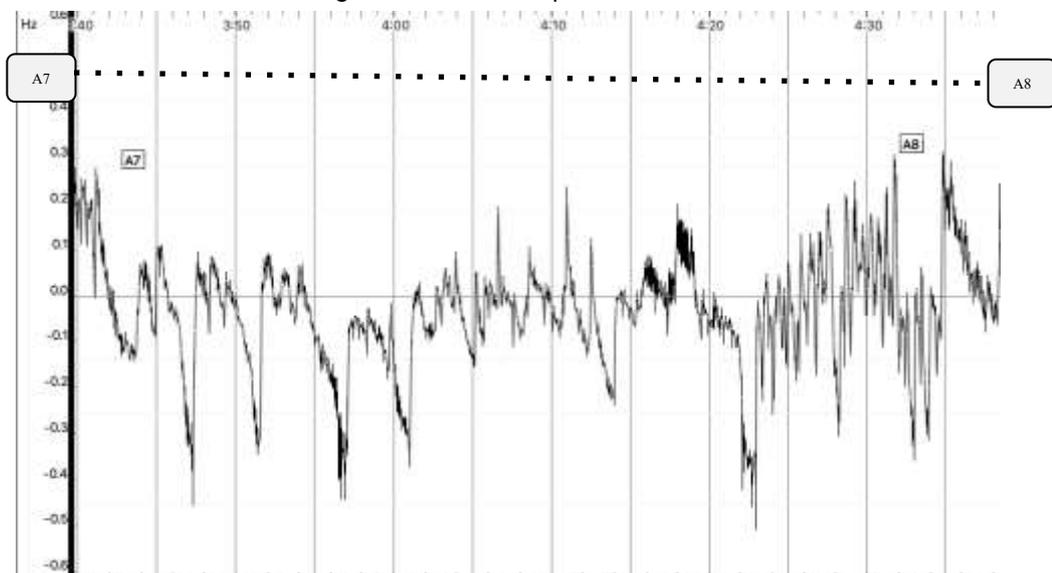
Figura 5: Centroide espectral de A4



A Figura 5 demonstra o CE de toda a obra, sendo que as regiões agudas (brilhantes) são representadas pelos “picos”, e as regiões graves (escuro) por “vales”. No decorrer da obra há alguns trechos de mudança súbita no CE, como na transição final da seção A1 para A2. Todavia, os intérpretes constroem alterações gradativas no CE, como o identificado entre a seção A5 (2’02”-3’24”) e A7 (3’42”-4’32”): paulatinamente aparecem valores menores, diminuição na velocidade e notas curtas. Esses elementos impactam na prospecção do CE.

Figura 6: Centroide espectral de A1.

Há dois momentos na obra em que o CE predomina na região grave, entre -3db e -30 db, na seção A1 (00'58" – 01'20") e na seção A7 (3'42" – 4'32"). Em ambas as ocasiões, Moura executa a melodia na região grave com o acompanhamento do baixo e da percussão – contudo, a melodia de A1 é distinta de A7. Outro ponto interessante é a atuação da percussão na criação de atmosferas timbrísticas. Em A1, Djalma Corrêa fricciona um prato com o arco de instrumentos de cordas friccionadas. Já em A7 ele opta por percutir a cúpula do prato com uma baqueta. Os picos no CE são pontuados pelo toque do prato. Ao todo são executados nove toques, sendo que três toques geram três picos fortes: 1º – 04' 06", 2º – 04' 10" e 3º – 04' 12".

Figura 7: Centroide espectral de A7.

As ranhuras ocorridas nas Figuras 6 e 7 são resultantes dos vibratos da clarineta e do baixo – decorrente da energia se rarefazendo. Na Figura 7, entre 04' 15" e 04' 15", as ranhuras ficam mais intensas, à medida que Paulo Moura aplica mais amplitude ao som. O som fica mais aberto.

4. Considerações

Diante do exposto, considera-se que os aspectos recuperados na análise *microgroovêmica* apontam para “um lugar não determinado, mas determinante”, ou seja, o LIF, lugar fluído e concatenador de “artisticidades” intersubjetivas, onde cada músico compartilha as suas intencionalidades formativas e cria regras próprias. Em “Festas da Xica”, os valores musicais revelaram a reificação da *poiesis*, por meio do *swing* e do *groove* de Moura, Degas e Corrêa, sendo, a *psiconética* o fio condutor da intencionalidade do gesto musical. Nesse sentido, reconhece-se o médium psicossomático-corporal como força capaz de operar formatividade e singularizar tanto o ser como a obra. A *extemporização* e o *swing* são pertinências imanentes ao idioleto de Paulo Moura.

Em última análise, a TMA oferece chaves importantes para compreender a fenomenologia das músicas brasileiras improvisadas e extemporarizadas, sendo uma nova oportunidade para se entender as músicas que possuem uma lógica própria – o que se alinha às propostas recentes de pensamento decolonial (MALDONADO-TORRES; BERNARDINO-COSTA; E GROSGOQUEL, 2018). Por conseguinte, observa-se que o LIF oferece perspectiva privilegiada para a observação do horizonte da formatividade audiotátil, colocando acento sobre as intrincadas redes colaborativas de criação. Por fim, reconhece-se que o advento da TMA modifica significativamente a estrutura estética da formatividade musical, abrindo a possibilidade de inscrição consciente de valores musicais no fonograma (CNA).

Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na tocata em ritmo de samba n. 2, de Radamés Gnattalli. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotateis*, v. 3, n. 1, p. 1-23, 2018a.

_____. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotateis*, v. 2, n. 1, p. 1-19, 2018b.

_____. Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de "Bitches Brew" e os concertos com o 3o Quinteto, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, no 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-20. Disponível em: <<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/46e2fde07d496a49c236c835a0a774dc9b75b043>>

_____. Uma musicologia audiotátil. Tradução de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>.

_____. Pluralité de "spuntos" et formativité audiotactile: un regard sur l'improvisation musicale collective. *ITINERA – Revista de filosofia e de teoria da Arte*, no 10, Università Degli studi di Milano – Itália, dezembro 2015, p. 216-233. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/308981368_Pluralite_de_spuntos_et_formativite_audiotactile_u_n_regard_sur_l'improvisation_musicale_collective.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BORGES, Rodrigo Carvalho. *Um estudo sobre classificações físicas e perceptivas de timbres da escuta cotidiana, de sons sintetizadores e de Noise Music*. Belo Horizonte, 2013. 105f. dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica). Escola de Engenharia, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, v. 1, n. 1, p. 1-27, 2018.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

Festas da Xica. Paulo Moura (compositor, clarineta e saxofone). Jorge Degas (Baixo e vocal), Djalma Corrêa (Percussão e vocal) e Zezé Mota (cantora), entre parênteses). Rio de Janeiro: Kuarup, 1987. Long Play (LP). Supervisão técnica de Mario de Aratanha, gravação de Carlos de Andrade, Denilson Campo e Mario Leco Possolo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PI7un3HL6R8&t=645s>>. Acesso em: 03/10/21.

KORMAN, Clifford Hill. Depoimento (parte 2). Rio de Janeiro: canal no Youtube Paulo Moura, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HsLZGUextoE>>. Acesso em: 20/10/21.

Abdias do Nascimento: uma biografia resumida. São Paulo: IPEAFRO. Disponível em: < <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>>. Acesso em: 15/01/22.

Rio Axé – participação: Paulo Moura, Jorge Degas e Djalma Corrêa. Rio de Janeiro: canal Cultne Acervo, 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LwkY8Y_VR5Y&t=25s>. Acesso em: 15/01/22.

Especial TV Cultura – participação: Paulo Moura, Jorge Degas e Djalma Corrêa. Rio de Janeiro: canal Cultne Acervo, década de 80. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Vk8abiipEYE> >