

MÚSICA

**REPERTÓRIO MUSICOLÓGICO:
CONCEITUAÇÃO E APLICAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS NA
PESQUISA EM MÚSICA NO
BRASIL**

**RENATO PEREIRA
TORRES BORGES**

TESE DE DOUTORADO

AGOSTO DE 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

REPERTÓRIO MUSICOLÓGICO: CONCEITUAÇÃO E APLICAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS NA PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL

RENATO PEREIRA TORRES BORGES

RIO DE JANEIRO, 2019

REPERTÓRIO MUSICOLÓGICO: CONCEITUAÇÃO E APLICAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS NA PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL

por

RENATO PEREIRA TORRES BORGES

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa.

Rio de Janeiro, 2019

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

B732 Borges, Renato Pereira Torres
Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil / Renato Pereira Torres Borges. -- Rio de Janeiro, 2019.
343

Orientadora: Martha Tupinambá de Ulhôa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2019.

1. Musicologia. 2. Pesquisa em Música no Brasil. 3. Repertório Musicológico. 4. Teoria musicológica. I. Ulhôa, Martha Tupinambá de, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

REPERTÓRIO MUSICOLÓGICO: CONCEITUAÇÃO E APLICAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS NAS PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL

por

RENATO PEREIRA TORRES BORGES

BANCA EXAMINADORA

Martha Tupinambá de Ulhôa

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa (orientadora) - UNIRIO

Msll

Professora Doutora Maya Suemi Lemos - UNIRIO

Jean R. Figueiredo Pinto

Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo Pinto - UNIRIO

~~*edite rocha*~~

Professora Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha - UFMG

Rosana de S. da Gama Lanzelotte

Professora Doutora Rosana de Saldanha da Gama Lanzelotte -
Instituto Música Brasilis

Conceito: *Aprovado com louvor*

Recomendação de publicações

AGOSTO DE 2019

À pesquisa brasileira.

AGRADECIMENTOS

A Lindalva e Paulo Borges, meus pais, pelo apoio permanente e proximidade durante um trabalho tão intenso quanto um curso de doutorado. Na mesma dimensão, agradeço a Susan Reis, pelo companheirismo e compreensão em cada momento dessa jornada.

À professora Dr.^a Martha Tupinambá de Ulhôa, orientadora nesse doutorado, da qual agradeço os estímulos, as provocações, as correções, as sugestões, os encorajamentos, as celebrações e, principalmente, o aceite em orientar um projeto de pesquisa como o meu. Minha gratidão pela parceria na tese, na II-304, na ANPPOM e em todos os âmbitos em que trabalhamos juntos nesses quatro anos.

Aos professores Doutores Carlos Alberto Figueiredo, Carlos Palombini, Edite Rocha, José Alberto Salgado, Maya Suemi Lemos e Rosana Lanzelotte, cujos comentários durante as bancas do doutorado foram essenciais para a condução e conclusão da pesquisa.

Aos coordenadores professores Doutores Carole Gubernikoff, Cliff Korman, Inês Rocha, Marcelo Carneiro, Pedro Aragão e Silvia Sobreira, com quem muito aprendi no cotidiano e nos eventos do PPGM-UNIRIO e que sempre me ofereceram ouvidos atentos e encorajamentos. Por extensão, aos colegas pós-graduandos, ao PPGM-UNIRIO e à UNIRIO, pelas condições oferecidas ao trabalho de pesquisa.

Aos professores Doutores Eduardo Lakschevitz, John Rink e Salomea Gandelman, pelos estímulos intelectuais.

À bibliotecária Mestre Bárbara Ribeiro, pela disponibilidade, perícia, proatividade e amizade no trabalho entre computadores e estantes.

A Anke Waldbach, Bethania Brandão, Daniel Lemos, Daniel Zanella, Eduardo Vidili, Eric Barreto, Fernando Lacerda, Juciane Araldi, Marcia Ogando, Marta Brietzke, Rafael Fortes, Schneider Souza e Vinícius Eufrásio, amigos de diferentes especialidades da pesquisa em Música, que contribuíram em momentos-chave da discussão. Às vezes, basta uma palavra para desbloquear um mundo.

A Fernandinha Drummond, Kauê Husani e Rafaela Lex, pela competência e apoio cotidianos, sem os quais esta tese seria muito menos do que ela é.

A meus alunos, com quem aprendo muito.

À CAPES pelo financiamento da pesquisa e sua consequente viabilização.

Por fim – e tão importante quanto – à Rotisseria Sírio-Libaneza, pelo oferecimento do espaço acadêmico onde boa parte desta tese foi debatida e pensada.

...we came in?

BORGES, Renato Pereira Torres. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente tese relata o processo e os resultados de uma pesquisa de doutorado a respeito da própria área de pesquisa em Música no Brasil. Objetivando reconhecer maneiras com que temas e metodologias são atualmente mantidos e renovados nas publicações de pesquisa brasileira na área de Música, foram estabelecidos conceitos que permitissem falar a respeito de aspectos da atividade no país. Assim, procurou-se (re)pensar a produção musicológica arquivável por meio dos objetos e metodologias usados na área, tanto do ponto de vista empírico quanto de uma perspectiva teórica. A empiria e a teoria se entrelaçam na tese, em um percurso da materialidade dos arquivos à abstração conceitual e de volta à materialidade. Esse percurso se inicia com a análise da disponibilidade e meios de acessos aos produtos de pesquisa em Música no Brasil, que conduz a análises de escopo delimitado acerca de diferentes recortes da produção da área. Durante essa trajetória, a profusão de exemplos dá concretude às discussões teóricas levantadas, sobretudo ao oferecer questões de análise mais tarde retornadas ao próprio corpus observado. Essa espiral metodológica levou, durante o doutorado, à revisão das ferramentas disponíveis e ao consequente estabelecimento de novos conceitos, dos quais o conceito de repertório musicológico se destaca. Esse conceito permitiu reorganizar, em torno e a partir dos objetos e metodologias descritos nos resultados de pesquisa pelos próprios autores, o discurso e o pensamento sobre a atividade de pesquisa musicológica no Brasil aqui apresentados. Essa ideia possibilitou também analisar com profundidade as definições da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) para a expressão “pesquisa em música no Brasil” e reorganizar, de maneira ampla, as diversas acepções reconhecidas. Complementam esse painel o conceito de ação musicológica e as relações dos repertórios musicológicos com os cânones e com os arquivos, entendidos tanto como repositórios quanto como saberes. A respeito da pesquisa em Música no Brasil, destacam-se quatro considerações-conclusões: 1) Música como área de conhecimento no Brasil, apresentando sua fluidez interna de relações e desfazendo percepções de subdivisões estanques e isoladas entre si; 2) o sufocamento da musicologia e, principalmente, da música, por outras disciplinas na pesquisa em Música no Brasil; 3) a reafirmação do arquivo como fonte dos repertórios musicológicos empregados; e 4) a utilização de conceitos musicológicos e musicais para analisar mais do que apenas a música. Por fim, comentam-se dois potenciais cenários na pesquisa em Música no Brasil, fundamentados na possibilidade de registro, arquivamento e consequente reconstrução das práticas e produtos de pesquisas em Música pelas leituras vindouras: o desenvolvimento de relatos mais detalhados acerca das ações musicológicas desenvolvidas e a publicação e o arquivamento de produtos de pesquisa distintos dos formatos atuais.

Palavras-chave: Repertório musicológico. Musicologia. Teoria musicológica. Pesquisa em Música no Brasil.

BORGES, Renato Pereira Torres. *Musicological repertoire: conceptualization and contemporary applications in Music Research in Brazil*. 2019. Doctoral Dissertation (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation presents the process and the results of Doctoral research regarding the field of Music Research in Brazil. In order to recognize ways in which themes and methodologies are currently maintained and renewed in Brazilian publications in the area of Music, we developed concepts that enabled us to identify aspects of this activity in Brazil. Therefore, we sought to (re)think archivable musicological productions by means of objects and methodologies in this domain, both from an empirical point of view and from a theoretical perspective. Empirical evidence and theory are intertwined throughout the dissertation, in a path from the materiality of the archives to conceptual abstraction and back to materiality. This path starts with the analysis of the availability and means of access to Music Research products in Brazil, leading to analyses narrow in scope about different corpora of these products. The abundance of examples throughout this path points out practical manifestations of the theoretical matters discussed, especially by raising analysis questions that are later brought back to the main corpus itself. During the research, this methodological spiral led to the revision of available tools and the subsequent establishment of new concepts, among which the idea of musicological repertoire is the most important. This concept enabled us to reorganize the discourse and manner of thinking about musicological research activity in Brazil, around the objects and methodologies described by the authors themselves in their research results. This idea also enabled us to deeply analyze the definitions for "Music Research in Brazil" ["pesquisa em Música no Brasil"] proposed by the Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música [National Association for Research and Post-Graduate Studies in Music] (ANPPOM) and reorganize in a broad way the different meanings identified on the association documents. The idea of musicological repertoire is complemented by the conceptualization of musicological action and a discussion on the relations between musicological repertoires, canons and archives, understood both as repositories and as knowledges. The research led to four considerations-conclusions about Music research in Brazil: 1) Music as a knowledge domain in Brazil, presenting its internal fluidity of relations and deconstructing established perceptions of subtopics isolated from each other; 2) the suffocation of musicology and music itself by other disciplines in Music research in Brazil; 3) the reaffirmation of the archive as the source of the musicological repertoires used; and 4) the use of musicological and musical concepts to analyze more than just music. Finally, we comment on the possibility of two potential scenarios for the field, based on documenting, archiving and subsequently reconstructing the practices and products of Music research in Brazil in future readings: the development of more detailed reports on the musicological actions developed by the researchers and both publishing and archiving of research products in new and different formats.

Keywords: Musicological repertoire. Musicology. Musicological theory. Music Research in Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Nomes de programas em música registrados na BDTD-IBICT em 26/07/2018	33
Figura 2. Início da classificação dos periódicos em Artes/Música 2010-2012	38
Figura 3. Exemplo de página do índice dos textos.....	44
Figura 4. Exemplos de artigos musicológicos singularizando anônimos.....	64
Figura 5. Suporte das análises, da subárea Teoria e Análise Musical da ANPPOM entre 2012 e 2016.....	76
Figura 6. Períodos abordados pelos estudos comparativos	80
Figura 7. <i>A traição das imagens</i> , pintura em óleo de 1929 de René Magritte	98
Figura 8. Busca por “presente pesquisa” em textos disponíveis no site da ANPPOM	99
Figura 9. Relação entre cânone e repertório, segundo Joseph Kerman (1983)	120
Figura 10. Quatro bases do cânone, segundo William Weber (2001).....	121
Figura 11. Relação entre cânone, crítica, repertório e três aspectos basilares.....	122
Figura 12. Relação entre cânone musicológico, crítica, repertório musicológico e três aspectos basilares.....	124
Figura 13. Agentes envolvidos nos mecanismos de crítica musical e de crítica musicológica.....	126
Figura 14. Três instâncias analíticas	137
Figura 15. Relação entre o debate “popular e erudito” e a UNIRIO, no XIX Congresso da ANPPOM (2009).....	155
Figura 16. Mestrados e Doutorados em música no Brasil, por estado (2019).....	160
Figura 17. PPGs acadêmicos brasileiros na área de música, por cidade (2019).....	161
Figura 18. Ação do arquivo (ou repertório musicológico) vigente sobre as propostas de novas pesquisas integradas	173
Figura 19. Ação das novas pesquisas integradas sobre o arquivo (ou repertório musicológico) vigente	186
Figura 20. Relação de arquivos e propostas de novas pesquisas inconformistas.....	190
Figura 21. Processo de estabelecimento de um novo arquivo / repositório musicológico.....	191
Figura 22. Afunilamento de práticas diversas de pesquisa para um único suporte do produto.....	216
Figura 23. Exigência de adequação da ANPPOM	228
Figura 24. Natureza dos repertórios musicológicos encontrados e não encontrados na ANPPOM.....	239
Figura 25. Esforço da ANPPOM em evidenciar a exigência de limitar uma submissão a uma única subárea do Congresso	241
Figura 26. Subáreas do XXIX Congresso da ANPPOM.....	243
Figura 27. Exigência de adequação a um dos simpósios temáticos na chamada de trabalhos do Congresso da ANPPOM.....	247
Figura 28. Efetivação da lógica de conjuntos e subconjuntos em dois momentos do Congresso da ANPPOM (2017 e 2018).....	248
Figura 29. Proposta do simpósio temático <i>Acervos musicais brasileiros</i> , coordenado por Paulo Castagna e Fernando Duarte.....	250
Figura 30. Cartaz de divulgação de “Por uma ciência indisciplinada da música”	269
Figura 31. Pequena biografia de Denis Laborde	270
Figura 32. Fundamentos da teoria atual da área de Música e da proposta teórica desta tese para compreender a área.....	277
Figura 33. Algumas disciplinas a que a Música recorre em busca de conceitos e métodos.....	278
Figura 34. Fragmentação da Música, quando grande o suficiente, em direção a outras disciplinas	279
Figura 35. Segregação em subáreas (ANPPOM em 1988)	280
Figura 36. Segregação da área em subáreas (ANPPOM em 2017).....	280

Figura 37. Segregação da área em linhas de pesquisa (PPGM-UNIRIO).....	281
Figura 38. Relações de livre-trânsito entre subdivisões da Música.....	284
Figura 39. Espaço de livre-trânsito entre subdivisões da Música	284
Figura 40. Análise-exemplo das relações da dissertação de Luis Palizza (2017)	287
Figura 41. Análise-exemplo do espaço da dissertação de Luis Palizza (2017).....	288
Figura 42. Proposta básica para estruturação da rede de publicações.....	291
Figura 43. Principal rede gerada a partir da produção bibliográfica dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015	294
Figura 44. Forças centrífugas na principal rede gerada a partir da produção bibliográfica dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015.....	295
Figura 45. Principal rede gerada a partir da produção bibliográfica dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015, colorida de acordo com as subáreas declaradas nas publicações.....	296
Figura 46. Extremos na rede gerada – forças centrífugas	298
Figura 47. Concentrações em níveis maiores.....	299
Figura 48. Filtragem de nós com grau maior que 15.....	300
Figura 49. Rede sem nós pouco conectados e sem as subáreas Educação Musical e MI.....	301

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Títulos e instituições responsáveis por 27 periódicos brasileiros na área de Música.....	41
Quadro 2. Anais da ANPPOM e fonte disponível.....	46
Quadro 3. Instrumentos e proponentes instrumentistas por nas teses	66
Quadro 4. Autores dos anais da ANPPOM por vínculo, entre 1988 e 1990	91
Quadro 5. Comparação ilustrativa das ações necessárias para alcançar o mesmo objetivo.....	102
Quadro 6. Comparativo entre as ações de um questionário sem pré-teste e as ações de um questionário com pré-teste.....	103
Quadro 7. Ações da análise de Freire e Cavazzoti, nas ordens cronológica e relatada.....	105
Quadro 8. Atividades criticadas e de crítica.....	127
Quadro 9. Exemplificação das etapas de construção de uma medida de valoração.....	142
Quadro 10. Usos recentes dos conceitos de Thomas Turino na ANPPOM	153
Quadro 11. Os 15 Programas de Pós-Graduação acadêmica na área de música no Brasil (2019). 160	
Quadro 12. Livros da série Pesquisa em Música no Brasil, publicada pela ANPPOM	202
Quadro 13. Ações de pesquisa na ANPPOM e natureza de seus objetos de análise.....	220
Quadro 14. Análise da apresentação de uma Comunicação Oral.....	221
Quadro 15. Conotações para “em” e “música” na expressão “Pesquisa em Música no Brasil”, de acordo com a ANPPOM.....	229
Quadro 16. Linhas de pesquisa do PPGAS-UFRJ, em 2019.....	239
Quadro 17. Simpósios temáticos propostos e respectivos coordenadores no XXVIII Congresso da ANPPOM (2018).....	246
Quadro 18. Simpósios temáticos propostos e respectivos coordenadores no XXIX Congresso da ANPPOM (2019).....	249
Quadro 19. Simpósios temáticos estáveis no Congresso da ANPPOM (2018-2019)	249
Quadro 20. Temas dos Congressos da ANPPOM (1988-2019).....	261
Quadro 21. Proposta de teoria da área de pesquisa em Música no Brasil	274
Quadro 22. Títulos-exemplo de publicações de três aglomerados da rede de publicações da ANPPOM (2013 a 2015).....	295

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Dissertações e teses por PPG e instituição, disponíveis na BDTD-IBICT em 05/03/2018	32
Tabela 2. Nomes de programas em música registrados na BDTD-IBICT em 26/07/2018, mantendo a grafia dos nomes dos programas exatamente como na base.....	33
Tabela 3. Elementos estruturais presentes nas teses.....	58
Tabela 4. Presença de autores por ano no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016.....	89
Tabela 5. Distribuição de autores-discentes e autores-docentes de Teoria e Análise Musical no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016, com três participações ou mais.....	90
Tabela 6. Distribuição dos autores dos anais da ANPPOM por vínculo, entre 1988 e 1990	91
Tabela 7. Distribuição dos autores em Teoria e Análise Musical e Composição no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016.....	94
Tabela 8. Relação entre locais do objeto de pesquisa, do vínculo dos autores e de dois eventos acadêmicos	151
Tabela 9. Frequência dos tipos de informação usados para documentação de eventos acadêmicos na área de música no Brasil em 2017	184
Tabela 10. Textos por subárea e por região do país, apresentados no Congresso da ANPPOM entre 1988 e 2013	255
Tabela 11. Produção de cada região do país por subárea no Congresso da ANPPOM entre 1988 e 2013	256
Tabela 12. Produção de cada subárea por região do país no Congresso da ANPPOM entre 1988 e 2013	256
Tabela 13. Número de textos analisados, categorizados por subárea.....	292

SUMÁRIO

Introdução	17
1 Apresentação do problema de pesquisa (ou Etapas para a delimitação do <i>corpus</i>).	28
1.1 <i>Primeira tentativa: Teses e dissertações</i>	29
1.1.1 Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)	31
1.1.2 Programas de Pós-Graduação (<i>sites</i> , secretarias e respectivas bibliotecas institucionais)	34
1.2 <i>Segunda tentativa: Periódicos</i>	37
1.3 <i>Terceira tentativa: Eventos</i>	42
1.3.1 Congresso da ABEM	43
1.3.2 Quarta tentativa: Congresso da ANPPOM	45
2 Estudos exploratórios	52
2.1 <i>Análises delimitadas</i>	53
2.2 <i>Questões encontradas</i>	56
2.2.1 Compositor como principal escolha de músico a ser estudado	57
2.2.2 Ampla dependência dos conceitos de <i>obra</i> e de <i>autor</i>	60
2.2.3 Questões de alteridade em relação ao objeto de pesquisa – o caso dos instrumentos	66
2.2.4 Impacto dos suportes dos objetos de pesquisa sobre as possibilidades de construção do conhecimento	75
2.2.5 O uso de comparações com músicas consolidadas para legitimação de outras músicas como objetos de pesquisa	81
2.2.6 Incessante renovação do corpo de pesquisadores	89
2.3 <i>Recepção das discussões nos eventos</i>	94
3 Repertório musicológico	98
3.1 <i>Definição de ação musicológica</i>	100
3.2 <i>Definição de repertório musicológico</i>	106
3.2.1 Fundamentos para o reconhecimento de repertórios musicológicos	108
3.3 <i>Cânone e a conformação dos repertórios musicológicos</i>	118
3.3.1 <i>Cânone</i>	120
3.3.2 <i>Cânone musicológico</i>	123
3.3.3 <i>O mecanismo da crítica e os três aspectos no cânone musicológico</i>	125
3.3.3.1 <i>Crítica</i>	125
3.3.3.2 <i>Ideologia</i>	129
3.3.3.3 <i>Técnica</i>	139

3.3.3.4 Geografia	150
3.3.4 Relações entre repertório musicológico e cânone musicológico	163
3.4 <i>A espiral musicológica: arquivo-repositório, arquivo-saber e novas pesquisas</i>	166
3.4.1 Definições de arquivo e documento	168
3.4.2 O ciclo de conformação conservador estabelecido na musicologia por arquivos e novas pesquisas integradas	170
3.4.2.1 Os arquivos conformam as novas pesquisas	173
3.4.2.2 ...e as novas pesquisas conformam os arquivos	185
3.4.3 O ciclo transformado em espiral pelas pesquisas inconformistas	189
4 Pesquisa em Música no Brasil	202
4.1 <i>As definições da ANPPOM para “Pesquisa em Música no Brasil”</i>	207
4.1.1 Pesquisa	209
4.1.2 ...em Música	228
4.1.3 ...no Brasil	252
4.2 <i>Uma nova definição para a área atual a partir das redes de repertórios musicológicos</i>	271
4.2.1 Disciplinaridade e interdisciplinaridade	273
4.2.2 Disciplinaridade interdisciplinar: relação intrínseca entre a área de conhecimento Música e outras áreas de conhecimento	277
4.2.3 Interdisciplinaridade intradisciplinar: livre-trânsito entre as subáreas da Música	283
4.2.4 Redes de repertórios musicológicos	289
Últimas considerações iniciais	306
Referências	316
Apêndices	337
<i>Apêndice 1 – 47 eventos acadêmicos na área de música realizados no Brasil em 2017</i>	337
<i>Apêndice 2 – A voz da rã – Fiama Hasse Pais Brandão</i>	339
<i>Apêndice 3 – Linhas de pesquisa de PPG em música no Brasil</i>	341

Introdução

A presente tese relata o processo e os resultados de uma pesquisa de doutorado a respeito da própria área de pesquisa em Música no Brasil. A investigação objetivou reconhecer maneiras com que temas e metodologias são atualmente mantidos em vigor e renovados nas publicações de pesquisa brasileira na área de Música, estabelecendo conceitos que permitissem falar a respeito de aspectos pertinentes a essas questões. Assim, procurou-se (re)pensar a produção arquivável do meio musicológico por meio de seus objetos de pesquisa e das maneiras com que eles são tomados pelos autores da área, tanto do ponto de vista empírico quanto de uma perspectiva teórica. Essas duas facetas – empiria e teoria – se entrelaçaram durante todo o doutorado e, por consequência, também nesta tese.

O primeiro projeto do doutorado surgiu de uma tentativa de entender como temas e metodologias se desenvolvem na pesquisa acadêmica em Música no Brasil. Uma proposta inicial, elaborada do final de 2014 ao início de 2015, buscava estabelecer uma espécie de “ciclo de vida” de temas e metodologias, observando como eles surgem, se estabilizam, são desenvolvidos e, eventualmente, deixados de lado pelas redes de pesquisadores brasileiros. Além desta analogia biológica, havia naquela proposta também um pensamento geográfico que conferiria a temas e metodologias mais frequentes e consolidados na academia uma posição central, em detrimento a outros, mais raros, que se encontrariam em posições periféricas.

Em síntese, essa problemática emergiu de duas conclusões-problemas após meu processo de pesquisa de mestrado na UNIRIO, quando, orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Lakschevitz, investiguei influências que a distribuição espacial dos *cori spezzati* causaram à composição e à performance musicais no final do século XVI e no início do século XVII, no norte da atual Itália e regiões próximas. Para entender a relação espaço-música, a investigação também buscava, inicialmente, utilizar métodos de análise que pudessem dar conta das transformações musicais resultantes das condições espaciais específicas de Veneza.

Ao passo que a investigação tematizava um objeto de pesquisa incomum no Brasil, levantar fontes primárias e referências de estudo demandou muito esforço. Àquela altura, era a primeira pesquisa brasileira que se dedicava exclusivamente a essa prática musical. Até ali, ela havia sido apenas mencionada em estudos mais abrangentes sobre espaços de *performance* que alteravam significativamente a prática e a escuta musicais em relação a

situações tradicionais, como as casas com palco italiano. Além disso, os métodos inicialmente propostos se encontravam na mesma condição de estranheza ou frescor (dependendo do ponto de vista...) na academia brasileira em que o objeto se encontrava. Por isso, o projeto original precisou ser modificado no decorrer do mestrado. A concretização da pesquisa só foi viável num período de dois anos, por termos decidido (orientador e orientando) trabalhar com recursos metodológicos mais comuns, como análises bibliográfica, comparada, documental e de partituras, passando apenas brevemente por aspectos de arquitetura e acústica. Mantivemos o tema de estudo, mas com uma metodologia mais conservadora.

Com isso, notoriamente, minha dissertação de mestrado tem muito mais a oferecer na organização e apresentação de um tema pouco estudado no Brasil do que exatamente na proposição e utilização de métodos de análise que enfoquem a ação entre espaço e música. Dessa maneira, mesmo que minimamente, o tema estudado se tornou menos periférico, ao passo em que, no âmbito metodológico, a dissertação contribuiu para manter válidas ferramentas já muito utilizadas. Em outras palavras, um novo projeto de pesquisa se beneficiará daquela dissertação especialmente em relação ao objeto, já que ele se encontra, até certo ponto, já organizado e sintetizado em texto. Já em relação à metodologia, nem tanto, deixando ainda muito a explorar em relação à criação e ao desenvolvimento de conceitos e métodos que deem conta daquela especificidade música-espaço¹. Naturalmente, nada impede que uma nova investida de pesquisa se volte mais àquele objeto do que a uma metodologia que dê conta dele. Para um próximo pesquisador, contudo, isso passa a ser uma opção e não mais uma imposição de impossibilidade por parte do estado da arte. Essa foi então a primeira conclusão-problema que emergiu com o mestrado: a questão da familiaridade dos pesquisadores com determinado tema ou metodologia.

A segunda conclusão-problema, diretamente ligada à primeira, dizia respeito às referências existentes para pesquisa. A dificuldade enfrentada durante o mestrado para encontrar referências (fossem elas fontes, projetos ou análises semelhantes), especialmente em âmbito nacional, chamou a nossa atenção para o fato de que, para além de uma aparente inexistência de referências nacionais, havia (e ainda há) uma enorme dificuldade no “mero” acesso a referências de pesquisa em geral. Ou seja, além da dificuldade de existir pesquisas

¹ No mesmo período, um outro Borges tangenciou a questão, mas seguiu a investigação para outra direção: BORGES, Alvaro Henrique. Elementos Compositivos da Espacialidade Sonora: uma tipologia do espaço interno componível. *Música Hodie*, v. 01, p. 81-95, 2014.

sobre o mesmo assunto, descobrir as pesquisas que de fato já existiam demandava um esforço desproporcional numa época de tantos recursos informacionais.

Essa dificuldade mais tarde resultou no *Amplificar*, um projeto independente de um novo indexador da pesquisa acadêmica brasileira em Música, em forma de um *site* de livre acesso que organizasse a produção bibliográfica de forma mais eficiente e abrangente que os portais já estabelecidos (SciELO, Periódicos CAPES e, posteriormente, Plataforma Sucupira). Até o início do doutorado, quando estava ativa por nove meses, essa plataforma já compreendia cerca de 1500 referências, produzidas em 2013 e 2014².

Se, naqueles dois anos, 1500 (melhor dizendo: *pelo menos* 1500) referências acadêmicas tinham sido produzidas sobre música no Brasil, não havia exatamente uma escassez de referências. O que vinha à tona, na verdade, era a possibilidade (ou impossibilidade) e a facilidade (ou dificuldade) de acesso das referências por parte dos pesquisadores. Essa é uma questão crucial para os projetos de pesquisa, já que a escolha por um tema ou metodologia é diretamente influenciada, em maior ou menor grau, por aquilo que é conhecido pelos próprios pesquisadores. Como Carlos Alvarez Maia, professor de História da Ciência e Teoria da História da UERJ, sintetiza (2013, p. 38): “o autor prepara respostas às perguntas que consegue formular”. Com as ferramentas musicológicas que temos à disposição, “[t]endemos a restringir não só como as coisas podem ser estudadas, mas o que é até mesmo passível de ser estudado”³, como coloca Don Michael Randel (1992, p. 11).

Se o acesso às referências é dificultado, sistêmica e sistematicamente, a notoriedade de uma ferramenta ou discussão em determinado círculo acadêmico impulsiona novas pesquisas naquele mesmo âmbito. É o mesmo princípio da criação e manutenção das associações de pesquisa: ao reunirem pessoas e trabalhos em um lugar, oferecem a eles um canal de divulgação, tanto presencial durante os eventos quanto em publicações, consultáveis no futuro. Reiteradamente discutido, um tema aos poucos se encaminha para se consolidar socialmente, enquanto os menos discutidos tendem à invisibilidade entre a comunidade acadêmica. Não à toa, é comum ouvir, de ingressantes, expressões como “ninguém pesquisa o que quero pesquisar” ou “ninguém escreveu sobre isso”, quando se tem dificuldade em encontrar referências. Já a respeito de temas amplamente disseminados, sobram referências

² Em junho de 2019, cerca de 4700 referências tinham sido indexadas, tendo sido mais de 95% do conteúdo compilado produzido entre 2013 e 2017.

³ Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado o contrário. No original: “We tend to constrain not only how things can be studied but what can be studied at all”.

e, para os novos projetos, é permitida uma investigação mais fina em algum aspecto desejado.

Da percepção da importância do acesso às referências, surgiram duas questões a nortear o primeiro projeto de pesquisa do doutorado: como é possível discutir a facilidade ou dificuldade em trabalhar com um tema ou metodologia específica, no meio acadêmico brasileiro de Música? E como são construídas as representações que elas têm nas comunidades nacionais de pesquisa em Música? Retomando a analogia geográfica, essas questões buscavam, primeiro, criar uma espécie de “mapa” da área de pesquisa no Brasil e entender por que certas “regiões” desse mapa tinham proeminência sobre as demais. Elas consideravam também que tanto o mapa quanto as proeminências se transformam ao longo do tempo, com idas e vindas, expansões e retrações.

A primeira proposta para tentar estabelecer esse mapa foi por meio da produção final dos Programas de Pós-Graduação (PPGs) de música no Brasil. A viabilidade desse recorte se justificava tanto por um lado afirmativo quanto por outro negativo. Considerando que dissertações de mestrado e teses de doutorado estão sempre vinculadas a PPGs, que por sua vez fazem parte de uma estrutura maior ligada à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), essa produção acadêmica é totalmente institucionalizada no Brasil. A princípio, um projeto que busque entrevistar “todos os músicos do Rio de Janeiro” é virtualmente impossível: de partida, como o pesquisador saberia quais e quem são? No entanto, uma produção institucionalizada deve ser documentada e segue protocolos específicos, que geram registros de sua existência. Nesse caso, a instituição, como entidade, sistematiza a produção final.

Já por negação, a escolha por PPGs específicos de música evitava a dispersão da atenção nos programas de todas as áreas do conhecimento que eventualmente tangenciassem a música, como objeto ou metodologia. Embora pudessem ser compreendidos como partes da chamada “pesquisa em música no Brasil”, deixá-los de fora era necessário pelo fato de o doutorado ter (idealmente) quatro anos de duração, nos quais os trabalhos técnicos (como levantamentos, organização, catalogação e normalização de informações) são conduzidos prioritariamente por uma única pessoa: o próprio doutorando. Assim, seria ignorada a produção de programas de outras áreas que eventualmente abordassem a música, em seus diferentes contextos, seja nas humanidades, na área da saúde ou outra. Também por questões de viabilidade, nem mesmo os PPGs de outras áreas que tivessem linhas de pesquisa ligadas

à música seriam considerados (como programas de Educação com linhas de Educação Musical ou de Antropologia com linhas que lidassem com música).

Posta em prática, essa tentativa de levantamento bibliográfico falhou, sobretudo porque ficou evidente que a inter-relação instituição-disponibilização da produção tinha tantos responsáveis que, na prática, não tinha responsável. Os caminhos tentados incluíram consultas a diferentes instâncias: à Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), relatórios da CAPES, sites e secretarias dos PPGs, e bibliotecas de suas respectivas universidades. A proposta era que, antes de obter as dissertações e teses propriamente ditas, chegássemos pelo menos a uma listagem simples desses textos, com metadados básicos como título, autoria, ano de defesa e instituição.

Em realidade, cada uma das instâncias consultadas apresentava apenas parte da tal listagem básica. Todas elas tinham suas razões para não conseguirem apresentar integralmente a produção de pesquisa: não há ninguém responsável, a tecnologia mudou, o secretário mudou, a biblioteca mudou de lugar, a secretária anterior se recusou a deixar o material organizado, outras pessoas não aderiram à nossa iniciativa, o técnico de informática mudou, e assim por diante.

Com isso, o custo do esforço em estabelecer um levantamento primário se tornou tão grande que impediu o prosseguimento da pesquisa. Nesse momento, houve uma mudança no rumo do trabalho: essas dificuldades deixaram de ser consideradas empecilhos para o doutorado e, no lugar, passaram a ser tomadas como partes essenciais do objeto de pesquisa. Não se tratavam de obstáculos para a concretização do projeto, mas sim uma resposta rápida e bastante evidente da área frente a uma pergunta “ingenuamente simples”: qual é a produção de pesquisa da área de conhecimento Música? A ideia do levantamento, então, não tinha exatamente “falhado”: ela tinha revelado uma parte do problema que ainda estava oculta para nós.

Esse é o tema do primeiro capítulo da tese, *Apresentação do problema de pesquisa (ou Etapas para a delimitação do corpus)*, dedicado à intrínseca relação entre a (in)disponibilidade do *corpus* e a elaboração do problema desta pesquisa. Nele, se encontra descrito o processo de definição do material analisado no doutorado. Percebendo que essa suposta “etapa prévia” da pesquisa já era também a própria *prática* da pesquisa, observamos que a definição do *corpus* e a reflexão sobre esse processo já se configuravam *produto* da investigação. Em outras palavras, o processo de determinação do *corpus* foi simultaneamente o antes, o durante e o depois da pesquisa, revelando desde o início do

doutorado um caráter sincrônico da relação entre proposta, crítica, ferramentas e resultados. Comumente posicionado como uma premissa de pesquisa ou em uma breve seção descritiva, esse processo de seleção do *corpus* é justamente uma das facetas essenciais do objeto de pesquisa da tese. Aqui, ele é central. Buscando encontrar elementos que ajudem na construção da resposta para “por que pesquisamos o que pesquisamos?”, o primeiro capítulo apresenta o processo de transformação do “querer pesquisar” ao “poder pesquisar” do *corpus* desta investigação.

Essa pergunta-guia depende, naturalmente, de uma pergunta anterior: “o que pesquisamos?”. Os dois capítulos seguintes se atem sobretudo a essa indagação. O segundo capítulo, *Estudos exploratórios*, problematiza questões encontradas em análises parciais realizadas durante a primeira metade do doutorado. O capítulo se apresenta como o início de uma lenta e gradativa transição da materialidade discutida no primeiro capítulo para domínios mais abstratos. Conforme o processo de seleção do *corpus* foi conduzido, observações de foco bastante delimitado foram realizadas para reconhecer e analisar discussões apresentadas nas publicações. Desde então, tornaram-se publicações de resultado parcial tanto as análises sistemáticas (BORGES, 2016, 2017a, 2017b, 2017d, 2018a; BORGES; SANTANA, 2017) quanto as assistemáticas (BORGES, 2017c, 2018b). Nessas publicações, foram abordadas a atual divisão brasileira de subáreas da pesquisa em música (BORGES, 2016, 2017c, 2018a), tendências recentes da subárea de Teoria e Análise Musical na ANPPOM (BORGES, 2017b; BORGES; SANTANA, 2017), influências geográficas sobre a produção musicológica (BORGES, 2018b), características das teses de doutorado sobre interpretação defendidas no PPGM-UNIRIO (BORGES, 2017a), e números e anseios do quadro de associados da ANPPOM (BORGES, 2017d). Essas análises preliminares, publicadas em anais de eventos e no site da ANPPOM, foram incorporadas e ampliadas no corpo da tese.

As atividades de leitura e anotação foram centrais durante todo o curso do doutorado. Em síntese, as leituras metódicas incluíram os títulos e resumos de todas as dissertações e teses acessíveis (presencialmente e/ou online) de cinco PPGs brasileiros (PPGM-UNIRIO, PPGM-UFPB, PPGMUS-UFBA, PPGMUS-UFMG e PPGMUS-UFRGS – desde os respectivos anos de criação até 2015), assim como títulos e resumos de todas as edições de quatro periódicos (*Debates*, *OPUS*, *Per Musi* e *Música Hodie*) até 2015. O mesmo foi feito com os anais dos congressos realizados pela ANPPOM entre 1990 e 2017 e quatro realizações do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM, 2010-2016).

Assistematicamente, também foram lidos títulos e resumos das dissertações e teses de outros quatro PPGs (PPGM-UFRJ, PPG em Música-USP, PPGMUS-UDESC e PPG MÚSICA-UFG), cerca de dez anos dos congressos da ABEM de diferentes períodos e aproximadamente 30 congressos da área, realizados a partir de 2013. Além das leituras, outra parte importante do processo de investigação, principalmente a partir de 2017, foi a vivência do maior número possível de atividades acadêmicas: a participação integral em eventos, em comissões de organização de evento, em reuniões de colegiado, em assembleias de associações e em conversas com docentes e discentes de diferentes instituições complementou as obrigações regulamentares como doutorando do PPGM-UNIRIO.

Ainda fundamentadas na ideia de interdeterminação entre proposta de pesquisa, análise, ferramentas e resultados, essas análises ajudaram a revelar, desde o quanto antes, elementos e procedimentos recorrentes na musicologia brasileira. A contínua leitura da produção bibliográfica gerava *insights*, que, retornados como parâmetros de análise da própria bibliografia, possibilitaram novos *insights* – que, por sua vez, eram utilizados em uma nova releitura dos textos. Essa espiral metodológica se refletiu também na construção do referencial teórico – e na própria estruturação do documento tese.

A partir dessas análises, um primeiro quadro teórico foi estabelecido para o seguimento da pesquisa. A metodologia foi continuamente revisada durante os quatro anos de curso. Os referenciais existentes foram analisados de acordo com os pontos encontrados nos estudos exploratórios. Foi comum, por exemplo, que conceitos inicialmente elencados como ferramentas de análise se mostrassem insuficientes para dar conta do que era observado nos *corpora*. Revisados paulatinamente, aqueles conceitos se tornavam cada vez mais adequados ao material analisado. Se houvesse mais tempo para a condução da investigação, eles seriam certamente revisados ainda mais vezes. Esse processo contínuo de crítica conceitual e metodológica conduziu a frequentes atualizações do referencial teórico: quando um conceito se mostrava defasado em relação aos dados empíricos, foi mais proveitoso readequá-lo do que continuar a trabalhar com suas versões passadas. Assim, parte da teoria foi reformulada e aprofundada de acordo com os aspectos encontrados nos textos musicológicos brasileiros.

Exatamente por isso, a apresentação de um referencial teórico que dê conta das questões encontradas é realizada no terceiro capítulo – *Repertório Musicológico* –, em vez de ser feita no primeiro capítulo, como tradicionalmente se dá. Elaborar-se como principal ferramenta o conceito de *repertório musicológico*, responsável por reorganizar, em torno e

a partir dos objetos e metodologias descritos nos resultados de pesquisa, o discurso e o pensamento sobre a efetiva atividade de pesquisa musicológica. No decorrer do texto, o conceito de *repertório musicológico* é utilizado para discutir seis aspectos da pesquisa: as ações, os objetos, as metodologias, o mecanismo crítico de legitimação dos processos e conclusões, os produtos, e os arquivos. O âmbito procedimental das pesquisas é, desde o início, comentado a partir de um conceito auxiliar proposto na tese: *ação musicológica* (seção 3.1). Esse conceito nomeia os atos realizados *durante* o processo investigativo e, assim, permite delimitar a reflexão ao processo ou ao produto, conforme desejado. Em seguida, conceitua-se *repertório musicológico* (seção 3.2) e apontam-se as relações entre os repertórios e os cânones musicológicos (seção 3.3), revisitando discussões e formulações conceituais sobre *cânone* da área de conhecimento Música (KERMAN, 1983; WEBER, 1989, 2001; BERGERON; BOHLMAN, 1992; RANDEL, 1992). Com isso, exploram-se também as relações que repertórios musicológicos estabelecem tanto com sistemas de crítica, legitimação e técnica de pesquisa quanto com fatores ideológicos e geográficos – em outras palavras, são explorados meios de comentar a facilidade ou dificuldade em trabalhar com determinado repertório musicológico. Nesse ponto, a natureza das questões levantadas nos estudos exploratórios é reanalisada segundo as reformulações conceituais do terceiro capítulo. A última seção do capítulo (seção 3.4), por fim, envereda por sistemas de manutenção e reformulação dos repertórios musicológicos – processos baseados na articulação de novas investigações com os arquivos musicológicos já existentes. De acordo com sua relação com os arquivos existentes, as investigações são então compreendidas como *pesquisas integradas* ou *pesquisas inconformistas* (transpondo conceitos de Becker, 1977), que constituirão os *ciclos conservadores* ou *espirais transformadoras* dos arquivos. Trata-se de uma consideração a respeito da temporalidade na musicologia brasileira. Essa seção rediscute, assim, os fundamentos da questão do primeiro capítulo, evidenciando a importância dos arquivos disponíveis para as novas investigações. Juntas, as questões de cânone e arquivo oferecem possibilidades de respostas para a pergunta “por que pesquisamos o que pesquisamos?”.

Com isso, o terceiro capítulo acentua a transição materialidade-abstração, iniciada entre o primeiro e o segundo capítulos, para, ao final, retornar à materialidade dos arquivos. Enquanto as etapas relatadas nos dois capítulos iniciais priorizaram análises focadas em situações singulares, o terceiro capítulo evidencia aspectos comuns a todas as situações observadas (sistemática ou assistematicamente), destituindo-se, assim, a autonomia

inicialmente concedida às delimitações preliminares. O caráter singularizante das análises indutivas dos arquivos (capítulo 1) e de publicações (capítulo 2) foi substituído por um novo processo: a construção de novos conceitos, que permitam nomear aspectos específicos da área de conhecimento e da atividade de pesquisa e, assim, tomá-los como objeto de discussão. O terceiro capítulo, portanto, se configura como uma virada mais acentuada na natureza conceitual do texto da tese. Embora isso também possa ser dito sobre toda a tese, esse capítulo, em especial, emprega inúmeros exemplos para demonstrar como os elementos discutidos no âmbito teórico tomam forma nas publicações. Essa profusão de exemplos é proposital, inclusive quando se usa a própria tese para discutir certos pontos. O desenvolvimento da própria pesquisa de doutorado realizada até então também é reobservada segundo as proposições conceituais do terceiro capítulo a respeito de pesquisas musicológicas. Essa reobservação permitiu, em consequência, ressaltar novas facetas da pesquisa e de seus resultados, seguindo a mesma diretriz de “retroalimentação” analítica e conceitual empregada nos estudos exploratórios. O resultado dessa análise retrospectiva é discutido com o objetivo não de invalidar os procedimentos efetivamente empregados no doutorado até então, mas sim de refinar as proposições conceituais do capítulo, retomando uma direção apontada por Gerard Béhague em 1996:

a pesquisa em música no Brasil só poderá se emancipar e se desenvolver naturalmente quando houver a determinação de formulações teóricas, por parte dos pesquisadores nacionais, que respondam às percepções destes da idiosincrasia da história e cultura nacionais. (BÉHAGUE, 1996, p. 26).

O quarto capítulo, *Pesquisa em Música no Brasil*, compreende uma aplicação em larga escala do conceito de *repertório musicológico*, dividido em duas seções. Na primeira (seção 4.1), reconstrói-se como ponto de partida um panorama de definições para a expressão “pesquisa em música no Brasil”. Esse panorama se fundamenta nas proposições da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) presentes nas chamadas de trabalho para os congressos, nas diretrizes de sua revista *Opus* e em sua série de livros intitulada “Pesquisa em Música no Brasil”. A análise desse material revela uma pluralidade de definições simultaneamente vigentes na associação em relação a essa expressão e, por isso, busca compreender a proposta de cada uma, assim como sua articulação com as demais. Comentam-se de passagem, ainda, definições encontradas em PPGs brasileiros de música, assim como questões especificamente brasileiras da atividade.

A análise dessas publicações foi feita a partir de conceitos do terceiro capítulo e se detém principalmente sobre pequenos elementos discursivos que deixam transparecer as

proposições teóricas que fundamentam as posições dos diversos autores envolvidos. Esses elementos podem se encontrar, por exemplo, na omissão de determinada informação, na troca de formato da publicação ou mesmo na preposição escolhida entre a palavra “pesquisa” e a palavra “música. Por isso, são especialmente importantes para os resultados desse capítulo informações usualmente ignoradas, como agradecimentos, cidades-base da instituição, do pesquisador e do objeto analisado, e notas de rodapé. Durante a análise do material da ANPPOM, essa mesma atenção a elementos normalmente ignorados foi encontrada no livro *A Pesquisa acadêmica na área de Música: um estado da arte (1988-2013)*, organizado por Lia Tomás (2013) e quarto livro da série “Pesquisa em Música no Brasil”. A respeito das transformações na documentação dos anais dos congressos da associação durante seus primeiros anos, a autora afirma que:

Esse aspecto formal, que para muitos pode ser de pouca importância, pode revelar uma indefinição tanto do que seja o conceito de música, como também do que seja a pesquisa em música, sobretudo no momento em que os programas de pós-graduação na área eram recentes, em número reduzido, com poucos professores titulados e estudantes e baseados em um país cujo entendimento do conceito de música, seus usos e funções são tão diferenciados quanto setoriais. (TOMÁS, 2013, p. 53).

A partir daí, as diversas conceituações reconhecíveis nessa “taxonomia coletiva” são reorganizadas sob uma nova definição, mais ampla, para “pesquisa em música no Brasil” (seção 4.2). Essa definição não busca substituir cada uma das conceituações encontradas, mas sim estabelecer um quadro mais abrangente que garanta o acolhimento da pluralidade conceitual encontrada nas definições analisadas. Em vez de eleger como correta uma das definições encontradas, propõe-se entender todas elas como válidas. Com isso, buscam-se, nelas, tanto os elementos comuns quanto os aspectos distintos. Nesse contexto, destacam-se os embates a respeito dos limites disciplinares, nos domínios do discurso explícito e do discurso implícito nas publicações. O capítulo retoma argumentos da discussão sobre cânone musicológico para questionar esses limites, chegando, finalmente, a uma concepção de subáreas (ou linhas de pesquisa ou disciplinas) da Música como elementos que as pesquisas acionam conforme são desenvolvidas, por onde transitam sem constrangimento articulando os repertórios musicológicos característicos das diversas tendências da área. Os limites das subáreas são dissolvidos ao serem reconhecidos, primeiro, que elas próprias são interdisciplinares e, segundo, que existem articulações entre as próprias segmentações da área de conhecimento Música. A questão de fundo deste capítulo, portanto, não é mais “o

que pesquisamos?” ou “por que pesquisamos o que pesquisamos?”, mas sim “como pesquisamos o que pesquisamos?”.

A última seção do capítulo concatena todas as discussões da tese até então, ao apresentar a metodologia e os resultados da análise dos repertórios musicológicos utilizados na ANPPOM a partir de 2013. Os repertórios foram nomeados pelos próprios autores, por meio das palavras-chave de suas publicações, o que permite compreender a produção resultante da pesquisa brasileira na área de conhecimento Música pelos olhos dos próprios associados. A partir disso, o estabelecimento das relações de conexão e desconexão e de proximidade e distanciamento entre as publicações permitiu reconhecer as redes de repertórios musicológicos da associação por meio do vocabulário utilizado pelos autores. Comparadas com as subáreas, essas redes são capazes de apontar as transgressões dos repertórios musicológicos frente às teorizações da Música a respeito de sua segmentação em subáreas.

1 Apresentação do problema de pesquisa (ou Etapas para a delimitação do *corpus*)

Este capítulo relata as quatro etapas do processo de delimitação do *corpus* desta tese. A trajetória relatada busca expor alguns dos obstáculos encontrados para o acesso à produção musicológica brasileira de âmbito institucionalizado e a trajetória das maneiras com que se buscou lidar e superar essas questões. Ao todo, esse processo tomou cerca de dois anos, dos quais aproximadamente os primeiros três semestres foram ocupados pela primeira etapa, relativa às teses de doutorado e dissertações de mestrado defendidas nos PPGs brasileiros de música. Do terceiro para o quarto semestre, deu-se início à segunda etapa, enfocando especificamente os periódicos brasileiros da área. Essa etapa durou poucos meses, devido à observação de características semelhantes às já encontradas com as teses e dissertações. Assim, foi empreendida uma terceira tentativa, que lidou com anais de eventos da área de conhecimento Música. Após essa tentativa de trabalhar com o máximo de eventos de um período (que ainda viria a ser determinado), optou-se por trabalhar com publicações dos anais do Congresso da ANPPOM, devido ao atendimento desse material a três critérios estabelecidos como essenciais para a seleção do *corpus*: acesso ao conteúdo integral da produção (abreviado C1), conhecimento e acesso a toda a produção da localidade e período selecionados (C2), e que o conteúdo fosse representativo da produção de todo o país (C3).

C1 objetivava que o conteúdo integral do *corpus* fosse consultável. Seria um pré-requisito a disponibilidade de cada documento completo, assim como todo o material publicado relativo àquele texto (quando houvesse: resumos, palavras-chave, filiação institucional, entre outros). Caso houvesse itens com apenas resumos e demais metadados eventuais disponíveis, o *corpus* já seria considerado inadequado. Anexos e apêndices também deveriam estar disponíveis, já que seriam aqui considerados partes inseparáveis da produção de pesquisa (e não apenas suplementos extras). Já tendo sido encontrados metadados que descreviam imprecisa ou deceptivamente o respectivo item, esse critério objetivou ter contato com cada publicação como um todo, inibindo exercícios de imaginação sobre como seriam os eventuais trechos omitidos de cada publicação e diminuindo o risco de conclusões inapropriadas sobre a produção escolhida.

Por sua vez, a opção por C2, decidido um recorte local e temporal qualquer, tornava necessário ter conhecimento e acesso à toda a produção daquele local e período. Um panorama de uma área é estabelecido mais precisamente a partir de um levantamento exaustivo de tudo que tem sido produzido – ou seja, de tudo produzido na delimitação

proposta. Assim, caso se decidisse trabalhar com as dissertações e teses de certo PPG entre 2001 e 2010, por exemplo, tínhamos que ter certeza de que havíamos recolhido todas as dissertações e teses defendidas naquele programa naqueles dez anos.

Finalmente, C3 foi proposto com o intuito de que o *corpus* determinado fosse representativo da produção do país como um todo e não apenas de uma região, cidade ou instituição específica. Esse critério é diretamente interligado e dependente de C2, já que prever de antemão o que é representativo daquilo que ainda se busca conhecer a fundo se configura, de certa maneira, paradoxal. Então, C3 reforça a importância de C2, derivando da produção escolhida e integralmente disponível a representatividade desejada.

1.1 Primeira tentativa: Teses e dissertações

A proposta inicial da pesquisa era trabalhar com teses de doutorado e dissertações de mestrado defendidas nos PPGs brasileiros na área de música. Um fator facilitador para essa opção é o caráter institucionalizado, no Brasil, da atividade de pesquisa e produção de teses e dissertações na área de música, sempre ligadas a programas de pós-graduação de universidades públicas, que por sua vez são vinculados à CAPES. Portanto, seguindo protocolos de realização, documentação e arquivamento, essa produção se dá de forma sistematizada. Até mesmo a aprovação inicial dos projetos e indivíduos que conduzirão as pesquisas é registrada em documentos oficiais. Por um outro lado, seria também possível delimitar de partida o universo de pesquisa aos programas diretamente identificados com a área, sem ter que recorrer a toda a produção bibliográfica sobre música que pudesse estar (e que de fato está) dispersa em programas de diferentes áreas do conhecimento, como Antropologia, outras artes, Educação, Filosofia, Física, História, Matemática e Sociologia, entre outras. Também por questões de viabilidade, nem mesmo PPG de outras áreas que tivessem linhas de pesquisa ligadas à música seriam considerados (como programas de Educação com linhas de Educação Musical ou de Antropologia com linhas de música).

No entanto, a catalogação desse material, quando existente, se encontrava dispersa em documentos de diferentes esferas (como relatórios da CAPES, documentos de cada PPG, catálogos dos acervos de bibliotecas universitárias e publicações avulsas)⁴. Em periódicos, foram encontradas três listagens parciais das dissertações e teses brasileiras da área: os textos defendidos nos “cursos de pós-graduação *stricto sensu* em música e artes/música até

⁴ Foi apenas após cinco períodos do doutorado, em 2018, que a CAPES lançou sua plataforma de dados abertos, contendo, entre outras, listagens das dissertações e teses defendidas no Brasil.

dezembro de 1996” (ULHÔA, 1997) e as dissertações e teses brasileiras de educação musical defendidas em programas de qualquer área de conhecimento (FERNANDES, 2006b; 2007). Em relação a publicações oficiais dos PPG, foi encontrada apenas uma referência que apresentasse alguma relação de teses e dissertações defendidas (SANTIAGO, 2016). O livro, intitulado *25 anos do PPGMUS-UFBA: reflexões sobre uma trajetória*, foi organizado por Diana Santiago (2016) e reúne prefácio, uma introdução ao livro e à origem do PPG e três palestras proferidas por docentes durante o seminário de mesmo nome realizado em novembro de 2015 (cuja programação também se encontra presente no livro). Ainda mais pertinente à presente pesquisa, a publicação inclui uma relação das 260 dissertações de mestrado e 117 teses de doutorado defendidas no PPGMUS-UFBA entre 1990 e 2015.

A listagem ficou a cargo de Maria Luiza Barbosa, Antonio Chagas, Quedma Rocha Cristal e Diana Santiago, e é precedida por uma curta introdução, que apresenta brevemente a metodologia empregada para a reunião das informações. A listagem relaciona a referência de cada um dos 377 textos em formato ABNT (com número de folhas, sem referência às orientações), seguido de seus respectivos resumos (sem palavras-chave), e está dividida entre dissertações e teses e subdividida por anos, do mais recente para o mais antigo.

Segundos os autores, para elaborar a listagem, eles tiveram que recorrer a acervos físicos, ao acervo do Repositório Institucional, a duas publicações e ao acervo virtual de uma versão antiga do *site* institucional do PPG, publicamente indisponível hoje. Por isso, as informações apresentadas por aquela versão tiveram que ser obtidas diretamente com um professor da universidade. Todas essas referências consultadas foram “utilizadas para facilitar a organização pelas áreas de conhecimento, além de serem utilizadas para conferência do acervo no PPGMUS” (BARBOSA *et al.*, 2016, p. 80). A necessidade de usar todas essas fontes para estabelecer uma listagem evidencia a fragmentação das informações necessárias para sua compilação, comentada no início desta seção sobre a produção de todos os programas brasileiros.

Caso a empreitada com as teses e dissertações se mostrasse viável a partir dos levantamentos diretos ou referências com catalogações prontas, o livro do PPGMUS-UFBA seria empregado como um excelente ponto de partida para o levantamento do conteúdo propriamente dito das publicações, por confirmar a extensão da produção do programa durante determinado período (atendendo, portanto, a C2). Já que a viabilidade dessa proposta não se concretizou, foi utilizado como material de apoio para a condução da pesquisa como um todo.

1.1.1 Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)

Antes ainda de o livro sobre o PPGMUS-UFBA (SANTIAGO, 2016) ter sido lançado, a primeira tentativa de levantamento foi realizada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Segundo o IBICT (2018), a BDTD “possibilita que a comunidade brasileira de C&T publique e difunda suas teses e dissertações produzidas no País e no exterior, dando maior visibilidade à produção científica nacional” (IBICT, 2018). Para isso, a Biblioteca “integra os sistemas de informação de teses e dissertações existentes nas instituições de ensino e pesquisa do Brasil, e também estimula o registro e a publicação de teses e dissertações em meio eletrônico” (IBICT, 2018).

A Biblioteca, baseada no sistema *VuFind* (VUFIND, 2018), é uma das primeiras opções sugeridas para o levantamento de referências acadêmicas, devido a seu caráter centralizador de conteúdos encontrados em fontes diversas. Em outras palavras, trata-se de um indexador de dissertações e teses.

Por isso, é importante notar duas restrições de destaque que a BDTD aplica a seus usuários. Em primeiro lugar, na busca é impossível delimitar, de partida, os programas aos quais as dissertações e teses buscadas devem estar vinculadas. Assim, é necessário recorrer a consultas por assunto ou por título para encontrar pesquisas ligadas à, no nosso caso, música. Em 05/03/2018, uma busca simples por “música” (ou seja, uma busca aplicada a qualquer um dos metadados registrados no banco de dados, como título, assunto, autor, etc.) retornava 2541 resultados.

É possível ver que são retornados como resultados textos de todas as áreas indexadas na base, de programas em arquitetura e urbanismo a fonoaudiologia, passando por antropologia e engenharia elétrica. Após a busca inicial, aí sim a ferramenta da BDTD possibilita filtrar os resultados pelo *nome* dos programas, mas não por programas específicos. Assim, todas as dissertações e teses de programas registrados como “Programa de Pós-Graduação em Música” se agrupam na mesma categoria. A partir dessa filtragem, delimitando-se posteriormente por universidade, chega-se aos totais indexados de cada PPGM. Restringidos os resultados para programas em música, chegava-se, em 05/03/2018, a um total de 642 textos (Tabela 1).

Tabela 1. Dissertações e teses por PPG e instituição, disponíveis na BDTD-IBICT em 05/03/2018

PPG / INSTITUIÇÃO	DISSERTAÇÕES E TESES
Programa de Pós- Graduação em Música	367
UFBA	6
UFPB	89
UFRJ	3
UNICAMP	269
Música	149
USP	149
Mestrado em Música	126
UDESC	82
UFG	44
TOTAL	642

Fonte: IBICT, 2018.

Destacam-se ainda as variações e os erros de codificação e cadastro no nome dos programas, que, em larga escala, se consolidam em maiores dificuldades de levantamento. Embora esses sejam mais facilmente observados, por haver poucos programas de música no Brasil, essas variações e erros também se replicam nos registros de cada dissertação ou tese, quando aí sim se tornam obstáculos maiores para um levantamento exaustivo das referências. Em 26/07/2018 (ou seja, após uma janela de quatro meses em que a BDTD continuou crescendo), foram encontradas 23 variações para os nomes cadastrados dos programas de pós-graduação acadêmica em música no país (Tabela 2 e Figura 1). Além disso, a lista de programas reúne nomes como “Mestrado” ou “-” (um único hífen), que demandam observação individualizada para reconhecimento do conteúdo. Entre as quatro referências da categoria “-”, por exemplo, três eram vinculadas a programas de música. Esse tipo de ocorrência é presente em qualquer banco de dados, pela quantidade de informação indexada, e o crescimento da base analisada contribui para o aumento da frequência com que esses erros ocorrem.

Tabela 2. Nomes de programas em música registrados na BDTD-IBICT em 26/07/2018, mantendo a grafia dos nomes dos programas exatamente como na base

NOME DE PROGRAMA	TEXTOS
Programa de Pós-Graduação em Música	701
Música	291
32001010058P9 – MÚSICA	148
Mestrado em Música	126
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA	64
Programa de Pós Graduação em Música	5
Curso de Pós-Graduação em Musica	5
Programa de Pós-graduação em Musica (EMAC)	5
Programa de Pós-graduação em Música	5
PPGMUS	2
Programa de pós-graduação em Música	2
Curso de Pós-Graduacao em Musica	1
EM MÚSICA	1
Música - Etnomusicologia	1
Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia	1
Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS)	1
Programa de Pós-Graduação em Música da Bahia	1
Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia	1
Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA	1
Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia	1
Programa de Pós-graduação e Música	1
Programa de Pós-graduação em Música da UFBA	1
Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia	1
TOTAL	23
	1366

Fonte: elaboração do autor.

Programa de Pós-Graduação em Música	701	Programa de Pós-graduação em Música	5	Programa de Pós-Graduação em Música da Bahia	1
Música	291	PPGMUS	2	Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia	1
32001010058P9 - MÚSICA	148	Programa de pós-graduação em Música	2	Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA	1
Mestrado em Música	126	Curso de Pós-Graduacao em Musica	1	Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia	1
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA	64	EM MÚSICA	1	Programa de Pós-graduação e Música	1
Programa de Pós Graduação em Música	5	Música - Etnomusicologia	1	Programa de Pós-graduação em Música da UFBA	1
Curso de Pós-Graduação em Musica	5	Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia	1	Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia	1
Programa de Pós-graduação em Musica (EMAC)	5	Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS)	1		

Figura 1. Nomes de programas em música registrados na BDTD-IBICT em 26/07/2018

Fonte: IBICT, 2018.

Os resultados dessa busca evidenciam a segunda grande restrição que a BDTD oferece a seus usuários: a dimensão do conteúdo indexado e disponível na base. Embora o conteúdo da BDTD tenha crescido significativamente entre fevereiro de 2015, março de 2018 e julho de 2018 (de 844 para 2541 e, por fim, 6239 resultados para a mesma busca),

nota-se que os programas verificados na base não correspondem à totalidade de programas existentes. A indexação dos textos por parte da BDTD depende da presença e da qualidade dos repositórios de cada instituição a constar no banco de dados unificado. Em outras palavras, o conteúdo encontrado no *site* mantido pelo IBICT é derivado do conteúdo encontrado nos *sites* gerenciados por cada instituição. Para que uma dissertação ou tese conste na BDTD, é necessário que essa “linha de produção” esteja em correto funcionamento. Sendo um projeto conjunto, a qualidade do resultado final depende de uma rede complexa de atores e ações. Por exemplo, segundo o próprio IBICT, as instituições devem encaminhar solicitação formal de indexação, para posteriores ajustes técnicos, a fim de que seus repositórios sejam indexados pela BDTD⁵. Além disso, é necessário que elas utilizem software compatível com o sistema centralizado que agrega essas informações. As instituições indexadas, listadas no site da BDTD⁶, utilizam DSpace como *software* base de suas bibliotecas ou repositórios. Por fim, naturalmente, cada instituição é responsável pela totalidade e veracidade dos dados a serem reunidos pelo IBICT. Nas ocasiões em que essa “linha de produção” com destino à BDTD deixa de se concretizar, criam-se lacunas onde deveriam estar presentes dissertações e teses. Essas lacunas foram encontradas no catálogo da base, manifestadas em maneiras diversas (total ausência de certos PPGM, dados inconsistentes com outras fontes utilizadas, duplicatas de programas e de textos, etc.) e resultantes de razões que não podem ser aferidas com precisão. Por isso, a BDTD falha a C2, revelando apenas uma parcela do que foi produzido pelas instituições.

1.1.2 Programas de Pós-Graduação (*sites*, secretarias e respectivas bibliotecas institucionais)

Enfocando especificamente os PPGM, foi realizado um levantamento inicial dos títulos e autores de dissertações e teses dos programas, por meio de seus *sites* institucionais. Como esse levantamento serviria como um plano organizador para coleta do conteúdo integral das dissertações e teses, a prioridade era conseguir uma lista dos textos. Em segundo lugar, se fosse possível, conseguir já as versões digitais das dissertações e teses. A variedade do formato de apresentação dessa produção, quando disponível, impressionou. Alguns programas disponibilizavam listas com títulos e demais metadados, alguns listavam somente os textos disponíveis para *download* (omitindo dissertações e tese que existem apenas em

⁵ Disponível em <<http://bdttd.ibict.br/vufind/Content/participate>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

⁶ Disponível em <<http://bdttd.ibict.br/vufind/Content/Institutions>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

versão impressa), e outros redirecionavam para o catálogo da biblioteca ou do repositório institucional de dissertações e teses.

Os sites de nove programas apresentavam listas de sua produção bibliográfica. Minimamente, essas listas incluíam títulos, nomes de autores, de orientadores e de eventuais coorientadores, e ano de defesa dos textos. Eventualmente, também eram fornecidos dados como a linha de pesquisa, a data de defesa e links para *download*.

No entanto, essas listas apresentavam uma característica que deixa em suspense o caráter exaustivo a qualquer levantamento: a falta de uma numeração aos itens. Apenas uma lista numerada é capaz de informar se ela de fato apresenta todos os itens que deveriam estar ali discriminados. Assim, mesmo se há uma informação omissa em um dos números da lista, comunica-se que a lista está incompleta. Por isso, uma lista numerada é assim o formato essencial que permite conduzir levantamentos bibliográficos exaustivos. Em uma lista sem numeração, independentemente de quanto itens há, não há como saber se deveria haver ali outros itens. Esse é o caso mais frequente entre os sites de PPGs brasileiros de música, o que fazia com que essas fontes deixassem de atender a C2.

Em 2015, apenas três PPG apresentavam listagens numeradas de seus textos, dos quais apenas um ainda oferece essa opção em 2018. Antes da aprovação do projeto desta pesquisa no PPGM-UNIRIO em 2015, um desses três *sites* foi substituído por uma nova versão, que já não apresentava mais qualquer listagem ou informação sobre os textos defendidos, encaminhando o usuário ao site da biblioteca. Durante o ano de 2017, o *site* de outra instituição passou pelo mesmo caminho de “atualização”, deixando para trás a lista numerada que permitia aos leitores ter o panorama completo da produção daquele programa. Esses dois casos, em particular, desarticulam o argumento de que *atualizar um site* significa *melhorá-lo*. Pelo contrário, na faceta aqui explorada, o resultado das mudanças nos sites foi de prejuízo aos pesquisadores. Assim como os conteúdos em papel, é necessário cuidar da guarda e manutenção das informações virtuais.

Atualmente, esses dois sites encaminham o pesquisador aos respectivos repositórios institucionais, que poderiam ser uma outra solução para essas questões. Elas também se mostraram insuficientes em responder sobre a totalidade da produção (C2) e, quando contrastadas com outras fontes, apresentavam (em todas as ocasiões) diferenças nos dados listados. Essas diferenças poderiam incluir a presença ou ausência de determinados textos, assim como imprecisões do ano da dissertação ou tese (que raramente era clara quanto a ser

o ano de defesa do texto, do depósito de sua versão final junto à instituição ou *upload* do arquivo para o repositório).

Em abril de 2015, foram contatadas diretamente por *e-mail* as secretarias de 13 programas de pós-graduação em música. Foi solicitada a cada uma delas uma listagem das dissertações e teses defendidas nos respectivos programas. Somente duas secretarias responderam, apenas afirmando que deveriam ser consultados os *sites* dos programas – os mesmos *sites* que já haviam sido verificados e que apresentavam as questões mencionadas nos parágrafos anteriores.

Por fim, uma última tentativa, em 2016, foi realizada *in loco* nas bibliotecas de três universidades (duas na região Sudeste e uma na região Nordeste). Em nenhuma das três bibliotecas, havia maneiras de obter listagens de todos os textos relativos a um determinado programa de pós-graduação. Como opção de ponto de partida, em uma delas, o bibliotecário responsável propôs consultar, no site público da biblioteca, o acervo de dissertações e teses pelo assunto “música” – o que retornou publicações de outros programas da universidade e de programas de música de outras universidades, sem nenhuma garantia de um bom índice de revocação.

A dificuldade encontrada para a compilação das informações dos textos defendidos foi, portanto, paralela àquela encontrada por Barbosa *et al.* (2016) na listagem das dissertações e teses do PPGMUS-UFBA. Diferentemente da expectativa, o fato de estas publicações estarem vinculadas a instituições (nomeadamente, a universidades e a agências de pesquisa) não garantiu a elas a manutenção ativa de sua organização e catalogação. Manuel Veiga é citado na abertura do livro, em relação ao que define como publicação:

A CAPES [...] vê na contagem de citações de um determinado pesquisador a indicação mais segura de seu impacto, isso necessariamente por via de publicações [...] A questão do que constitui publicação é frequentemente problemática. Para fins de estilo de documentação, contudo, podemos dizer que publicação envolve a intenção de distribuição geral. [...] Um trabalho com ideia de disponibilidade geral mas sem intenção de distribuição geral pode ser considerado não publicado. (VEIGA, 1998 *apud* SANTIAGO, 2016, p. 9-10).

Destaca-se ainda, na fala de Veiga, uma distinção entre “disponibilidade geral” e “distribuição geral”, compreendida aqui como a distinção entre, respectivamente, a salvaguarda da publicação e sua possibilidade de acesso ao público leitor.

No que se refere às listas catalográficas, existentes na academia hoje, das teses e dissertações, vê-se que o quadro atual é ainda preambular ao argumento de Veiga. Antes

mesmo de discutirmos a ampla distribuição do conteúdo, percebemos que os programas ainda precisam solucionar a não disponibilização de informações básicas dos textos defendidos em suas alçadas. Ressalta-se, além dos metadados mais esperados (título, autoria, ano de defesa, etc.), a importância da numeração da lista, a fim de informar o público leitor se a cobertura daquela lista se dá sobre toda a produção do programa, sobre um período específico ou ainda em processo de levantamento. Como todas essas etapas realizadas ainda objetivavam a construção de uma listagem que servisse como ponto de partida para o levantamento dos conteúdos em si e para a posterior análise desse material, trabalhar com as teses e dissertações se mostrou inviável no intervalo temporal de um doutorado.

1.2 Segunda tentativa: Periódicos

A segunda escolha de materiais a estudar foi a bibliografia apresentada em periódicos brasileiros de música, incluindo desde os artigos até as resenhas, entrevistas, edições críticas e demais elementos. Assim como foi feito com os PPGs, o levantamento seria delimitado a periódicos brasileiros dedicados à pesquisa na área de Música.

Os pontos de partida desse levantamento foram a lista de periódicos de Artes/Música apresentada no site do WebQualis da Capes (WEBQUALIS, 2015), a lista de periódicos de Música reunida por Sonia Ray (2004), a lista apresentada no site da ANPPOM (2015) e eventuais divulgações de chamadas de trabalhos recebidas e coletadas entre 2015 e 2017. Essas quatro fontes foram complementares e cada uma apresentou periódicos que as outras fontes não listavam.

Até o meio de 2015, o WebQualis era o site em que a CAPES publicava o resultado de suas avaliações dos periódicos de pesquisa. O site, de interface simples e eficiente, apresentava relações de periódicos pelas classificações e áreas de avaliação, assim como reunia informações sobre cada periódico, podendo ser buscado pelo seu ISSN ou título. Além disso, disponibilizava a listagem completa dos periódicos avaliados, com seus ISSN, títulos e estratos de classificação. Por fim, também era possível consultar no site os critérios de avaliação dos periódicos.

Era possível delimitar a relação dos periódicos pelas áreas de avaliação. Em listagem disponível em 2014, sobre o período 2010-2012, a área de Artes/Música reunia 815 títulos, junto de seus números de identificação e classificação (Figura 2). Destaca-se que a listagem disponibilizada não explicita a aderência dos títulos à área específica de Música, nem mesmo se limita a periódicos brasileiros. É possível encontrar revistas de outras artes (teatro, dança,

literatura, artes plásticas, fotografia, cinema, etc.) ou áreas que eventualmente tenham se aproximado das artes (estética, comunicação, antropologia, filosofia, educação e até química, por exemplo). Ademais, não distingue periódicos ativos de ociosos e apresenta apontamentos não confiáveis quanto à existência de versões impressas ou *online* de cada revista (algumas aparecem, outras não).

	A	B	C
1	ISSN	Título	Estrato
2	2145-1958	A Contratiempo: Revista de Música en la Cultura	B5
3	1983-5973	A fuga (marcha-rancho) de Edino Krieger.	C
4	2175-6104	A Peste: Revista de Psicanálise e Sociedade	C
5	2237-7425	a tempo ? REVISTA DE PESQUISA EM MÚSICA	B5
6	0102-700X	Acervo (Rio de Janeiro)	B3
7	1084-4309	ACM Transactions on Design Automation of Electronic Systems	B1
8	0231-424X	Acta Physiologica Hungarica (Print)	B3
9	2178-5201	Acta Scientiarum. Education (Online)	A2
10	1850-2032	Actas de Diseño	B3
11	1545-4517	Action, Criticism, & Theory for Music Education	A2
12	1850-6267	Afuera. Estudios de Crítica Cultural (En línea)	B5
13	1296-9915	AGIR	C
14	1983-005X	Agitprop (São Paulo)	B5
15	1516-1498	Ágora (PPGTP/UFRJ)	A2
16	0951-5666	AI & Society	A2
17	1981-7827	Aisthe (Online)	B5
18	1518-8728	Alceu (PUCRJ)	B1
19	1517-106X	Alea: Estudos Neolatinos (Impresso)	A2
20	1679-3749	Aletria (UFMG)	A1
21	2236-790X	ALICE	C
22	0100-1655	Alter: Revista de Estudos Psicanalíticos	B4
23	1405-339X	Alternativas en Psicología	B5
24	1984-6215	Amazônica: Revista de Antropologia (Impresso)	B3
25	2176-0675	Amazônica: Revista de Antropologia (Online)	B3
26	1390-3276	Anaconda Cultura y Arte	C
27	1678-8087	Análise & Síntese	B5
28	0101-191X	Ângulo (FATEA. Impresso)	C

Figura 2. Início da classificação dos periódicos em Artes/Música 2010-2012
Fonte: CAPES, 2014.

A filtragem desses 815 periódicos para uma coleção delimitada de periódicos brasileiros na área de música teria que lidar com um esforço minucioso caso a caso, para identificar o escopo geográfico e epistemológico de cada revista. Em alguns casos, como com a *Revista Chilena de Antropología Visual*, essa identificação seria bastante acelerada, porém, em tantos outros casos (como com a *Revista NUPEM* ou a carioca *Em Pauta*), seria necessário analisar cada um. Assim, essa lista foi utilizada como um pano de fundo, ao qual outras listas foram contrapostas.

O Ofício Circular nº22/2015 da Diretoria de Avaliação (DAV) da CAPES (2015), datado de 21 de setembro daquele ano, já indicava a publicação do Qualis Periódico na Plataforma Sucupira, o que sugere que o site dedicado ao WebQualis tenha sido descontinuado em algum momento por volta do mês de setembro (é também a última captura do site pelo serviço *Archive.org*, disponível em WEBQUALIS, 2015). A seção dedicada na

Plataforma Sucupira, atual base de dados dos resultados da atualização do Qualis Periódico, apresenta os mesmos tipos de dados que a base anterior, sem alterações sobre as questões mencionadas sobre o antigo site do WebQualis.

No final do volume 4, número 1, da revista *Música Hodie*, publicado em 2004, encontra-se uma listagem intitulada *Diretório de Periódicos da Área de Música*, compilada por Sonia Ray (2004). A editoria da revista buscou organizar essa listagem

ao observar a dificuldade que pesquisadores da área de música, em particular alunos de iniciação científica e mestrado, encontram ao buscar referências bibliográficas para a realização de suas pesquisas e o impasse na distribuição de periódicos da área de música no Brasil. (RAY, 2004).

Em relação ao Brasil, o diretório lista 14 periódicos, sendo 11 específicos de Música (*Debates, Ictus, Música*, da USP, *Música Hodie, Música Hoje*, da UFMG, *Opus, Per Musi, Revista Brasileira de Música, Revista da ABEM, Revista em Pauta e Série Estudos*, da UFRGS) e 3 mais abrangentes (*Cadernos da Pós-Graduação*, da Unicamp, *Morpheus* e *Revista ArteUNESP*). Além desses, menciona o MUSICON – Guia da Música Contemporânea Brasileira, do Centro de Documentação de Música Contemporânea, na Unicamp. Pelo caráter da lista, embora não explicita esse aspecto, pressupõe-se que todas as publicações presentes nela estivessem em atividade naquele ano. Também são apresentados *links* para listagens de periódicos anglófonos (principalmente dos EUA, mas também da Inglaterra e da Austrália), de periódicos internacionais da área de música ou de áreas correlatas, e de bases de dados internacionais.

A breve introdução do diretório revela a metodologia da compilação:

As fontes consultadas foram os próprios editores dos periódicos, os coordenadores dos programas de pós-graduação em música e o site da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (www.anppom.iar.unicamp.br) (RAY, 2004).

Destaca-se, na fala da autora, a importância que o tempo de familiaridade com a área possui na construção de rede de pessoas e recursos: para compilar uma lista de periódicos, foram consultados em primeiro lugar seus editores. Circularmente, só é possível conhecer os editores e entrar em contato com eles, caso já se conheça de antemão os periódicos que editam. De um ponto (periódico ou editor), se chega ao outro. Mas como alguém conhece o ponto de partida?

Também se nota essa importância em outro comentário da introdução: “Quando esta edição foi fechada ainda faltavam dados sobre alguns periódicos” (RAY, 2004). Na lista, os

periódicos são descritos com breves resumos de seu perfil, periodicidade, ISSN e contatos (físicos e/ou digitais, incluindo ou não a editoria vigente). Em contraste, nenhum desses dados foi requisito para a presença na lista: alguns não têm seu perfil, outros não têm periodicidade discriminada, outros não têm ISSN, outros não têm contato. Apenas o nome de cada publicação foi obrigatoriamente incluído para todas. Pergunta-se, então, que dados poderiam estar faltando no fechamento da edição. Já que nenhuma dessas informações foi mandatória para a inclusão na lista, é possível supor que se desconhecia apenas se determinado periódico estava ativo.

A importância do contato pessoal aparece mais uma vez na introdução, em trecho sobre a inclusão de periódicos em listas a serem publicadas nas edições subsequentes: “os editores desejarem[*sic*] enviar dados sobre as publicações sob sua responsabilidade” (RAY, 2004) deveriam enviar um *e-mail* para determinado endereço. Se o meio funciona com base no contato pessoal entre pesquisadores, compreende-se com rapidez o fato de a editoria ter elaborado essa relação de periódicos (retomando suas palavras) “ao observar a dificuldade que pesquisadores da área de música, *em particular alunos de iniciação científica e mestrando*, encontram ao buscar referências bibliográficas” (RAY, 2004, grifos nossos). Para quem já está familiarizado com a área, o conhecimento sobre as pessoas e recursos já está incorporado e naturalizado. Por outro lado, foi o entendimento das ações de pesquisa dos novatos que evidenciou a desarticulação da área, quanto à ampla divulgação e disponibilização de seus periódicos e nomes de seus editores, personagens-chave na construção de qualquer contexto acadêmico.

Em carta para a ANPPOM, a Capes indicava que “a subárea de Música contabiliza hoje [2016] 36 periódicos [...]. Nessa conjuntura, 29 são específicos de Programas de Pós-Graduação, 7 de Associações e 6 sobre temas específicos” (BEZERRA, 2016, [p. 2]). Sem listar nominalmente os 36 periódicos, o trecho da carta era um indício para mais uma investida de pesquisa. Foram reunidos 27 títulos, em 2016⁷ (Quadro 1).

⁷ Mais tarde, a partir de Zille e Gonçalves (2014), outros três periódicos foram identificados: *Modus*, *Musifal* e *Pesquisa e Música*. Como aqui se prioriza o relato do percurso investigativo, eles não foram inclusos no quadro, já que foram identificados após a definição do *corpus* de análise.

Quadro 1. Títulos e instituições responsáveis por 27 periódicos brasileiros na área de Música

PERIÓDICO	INSTITUIÇÃO RESPONSÁVEL
Periódicos de associações (7)	
<i>Música e Cultura</i>	ABET
<i>Musica Theorica</i>	TeMA
<i>Opus</i>	ANPPOM
<i>Percepta</i>	ABCM
<i>Revista Brasileira de Musicoterapia</i>	UBAM
<i>Revista da ABEM</i>	ABEM
<i>Revista Música na Educação Básica</i>	ABEM
Periódicos de PPG (13)	
<i>Claves</i>	UFPB
<i>Debates</i>	UNIRIO
<i>Em Pauta</i>	UFRGS
<i>Ictus</i>	UFBA
<i>Música em Contexto</i>	UnB
<i>Música em Perspectiva</i>	UFPR
<i>Música Hodie</i>	UFG
<i>Música Popular em Revista</i>	UNICAMP/UNIRIO
<i>Orfeu</i>	UDESC
<i>Per Musi</i>	UFMG
<i>Revista Brasileira de Música</i>	UFRJ
<i>Revista Música</i>	USP
<i>Revista Vórtex</i>	UNESPAR
Periódicos de departamentos ou grupos e núcleos de pesquisa (7)	
<i>A tempo</i>	FAMES
<i>InCantare</i>	UNESPAR
<i>Música e Linguagem</i>	UFES
<i>Revista do Conservatório de Música da UFPel</i>	UFPel
<i>Revista do EIMAS</i>	UFJF
<i>Revista Eletrônica de Musicologia</i>	UFPR
<i>Sonora</i>	UNICAMP
TOTAL	27

Fonte: elaboração do autor.

Essa nova lista serviu de base para o efetivo levantamento da produção bibliográfica. Àquela altura, foi necessário verificar não só a disponibilidade do material como algum indício da completude de seus respectivos catálogos – questão semelhante à das dissertações e teses. Assim como os *sites* institucionais, em diversas ocasiões os periódicos sofriam com as constantes trocas de *sites*. Alguns periódicos não tinham seus *sites* atualizados com os números mais recentes, alguns não tinham os números mais antigos (quando eram publicados em papel) e alguns periódicos ainda possuíam mais de um *site*, cada um com uma parte da bibliografia. Também era frequente encontrar publicações em mais de uma dessas

situações, como determinado periódico com dois *sites*, cada um abordando um intervalo bastante restrito de números publicados, sem qualquer informação sobre os números ausentes e com um *e-mail* de contato, para o qual foi enviado uma consulta em 2016, jamais respondida.

1.3 Terceira tentativa: Eventos

Deixada para trás a proposta de trabalhar com periódicos, a tentativa seguinte de reunião de material a analisar enfocou as produções bibliográficas ligadas a eventos acadêmicos realizados no Brasil na área de música.

Nesse âmbito, buscou-se trabalhar tanto com os documentos resultantes dos eventos (tais como anais, relatórios, etc.) quanto com os vestígios deixados em documentos preparados para sua realização (com enfoque especial para programações, temas dos eventos, escolhas de convidados, etc.). Apesar do caráter esporádico (regular ou irregular) dos eventos acadêmicos, a geração continuada desses documentos permitiria ensejar, mesmo que minimamente, uma espécie de trajetória da área de pesquisa no Brasil. A produção apresentada em eventos costuma também ser mais diversificada em relação ao nível de formação e ao nível profissional dos autores do que as dissertações e teses, ligadas a pós-graduandos, e do que os periódicos, principalmente (mas não exclusivamente) ligados a professores pesquisadores, já vinculados a instituições.

No entanto, se para os periódicos há algumas iniciativas de listagem, organização e classificação dos títulos publicados, o cenário é muito diferente para os eventos. Um primeiro levantamento de eventos foi realizado no início de 2016, abrangendo sites de PPGs brasileiros de música, catálogos das bibliotecas de universidades dos respectivos PPGs e duas das principais listas de *e-mail* brasileiras da área (*ANPPOM* e *etnomusicologia*). Em nenhuma dessas instâncias, se reconheceu um espaço de memória dos eventos realizados, independentemente de sua época, região ou natureza.

Mesmo assim, esse esforço resultou num levantamento de 18 eventos, realizados em 2015. Além do verificado desinteresse das instituições em conservar documentos sobre os eventos que produziram, outros aspectos dificultaram esse levantamento documental. Entre eles, podem ser citados o caráter efêmero de muitos eventos (tanto de uma realização específica quanto de sua sustentabilidade ano após ano), a inconstância na publicação de anais, a raridade de publicações posteriores ao evento de qualquer documentação e a oscilação de publicação de informações de diferentes realizações de um evento em diferentes

sites (ora num site unificado, ora em sites temporários, que por vezes já haviam ficado inacessíveis).

Contrasta-se esse levantamento, realizado no início de 2016, com outro, feito no início de 2018. Nesse segundo, foram identificados 47 eventos acadêmicos da área de música realizados em território brasileiro apenas no ano de 2017 (Apêndice 1). A disparidade de resultado, comparado com o levantamento anterior, confirma a importância da familiaridade com a área para a constituição de um corpo de recursos e de uma rede de pessoas afins, identificada na fala de Ray (2004). Em contato com colegas docentes e discentes, esse número foi sempre tomado com surpresa, pois acreditavam haver menos realizações.

Dentre os eventos identificados em 2016, no entanto, apenas dois foram levados em consideração, diante dos critérios elencados no início deste capítulo: o Congresso da ABEM e o Congresso da ANPPOM. Ambos os eventos disponibilizam, nos sites das respectivas associações, muitas informações sobre seus eventos, assim como as versões integrais dos anais (C1) da vasta maioria de seus eventos realizados (C2). O âmbito nacional das associações, assim como o caráter rotativo da localidade de realização de seus eventos, se oferecem como indícios de representatividade frente à dimensão da área de pesquisa no país como um todo (C3).

1.3.1 Congresso da ABEM

Além da disponibilização dos anais em seu site oficial, a produção bibliográfica apresentada nos eventos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) está organizada em uma série de pequenos livros, iniciada em 1998. Essa série compila textos oriundos tanto dos eventos da associação, quanto de seu periódico *Revista da ABEM*. O primeiro livro foi organizado por Viviane Beineke e Jusamara Souza (1998), que, juntos a alunos de graduação e pós-graduação, catalogaram os textos apresentados e publicados entre 1992 e 1997. O segundo volume, organizado por Jusamara Souza e Liane Hentschke (2003), dá continuidade ao projeto, reunindo as publicações do período entre 1998 e o início de 2002. José Nunes Fernandes (2006a), também junto a alunos de pós-graduação, organizou a compilação das publicações realizadas entre 2002 e 2005. Um quarto volume, cuja organização ficou sob responsabilidade de Teresa Mateiro (2013), novamente junto a alunos, compila as publicações da associação realizadas entre 2006 e 2012.

Os livros apresentam índices dos textos, de autores e de assuntos. Destaca-se que os índices de textos são numerados (Figura 3), o que permite ao leitor a aferição da totalidade

das publicações relacionadas. Em cada livro, a lista de títulos é ordenada pelo sobrenome do primeiro autor e numerada de 1 ao último número. Cada entrada apresenta nomes dos autores em formato ABNT, título do texto e o volume (em anais ou na Revista da ABEM) e ano em que foi publicado. As categorias do índice de assuntos compreendem a interseção entre as palavras-chave originais e a normalização realizada pelos organizadores dos livros.

79	ALIVERTI, Mavilda Jorge	Wilson Fonseca e a crônica musical de Santarém – PA	A. 12: Cd Rom
80	ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de	A atuação profissional do educador musical em espaços não-escolares	A. 13: Cd Rom
81	ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de	Curso de Música da UFPE: enquanto a reforma não vem	A. 12: Cd Rom
82	ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de	"A música é uma isca... uma ferramenta de resgate da cidadania." - Atividades e funções da música em oficinas de música	A. 14: Cd Rom
83	ALMEIDA, Jorge Laís Sacramento de	Universidade e comunidade – músico e saber popular na universidade	A. 12: Cd Rom
84	ÁLVARES, Thelma Sydenstricker	Educação musical: integrando a diversidade	A. 13: Cd Rom
85	ALVES, Aline da Silva	Banco de dados: arte-educação e educação musical em Uberlândia (1970-2002)	A. 12: Cd Rom
86	ALVES, Marcelo Eterno e BARRENECHEA, Sérgio Azra	Os instrumentos de metal no Choro nº 10 de Villa-Lobos: uma visão analítico-interpretativa	A. 12: Cd Rom
87	AMATO, Rita de Cássia Fucci	Educação musical: o canto coral como processo de aprendizagem e desenvolvimento de múltiplas competências.	A. 14: Cd Rom
88	ANDRADE, Margaret Amaral de	A avaliação da execução musical de grupos corais	A. 12: Cd Rom
89	ANTUNES, Milena Tibúrcio de Oliveira	Elaboração e execução de um curso de música no estágio em educação musical	A. 13: Cd Rom
90	APOLONIO, Gabriela de Almeida	O ensino da arte educação e as manifestações folclóricas de Pernambuco: um relato de experiência	A. 11: Cd Rom
91	ARALDI, Juciane	Oficinas e workshops de DJs: um diálogo entre práticas pedagógicas	A. 13: Cd Rom
92	ARALDI, Juciane	Aprendizagem musical de DJs: um estudo multicasos	A. 12: Cd Rom
93	ARAUJO, Fabiano e PINHO, Márcio	Aplicação do método de harmonia de Arnold Schoenberg adaptado à música popular	A. 14: Cd Rom
94	ARAUJO, Leonardo Bleggi	Oficina de Música com presidiários do regime semi-aberto	A. 14: Cd Rom
95	ARAUJO, Milena Cristina Rabelo de e FONSECA, João Paulo Santos da	A importância do curso de licenciatura em música da UEPA no município de Santarém – PA	A. 14: Cd Rom
96	ARAUJO, Milena Cristina Rabelo de e FONSECA, João Paulo Santos da	Música: instrumento propulsor para a formação de um cidadão global	A. 13: Cd Rom
97	ARAUJO, Pedro de Albuquerque e SANTOS, Regina Marcia Simão	A formação do músico na Itiberê Orquestra Família	A. 14: Cd Rom
98	ARAUJO, Rosane Cardoso de	Os saberes norteadores da prática docente de professores de piano.	A. 14: Cd Rom
99	ARAUJO, Rosane Cardoso de	Um estudo sobre os saberes docentes do professor de piano	A. 13: Cd Rom

15

Figura 3. Exemplo de página do índice dos textos
Fonte: FERNANDES, 2006a, p. 15.

Ressalta-se que o aspecto rotativo do local de trabalho e publicação dessas compilações, o que revela o caráter coletivo de sua construção. A produção e a publicação do primeiro livro ficaram vinculados a alunos e professoras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), o segundo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o terceiro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O quarto volume, por sua vez, ficou a cargo de docente e discentes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A ideia de um projeto continuado fica evidente na proposta, nos períodos escolhidos e na apresentação de cada volume. O primeiro livro (BEINEKE; SOUZA, 1998) indica ser o primeiro de uma série, com nome: *Série Perspectivas 1*. Já os livros seguintes omitem

qualquer informação em relação à numeração ou ao nome da série. Assim, a explicitação, já no título, do período organizado em cada volume facilita a percepção de eventuais livros ausentes numa coleção. A partir do mais recente, no entanto, esse aspecto deixa de responder à questão de completude. Além disso, nenhuma informação sobre essa série se encontra disponível no site da associação (ABEM, 2018), talvez pelo caráter rotativo de sua elaboração ou por ser uma publicação de apoio a outras. Assim, não há uma fonte oficial que permita saber se um quinto volume, reunindo as publicações pós-2012, já tenha sido elaborado.

Pelo seu cuidado minucioso com os detalhes, os quatro índices da ABEM oferecem um ponto de partida bem estruturado para pesquisar a produção bibliográfica da associação. A realização de trabalhos semelhantes ligados às publicações de outros eventos, duradouros ou não, revelaria a bibliografia a analisar objetivando construir um espectro amplo da área de pesquisa em música no Brasil. Nesse sentido, a produção bibliográfica dos eventos e as publicações da ABEM se destacam frente a outras, ainda a serem organizadas⁸. Intendesse a presente pesquisa a construção de catálogos e índices da produção de pesquisa brasileira, seria viável concluir esse objetivo no período de doutorado. No entanto, buscando utilizar tais materiais como ponto de partida para a condução de uma análise, a possibilidade de trabalhar com os eventos brasileiros foi abandonada, por nem chegar a ensejar o atendimento dos três critérios levantados inicialmente. Utilizando o material existente, o escopo proposto pela pesquisa ficaria restrito à área da Educação Musical.

1.3.2 Quarta tentativa: Congresso da ANPPOM

Especificamente em relação à ANPPOM, os indícios iniciais foram mais promissores. Talvez, por ser a maior e mais antiga associação ativa ligada à pesquisa em música no Brasil, a ANPPOM receba mais atenção por parte de suas diretorias e membros, o que resulta em informações mais bem organizadas, mantidas e disponibilizadas. Fato é que trabalhar com a produção apresentada na ANPPOM atende aos três critérios inicialmente propostos. À parte de uma controvérsia em relação aos anais do 4º e 5º encontros (explicada adiante), a associação produziu e disponibilizou os anais de todas as outras 25 realizações de seu evento (inicialmente chamado Encontro Nacional da ANPPOM e, depois, Congresso da ANPPOM). No próprio site da instituição, constam os anais de 17 realizações, assim

⁸ A produção em educação musical, seja na ABEM ou fora dela, também foi apontada e discutida em outras referências (BEYER, 1996; FERNANDES, 2000; OLIVEIRA; SOUZA, 1997)

como os três primeiros volumes da *Revista OPUS*, onde se encontram os anais dos três primeiros eventos. Além disso, foi possível obter pessoalmente os anais de outros três anos (além de duplicatas de anos disponíveis no site da instituição). Os dois anos restantes foram encontrados na Biblioteca Central da UNIRIO, formando assim uma coleção completa da produção apresentada nos eventos da ANPPOM entre 1988 e 2017 (Quadro 2). O acervo pessoal e a BC-UNIRIO possuem também exemplares que estão disponíveis no site da instituição.

Quadro 2. Anais da ANPPOM e fonte disponível

EDIÇÃO DO EVENTO	ANO DO EVENTO	FONTE UTILIZADA
<i>I</i>	1988	<i>Site (OPUS)</i>
<i>II</i>	1989	<i>Site (OPUS)</i>
<i>III</i>	1990	<i>Site (OPUS)</i>
<i>IV</i>	1991	-
<i>V</i>	1992	-
<i>VI</i>	1993	BC-UNIRIO
<i>VII</i>	1994	Acervo pessoal
<i>VIII</i>	1995	<i>Site</i>
<i>IX</i>	1996	BC-UNIRIO
<i>X</i>	1997	Acervo pessoal
<i>XI</i>	1998	Acervo pessoal
<i>XII</i>	1999	<i>Site</i>
<i>XIII</i>	2001	<i>Site</i>
<i>XIV</i>	2003	<i>Site</i>
<i>XV</i>	2005	<i>Site</i>
<i>XVI</i>	2006	<i>Site</i>
<i>XVII</i>	2007	<i>Site</i>
<i>XVIII</i>	2008	<i>Site</i>
<i>XIX</i>	2009	<i>Site</i>
<i>XX</i>	2010	<i>Site</i>
<i>XXI</i>	2011	<i>Site</i>
<i>XXII</i>	2012	<i>Site</i>
<i>XXIII</i>	2013	<i>Site</i>
<i>XXIV</i>	2014	<i>Site</i>
<i>XXV</i>	2015	<i>Site</i>
<i>XXVI</i>	2016	<i>Site</i>
<i>XXVII</i>	2017	<i>Site</i>

Fonte: elaboração do autor.

Dos 27 congressos realizados de 1988 a 2017, foram publicados e disponibilizados textos integrais de 25 edições, atendendo quase completamente ao critério de acesso ao conteúdo integral dos textos (C1). Os anais oferecem as publicações originais como um todo, contendo os textos no formato em que foram elaborados nos respectivos anos.

Observa-se, em seguida, o atendimento ao critério de conhecimento e acesso a toda a produção da localidade e períodos selecionados (C2). Pela importância central da

associação para a área de pesquisa como um todo, sua produção já foi catalogada em ocasiões anteriores (FERNANDES, 2011; TOMÁS, 2015). Em mais uma investida de organização da produção bibliográfica, Fernandes (2011) realizou, junto a oito alunos de pós-graduação, uma compilação das publicações de educação musical da ANPPOM, do período entre 1989 e 2010. Na apresentação do volume, Fernandes indica ser esse o primeiro projeto de um índice de publicações da ANPPOM e deixa o convite para que “outras equipes elaborem os catálogos das demais subáreas da música, eleitas pela ANPPOM” (FERNANDES, 2011, p. 11).

A compilação atende específica e somente a subárea de Educação Musical, uma das quatro subáreas que existem desde o primeiro ano da associação. A compilação reúne os textos de duas faixas temporais do evento: do 1º ao 3º encontro (1988 a 1990) e do 6º encontro (1993) ao 20º congresso (2010). Além disso, também enfoca os 19 números da *Revista OPUS* publicados entre 1989 e 2010. Destaca-se que os textos apresentados nos três primeiros encontros foram publicados nos três primeiros números da *OPUS*. Os textos do 4º e do 5º encontro, publicados originalmente na *Revista ART/UFBA*, foram deixados de fora da compilação. Os organizadores, no entanto, não explicitam a razão da exclusão dos textos do índice.

A catalogação segue os moldes dos índices elaborados nos volumes sobre a ABEM: lista numerada dos títulos com seus respectivos autores e fontes, índice de autores e índices de assuntos. A apresentação do livro, ademais, evidencia mais detalhes sobre a metodologia de trabalho do que antes, sobretudo em relação ao índice de assuntos:

Os assuntos foram indexados pelas palavras-chave constantes nos trabalhos. Os trabalhos dos primeiros anos não continham palavras-chave, as quais foram atribuídas pelos autores deste Índice após a leitura do trabalho (FERNANDES, 2011, p. 10).

Fernandes justifica a exclusão das palavras-chave *Educação Musical e Música*, diante do escopo da subárea do catálogo e da área do evento, considerando-as “erros” de escolha dos autores. Um “outro erro”, como coloca, diz respeito a palavras-chave ligadas às metodologias adotadas pelos estudos. Assim considerados, foram excluídos termos como “estudo de caso, observação participante [e] pesquisa-ação” (FERNANDES, 2011, p. 11). Há aí, portanto, uma alteração intencional dos termos originalmente empregados, respeitando uma diretriz de organização instituída pela equipe do catálogo.

A própria ANPPOM publicou em 2015, como quarto volume de sua série *Pesquisa em Música no Brasil*, um estado da arte das publicações dos seus eventos entre 1988 e 2013,

organizado por Lia Tomás (2015). O levantamento observa especificamente os 2650 textos publicados nos anais de 21 encontros/congressos que a associação promoveu nesse período. A autora ressalta a relevância desse material base, destacando que

as comunicações representam os resultados parciais e/ou finais de projetos de mestrado e doutorado desenvolvidos por discentes, bem como pesquisas realizadas por docentes e pesquisadores vinculados aos programas de pós-graduação nacionais (TOMÁS, 2015, p. 3).

Tomás destaca que o levantamento objetiva efetivar “um primeiro diagnóstico da produção intelectual realizada nos programas de pós-graduação na área de música, assim como apontar tendências e problemas que poderão ser aprofundados em uma etapa posterior” (TOMÁS, 2015, p. 4). Assim sendo, os resultados apresentados por Tomás se configuram em um recurso que deve ser tomado como *corpus* para análises subsequentes.

Em relação ao anais a observar, Tomás (2015, p. 5) afirma a necessidade de aquisição pessoal de cinco volumes de publicações (relativos aos encontros/congressos de número 1, 6, 7, 9, 10 e 11), indisponíveis no site da associação naquela ocasião. Como destacado no início desta seção, ainda permanece essa lacuna na fonte oficial da ANPPOM.

Especificamente sobre os anais do 4º e do 5º Encontros, a autora destaca uma “controvérsia entre as informações fornecidas”. Ela menciona duas diferentes versões. A primeira é que esse conteúdo tenha sido publicado pela *Revista Art* da UFBA e que “a disponibilidade desse material encontra-se restrita à Biblioteca de Música da referida universidade” (TOMÁS, 2015, p. 6). Mesmo com o conteúdo em mãos, foi impossível ter certeza dessa hipótese, já que, embora em dois números (20 e 21, de dezembro de 1992) a revista organize seus artigos em três subáreas compatíveis com a associação (Composição, Educação Musical e Musicologia), não há referências ou menções à ANPPOM ou a um suposto vínculo daqueles textos aos eventos da instituição. Uma segunda versão diz que a revista da universidade baiana não publicou textos ligados àqueles encontros da ANPPOM. Uma possível resolução (ou talvez uma terceira versão) poderia ser obtida com o presidente da ANPPOM naquele período, mas a autora não obteve sucesso em contatá-lo. Por causa disso, a autora optou por excluir essas publicações tanto de sua compilação quanto de sua análise, reduzindo o número de eventos abordados de 23 para 21.

Com a exceção dos textos do 4º e 5º encontro, portanto, os anais da ANPPOM satisfazem o critério de conhecimento e acesso a toda a produção da localidade e período selecionados (C2). Cada um desses textos foi mantido nos anais da associação, possibilitando análises posteriores detidas sobre determinados períodos, assuntos, subáreas,

metodologias, autores, etc. Apesar de a lacuna promovida pela tal controvérsia abarcar dois anos consecutivos no início da constituição da associação, os três primeiros anos oferecem material o suficiente para delinear o que pode ser colocado como um momento inicial, de formação da instituição. Além disso, o lastro de publicações que cobrem desde o 6º encontro até o 27º congresso oferece material suficiente para análises de trajetória. Por exemplo, Tomás observou “uma irregularidade editorial e formal entre os volumes” (2015, p. 7), mais perceptível entre 1988 e 2003. A partir de 2005, diz,

a organização dos volumes torna-se mais semelhante, a despeito de ainda apresentarem pequenas diferenças. Por essas razões, podemos dizer que a organização dos volumes sempre foi realizada de modo individual, pois como não há o uso de critérios equânimes entre eles, cada tomo deve ser observado como um objeto único, como uma publicação relativamente autônoma e que se utiliza de critérios próprios de seleção, de estrutura e de normatização (TOMÁS, 2015, p. 7).

A ausência dos anais do 4º e 5º encontro é incapaz de anular a visualização dessa tendência de irregularidade que cobriu um intervalo temporal mais amplo: de 1988 e 2003. É possível analisar as mudanças ano a ano, justamente porque é possível consultar as informações que, ano após ano, foram registradas e se encontram disponíveis (C2). A visualização dessa tendência, por exemplo, ainda reforça mais uma vez o atendimento a C1: é por poder consultar os textos em sua versão integral que se visualiza o que cada ano apresenta. Fora isso, além dos anais em si, os catálogos de Fernandes e Tomás reafirmam a totalidade de comunicações apresentadas nos eventos, oferecendo suas listagens extras como mais salvaguardas da ideia de qual é a totalidade dos textos da ANPPOM.

Finalmente, em relação à representatividade do conteúdo frente à produção na área de Música de todo o país (C3), quatro fatores da bibliografia vinculada à ANPPOM fortalecem a proposta de usá-la como *corpus* das análises. O primeiro fator se refere à pluralidade de temas e abordagens metodológicas acolhidas pela associação, refletida na existência de suas diversas subáreas. Desde o I Encontro Nacional da ANPPOM (1988), a associação propunha quatro subáreas: Composição, Educação Musical, Musicologia e Práticas Interpretativas. A partir de 1997, essas quatro subdivisões iniciais se transformaram, pouco a pouco durante as próximas duas décadas, nas atuais nove (ou 13) subáreas: Composição, Educação Musical, Etnomusicologia, Música e Interfaces (com cinco subdivisões: Cognição; Dramaturgia e Audiovisual; Mídia; Musicoterapia; e Semiótica), Música Popular, Musicologia e Estética Musical, Performance, Sonologia, e Teoria e Análise Musical. Nesse intervalo temporal, há uma relativa variação na proposição das

subáreas, mas, independentemente de qual fosse, a associação sempre buscou abarcar as mais diferentes vertentes da pesquisa em música.

O segundo fator a favor da representatividade nacional é o caráter de sede rotativa tanto da diretoria quanto da realização de seus eventos. Além da composição da diretoria se alternar entre professores de diferentes instituições espalhadas pelo país, o próprio evento também transita pelas regiões, apresentando uma pluralidade local distinta de eventos com sede fixa. Até 2017, o congresso havia sido realizado em 13 diferentes cidades: Belo Horizonte, Brasília, Campinas, Curitiba, Florianópolis, João Pessoa, Natal, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Uberlândia e Vitória (TOMÁS, 2015, p. 11-20). Em 2018, pela primeira vez em sua história, o congresso foi realizado na região Norte do país, na cidade de Manaus. Considerando a diferença de facilidade ou dificuldade para pós-graduandos se inscreverem em congressos a serem realizados próximos ou distantes de sua cidade-base, observa-se esse fator como um acolhimento das eventuais diversidades geográficas observadas na produção de pesquisa, seja no âmbito temático ou metodológico das investidas de pesquisa.

Outro aspecto relacionado à associação diz respeito à submissão de textos para apreciação dos comitês científicos de seus eventos. De forma consistente, a associação apenas permite a submissão de textos por autores vinculados a programas de pós-graduação, seja como mestrando, mestre, doutorando, doutor ou professor orientador (com suas respectivas sobreposições). A associação também tem aceito recentemente submissões ligadas à etapa de Iniciação Científica. Nesses casos, o autor principal do texto deve ser o professor responsável pelo respectivo projeto de iniciação científica, oferecendo aos graduandos a possibilidade de coautoria do texto. Essa possibilidade busca realizar uma integração inicial dos graduandos que se interessam pela atividade de pesquisa. Considera-se nesta tese, assim, esses projetos, assim como os discentes vinculados a eles, de fato como instâncias da atividade de pesquisa.

Por fim, a consistência na manutenção da regularidade do evento, ano após ano, assim como a crescente quantidade de textos apresentados em cada realização oferecem um paralelo do crescimento da atividade de pesquisa no país no período, assim como exemplifica as diversas tendências brasileiras de investigação na área. Outros eventos com escopo abrangente, como é o escopo do Congresso da ANPPOM, surgiram bem mais recentemente: a primeira realização do Seminário de Pesquisa em Música (SEMPEM) aconteceu em 2001 e o primeiro Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

(SIMPOM) foi realizado apenas em 2010. Os Encontros de Pesquisa em Música (EPEM), também mais recentes que a ANPPOM, são esparsos: 2003, 2005, 2006, 2009 e 2016. Em relação à quantidade de textos apresentados, o ano de 2016 oferece um ponto de encontro desses quatro eventos, já que todos eles tiveram edições realizadas naquele ano. Para efeitos de comparação, os anais do 16º SEMPEM compreendem 21 textos, o IV SIMPOM reuniu 135 comunicações e pôsteres e os anais do V EPEM apresentam 13 textos, enquanto o XXVI Congresso da ANPPOM foi capaz de acolher 315 submissões aprovadas. Essa diferença de ordem de grandeza na produção vinculada à ANPPOM se configura, assim, como o fator final a favor de sua representatividade da produção de pesquisa brasileira. Por atender aos critérios elencados inicialmente, a produção bibliográfica dos eventos realizados pela ANPPOM foi escolhida como *corpus* para a análise final desta tese.

2 Estudos exploratórios

Os processos de escolha e de organização do material-base da tese gradualmente possibilitou observações de tendências e características das pesquisas. À medida que o período tomado por esses processos de delimitação do *corpus* chegava a um ano e meio, essas análises passaram a ser notadas e desenvolvidas, a fim de manter um cronograma de pesquisa que permitisse tanto o posterior aprofundamento das questões encontradas, quanto a escrita e conclusão da tese.

Como as leituras e análises começaram a ser feitas antes mesmo da decisão final de trabalhar com os anais do Congresso da ANPPOM, as primeiras leituras e análises não tinham ainda como ser sistemáticas, àquela altura. Assim, o material lido tem uma grande abrangência em termos de natureza (dissertações e teses, periódicos e eventos), instituições (diferentes PPGs e associações) e tempo (desde o ano de criação dos primeiros PPGs brasileiros da área). Em síntese, as leituras metódicas incluíram os títulos e resumos de todas as dissertações e teses acessíveis (presencialmente e/ou online) de cinco PPGs brasileiros (PPGM-UNIRIO, PPGM-UFPB, PPGMUS-UFBA, PPGMUS-UFMG e PPGMUS-UFRGS – desde os respectivos anos de criação até 2015), assim como títulos e resumos de todas as edições de quatro periódicos (*Debates*, *OPUS*, *Per Musi* e *Música Hodie*) até 2015. O mesmo foi feito com os anais dos congressos realizados pela ANPPOM entre 1990 e 2017 e quatro realizações do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM, 2010-2016). Assistemáticamente, também foram lidos títulos e resumos das dissertações e teses de outros quatro PPGs (PPGM-UFRJ, PPG em Música-USP, PPGMUS-UDESC e PPG MÚSICA-UFG), cerca de dez anos dos congressos da ABEM de diferentes períodos e aproximadamente 30 congressos da área, realizados a partir de 2013.

Junto com as demais formas do trabalho empreendido durante o doutorado, essas observações permitiram a identificação de características da bibliografia, assim como a comprovação ou contestação de características levantadas por publicações teóricas (prescritivas ou descritivas). Tratam-se, portanto, de estudos exploratórios nos moldes apontados por Antonio Carlos Gil (2008), cuja principal finalidade é “desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores” (GIL, 2008, p. 27). Embora Gil aponte que “de todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam menor rigidez no planejamento”, a proposição de realizar esses estudos no início do doutorado era justamente

criticar e analisar o planejamento da pesquisa proposta e os materiais disponíveis para trabalho.

Dessa maneira, naquele início de investigação, os diversos materiais encontrados (teses de doutorado, dissertações de mestrado, periódicos e anais de eventos) suscitaram questões sobre práticas e resultados da pesquisa brasileira em Música. Algumas dessas questões foram publicadas durante o período seguinte da pesquisa. Durante os dois primeiros anos de doutorado, as reflexões sobre características de pesquisa foram levadas para discussão em eventos acadêmicos em três ocasiões (BORGES, 2017a, 2017b; BORGES, SANTANA, 2017). Uma quarta fonte deriva de um longo debate desenvolvido na lista de *e-mails* da ANPPOM pelos seus associados, realizado logo após seu congresso de 2017 ocorrido em Campinas. O debate gerou material suficiente para que fosse compilado um relatório de 24 páginas, posteriormente publicado pela associação em seu site (BORGES, 2017d). O presente capítulo descreve as análises, além de apresentar e aprofundar seis questões percebíveis nessas publicações.

2.1 Análises delimitadas

Três análises bibliográficas com escopo bastante delimitado foram conduzidas durante o final de 2016 e o primeiro semestre de 2017 (BORGES, 2017a, 2017b; BORGES, SANTANA, 2017). A primeira análise (BORGES, 2017a) buscou apresentar um panorama das 18 teses de doutorado sobre interpretação defendidas no PPG em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO) entre 2009 e 2015. Essa análise foi posteriormente comunicada no I Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP, posteriormente publicada nos anais do evento.

Esse estudo buscou visualizar recorrências e tendências de objetos, métodos e objetivos de pesquisa nas teses do PPGM-UNIRIO. As teses foram levantadas a partir do *site* do Programa. Como as teses do programa não costumam apresentar a linha de pesquisa à qual se vincularam, para selecionar o *corpus* da análise, era necessário que a publicação apresentasse ao menos uma de três características: presença de “interpretação”, “intérprete”, “*performance*”, “*performer*” ou termo afim nos objetos e/ou objetivos, estudos sobre possibilidades técnicas e estéticas de um instrumento, e estudos de interpretação aplicada a peças em específico.

A partir dessa seleção, foram lidos título, palavras-chave, resumo, sumário, conclusão e introdução de cada texto. O resto do conteúdo (capítulos, anexos, apêndices,

etc.) foi folheado, a fim de confirmar ou negar a apresentação dada pelos elementos lidos. Isso foi feito para evitar reflexões errôneas a partir de títulos e resumos que não se alinhassem ao conteúdo do texto.

A segunda análise, por sua vez, delineou um perfil da pesquisa brasileira na subárea Teoria e Análise Musical a partir da produção acadêmica apresentada no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016 (BORGES; SANTANA, 2017). Essa análise foi comunicada no II Congresso da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical), posteriormente publicada nos anais do evento.

O ponto de partida da seleção do *corpus* foi a própria divisão proposta pela ANPPOM, observando exclusivamente as publicações da subárea Teoria e Análise Musical. Diferentemente das teses do primeiro estudo (BORGES, 2017a), nesse caso havia uma delimitação explicitada pelos próprios autores. Como a ANPPOM acolhe um grande número de subáreas de pesquisa e deixa a escolha da subárea proposta para o texto em aberto para os submetentes, pretendeu-se trabalhar com o que submetente, parecerista e coordenador propõem ser a subárea. Em outras palavras, a decisão sobre o *corpus* propunha dessa vez “seguir as regras do jogo”, obedecendo à categoria institucionalizada, com o intuito de compreender como os pesquisadores (os “nativos”) concebem a subárea Teoria e Análise Musical, assim como o que deve pertencer e não pertencer a ela. Foram analisados 134 textos (comunicações, pôsteres e painéis) de teoria e análise. Essa publicação inclui também uma breve comparação de perfil com a subárea de Composição, ponderando as 108 publicações em Composição no mesmo recorte (anais do Congresso da ANPPOM, entre 2012 e 2016).

A reflexão sobre uma das tendências de pesquisa encontradas nesse segundo estudo foi aprofundada na terceira e última análise preliminar (BORGES, 2017b). Entre as publicações de Teoria e Análise Musical levantadas, havia oito textos de estudos sobre mais de um compositor. Assim, essa terceira análise enfocou um pequeno subgrupo específico de oito publicações, com o objetivo de observar semelhanças e diferenças entre esses estudos comparativos, encontrando também possíveis contribuições e restrições dessa abordagem. Ao contrário da análise anterior, mais panorâmica, a pequena quantidade de estudos comparativos permitiu esmiuçar pontos importantes que fundamentavam as propostas de pesquisa. Essa análise foi apresentada no IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (EITAM), mais tarde publicada nos anais do evento.

Além dessas, três estudos (BORGES, 2016, 2017c, 2018a) examinaram relações estabelecidas entre as pesquisas de Música. Do ponto de vista conceitual (BORGES, 2017c),

buscou-se compreender o papel da interdisciplinaridade na constituição das áreas de pesquisa tanto em relação à área Música quanto a suas subáreas (independentemente de que teoria de subáreas for utilizada). Naquela ocasião, foram comentadas duas acepções distintas de interdisciplinaridade que comumente se encontra nos discursos acadêmicos. De um lado, há uma visão de interdisciplinaridade como a interlocução entre áreas de conhecimento, como nas duplas “música e educação” ou “música e sociologia”, por exemplo. Historicamente, o estudo da música sempre incorporou conceitos e métodos de outras áreas de conhecimento, desde as mais antigas relações com a filosofia, a retórica e a educação, até as recentes interações com a teoria da informação, a neurociência, os estudos de gêneros e as ciências da cognição. Nessa abordagem de pesquisa, é mais comum que a música surja como objeto do que como quadro metodológico. De outro lado, uma segunda definição encontrada no meio acadêmico musical brasileiro para interdisciplinaridade pode ser vista nas ações de pesquisa nas interações entre subáreas da própria área de pesquisa em Música. Essa definição se aplica às investigações que se posicionam, por exemplo, entre análise e etnomusicologia ou entre *performance* e composição.

Os dois textos enfatizaram o âmbito metodológico: como reconhecer factualmente essa interdisciplinaridade em larga escala? Se, por um lado, é possível encontrar com rapidez as interações realizadas por um número reduzido de publicações, por outro, naquelas ocasiões, foi necessário pensar como trabalhar com um grande número de textos, para poder dar conta de uma ideia de uma *área de conhecimento/pesquisa*, em detrimento de pesquisas isoladas. Como principal solução, buscou-se observar as relações entre as pesquisas como formadoras de *redes*. Essas redes foram estabelecidas, em ambos os casos, a partir da produção bibliográfica e seus metadados – especialmente as palavras-chave dos textos. Um primeiro momento (BORGES, 2016) destacou o uso de palavras-chave, observando as 129 comunicações e pôsteres apresentados no III SIMPOM, de 2014. Posteriormente (BORGES, 2018a), verificou-se que a utilização das palavras-chave para reconhecer ligações entre diferentes textos era uma estratégia mais frutífera. O *corpus* da análise foi significativamente expandido, abrangendo as 914 comunicações, pôsteres e painéis apresentados nos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015. A consideração das subáreas de cada publicações foi um fator decisivo para a revelação de relações entre as subáreas, estabelecendo na prática aquilo que havia sido previamente discutido de forma teórica (BORGES, 2017c).

2.2 Questões encontradas

Dois textos sobre publicações do Congresso da ANPPOM (BORGES, 2017b; BORGES, SANTANA, 2017) foram os primeiros, no decorrer do doutorado, a comprovar a riqueza das comunicações orais, pôsteres e painéis de evento como materiais de análise intensiva. Uma comunicação de pesquisa se configura como um formato concentrado para dar conta de uma reflexão: em poucas páginas, é necessário apresentar um conteúdo consistente. Como dados empíricos são raramente considerados, por si mesmos, pesquisa, essas poucas páginas precisam dar conta, principalmente, de uma argumentação ao mesmo tempo intrigante e bem embasada, com pouco espaço para descrições detalhadas sobre metodologia ou sobre o objeto, e de conclusões frutíferas, que promovam a continuidade das pesquisas. Pela dimensão reduzida permitida a uma comunicação, é possível perceber de forma mais imediata nela (ou em um conjunto de comunicações) os conjuntos de vestígios e indícios das premissas que sustentam aquela(s) investida(s) de pesquisa.

Ressalta-se que o principal interesse nessas análises foi, sobretudo, o de levantar questões e reconhecer aspectos da pesquisa em música realizada no Brasil. Essas questões e aspectos específicos deveriam levar a assunto mais amplos e generalizáveis. Por isso, se foi possível, por exemplo, notar que certo grupo de publicações analisava principalmente partituras, notou-se a questão mais ampla do *suporte do objeto de pesquisa*. O reconhecimento desse aspecto é mais relevante do que a conclusão de que aquele grupo de textos utilizava-se de partituras, pois, então reconhecido, esse aspecto poderia ser levado para as análises subsequentes: “que suporte esse outro grupo de textos está utilizando?”

Como o objeto da presente tese é a pesquisa em música no Brasil, seria relevante destacar essas perguntas para todas as subáreas da Música, mesmo – ou especialmente – em casos de subáreas aparentemente distintas ou frequentemente distanciadas pelos discursos dos próprios pesquisadores. Foi especialmente rico quando fatores vistos nas pesquisas em *Performance* era levado às de Musicologia, ou de Etnomusicologia para Teoria e Análise Musical, e assim por diante, justamente por revelar semelhanças e diferenças entre as subáreas. Ao passo que se fala muito sobre a especificidade de cada subárea, reconhece-se que, nas diversas instâncias acadêmicas, todas – hoje – fazem parte da área “Música”. Assim, junto às diferenças entre elas, objetivou-se, em todas as ocasiões, perceber também pontos que as subáreas mantêm em comum.

Para este capítulo, foram destacadas seis questões encontradas em três análises publicadas (BORGES, 2017a, 2017b; BORGES, SANTANA, 2017) e no relatório

compilado para a ANPPOM (BORGES, 2017d). As reflexões aqui apresentadas são expansões das publicadas àquela época. A problematização foi aprofundada também a fim de que as facetas que emergiram pudessem ser pensadas em novas investigações. Com esse objetivo, as seções desse subcapítulo se encerram deixando perguntas que favoreçam colocar em movimento o pensamento sobre aspectos musicológicos, mais do que tirar conclusões sobre os *corpora* específicos abordados nas análises.

Essas análises, junto a observações assistemáticas, também conduziram a interrogações de escopo mais amplo sobre o estudo da música no Brasil. Essas questões são desenvolvidas em discussões de maior fôlego no terceiro e quarto capítulos, buscando explicar concepções e fundamentos da área no país. Entre elas, estão o impacto geográfico e dos arquivos sobre a construção de conhecimento musicológico, o âmbito procedimental das ações de pesquisa, a onipresença da interdisciplinaridade na área, o(s) significado(s) de “pesquisa em música no Brasil” e, sobretudo, a ideia de repertório musicológico.

2.2.1 Compositor como principal escolha de músico a ser estudado

Uma das características mais comuns encontradas nas pesquisas estudadas nessas análises foi a dependência direta do objeto de pesquisa à figura do *compositor*. No caso das teses de *Performance* analisadas, o objeto de treze teses (76%) era intrinsecamente ligado à ideia de compositor, mesmo que os pesquisadores indicassem que seu principal interesse era contribuir para práticas de *performance*. Na maioria das vezes, essas treze teses buscaram abordar uma peça ou um conjunto de peças relacionadas. Eventualmente, partiam de peças de mais de um compositor. O objetivo de 15 teses (83,3%) foi o de oferecer sugestões interpretativas para o repertório escolhido, por isso não surpreende que seis textos apresentassem capítulos (ou subcapítulos longos) com as sugestões, nem que sete apresentassem discussões conceituais e aplicação sobre o repertório proposto. No entanto, é no âmbito da contextualização dos repertórios, que a tomada de compositores como ponto de partida se materializaria com maior clareza, resultando na alta frequência de contextualizações históricas que enfocassem outros tópicos, em vez de instrumentistas (Tabela 3).

Tabela 3. Elementos estruturais presentes nas teses

ELEMENTOS ESTRUTURAIS DAS TESES	QUANTIDADE DE TESES
Contexto histórico do compositor	8
Contexto histórico do gênero	5
Contexto histórico do repertório	6
Contexto histórico do instrumento	2
Revisão fonográfica	1
Possibilidades técnicas e/ou estéticas do instrumento	5
Discussão conceitual e aplicação sobre repertório	7
Sugestões para interpretação das peças	6

Fonte: elaboração do autor.

A primazia do compositor como elemento basilar do objeto de pesquisa também foi encontrada entre as 134 publicações de Teoria e Análise Musical, apresentadas no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016. Nada menos que 123 (91,8%) dos textos tinham como objeto de estudo peças de um ou dois compositores (BORGES; SANTANA, 2017, p. 140). Nenhuma publicação abordava análises do trabalho de instrumentistas ou situações de *performance*, por exemplo, o que indica que, naquele contexto, “teoria e análise musical” tem como significado tácito básico “teoria e análise das peças de compositores”.

Nos raros textos de Teoria e Análise Musical que se valiam de áudios e partituras para a construção das respectivas análises, as faixas de áudio foram utilizadas como “realizações fiéis” das obras dos compositores. Notou-se que, embora naturalmente gravações demandem intérpretes, estes foram tratados pelas análises, de certa maneira, como transparentes para a compreensão da obra do ponto de vista composicional (BORGES; SANTANA, 2017, p. 143).

Mesmo que o repertório tenha sido utilizado, nos dois âmbitos analisados, para discutir questões do ponto de vista, respectivamente, do intérprete e do analista musical, verifica-se que pesquisadores interessados nesses domínios da prática musical ainda têm como principal ponto de referência a figura do *compositor*. Vemos que ainda há certa hesitação na emancipação das outras funções do trabalho musical como tema de estudo.

Entre as teses, se o compositor é mantido como fundamento mais comum para a seleção do *corpus*, também é possível encontrar o *repertório musical* como opção de fundamento. A noção de repertório musical foi ponto de partida essencial para a delimitação de *corpus* de duas teses. Embora de certa forma ainda relacionado a compositores, o principal critério para a seleção de um repertório musical, nesse caso, está mais ligado a questões específicas dos instrumentistas. Para análise, Gonzaga (2013), por exemplo, selecionou

peças pelo seu modo de performance (“a música cênica para piano”). Por sua vez, Freire (2013) objetivou discutir a questão do *tempo* na interpretação, a partir de um repertório para piano.

Três teses sobre interpretação, no entanto, deixaram evidente que as particularidades do *performer* podem sim ter autonomia como objeto de pesquisa. Frydman (2014) e Santoro (2014) tiveram outros pontos de partida. Frydman (2014) discutiu a mobilidade de temperamento em flautas de sistema simples, a partir de uma coleção de partituras da biblioteca da Imperatriz Leopoldina. Santoro, por sua vez, explorou a técnica de seis baquetas, “pouco conhecida no Brasil, porém muito praticada mundialmente nos teclados barrafônicos” (SANTORO, 2014, resumo). O objeto da pesquisa de Santoro foi orientado tendo em mente um tipo específico de técnicas. Já Canaud (2013) foi quem mais enfocou um trabalho em geral reservado exclusivamente ao *performer*, ao dar atenção às semelhanças e diferenças entre a música notada e a música gravada pelo mesmo músico. Canaud buscou, através da análise aural de gravações, relevar características de interpretação de Radamés Gnattali e, por tabela, de Iberê Gomes Grosso, violoncelista com quem Gnattali fez duo. A tese também dá atenção a possíveis usos da análise aural e da revisão fonográfica por parte de novos intérpretes.

As análises sobre a subárea Teoria e Análise Musical na ANPPOM também evidenciaram o uso frequente da figura do compositor como fundamento do objeto de pesquisa. Nesses dois pequenos recortes da produção bibliográfica brasileira, nota-se essa mesma característica: o estudo de peças de compositores e das possíveis maneiras com que concebem (ou concebiam) aspectos musicais presentes nelas. Mais relevante do que tentar extrapolar essas conclusões para toda a pesquisa musicológica brasileira foi notar uma manifestação específica de um aspecto que pode ser inquirido em futuras análises de objetos de pesquisa: qual parte da atividade musical está sendo analisada pelos pesquisadores?

Essa pergunta pode ter como resposta diferentes etapas: *performances* públicas, práticas privativas (como as de estudo individual deliberado), ensaios coletivos, composição, transmissão verbal de conhecimentos, etc. Essas etapas variam de acordo com a “cadeia produtiva” e o sistema de pensamento que fundamentam a realização da música estudada. Em determinada concepção, por exemplo, um grupo de músicos pode entender que não há distinção entre momentos de “estudo” e momentos de “*performance*” ou que não há distinção entre momentos de “ensino” e momentos de “*performance*”. De forma abrangente,

pergunta-se: qual objeto de pesquisa tem tido proeminência em determinado recorte da pesquisa em música no Brasil?

2.2.2 Ampla dependência dos conceitos de *obra* e de *autor*

Observando as publicações de Teoria e Análise Musical na ANPPOM, nota-se que, juntamente à noção de compositor, conceitos de *obra* e de *autor* são fundamentais para a concepção das propostas de pesquisa mais frequentes. Das 134 publicações analisadas, apenas uma desviou da tendência predominante de singularizar compositores, observando um aspecto de uma prática musical coletiva: elementos na estrutura do ritmo característico de um gênero musical (BORGES; SANTANA, 2017, p. 140). Apesar da regularidade com que os textos partem dessas premissas, foi impossível encontrar neles definições explícitas para esses conceitos, o que sugere haver um acordo tácito sobre o que esses termos significam (tanto em si quanto para cada investida de pesquisa) – ou seja, dentro desse escopo, eles não foram postos em discussão.

Nos oito estudos que abordaram mais de um compositor, esses conceitos eram não só importantes como essenciais para cada etapa do trabalho, à medida que muitas das associações estabelecidas entre os compositores estudados eram construídas a partir da relação entre suas obras. Nos estudos que propunham proximidade entre dois compositores, a principal justificativa para associá-los era a de que as obras desses compositores eram semelhantes, numa espécie de metonímia de *autor pela obra*. Essa metonímia é exemplificada de maneira clara por Azevedo Neto (2014):

Essa denominação de autor funciona quando ao mencionarmos o nome de Aristóteles, por exemplo, isso equivale a uma descrição de um conjunto de obras e não de uma pessoa. Acionar o nome de um autor permite agrupar, reagrupar e relacionar um conjunto de textos (AZEVEDO NETO, 2014, p. 158).

É possível que, por vezes, a utilização dessa metonímia seja apenas uma expressão de linguagem. Em alguns casos, no entanto, fica claro que ela exerce um papel mais profundo do que apenas uma forma de falar: ela começa a fundamentar uma outra concepção de pensamento, caracterizada por uma extrapolação do nível da obra para o do autor. Roland Barthes evidencia uma das maneiras com que essa forma de explicar obras se materializa em análises:

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra;

a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p. 58).

O comentário de Barthes exemplifica uma transposição de conclusões da análise de um autor para a análise de sua obra. Na direção contrária dessa mesma via, estão exatamente as tentativas de aproximações de dois autores por meio da aproximação de suas obras. O fundamento é o mesmo.

Em um panorama da pesquisa brasileira sobre a “influência da música de Igor Stravinsky no material composicional de Heitor Villa-Lobos”, elaborado por Viegas (2013), fica evidente uma preocupação coletiva da academia brasileira em tentar perceber o que da obra de vida de Villa-Lobos veio da obra de vida de Stravinsky. Pensar a influência de uma obra sobre outra, à primeira vista, parece um entendimento coletivo de criação: podemos entender que uma obra é criada não só por quem a assina, mas também por todo seu contexto cultural e econômico, que se manifesta entrelaçado numa escritura múltipla. No entanto, pensar a influência de um compositor sobre outro é em si uma exacerbação de conceitos de autor e obra. Essa questão revela, como pano de fundo na construção da pergunta de pesquisa, um *segundo nível de autoria*: que há algo nesse autor que, na verdade, é oriundo de outro autor. Ou seja, que um autor é (parcialmente) constituído de outro. Mesmo assim, um autor, assim como uma obra, não necessariamente será explicado a partir da compreensão de suas diversas “partes constituintes”. Segundo Weymar (2013),

Na escritura múltipla seus fios [os fios do texto] devem ser desenredados, desfiados ou aclarados; mas nunca decifrados porque seus sentidos não cessam jamais. Detê-los significa interromper a semiose, significa compreender unilateralmente. (WEYMAR, 2013, p. 131, esclarecimentos nossos).

Nesse sentido, é evidentemente possível identificar traços em comum a mais de uma peça musical, tal como os pesquisadores propunham. O que se busca evidenciar aqui é que a presença desses traços em duas peças distintas (correlação) não necessariamente significa relação causal entre as peças – nem mesmo entre seus autores.

Ressalta-se, no exemplo de Viegas, que a *parte da obra* de Villa-Lobos que está em discussão é explicitamente expressa: o material composicional usado pelo compositor. Com isso se destaca que, além da metonímia do autor pela obra, a própria ideia de *obra* foi também

ocasionalmente empregada ela mesma como uma segunda metonímia: as obras específicas (cada peça musical) pela *obra de vida*. A ideia de *obra de vida* reuniria todas as peças musicais, além de eventuais produções relacionadas. Revisando a análise das teses sobre interpretação, vê-se que, como objeto de pesquisa, mantém-se firme a ideia de *obra*, central para a maioria das pesquisas – considerando, sobremaneira, que a obra esteja apresentada em partituras e demais fontes “oficializadas” pelos respectivos compositores, como suas gravações ou entrevistas.

No âmbito das poucas páginas em que comunicações orais de evento se apresentam, as semelhanças apontadas entre obras constantemente faziam uso dessa segunda metonímia, sem necessariamente expô-la como fundamento de sua questão de pesquisa. A metonímia da *obra pelas obras* (ou sua complementar *obras pela obra*) pôde ser vista na escolha dos documentos tomados pelos pesquisadores para empreender suas investigações. Nesses casos, a trajetória da construção da associação entre compositores pode ser sintetizada em algo como “determinadas peças exibem traços comuns, daí as obras (de vida) são semelhantes e, daí mais uma vez, os autores são semelhantes também”.

Esse movimento de argumentação, de uma obra à toda a obra e finalmente até o autor, coloca em primeiro plano a relevância dada à figura do *autor*. No recorte estudado (assim como em posteriores observações assistemáticas), não foram encontradas narrativas musicológicas que tomassem o caminho contrário (“esses autores são pessoalmente semelhantes, portanto suas obras também são”). Busca-se, então, entender qual é a importância desse “personagem” autor na reflexão musicológica. Foucault (2001), que discutiu e aprofundou as questões pensadas por Barthes, ressalta que a “função autor”, como nomeia, não faz parte de todas manifestações da escrita, mas sim a algumas instâncias específicas:

Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem um autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem um autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2001, p. 274).

Destaca-se que Foucault enxerga, assim, a figura do autor como um reflexo de uma sociedade, ou seja, que autor e certo tipo de sociedade estão intimamente relacionados. Como um ponto de partida, é possível tomar o meio acadêmico como o contexto social atual

da musicologia brasileira. Esse seria o circuito com papéis definidos, culturas próximas, valores e estruturas mais próximo da musicologia hoje. Assim, essa aparente “dependência” dos conceitos de *obra* e *autor*, visualizada nos textos publicados, deixa de causar surpresa. Ela tem um paralelo muito próximo e evidente no campo acadêmico, tão acostumado a também referenciar obras identificáveis (sejam textos, gravações, objetos ou o que for, mas sempre obras identificáveis) realizadas por autores igualmente identificáveis. Noções de obra e, principalmente, autor são essenciais no sistema acadêmico. Weymar (2013), comentando Foucault, ressalta a importância do conceito de autor na estruturação de um meio que *possibilite* novas produções em moldes semelhantes:

A função autor, uma das possíveis especificações da função sujeito, é o que permite que os discursos se organizem numa sociedade, portanto é uma função ligada aos sistemas legais e institucionais o que possibilita que qualquer indivíduo ocupe tal posição. Sendo assim, os autores podem ser considerados iniciadores, ou instauradores, de práticas discursivas que tanto produzem suas próprias obras quanto a possibilidade de outros textos. (WEYMAR, 2013, p. 133).

Em outras palavras, o fato de existir autoria cria práticas discursivas que produzem tanto suas próprias obras quanto abrem caminho para novos resultados semelhantes. Entre essas práticas, podemos observar especificamente o texto acadêmico. É justamente por isso que, no momento em que se propõe trabalhar com objetos sem autoria (usando os exemplos de Foucault: cartas pessoais, contratos, panfletos, etc.) em um contexto acadêmico, percebe-se a constante indispensabilidade dessa figura para o desenvolvimento da maioria das investigações. A questão então se transfere para outros domínios: o que acontece quando se trabalha musicologicamente (ou academicamente) sem autores? Que procedimentos de pesquisa decorrem da ausência de qualquer sinal explícito de autoria num registro musical?

No domínio da musicologia, há exemplos de registros diversos que passam ao largo da questão da autoria, especialmente naqueles produzidos artesanal ou domesticamente: manuscritos (em texto verbal, em notação musical ou outro meio), impressos e fotocópias parciais, gravações audiovisuais e arquivos digitais são alguns deles. Se a disseminação do acesso à internet no início do século XXI ocasionalmente promove o compartilhamento de registros musicais sem qualquer informação adicional, essa questão pode ser remontada até mesmo a partituras manuscritas grafadas por copistas que apenas registravam os elementos musicais, sem nomear os autores daquele documento (nem o que chamamos hoje de compositor, nem o que chamamos hoje de copista).

Em muitos casos como esses, musicólogos estabelecem uma “entidade” a que chamam de “Anônimo” (com letra maiúscula, como um nome próprio). Esse termo deixa de ser utilizado como um adjetivo e passa a ser empregado como um substantivo próprio, muitas vezes com algum número ou letra que ainda o difira de outros Anônimos identificados no mesmo *corpus*. Com isso, oferece-se a eles algo que, em sua época, não tinham: um *status* de autor. Construídos e reconstruídos a partir dos vestígios deixados no registro analisado, os singularizamos para que passemos a falar, academicamente, deles. Para garantir a singularização, damos a eles nomes (Figura 4).

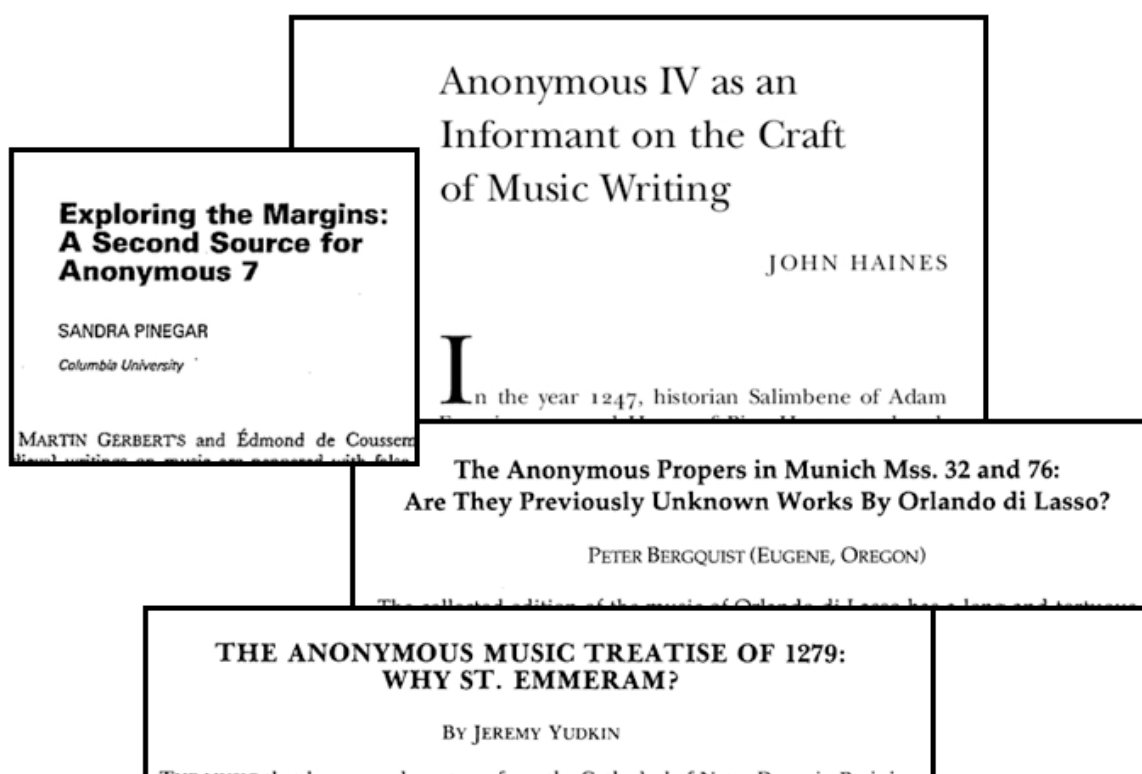


Figura 4. Exemplos de artigos musicológicos singularizando anônimos

Fonte: elaboração do autor.

Essa é uma das estratégias que dão conta da situação que a ausência de autoria confere ao exercício musicológico. Nesse sentido, o tratamento dado aos registros musicais é análogo àquele dedicado aos discursos literários, sobre os quais Foucault (2001) escreveu:

os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação

é imediatamente buscar o autor. O anônimo literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. (FOUCAULT, 2001, p. 276).

Pela forma com que o discurso predominante na musicologia busca evitar a ausência do autor, classifica-la como *insuportável*, nesse meio, parece adequado, diante das práticas comuns da área. Ademais, a frequente tentativa de findar os anonimatos se configura em um forte argumento a favor da fala de Foucault de que somente se aceita o anonimato como enigma. Entre os esforços para a singularização de anônimos, encontramos exemplos de experiências de identificação de autores por meio de suas obras, como o artigo de Peter Bergquist sobre os *Próprios* anônimos de um manuscrito possivelmente serem obras de Orlando di Lasso (também Figura 4). Está posto em jogo um enigma. Tal como se discutia sobre as publicações de Teoria e Análise Musical, sobre interpretação ou especificamente sobre a influência da música de Stravinsky sobre a de Villa-Lobos, há aí um intuito de aproximar dois compositores por meio de suas obras. Como, neste caso, não há um registro explícito de um autor no manuscrito, cogita-se atribuir a autoria daquela música a outro autor, já conhecido. Daí em diante, como o “nome de autor aciona um tipo de discurso que concebe um certo status a palavra de quem é instituído como tal” (AZEVEDO NETO, 2014, p. 158), o enigma se desfaz e discute-se a música assim como qualquer outra que apresente identificação.

Uma outra característica percebida (até mesmo nesse exemplo) é a maior frequência com que se propõe aproximar autores, em contraste com as mais incomuns tentativas de distanciá-los. A proposta “semelhanças entre autor X e autor Y” pode ser encontrada em mais ocasiões do que “diferenças entre autor X e autor Y”. Embora essa segunda proposta seja normalmente tomada como “desnecessária” e confrontada com a ideia de “claro que há muitas diferenças”, a primeira não enfrenta socialmente a mesma resistência (e assim, a encontramos mais frequentemente na produção de pesquisa). Considerando que buscamos aproximar apenas aquilo que, em nossas premissas, está afastado e que buscamos afastar apenas aquilo que, também em nossas premissas, está próximo, a maior frequência de propostas de aproximação sugere que o ponto de partida mais comum é que os autores são distintos uns dos outros, fortalecendo o argumento de que a figura do *autor* é essencial para boa parte da área.

Há, no entanto, muitos registros (e pode-se criar tantos outros) sem autor. Como lidar com grandes grupos de pessoas? O que pode ser dito sobre uma prática cultural de um local, em um âmbito tão grande que ultrapassa a singularização de pessoas? Academicamente, só

conseguimos nos dar conta desses largos panoramas a partir de observações prévias que se detenham em situações particulares? Ou mesmo, em um exercício de pensamento, como se detém sobre certo aspecto sonoro ou musical (como um sistema musical), sem necessariamente nos voltarmos para o modo humano de produção que conduziu a ele, mas sim nos voltando para as características e possibilidades futuras desse aspecto? É possível superar o aprisionamento do objeto de pesquisa pela figura do autor? Se é possível, como ele tem sido superado na musicologia brasileira?

2.2.3 Questões de alteridade em relação ao objeto de pesquisa – o caso dos instrumentos

No análise das teses sobre interpretação musical (BORGES, 2017a), outro aspecto das propostas saltou aos olhos: o instrumento musical que as pesquisas enfocavam e o instrumento musical tocado pelo proponente da investigação eram o mesmo. Em relação às teses levantadas, todas, sem qualquer exceção, apresentavam essa característica. A quantidade de vezes que determinado instrumento foi estudado era, assim, igual à quantidade de vezes que algum instrumentista ligado a ele tenha sido o responsável pela condução do trabalho. Essa relação direta com o instrumento selecionado se manifestava explicitamente nas pesquisas da seguinte maneira: pianistas pesquisavam interpretação ao piano, violonistas lidavam com repertório para violão, etc. (Quadro 3). Não surpreendentemente, o termo *idiomatismo* foi recorrentemente assunto dessas pesquisas, se materializando em diversas seções dos textos.

Quadro 3. Instrumentos e proponentes instrumentistas por nas teses

INSTRUMENTOS ESTUDADOS	INSTRUMENTISTAS PROPONENTES	QUANTIDADE DE TESES
Piano	Pianista	5
Canto	Cantor(a)	3
Flauta	Flautista	3
Percussão (marimba, teclado barrafônico)	Percussionista	2
Alaúde	Alaudista	1
Saxofone	Saxofonista	1
Trompete	Trompetista	1
Violão	Violonista	1
Violoncelo	Violoncelista	1

Fonte: BORGES, 2017a, p. 374.

Duas questões podem ser destacadas nesse cenário. A primeira tem a ver com a direta identificação da prática cotidiana e experiência acumulada dos pesquisadores com um aspecto fundamental das propostas apresentadas (naquele caso, dos respectivos instrumentos). Essa relação conciliada entre a experiência e local de fala do pesquisador e

seu objeto de pesquisa pode ser analisada a partir da noção de *alteridade*, que a antropóloga Mariza Peirano (1999) propõe pensar em cinco gradações: *alteridade extrema (exotismo)*, *alteridade radical*, *o contato com a alteridade*, *alteridade próxima* e *alteridade mínima*. Segundo a autora, essas gradações não são excludentes no decorrer do trabalho de pesquisa e são níveis de alteridade pelos quais cada acadêmico pode transitar sem nenhum empecilho *a priori*.

Esses níveis são mais facilmente explicados da maior para a menor alteridade. A autora considera o *exotismo* “a diferença limite da apreensão antropológica” e “a alteridade mais distante, remota e, ainda assim, passível de apreensão em um determinado universo” (PEIRANO, 1999, p. 5). Já a *alteridade radical* dá conta de um distanciamento menor, porém ainda significativo, que pode se dar no âmbito geográfico e/ou ideológico. Pensando a antropologia, a autora exemplifica esse nível com as pesquisas sobre indígenas no Brasil ou aquelas realizadas no exterior por pesquisadores brasileiros. O nível do *contato com a alteridade* diz respeito às investigações que observam a relação entre um grupo a que o pesquisador pertença e algum grupo ao qual não pertença. A autora ressalta que, no lugar de “estudos *de grupos indígenas*”, essas análises dão conta, por exemplo, da “relação da sociedade nacional *com grupos indígenas*” (PEIRANO, 1999, p. 9, ambos os grifos da autora).

Os dois níveis restantes são os mais frutíferos para pensar a questão específica dos instrumentistas-pesquisadores analisados. A *alteridade próxima* diz respeito às temáticas urbanas, às quais os pesquisadores são geograficamente próximos e ideologicamente conectados (mesmo que em oposição ou indiferença, mas com certeza em convivência). No âmbito da antropologia, as pesquisas brasileiras deram conta de assuntos “que vão de estilos de vida da classe média a hábitos culturais do psiquismo, consumo de drogas e violência” (PEIRANO, 1999, p. 11). A autora dá bastante ênfase ao caráter urbano dessa categoria:

Esta linha expandiu-se para mais tarde incluir setores populares, velhice, gênero, prostituição, parentesco e família, música, política. Um objetivo dominante do projeto como um todo tem sido desvendar os valores **urbanos** no caso brasileiro; neste sentido, as pesquisas não apenas situam os fenômenos **na cidade**, mas procuram analisar, na trilha deixada por Simmel, as condições de sociabilidade **nas metrópoles**. (PEIRANO, 1999, p. 12, grifos nossos).

Vale destacar que o fato de a cidade ser importante na alteridade *próxima*, na categorização proposta, decorre significativamente do fato de que os pesquisadores e as situações de divulgação das pesquisas estão também nas cidades. Nesse sentido, ressalta-se

o ambiente urbano como o ambiente nativo da maioria dos pesquisadores. A discussão sobre alteridade em relação à geografia estabelecida entre instituições de pesquisa, pesquisadores e objetos de estudo é aprofundada na seção 3.3.3.4 desta tese. Por ora, destaca-se a identificação e relação estabelecida entre pesquisador e objeto, no nível da alteridade próxima.

Por fim, a autora apresenta o conceito de *alteridade mínima*, que se manifesta quando “está localizada no próprio trabalho intelectual dos cientistas sociais” (PEIRANO, 1999, p. 14), ou seja, quando o cientista social busca “dirigir sua reflexão para a própria produção sociológica” (PEIRANO, 1999, p. 3). Sobre sua área de estudo, Peirano ressalta o surgimento de

uma série de estudos sobre as ciências sociais no país, grande parte com o propósito mais amplo de compreender a ciência como manifestação de modernidade. Tópicos de estudo variam desde biografias de cientistas sociais brasileiros a clássicos da teoria sociológica. (PEIRANO, 1999, p. 13).

Nesse nível de alteridade, o objeto de estudo faz parte do próprio campo de atuação a que o acadêmico pertença. Trata-se de uma reflexão sobre sua própria atividade, com a qual está consideravelmente identificado.

A antropóloga destaca que, no domínio da *alteridade mínima*, “o vínculo com o mundo intelectual mais amplo se dá apenas por efeito ilocucionário” (PEIRANO, 1999, p. 14). Por *efeito ilocucionário*, entende-se uma postura, por parte do pesquisador, de “recepção” das ideias pensadas no “mundo intelectual mais amplo” (como a autora designa). Daí, se segue um processo de contração de abrangência. O que é pensado nesse “mundo mais amplo” é então repensado localmente, com objetos, objetivos e resultados direcionados aos próprios locais. Busca-se assim resolver uma questão em âmbito delimitado, sem necessariamente lidar com outros níveis de alteridade. Dispensando retornar os resultados de pesquisa para uma comunidade maior onde justamente encontraria o *outro*, diz ainda a autora, “a ‘alteridade mínima’ esconde uma proposta, não realizada, de alteridade máxima, porque teórica” (PEIRANO, 1999, p. 14). Sobretudo no plano teórico, o pesquisador “ouve a comunidade”, mas prescinde da interação com ela.

Em síntese, é possível observar o impacto da alteridade sobre a naturalização e a desnaturalização de aspectos encontrados nas pesquisas. Um alto nível de alteridade permite, por um lado, destacar com maior facilidade particularidades naturalizadas, ao mesmo tempo em que, pela falta de referências no entorno do objeto, pode deixar de compreender certos

aspectos que serão percebidos fora de contexto (ou nem serão percebidos, de maneira nenhuma). Por outro lado, um baixo nível de alteridade possibilita ao pesquisador notar justamente essas sutilezas do objeto derivadas de seu contexto, embora torne mais provável que particularidades naturalizadas daquele determinado objeto continuem imperceptíveis à análise, exatamente pela ausência de estranhamento, por parte do pesquisador, dessas ações ou características. Essas nuances foram comentadas também por Béhague (1996, p. 23-24), mais especificamente sobre as relações entre o pesquisador e o local do objeto de pesquisa.

No caso que deflagrou esse pensamento (BORGES, 2017a), as propostas e objetos das teses observadas se davam em um plano de alteridade mínima: os autores discutiam exatamente as atividades que elas exerciam desde antes da proposta da pesquisa. Portanto, ao discutir aquilo que tinham competência e familiaridade para colocar em prática, os pesquisadores foram capazes de identificar minúcias, além de, eles mesmos, de fato levarem a cabo suas metodologias de trabalho concebidas durante a pesquisa. Em investigações com mais pessoas, essa concepção também permite mais possibilidades de convivência e interlocução com a comunidade envolvida. Simultaneamente, a concepção da ideia, assim como sua materialização textual, sempre permanece sob o risco de se comunicar apenas com sua comunidade mais imediata – nesse caso, músicos do mesmo instrumento, próximos das mesmas questões sobre técnicas, repertórios, etc. A análise realizada ainda deve levar em consideração os elementos tão próximos que deixam de ser percebidos pelos pesquisadores (ou seja, a supressão de hipóteses por falta de estranhamento, mais prováveis de ocorrer com observadores não familiarizados com o objeto de estudo) – ou, em alguns casos, conflitos éticos pessoais.

Destaca-se, portanto, que o aspecto positivo (a observação de detalhes) está sempre aliado ao aspecto negativo (a interrupção da comunicação com uma comunidade mais ampla e desatenção a aspectos naturalizados). Essa “duplicidade” de resultados também aconteceria caso as pesquisas lidassem em outro nível de alteridade: os aspectos positivos e negativos seriam apenas trocados de lado. Se todas as pesquisas tivessem sido conduzidas, por exemplo, em um nível de alteridade extrema, seus resultados também estariam sob um olhar enviesado: ao passo em que desnaturalizassem muitas ações e características e encontrassem relações com outros objetos de pesquisa, seriam incapazes, por desconhecimento, de perceber as particularidades desses objetos.

Em vista disso, nota-se que nenhum nível de alteridade reflete uma percepção mais compreensiva, muito menos exaustiva, de determinado objeto de pesquisa. Não há um nível

ótimo de alteridade. Independentemente de qual seja, haverá numa pesquisa sempre um campo de elementos percebido e um campo de elementos despercebido. Por isso, é necessário ponderar a respeito do impacto da manutenção prolongada do mesmo nível de alteridade sobre determinada área ou objeto de pesquisa, seja naquilo que sempre destaca para discussão ou naquilo que sempre silencia.

Portanto, promover um conjunto de pesquisas a partir de uma pluralidade de visões, em diferentes níveis de alteridade, parece ser mais frutífero para uma compreensão aprofundada de determinado tópico do que eleger apenas um nível de alteridade como nível ideal para pesquisa. Desse ponto de vista, percebe-se ser fecundo colocar em diálogo tanto pesquisadores próximos quanto distantes de seus temas, para que possam articular, juntos, os conhecimentos gerados por suas empreitadas particulares. Sendo cada pesquisador capaz de perceber apenas parte do que se quer estudar, é a conjunção dos processos desenvolvidos e resultados alcançados que estimula um turbilhão coletivo de percepções e reflexões, que, posto em ação, é capaz ainda de estimular a construção de novos conhecimentos.

Diante desse panorama, podemos nos perguntar se algum nível de alteridade tem ganhado proeminência nas propostas de pesquisa conduzidas nas diferentes instâncias de atividade. Será que as subáreas da música têm se inclinado para algum nível em especial? Há alguma subárea em particular que valorize determinado nível? É possível encontrar uma pluralidade de familiaridade com os objetos de pesquisa propostos? Como os programas de pós-graduação têm lidado com essa questão? Eles têm desejado pesquisadores com baixos ou altos níveis de alteridade? Finalmente: como esse aspecto ligado ao lado pessoal dos pesquisadores tem efetivamente se refletido nos produtos de pesquisa, a serem utilizados por futuros pesquisadores?

A segunda questão que resulta da identificação entre pesquisador, proposta e objeto de estudo toma corpo em outra dimensão: uma possível especialização extremada das pesquisas, que resulta numa fragmentação e desconexão interna da área como um todo. Naquele estudo específico (BORGES, 2017a), notou-se que as teses de doutorado pouco referenciavam publicações que lidassem com o mesmo repertório, gênero ou estilo, caso esses não se relacionassem ao mesmo instrumento que impulsionaram seus autores a empreender suas pesquisas. Em outras palavras, embora fosse possível encontrar paralelos da obra analisada com diversas outras, o filtro mais proeminente de seleção para as referências era se elas diziam respeito àquele mesmo instrumento. As teses priorizaram, como principais fundamentos teóricos e metodológicos, conceitos e ferramentas que

abrangiam um largo escopo do conhecimento sobre música, referenciando livros gerais de análise e notação musical, história da música (em um sentido tradicional), filosofia da música, por exemplo. Menos frequentes eram as referências ligadas aos contextos mais imediatos dos repertórios estudados, como pesquisas que lidavam com as mesmas ferramentas de análise da tese, com a figura do *performer* ou mesmo sobre práticas musicais mais próximas ao objeto de estudo. Como visto naquela ocasião, uma breve análise das referências das teses sugere uma concentração nos extremos da delimitação de pesquisa: majoritariamente, as referências ou tratam de música de forma abrangente (história, análise, etc.) ou do repertório específico do instrumento. Naturalmente, encontram-se também textos da subárea de Práticas – porém, em número bastante reduzido.

Dessa maneira, esses textos evitaram articular uma “rede local” de conhecimentos, que se interligasse pelo gênero, estilo ou recepção da música analisada ou pelos músicos que a praticam (ou praticavam), por exemplo. Eles priorizaram atender uma demanda bastante específica, delimitada entre a obra e o instrumento propostos. Caso fosse buscado um nível epistemológico de hierarquia mais alta a que esses textos pudessem se incorporar, eles seriam no Brasil associados à subárea de *Performance* (ou Práticas Interpretativas e demais denominações). No entanto, vê-se que o que emerge dessa situação não é o fortalecimento de um campo de *Práticas Interpretativas* propriamente dito. Isso parece o mais significativo aqui. No lugar disso, estabelecem-se microrredes de pesquisas e assuntos, organizadas a partir principalmente dos instrumentos. Talvez, por isso, uma palavra forte nessas pesquisas seja *idiomatismo*, buscando lidar principalmente com aquilo que é particular daquele instrumento.

É difícil concluir se a frequência com que a preocupação com o idiomatismo surge é causa ou consequência de práticas brasileiras da atividade de pesquisa. Possivelmente, para os autores, ela antecede a entrada na pós-graduação, como, por exemplo, desde a iniciação ao instrumento, quando muita atenção é dada àquele instrumento em particular que se deseja aprender. Também é possível, por outro lado, vê-la como decorrência dos conjuntos conceituais e metodológicos disponibilizados pelos autores próximos para as investigações. Independentemente disso, nota-se como resultado uma ramificação do conhecimento, causada por essa concepção de pesquisa. A identificação pessoal dos doutorandos com seus instrumentos se refletiu tanto nas propostas e justificativas de pesquisa, quanto, por consequência, em seus resultados finais. Uma leitura dos textos revela uma preocupação em alcançar conclusões para um público-alvo que se encontra naquela mesma situação

específica, sem empreender diálogos com campos mais amplos da própria atividade musical, começando com praticantes de outros instrumentos, repertórios, estilos e gêneros, e alcançando compositores, arranjadores, professores de música, musicólogos e demais analistas.

A abstenção da articulação com esses públicos também toma forma no próprio decorrer da condução de pesquisa. Tomando o exemplo observado: como todas essas pesquisas estão epistemologicamente conectadas às redes de assuntos e metodologias formadas pela subárea de *Performance*, espera-se, academicamente, que as ferramentas conceituais e analíticas ligadas a esse campo de conhecimento sejam, antes de mais nada, úteis para a realização das pesquisas; que elas sejam, no mínimo, conhecidas e criticadas; e, por fim, caso se mostrem adequadas, que sejam colocadas em uso. Caso deixem de observar o seu “entorno epistemológico”, as pesquisas podem desconsiderar conceitos e demais ferramentas metodológicas apenas por terem sido concebidas e postas em ação em pesquisas vagamente diferentes.

Destaca-se que, em quase todos os textos analisados, a escolha de objeto atendeu a uma conjugação de dois fatores: o repertório musical, objeto de pesquisa, era a interseção entre o instrumento do proponente e a obra de um compositor (no sentido discutido nas seções 2.2.1 e 2.2.2). A força dessa tendência pode ser considerada uma espécie de “lei de formação” para a definição de objetos de pesquisa, no escopo observado.

Até este ponto, já foram mencionados alguns interlaces entre objeto, propostas (questões e objetivos), justificativas e resultados finais das pesquisas. Central para toda a pesquisa, a natureza da proposta também se materializa no levantamento de referências. A revisão bibliográfica, no domínio metodológico, se dedicou a referências, acima de tudo, diretamente dedicadas ao instrumento e repertório estudados ou tão amplas que poderiam dizer respeito a praticamente qualquer estudo na área de música. Já em relação às referências decorrentes de uma revisão de literatura atenta a resultados de pesquisa, o que mais se encontrou foram as bibliografias relacionadas aos compositores, sobretudo em âmbito biográfico. Em síntese, a proposta de pesquisa se refletiu, não surpreendentemente, também numa tendência geral de interesse, escolha e utilização dos registros existentes. Da reflexão sobre esse aspecto de pesquisa, duas novas perguntas surgiram. Primeiro, que tipo de premissa implícita está orientando a seleção de referências e, portanto, a revisão de literatura e subsequente desenvolvimento das pesquisas? Em segundo lugar, como essa orientação

potencializa ou minimiza a circulação de determinadas referências e discussões no campo acadêmico?

Observando esses aspectos junto à tendência individualizante das premissas encontradas, torna-se relevante observar que outros “pontos de partida” para a revisão bibliográfica estão sendo empregados pelas pesquisas de Música. É possível tentar encontrá-los nas mais variadas pesquisas da área. Por exemplo, em uma investigação sobre uma festa popular, é importante notar se as referências encontradas dizem respeito unicamente ao mesmo tipo de festa pesquisada ou se está em contato com uma rede ampla formada por pesquisas sobre as mais diversas festas populares. Quão emancipada dessa rede está uma pesquisa que observe especificamente uma festa de determinado caráter (tradicional, espontânea, comercial, etc.), realizada em certa cidade e com certo público? O mesmo pode ser visto nas discussões sobre *sonoridade*. Se as práticas musicais de onde se ouvem exemplos de timbres e texturas são apenas algumas práticas específicas, é possível falar que há um área de pesquisa sobre *sonoridade*, em ampla abrangência? Ou seriam campos delimitados sobre “sonoridades do século XX”, “sonoridades de tal estilo musical” ou “sonoridades de tal artista”? Quando se estuda a relação de determinada prática musical com o âmbito religioso de seus praticantes, a pesquisa se encerra naquela manifestação religiosa delimitada ou se articula com um campo abrangente sobre música e religião? É importante notar que grau de interação os trabalhos especializados estabelecem entre si. Na subárea da educação musical, é necessário reconhecer os níveis e modalidades de escolaridade de que as pesquisas tratam. Vê-se, por exemplo, a existência de redes como “educação básica”, “educação infantil”, “educação superior”, “educação especial” e “educação na terceira idade”, para citar alguns – ao mesmo tempo, pergunta-se, até que ponto essas redes estão se articulando entre si? Que temáticas e metodologias são relevantes para todas essas especificidades? Ainda mais importante: quão rara ou frequentemente essas temáticas e metodologias comuns estão sendo colocadas em discussão?

Toda essa questão se fundamenta numa teoria de linearidade entre dois extremos de concepção de pesquisa. Em um deles, está uma atividade de pesquisa radicalmente singular, para o qual interessam apenas as experiências que lidem exatamente com aquele mesmo tópico de discussão. No outro extremo, está uma ideia totalizante que sintetize todas as ideias e possibilidades de investigação como se todas as pesquisas fossem apenas uma. Uma solução apresentada e praticada pela academia tem sido estacionar em pontos menos radicais dessa escala, por exemplo com divisões hierárquicas do conhecimento da CAPES: grande

área, área básica, subárea e especialidade. Independentemente de em que grau se busca agrupar os interesses particulares, é possível ver um paralelo com que Norbert Elias escreveu sobre sociedade e indivíduos:

Para onde quer que nos voltemos, deparamos com as mesmas antinomias. Temos uma certa idéia tradicional do que nós mesmos somos como indivíduos. E temos uma certa noção do que queremos dizer quando dizemos “sociedade”. Mas essas duas idéias — a consciência que temos de nós como sociedade, de um lado, e como indivíduos, de outro — nunca chegam realmente a coalescer. Decerto nos apercebemos, ao mesmo tempo, de que na realidade não existe esse abismo entre o indivíduo e a sociedade. Ninguém duvida de que os indivíduos formam a sociedade ou de que toda sociedade é uma sociedade de indivíduos. Mas, quando tentamos reconstruir no pensamento aquilo que vivenciamos cotidianamente na realidade, verificamos, como naquele quebra-cabeça cujas peças não compõem uma imagem íntegra, que há lacunas e falhas em constante formação em nosso fluxo de pensamento (ELIAS, 1994, p. 16)

Parafraseando Elias, ninguém duvida de que as investigações particulares formam a área de pesquisa ou de que toda área é uma área de investigações particulares. A questão é como estão lidando com a tensão entre generalizar e especializar as pesquisas? Se nada puder ser dito – por exemplo, se um professor de música não tiver nada a dizer sobre uma análise musical –, configura-se que, epistemologicamente, se tratam de áreas distintas que não devem conviver uma com a outra. No entanto, quando esse debate é de fato empreendido, encontra-se aí uma área de pesquisa.

Reunindo os dois tópicos discutidos nesta seção, pode-se ver que o conhecimento construído a partir de um baixo nível de alteridade tem maior probabilidade de alcançar resultados imediatos e bastante específicos, que atenderão situações de forma aprofundada. Em contrapartida, esse conhecimento corre o risco de sofrer de um isolamento causado por uma especialização excessiva, sem se posicionar a favor de um campo mais amplo de conhecimento e leitores. Tomando pelo outro lado, ou seja, por altos níveis de alteridade, poderíamos nos perguntar, sobre as pesquisas analisadas: o que flautistas teriam a enxergar na pesquisa sobre uma peça para piano? Ou um cantor sobre um repertório ou técnica violonística? Se esse nível de alteridade ainda parece alto, é possível ainda encontrar um nível intermediário: por exemplo, o que um trompetista vê em determinada prática do saxofone ou um violinista sobre violoncelo? A proximidade por fazerem parte dos respectivos naipes pode facilitar, enquanto algum nível de alteridade pode ajudar a revelar aspectos naturalizados. Essas pesquisas obrigatoriamente necessitariam articular conhecimentos da subárea como um todo, passando ao largo de uma especialização que

pudesse ser danosa à investigação. Assim como na área de *Performance*, esse tipo de atividade de pesquisa pode ser praticado em qualquer especificidade da área de pesquisa: o que teria um professor do ensino básico a dizer sobre determinado aspecto do ensino superior? O que um analista musical teria a dizer sobre uma situação de ensino? O que pesquisadores de música baiana poderiam falar sobre música feita no Rio Grande do Sul? Que resultados sairiam dessas análises em interação?

2.2.4 Impacto dos suportes dos objetos de pesquisa sobre as possibilidades de construção do conhecimento

A observação sobre o objeto de pesquisa de textos de Teoria e Análise Musical (BORGES; SANTANA, 2017, p. 139-142) revelou uma tendência predominante de análises sobre uma peça ou conjunto de peças específico. Dos 134 textos abordados, 123 (91,8%) apresentavam essa proposta. As outras onze publicações enfocaram discussões conceituais e de ferramentas de análise (10 textos) e aspectos de gêneros musicais (1). Em relação tanto às análises aplicadas quanto às propostas teóricas, foram observados especificamente os suportes dos documentos principais usados pelos autores para a construção de seus textos. Foram identificadas três vertentes: uso de partitura, uso de áudio e discussão teórica.

Com essa identificação, observou-se a frequência com que cada vertente foi acionada pelos autores. Apenas duas publicações foram impossíveis de ser classificadas segundo essas vertentes: uma revisão de literatura sobre ensino de harmonia e uma reconstrução de software para uma peça específica, a partir de informações descritas em artigo publicado pelo compositor da dita peça.

A categoria “discussão teórica” foi empregada para os textos que se detinham na crítica e construção de conceitos e métodos. Em contraste, textos que meramente apresentassem conceitos ou métodos a fim de aplicá-los, seja em partituras ou em gravações, foram classificados nas respectivas categorias. Em três ocasiões, os autores não referenciaram nem usaram exemplos dos originais, dificultando a percepção de que, na verdade, analisavam partituras, como fica implícito em seus textos.

As publicações transitaram entre essas três categorias, sem necessariamente se delimitar a apenas uma delas – por exemplo, oito textos tinham como principal objetivo discutir teoria musical ao passo em que empregavam partituras para ilustrar ou fundamentar seus argumentos. Três textos analisaram partituras e áudios, aproveitando os benefícios e buscando superar as limitações de cada suporte. Já em relação aos outros 132 textos, encontrou-se uma predominância ampla do uso da partitura como suporte de análise, fosse

exclusivamente (111 ocorrências, ou 82,8% do total) ou em conjunto com as outras possibilidades (10 textos, 7,5%), gerando um panorama geral de clara tendência a esse suporte (Figura 5).

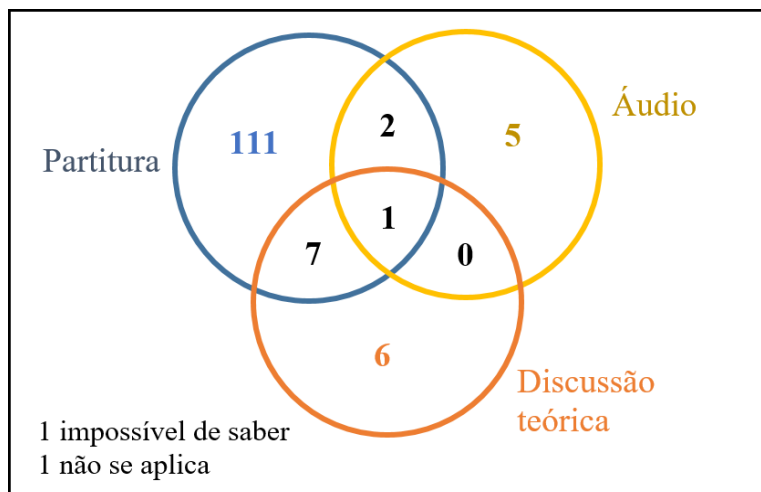


Figura 5. Suporte das análises, da subárea Teoria e Análise Musical da ANPPOM entre 2012 e 2016
Fonte: BORGES; SANTANA, 2017, p. 142.

Identificando a alta frequência com que a partitura é utilizada como fundamento para análise, percebeu-se que a transcrição da música para esse formato continua a ser o ponto de partida básico para a pesquisa nessa subárea (BORGES; SANTANA, 2017, p. 142-143). A prática de pesquisa da subárea, entre 2012 e 2016, parece assim concordar com diversas proposições de Don Michael Randel (1992). A primeira delas diz respeito à ferramenta mais importante para as premissas atuais de pesquisa: “de todas as nossas ferramentas, a notação musical certamente é a mais importante e é central para muito de nossa teoria”⁹ (Randel, 1992, p. 11).

Em relação à subárea, notou-se que “as análises se aglutinam de forma evidente no estudo de partituras musicais, o que significa, por extensão, o estudo de parâmetros passíveis de notação em partitura” (BORGES; SANTANA, 2017, p. 142-143). A leitura dos textos levou à observação de que

A primazia de enfoques ligados a alturas e durações é palpável nos textos de Teoria e Análise Musical. Mesmo no tratamento de questões associadas ao conceito de sonoridade, como no caso de texturas e densidade, ou ao de prática instrumental, como idiomatismo, são tratados no âmbito do que pode ser grafado – ou grafado com precisão – em partitura. (BORGES; SANTANA, 2017, p. 143).

⁹ “Of all of our tools, musical notation surely ranks first in importance, and it is central to much of our theory.”

As conclusões desse estudo refletiram, portanto, outra proposição de Randel sobre a atividade de pesquisa:

Nosso trabalho reflete não só nossa dependência – e talvez crença indevida – na notação musical ocidental. Ele também reflete alguns dos aspectos particulares dessa notação. A notação musical ocidental é muito melhor em lidar com alturas do que com qualquer outro aspecto do som musical. Mesmo havendo pontos fracos em lidar com alturas, ela é completamente bruta em respeito à duração e ainda pior em respeito ao timbre. Não surpreendentemente, nosso trabalho sobre organização de alturas predomina nosso trabalho sobre ritmo, para não falar de timbre. E não surpreendentemente, repertórios que colocam aspectos rítmicos e tímbrico mais claramente em pé de igualdade com a organização de alturas tendem a serem subvalorizados ou simplesmente excluídos de nossos cânones de modo geral.¹⁰ (RANDEL, 1992, p. 12-13).

Nas 123 publicações que realizavam análises aplicadas, todas elas se detiveram sobre *obras* cujo autor se caracterizava como compositor. Não foram encontradas análises ligadas a atividade como, por exemplo, a de *performance*. Mais um paralelo com Randel, portanto, pode ser traçado em relação à presença ou ausência de repertórios no cânone de pesquisa: a “norma” da subárea, assim como vista com as teses recentes do PPGM-UNIRIO sobre interpretação, se fundamenta nos compositores. Por isso, nessa ocasião, também foram identificados e contabilizados os compositores cujas peças eram analisadas pelas publicações (BORGES; SANTANA, 2017). Nas ocorrências em que os textos analisavam obras de dois compositores, optou-se por atribuir mais 0,5 a cada um dos dois compositores, na contagem final. As 123 análises aplicadas lidavam com peças de setenta compositores, dos quais dezesseis foram tema de pesquisa mais de uma vez: Heitor Villa-Lobos (22 vezes), Györgi Ligeti (8), Claude Debussy (6,5), Olivier Messiaen (6), Iannis Xenakis (5), Igor Stravinsky (3,5), Almeida Prado (3), Leopoldo Miguéz (3), Adrian Willaert (2), Claudio Santoro (2), Dmitri Shostakovich (2), Gérard Grisey (2), John Cage (2), Karlheinz Stockhausen (2), Salvatore Sciarrino (2) e Alexander Scriabin (1,5). Esse repertório recorrente compartilha características que o torna passível de comunicação e existência no mesmo círculo de pesquisadores. Entre essas características, a mais proeminente, em termos de suporte, é a notação (especificamente a utilização da partitura) como principal método de

¹⁰ “Our work reflects not only our reliance on—and perhaps undue belief in—Western musical notation. It reflects some of the particular features of that notation as well. Western musical notation is much better at dealing with pitch than with any other aspect of musical sound. For all of its weakness at dealing with pitch, it is downright crude with respect to duration and worse yet with respect to timbre. Not surprisingly, our work on pitch organization overwhelms our work on rhythm, to say nothing of timbre. And not surprisingly, repertories that place rhythmic and timbral features more obviously on an equal footing with the organization of pitch tend to be undervalued or simply excluded from our canons altogether.”

comunicação sobre suas respectivas peças. Visivelmente, uma das condições para certa música ou compositor fazer parte desse cânone de pesquisa é seu registro e disponibilização em partitura, haja vista terem sido encontradas análises sobretudo a respeito dos aspectos de alturas e ritmos, assim como sobre uma aceção de textura como um aspecto composto por alturas e ritmos. A escolha desse suporte é facilitada pela existência prévia de ferramentas e aplicações, que por sua vez resulta na geração de mais uma aplicação de suas possibilidades, numa espécie de “círculo virtuoso de produção de pesquisa” (BORGES; SANTANA, 2017, p. 143).

Ressalta-se o reconhecimento de idiomatismos a partir dos elementos notados na partitura como “parte da obra”, em contraste com os idiomatismos “necessários para tocar” a peça, mas que não se encontram explicitamente notados. Considerar algo como parte da obra ou como um elemento externo necessário para sua realização retorna a discussão para o campo da “obra”. Sobre a relação da musicologia com a obra, Randel afirma que

[m]uito da energia da musicologia tem sido destinada em identificar, fixar, preservar e estudar “a obra em si”. E, de certo, nossa crença em tal coisa como “a obra em si” é o que torna possível a criação da lista das coisas que formam o cânone. Mas a notação não é suficiente para a definição da “obra em si”. De fato, a notação simplesmente não é, de maneira alguma, autossuficiente. Ela deve sempre se decodificada por um leitor informado que carrega para ela sua própria experiência. E essa experiência é o produto de uma tradição oral paralela. Essa interdependência de tradições escritas e orais caracterizam a notação do século XX tanto quanto caracteriza notações não diastemáticas da Idade Média. Em consequência, o status da “obra em si”, como algo fixo na notação para todo o sempre, está seriamente minado.¹¹ (RANDEL, 1992, p. 12).

Se, com a partitura, eram desconsiderados elementos de performance, o que era possível ver nas publicações que trabalhavam com áudio? Nesse sentido, as gravações em áudio parecem ter herdado da partitura o status de “obra em si”, se tornando uma espécie de notação à qual se propõe ser autossuficiente. Isso foi especialmente visível na forma com que os áudios foram utilizados como uma mera “troca de suporte” das peças:

Quando a análise foi feita sobre o áudio, o interesse era voltado, sobremaneira, a uma compreensão do âmbito da linguagem considerando

¹¹ “Much of the energy of musicology has gone into identifying, fixing, preserving, and studying “the work itself.” And, of course, our belief in such a thing as “the work itself” is what makes possible the creation of the list of such things that make up the canon. But notation is not sufficient for a definition of “the work itself.” Indeed, notation is simply not self-sufficient at all. It must always be decoded by an informed reader who brings to bear on it his or her own experience. And that experience is the product of a parallel oral tradition. This interdependence of written and oral traditions characterizes notation in the twentieth century just as surely as it characterizes nondiastematic notations of the Middle Ages. In consequence, the status of “the work itself,” as something fixed in notation for all of time, is seriously undermined.”

o áudio uma realização fiel da obra do compositor. Embora, naturalmente, as análises sobre gravações demandem intérpretes, estes foram tratados, de certa maneira, como transparentes para a compreensão da obra do ponto de vista composicional. (BORGES; SANTANA, 2017, p. 143).

À exceção de um entre os 123 textos, verifica-se na área um consenso em torno de uma ideia stravinskiana de *execução* musical, ou seja, de que performances são reproduções objetivas daquilo que está notado. Para Stravinsky, a “ideia de execução [musical] implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente” (STRAVINSKY, 1996, p. 112). Ela se contrasta à ideia de interpretação, que, segundo o compositor, “implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte” (STRAVINSKY, 1996, p. 112). Por isso, é curioso ver analistas tomando gravações como execuções das peças examinadas, já que a própria atividade de análise musical é uma “*prática interpretativa* que tem como finalidade primeira a compreensão de processos musicais” (MOREIRA, 2017, p. i, grifos nossos).

Se as gravações são tomadas como execuções, era possível que estivessem também tomando as partituras como “execuções notacionais” – ou seja, representações perfeitamente fidedignas às obras. Tomando especificamente os oito textos que analisaram dois compositores, o que se observou foi que a totalidade dessas análises se baseia em versões ‘inequívocas’ das composições, considerando assim que a partitura analisada supostamente transmitiria com exatidão a obra a que se referem. Nesse recorte, não foram encontradas referências a mais de uma versão de uma mesma peça ou questionamento semelhante às partituras e áudios analisados”. Conclui-se, assim, que havia uma espécie de “transposição exata” entre três instâncias: a obra (em um sentido ideal), sua notação em partitura e a gravação em áudio. Discutir qualquer uma dessas instâncias pareceu significar discutir o mesmo objeto. De todos os textos lidos, apenas um se contrapôs a essa postura, e de forma veemente:

O texto de Costa (2012) propõe uma “ampliação do termo morfologia musical que compreenda a performance como parâmetro delimitador da forma”. É verdade que a peça discutida (*Quarteto Mínimo*, do próprio autor) tem formato modular, dando proeminência aos intérpretes sobre decisões que impactam a morfologia do resultado. Salienta-se que, embora neste caso fosse difícil ignorar a participação dos intérpretes, Costa observa o resultado da prática musical – e não a partitura que deu origem a ela. Sua comunicação se encerra afirmando que “análises morfológicas que levem em consideração o trabalho dos intérpretes são viáveis e, a nosso ver, representam um avanço no sentido de abarcar, no campo da análise formal,

todo um universo de casos ainda pouco estudados” (BORGES; SANTANA, 2017, p. 143).

Articulando quatro diferentes gravações e a partitura que serviu de ponto de partida para os intérpretes, o texto de Costa (2012) foi exceção em relação à regra comum da subárea como um todo.

Um último tópico sobre o suporte das análises se refere à questão do período comumente tomado pela subárea como objeto de estudo. Percebida a proeminência da partitura como suporte das peças analisadas, é importante ressaltar dois aspectos sobre o caráter documental: primeiro, a emergência de outros suportes ou sistemas notacionais a partir da metade do século XX e, segundo, uma menor oferta de partituras brasileiras, cada vez mais enfraquecida pela contínua queda do ciclo produtivo de partituras no país. Nota-se os efeitos dessas duas longas ações em curso, na subárea de análise no Brasil, em uma consequência observada nos textos estudados: o repertório analisado está concentrado na janela temporal entre aproximadamente 1900 e 1970, sobretudo entre 1920 e 1950. Mesmo observando um pequeno número de textos, esse intervalo também ficou evidente na análise dos estudos comparativos (BORGES, 2017b), em que o período do repertório estudado foi sistematicamente notado (Figura 6).

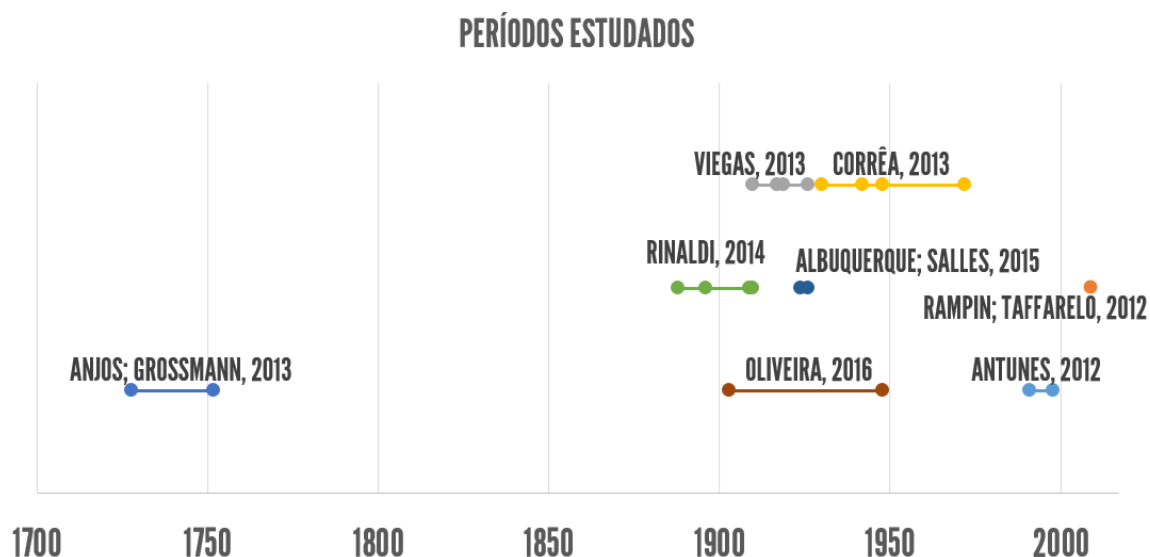


Figura 6. Períodos abordados pelos estudos comparativos
 Fonte: BORGES, 2017b, p. 67.

Diante desse cenário, é possível estimar que, mantida a tendência da subárea em usar da partitura como principal suporte, o repertório estudado esteja cada vez mais defasado temporalmente em relação à atividade de pesquisa, já que cada vez menos repertório,

proporcionalmente, vem sendo publicado em partitura (seja por outro formato ou mesmo não publicado mais). Essa tendência é ainda mais provável diante da emergência das subáreas de Sonologia no país (dando bastante atenção à análise tanto de gravações quanto de peças cujo suporte nativo é o áudio), assim como da subárea de Música Popular, junto à já consolidada subárea de *Performance* (frequentemente enfocando análise de gravações). Permanecendo tão próxima de um suporte que aos poucos perde sua primazia na documentação musical, é possível que a maior parte dos esforços da subárea de Teoria e Análise se atenha gradualmente mais à música da primeira metade do século XX.

2.2.5 O uso de comparações com músicas consolidadas para legitimação de outras músicas como objetos de pesquisa

A análise das oito comunicações que estudavam dois compositores (BORGES, 2017b) revelou uma questão de fundo que fundamenta a premissa de alguns desses textos. Além de uma metonímia de *autor pela obra*, foi verificada também uma estratégia de pesquisa que buscava associar dois compositores por semelhanças de suas obras (questões analisadas detidamente na seção 2.2.2). Essas duas questões deram origem a outras duas perguntas: para que e por que esses autores buscavam associar esses dois compositores? Ou seja, com que finalidade associaram os compositores e o que os possibilitou a efetivarem essa proposta?

Observou-se dois tipos de discurso ao lidar com essas questões: um intencionalmente declarado e outro subentendido nas entrelinhas dos textos. Presente em quatro textos, o primeiro tipo propunha expor, de partida, as premissas que levaram os pesquisadores a estabelecer um elo entre os compositores. Por exemplo, Rampin e Taffarelo (2012) relacionam a estética de Liam Robinson em *Chamber Concerto*, de 2009, a uma tradição norte-americana de música minimalista. Os autores comentam de forma direta sobre as “várias influências vistas em alguns procedimentos composicionais” (RAMPIN; TAFFARELO, 2012, p. 1988) oriundas dos compositores dos *New York Schools of Music and Visual Arts*, e a característica comum de aproximação permanente da música com as artes do texto, teatro, escultura e instalação.

Assim como eles, outros três textos foram explícitos sobre a razão de associar os compositores abordados. Anjos e Grossmann (2013) buscaram analisar o *adagio* da primeira *Sonata Metódica* (de 1728) de George Philipp Telemann, utilizando as diretrizes de interpretação apresentadas por Johann Joachim Quantz, no *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen* (de 1752). Sobre a relação entre os dois, os autores comentam

que “a ligação entre Quantz e Telemann se mostra evidente” devido às informações da autobiografia do primeiro, à correspondência entre eles e à pesquisa acadêmica sobre “influências de Telemann nas obras de Quantz” (ANJOS; GROSSMANN, 2013, [p. 2]).

Viegas (2013), por sua vez, analisou uma tradição acadêmica brasileira em comentar uma possível influência da música de Stravinsky sobre a de Villa-Lobos, referenciando ao menos cinco publicações pós-2000 que tematizaram essa relação. Viegas buscou mapear a produção da área sobre esse tópico e levantar questões motivadoras de pesquisas futuras. Acerca de seu ponto de partida, o autor revela que

[a] influência da música de Igor Stravinsky (1882-1971) na obra de Villa-Lobos é comumente sugerida em diversas pesquisas sobre a obra do compositor brasileiro, não apenas por aquelas que atendem a questões históricas (BÉHAGUE, 2001; LAGO, 2010), mas também por trabalhos de análise musical (PASCOAL, 2005; SALES, 2009; LACERDA, 2011) (VIEGAS, 2013, [p. 2]).

Vê-se assim que, independentemente de concordar ou discordar da possibilidade teórica de haver influências e dessa manifestação específica (Stravinsky/Villa-Lobos), Viegas parte desse acúmulo bibliográfico sobre o tema para construir sua própria questão de pesquisa. Esse processo poderia também ser aqui considerado uma influência: a influência das pesquisas de Béhague, Lago, Pascoal, Sales e Lacerda sobre a pesquisa de Viegas. Contudo, em vez de esses autores serem aqui tomados como os agentes da ação (aqueles que influenciam), será dada prioridade à ação de Viegas em mencioná-los como *referências* para sua pesquisa e seu texto. Ressalta-se que próprio autor demonstrou estar consciente de que há diferenças entre *influência* e *semelhança*:

Em muitos contextos influência é interpretada como uma consequência de similaridade ou semelhança, mas isto pode não estar sempre relacionado, em alguns contextos, com aquilo que pode ser um processo quase subliminar de influência (BEARD; GLOAG, 2005, p. 68 *apud* VIEGAS, 2013, [p. 2]).

Por fim, José Oliveira (2016) enfatiza o pensamento formal de Villa-Lobos e busca “traços da influência debussyana em sua última fase composicional” (OLIVEIRA, J. C., 2016, resumo), ao abordar a *Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra* do compositor brasileiro em contraste com a *Rapsódia para saxofone alto em Mi* de Debussy. O vestígio do processo de escolha dessas duas peças emerge em uma citação no decorrer do texto:

O diálogo de Villa com a *Rapsódia para saxofone alto em Mi* de Claude Debussy (1903) sugere também uma reflexão sobre um breve retorno ao

seu primeiro período criativo. “[...] a primeira fase de Villa-Lobos foi marcada pela forte influência francesa (Debussy sobretudo) e a força que possuía a música de Wagner no Instituto Nacional desde a diretoria de Leopoldo Miguéz no final do século XIX” (FERRAZ apud [sic] SALLES, 2009:10). (OLIVEIRA, J. C., 2016, [p. 1-2]).

Em outras palavras, a conclusão de Silvio Ferraz sobre a influência francesa (ou de “Debussy sobretudo”, como coloca) age como uma referência para Oliveira optar pela seleção de uma peça de Debussy como a peça a analisar paralelamente à de Villa-Lobos. Utilizando uma formação semelhante à *Fantasia* do compositor brasileiro (saxofone solista, frente a uma orquestra), a *Rapsódia* de Debussy surge como uma opção propícia para seu intuito. Percebe-se, no parágrafo que encerra seu texto, que o vínculo intelectual estabelecido entre a música de Debussy e a proposta primeira fase de Villa-Lobos ressurgiu como ponto de referência para explicar uma peça tardia do compositor brasileiro, datada de quase meio século depois, como um suposto retorno à sua estética inicial:

Segundo a data de composição das obras objeto deste estudo, **o intervalo entre elas é de quarenta e cinco anos (45)**, sendo a *Rapsódia* de 1903 e a *Fantasia* de 1948, fato que **aponta essa inter-relação entre as duas obras a um possível retorno de Villa à sua primeira fase composicional, levando em consideração a forte influência da linguagem debussyniana nas composições de Villa-Lobos deste período composicional citado como primeira fase** (FERRAZ apud SALLES, 2009: 10). A reflexão da análise apresentada indica que Villa-Lobos volta à sua primeira fase em Debussy, usa a memória, porém não reflete a [sic] uma cópia sonora ou uma situação sonora (OLIVEIRA, J. C., 2016, [p. 8], grifos em negrito nossos).

Nota-se, portanto, que esses cinco textos explicitaram a razão de terem buscado associar os compositores que enfocaram. No caso de Oliveira, percebe-se com clareza a condição que o possibilitou efetivamente concretizar a associação Debussy/Villa-Lobos: outro autor (Ferraz) já havia assentado a associação e foi ainda legitimado por um terceiro pesquisador (Salles), ambos autores experientes do campo da pesquisa em música no Brasil.

Sobre o texto de Viegas, a relação observada entre Stravinsky e Villa-Lobos foi, em realidade, estabelecida na bibliografia da área, sendo apenas notada pelo autor. Viegas não foi o primeiro a propor associar esses dois compositores, mas sim observou que havia uma tendência na área em fazer isso. Assim, a prática comum dessa associação em especial, mais do que resultado ou premissa de sua pesquisa, se configurou em objeto de seu levantamento bibliográfico e posterior crítica.

Nem sempre, no entanto, os fatores condicionantes para a criação de determinada associação ficam evidentes no texto. Por exemplo, no texto de Rampin e Taffarelo, os autores

ligam Robinson a determinada proposta estética. É verdade que relacionam os procedimentos minimalistas das duas músicas, mas sem agrupá-las sob uma mesma estética (ou perfil, movimento, grupo ou localidade.). Ou seja, são duas músicas diferentes. Já que fica implícito justamente aquilo que leva os dois autores a tratarem-nas dessa maneira, se vê que ressaltam suas semelhanças, sem destacar suas diferenças. Até mesmo as semelhanças apresentadas não evidenciam o que parece ser a real razão para associar aqueles compositores. Por exemplo, mencionar o emprego da música sempre conjunto ao de outras artes está longe de ser exatamente uma peculiaridade presente apenas na proposta dos *New York Schools* dos anos 1950. Associa-se a música a outras artes em diversos ambientes em que ela está envolvida (como cinema, ópera barroca, audiolivros, festividades de rua, o teatro grego ou o teatro japonês, saraus e rituais, por exemplo), por mais diferentes que sejam suas concepções da função da música e suas propostas estéticas. O que exatamente os levou a estabelecer aquela associação específica? Será que foram mesmo as características musicais (ou artísticas)?

Por outro lado, quatro textos realizaram as articulações de maneira implícita entre as obras e/ou compositores selecionados (lembrando da metonímia *autor pela obra* frequentemente empregada). Antunes (2012), por exemplo, teve como principal objeto as possibilidades da epanalepse, figura sintática oriunda da Retórica, na música eletroacústica. A partir daí, o compositor encontrou e analisou duas peças com elementos formais que podem ser explicados por esse conceito: *Midistudo II*, de 1991, de Tim Rescala e *Phonurgie*, de 1998, de Francis Dhomont.

O texto de Albuquerque e Salles (2015) é bastante semelhante nesse sentido. Os autores mencionam Igor Stravinsky, Claude Debussy e Heitor Villa-Lobos, já que os três utilizaram escalas que evitam o tricírculo (012)¹² nas melodias que compuseram. Os autores enfatizam a ligação entre Debussy e Villa-Lobos, já que ambos os compositores utilizaram uma coleção pentatônica e de terças pentatônicas. Assim como visto no texto de Rampin e Taffarelo, poderia ser estabelecida uma relação entre inúmeros compositores que evitaram o uso do tricírculo (012) em suas melodias – mas o que de fato leva os autores a mencionar esses três? O mesmo pode ser expandido para a coleção pentatônica e as terças pentatônicas de Debussy e Villa-Lobos: há algo subjacente que promove essa associação em especial.

¹² Sequência de dois semitons, como dó, dó sustenido e ré, ou mi, fá e fá sustenido.

O tópico abordado por Rinaldi (2014) foi o aspecto harmônico encontrado no *Prelúdio Nº 16, op. 11* de Alexander Scriabin e *Prelúdio VIII, 1º livro*, de Claude Debussy. O texto apresenta uma análise da combinação entre superfícies sonoras modais e estruturas harmônico-formais tonais, que ultrapassam o que chama de “as fronteiras do tonalismo” (RINALDI, 2014). Dessa maneira, o autor aproxima os dois compositores pela semelhança das características harmônicas de suas obras de vida, exemplificadas em um prelúdio de cada um deles.

Por último, a análise de Corrêa (2013) toma três peças como objeto: o prelúdio das *Bachianas Brasileiras Nº 4*, de Heitor Villa-Lobos, o *Concerto para Orquestra de Cordas e Percussão* e a *Sonata para Piano*, ambas de Camargo Guarnieri. No decorrer do texto, as três peças são agregadas sob os rótulos “repertório pós-tonal”, “repertório brasileiro contemporâneo” e “obras brasileiras pós-tonais”, termos que claramente abrangem uma miríade de peças e compositores passíveis de análise.

Ao considerar os pares de obras e/ou compositores analisados nesses textos, percebe-se um esforço de aproximação entre elas, embora, no campo do discurso, ele se dê de forma quase silenciosa. Os textos deixam implícitas as razões por estabelecerem aquele par de compositores em especial como objeto de estudo.

Uma estratégia textual se dá por meio da mera menção de uma característica comum, o que pode ser feito, por exemplo, pela análise a partir de um mesmo quadro teórico, como no caso de Antunes (2012). Ao observar um procedimento comum a duas peças de dois compositores, Antunes acaba por agrupá-los, de acordo com seu critério (o uso da epanalepse), embora à primeira vista pareça que o texto apenas explicita naquelas duas peças manifestações diferentes de um mesmo procedimento composicional. Naquele âmbito, um aspecto da música dos dois compositores estabelece um elo que os aproxima.

Os outros textos estabelecem intencionalmente as associações, sem explorar de forma prolongada a razão para isso. Nota-se, em algumas ocasiões, que os compositores mencionados se apresentam em diferentes graus de validação na área de conhecimento. Isso fica claro ao se examinar as relações estabelecidas em torno de Villa-Lobos, por exemplo. Tomando as publicações de Teoria e Análise Musical no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016, fica evidente que a pesquisa sobre a música de Villa-Lobos é, de longe, a mais consolidada na área – podendo até mesmo ser considerada a *única* consolidada na área: dos 123 textos que analisavam peças de compositores, 22 (17,9%) se dedicavam à música de Villa-Lobos (BORGES; SANTANA, 2017, p. 141). Essa proporção sobe de forma

significativa quando se toma apenas os compositores brasileiros: são 22 textos entre 50, ou seja, 44% da pesquisa nacional sobre a música de compositores brasileiros se detêm sobre a música de Villa-Lobos, naquele recorte. Tendo isso em vista, sustenta-se que, em estudos comparativos, o compositor tem um peso que se manifesta como um ponto de referência de valor, ao qual outros compositores podem ser comparados. Villa-Lobos é utilizado como uma espécie de “régua”, com que se mede outros compositores.

Tomando como referência uma base acadêmica como o JSTOR (2018), a quantidade de resultados de uma busca simples é um reflexo da frequência com que determinado assunto é academicamente discutido mundialmente. Usando exemplos da presente análise, a quantidade de resultado para buscas por “Stravinsky” e por “Debussy” retorna, respectivamente, 22635 e 22444 publicações (buscas realizadas em 16/08/2018). Para “Villa-Lobos”, são exibidos 4200 resultados na busca. Esse é um parâmetro importante para considerar as relações estabelecidas pelos pesquisadores brasileiros entre esses compositores. Por exemplo, no panorama elaborado por Viegas (2013), fica evidente uma preocupação coletiva da academia brasileira em tentar perceber o que da obra de Villa-Lobos veio da obra de Stravinsky. Da mesma maneira, nos textos que o relacionam com Debussy e Stravinsky, esses dois últimos surgem como uma espécie de agentes da “grande história da música”. Pela comparação entre o compositor brasileiro e os estrangeiros, nota-se que, de forma subliminar, busca-se legitimá-lo como parte desse grupo de músicos. Utilizando os termos do sociólogo Pierre Bourdieu (1998), se trataria de um *capital cultural*, incorporado por parte dos pesquisadores e institucionalizado por parte das associações e publicações.

Essa estratégia de legitimação pode também ser vista tendo Villa-Lobos como o “valor maior”. Por exemplo, a análise conjunta de uma peça de Camargo Guarnieri e outra de Villa garante ao primeiro uma elevação de *status*. Nota-se também que os dois são associados, no texto de Corrêa (2013), aos universos da “música pós-tonal” e da “música brasileira” – temas de pesquisa plenamente consolidados e expressões recorrentes na academia brasileira. Isso é expresso até mesmo no próprio título do texto: *Relações de Conformidade em Obras Brasileiras Pós-tonais*. Apropriando-se de um valor já legitimado no campo para os termos “música pós-tonal” e “música brasileira”, assim como para o nome de Villa-Lobos, tomam proveito tanto o nome Camargo Guarnieri quanto o rótulo “música brasileira pós-tonal”.

Esse sistema de valores e legitimação não precisa, assim, estar vinculado apenas a pessoas. Nele também transitam ideias: ideias estéticas, ideias sobre coletivos, ideias

profissionais e ideias nacionais são algumas possibilidades. Por exemplo: o texto que trata de Scriabin e Debussy (usando a metonímia explicada na seção 2.2.2) analisa a harmonia de duas peças posicionadas, pelo autor, “nas fronteiras do tonalismo”. O próprio título do texto destaca a expressão “transição do século XIX para o século XX”.

É possível ver, manifestos nessas duas ideias, vestígios de concepções para quatro conceitos. Dois buscam resumir intervalos temporais: algo musical está sendo entendido como “século XIX” e outro algo musical está revestido nas palavras “século XX”. Esses dois conceitos “de fundo” conduzem o pensamento a buscar reconhecer que entre eles há uma “transição”. Passar daquilo que é considerado “século XIX” para o que é considerado “século XX” é entendido como um processo de transição. Na literatura, encontra-se esse termo para expressar, por exemplo, a passagem da música renascentista para a música barroca, ou da música barroca para a música clássica. No entanto, qualquer período pode ser visto como uma transição, em termos estéticos, de uma proposta para outra. O próprio período barroco, por exemplo, pode ser compreendido como uma transição desde a monodia italiana, de Monteverdi, até a polifonia extremada, de Bach. Apesar disso, aquele texto revela uma visão de que a virada do século XIX para o século XX configura também uma transição musical. A virada é colocada em paralelo a uma transformação específica envolvendo o sistema harmônico, lá designada de “as fronteiras do tonalismo” – o quarto conceito.

Esse conceito, bastante validado no campo da análise, resume essa transição musical ao âmbito harmônico – sem elucidar muito sobre os demais aspectos musicais (como forma, métrica, idiomatismo, orquestração ou ritmo). Mas de onde nasce a ideia que esse período pode ser sintetizado por essa determinada mudança harmônica? Tomando os “diversos autores” dessa época, diz o pesquisador: “Inspirados em fontes musicais diversas, estes autores buscaram ativamente incorporar elementos capazes de estabelecer uma sonoridade distinta daquela encontrada na tradição musical erudita” (RINALDI, 2014, [p. 8]). Ou seja, se os elementos foram “incorporados”, eles já existiam previamente nas “fontes musicais diversas”, portanto, desconstruindo a ideia de que esses elementos teriam surgido naquele momento. Então, por que são *esses* músicos que deflagraram uma mudança de rumo da história na música e não as “fontes musicais diversas” de onde incorporaram elementos? Um outro trecho do texto revela um emprego específico das atividades de indução e dedução:

Tal mudança de procedimento foi promovida por compositores como Satie, Debussy, Ravel, Scriabin, Mahler e Schoenberg, os quais buscaram ativamente a criação de um discurso musical que desafiasse não apenas a percepção auditiva dos ouvintes (por apresentar

sonoridades incomuns e inesperadas), **mas também uma parte considerável da teoria musical vigente à época**, um processo que levou a prática musical às fronteiras do tonalismo, abrindo espaço para o surgimento das diversas vertentes estético-composicionais do século XX (RINALDI, 2014, [p. 2], grifos em negrito nossos).

Percebe-se novamente a colocação de compositores legitimados em uma “grande história da música” como os promotores da criação de elementos musicais que já existiam em outros círculos culturais. Além dessa questão, cabe perguntar qual dos outros compositores legitimados não fez uso de discursos musicais que desafiassem a percepção auditiva dos ouvintes e da teoria musical vigente (que, vale lembrar, está mais frequentemente “atrasada” em relação à prática do que o contrário). Apesar do recorte temporal que propõe, o autor parece conferir a “ousadia” da busca por um discurso musical desafiador (tanto à escuta quanto à teoria) a esse período histórico, quase como um valor estético. É como dizer que músicos como Perotin, Palestrina, Monteverdi, Bach, Stamitz, Beethoven ou Liszt tiveram suas músicas facilmente aceitas pela escuta de suas épocas e explicadas pela teoria vigente. Resta ainda destacar a expressão “buscaram ativamente” como sinal de uma suposta plena consciência dos compositores na sua atividade criativa e sobre o seu *papel na história*. Pergunta-se novamente: de onde nasce a ideia que esse período pode ser expresso nesses termos?

O autor parte de duas referências que buscam dar conta de um amplo espectro de repertórios e práticas musicais: *Introduction to Contemporary Music*, de Joseph Machlis, e *Sonata Forms*, de Charles Rosen. Ambos os textos são construídos a partir de uma premissa indutiva: são analisados casos específicos, de onde se constrói uma visão geral sobre determinado assunto. É uma estratégia válida de construção de conhecimento. Contudo, deve-se evitar tomar essas análises complexas e longas como pequenos preceitos básicos, que se tornam premissas para atividades de dedução: a existência de uma regra geral para um aspecto não pode significar que todas as manifestações específicas daquele aspecto seguirão essa regra. Percebe-se no texto a existência de um dispositivo discursivo que torna essa regra geral (assim como o exemplo anterior de Villa-Lobos) uma espécie de parâmetro de mensuração (discussão desenvolvida a fundo na seção 3.3.4.3). Todas as estratégias de utilização de elementos modais ou não tonais são agrupadas sob o termo “fronteiras do tonalismo”. Assim, músicas tão diversas quanto as de Scriabin, Debussy, Mahler e Schoenberg são nomeadas como pertencentes a uma mesma proposta estética – e, ainda por cima, por um viés de negação à proposta anterior, em vez de suas propostas particulares.

Será que se articulam umas com as outras? Ou são apenas agrupadas sem dialogarem (como visto na seção 2.2.3)? Esse rótulo geral (“fronteiras do tonalismo”) sintetiza de fato os casos específicos desses compositores ou ele é usado para um fim narrativo em relação à história das músicas e das teorias musicais? Seria possível “descobrir” um compositor desse período e adequá-lo à categoria das “fronteiras do tonalismo”? Isso aumentaria o interesse e sua aceitação no meio acadêmico? Esse caso seria um exemplo da transição do valor desse rótulo para o compositor em específico?

2.2.6 Incessante renovação do corpo de pesquisadores

Uma última questão observada nessas análises foi sobre a mobilidade no quadro de associados da ANPPOM. Em relação especificamente à subárea de Teoria e Análise Musical (TA), foram contabilizados 141 autores de comunicações, pôsteres e painéis nos anos de 2012 a 2016 (BORGES; SANTANA, 2017, p. 139). Destes, 111 autores (ou seja, 78,7%) realizaram apresentações em apenas um congresso neste recorte de cinco anos. Delimitado a essa subárea em especial, percebe-se que tanto a associação quanto o congresso apresentam um trânsito intenso de pesquisadores, que não se fixam em processos mais duradouros da construção de conhecimento nesse ambiente. Um quadro semelhante, um pouco mais equilibrado, foi visto na subárea de Composição (Cp), em que 68% dos autores colaboraram com a subárea em apenas uma ocasião (Tabela 4).

Tabela 4. Presença de autores por ano no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016

ANOS PRESENTES NO CONGRESSO	AUTORES (TA)	AUTORES (Cp)	AUTORES (TA e Cp)
5	2	5	8
4	2	4	8
3	8	8	15
2	18	14	29
1	111	66	160
TOTAL	141	97	220

Fonte: BORGES; SANTANA, 2017, p. 139.

Buscando uma visão mais panorâmica, foram consideradas as presenças nas duas subáreas, a fim de incluir na análise a percepção de uma “presença continuada” na realização dos eventos mesmo nos casos em que os autores alternaram entre a subárea de Teoria e Análise Musical em algumas ocasiões e Composição em outras. Percebeu-se que havia certa oscilação de parte de alguns autores entre essas duas subáreas. Por isso, por exemplo, apesar de apenas duas pessoas apresentarem comunicações nos cinco anos de Teoria e Análise Musical e somente cinco apresentarem comunicações nos cinco anos de Composição, foi

possível notar que oito autores estiveram presentes nos cinco anos – o oitavo autor transitou pelas duas subáreas, sem se prender a apenas uma delas durante todo o período. Mesmo levando em conta essa possível oscilação entre as duas subáreas, verificou-se que 160 de 220 autores (portanto, 72,7%) estiveram em apenas um congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016.

Objetivando entender a proporção entre os autores que ano após ano estão no evento e aqueles que participam apenas ocasionalmente, vínculos institucionais foram observados em uma tentativa de encontrar alguma relação entre a quantidade de presenças e os respectivos vínculos de cada autor. Considerando, por exemplo, os 12 autores de Teoria e Análise Musical que estiveram presentes em três ocasiões ou mais, observou-se um equilíbrio na distribuição entre docentes pesquisadores e discentes ligados à pós-graduação (Tabela 5).

Tabela 5. Distribuição de autores-discentes e autores-docentes de Teoria e Análise Musical no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016, com três participações ou mais

ANOS PRESENTES NO CONGRESSO	AUTORES DISCENTES	AUTORES DOCENTES	TOTAL DE AUTORES
5	1	1	2
4	2	0	2
3	3	5	8
TOTAL	6	6	12

Fonte: elaboração do autor.

Verificou-se que cinco docentes participaram em três anos de congresso, cada um. Podem ser somadas a essas 15 “participações-docentes”, as cinco do professor que apresentou comunicação em todos os cinco anos, chegando a um total de 20 “participações-docentes”. Dessas, em 75% das vezes, seus nomes surgiram como segundos autores dos textos apresentados. Os nomes dos primeiros autores eram de seus orientandos em seus respectivos PPGs de origem. Em outras palavras, a participação dos autores docentes se dava principalmente por meio da orientação dada aos primeiros autores. Apenas em algumas ocasiões, os docentes eram os principais responsáveis pela pesquisa apresentada. A observação do vínculo institucional também explicou a vasta maioria dos 111 autores de Teoria e Análise Musical que apresentaram comunicação em apenas um ano de congresso: eles eram, sobretudo, discentes ligados à pós-graduação ou mesmo à graduação, em atividades de iniciação científica, o que torna a descontinuidade de sua participação na ANPPOM e no Congresso compreensível.

Esse perfil dos autores da subárea de Teoria e Análise Musical entre 2012 e 2016 pode ser visualizada em todo o evento. Em 2017, por exemplo, o Congresso da ANPPOM, em todas as suas subáreas, reuniu 339 pesquisadores, que submeteram comunicações, pôsteres e painéis. Desses, a grande maioria também é de discentes, sejam pós-graduandos ou graduandos, em atividade de iniciação científica.

Em contraste, os anais das três primeiras realizações do evento da ANPPOM são predominantemente compostos de textos de professores pesquisadores (OPUS, 1988, 1989, 1990). Mesmo já havendo três PPGs brasileiros de Música à época do I Encontro Anual da ANPPOM em 1988 (e quatro PPGs, à época do terceiro evento em 1990), a maioria dos textos presentes nos anais (85,2%) foi produzida por docentes ligados a universidades (Tabela 6 e Quadro 4).

Tabela 6. Distribuição dos autores dos anais da ANPPOM por vínculo, entre 1988 e 1990

VÍNCULO	1988	1989	1990
Docentes	6	7	10
Pós-Graduandos	1	1	0
Graduandos	1	1	0
TOTAL	8	9	10

Fonte: OPUS, 1988, 1989, 1990.

Quadro 4. Autores dos anais da ANPPOM por vínculo, entre 1988 e 1990

VÍNCULO	1988	1989	1990
Docentes	Cristina Capparelli Gerling, Regis Duprat, Denise Frederico, Leda Osório Mársico, Raimundo Martins, Marcello Guerchfeld	Alda de Jesus Oliveira, Anamaria Peixoto, Carlos Sandroni, Jean-Jacques Nattiez, Marcello Guerchfeld, Marisa Rezende, Raimundo Martins	Jamary Oliveira, Raimundo Martins, Rosa Fuks, Alda Oliveira, Vera R. P. Cauduro, Jusamara V. Souza, Carlos Kater, José M. Neves, Cristina C. Gerling, Fredi Gerling
Pós-Graduandos	Sérgio L. F. de Figueiredo	Eduardo Reck Miranda	-
Graduandos	Celso Aguiar	Celso Mojola	-
TOTAL	8	9	10

Fonte: OPUS, 1988, 1989, 1990.

Além da diferente composição dos associados, nota-se, nas primeiras realizações do evento, certa manutenção nos nomes dos professores, ano após ano, e nenhuma regularidade dos quatro discentes envolvidos nesses três encontros. Colocando esses 27 autores lado a lado a números atuais, verifica-se que o crescimento da associação, em termos quantitativos, está acompanhado de uma grande rotatividade de seus associados. Em levantamento recente publicado pela ANPPOM (BORGES, 2017d), foram comparadas as listas de seus associados de 2009 e de 2017. Verificou-se que, num total de 665 nomes (total de associados), há 311

saídas, 42 permanências (anuidades pagas em 2017) e 312 entradas, ou seja, a permanência de apenas 6,3% do quadro de associados. Após oito anos, o número de cadastrados se manteve estável (de 353 para 354), mas 94,7% do corpo da associação tinha um caráter fugazmente transitório.

Por um lado, há uma esperada rotatividade causada pela saída de pesquisadores (talvez desinteressados pela área, autores que precisaram pontualmente se associar, aposentadorias, falecimentos e demais razões) e pela entrada de outros (ingressantes na área, jovens, etc.). Por outro, a percepção de que apenas uma parcela diminuta se manteve associada num período de oito anos é um indicador claro da descontinuidade do envolvimento pessoal nas atividades da associação e de seu congresso. Em termos da pluralidade de objetos e metodologias empregadas nas pesquisas, essa diversidade de autores pode compor um painel mais claro dos vários caminhos existentes hoje na área de pesquisa, do que se apenas as mesmas pessoas estivessem presentes ano após ano.

Em relação ao aspecto qualitativo dos textos, é importante verificar como eles estão sendo impactados por uma frequente “reconstrução do zero” que o corpo associado passa, a cada ciclo de renovação do quadro da ANPPOM. Pensando os textos como resultados de práticas e premissas de seus autores, é necessário refletir sobre esse impacto ainda um passo antes: como os pesquisadores estão sendo influenciados por essa contínua reconstrução? Que cultura deriva dessa transformação ininterrupta do corpo associado e do público dos eventos? Que valores e comportamentos são construídos nesse pouco tempo de associação? O quanto deles resistem a mais tempo? Que valores e comportamentos demandam mais tempo para serem construídos?

Para a maioria, certamente não se institui um gradual envolvimento de longo prazo na cultura junto ao evento da maior associação brasileira da área. Como e até que ponto isso impacta na relação de identificação que as pessoas têm com a associação e na sua autopercepção de pró-atividade junto a colegas pesquisadores e ao coletivo como um todo? O quanto daquela vida associativa específica é tomado como um dado natural, inerente a qualquer associação, e o quanto é percebido como uma construção de um coletivo determinado?

O caso da ANPPOM é diferente de, por exemplo, programas de pós-graduação ou de eventos como os colóquios dos programas e o Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). Antes de mais nada, a ANPPOM trata-se de uma associação civil – e não de um curso ou evento específico. Em segundo lugar, a maioria dos inscritos de uma

realização do SIMPOM não deverá estar presente nas edições seguintes, já que, por se tratar de pós-graduandos, já terão encerrado seus vínculos junto aos PPGs após uma ou duas realizações do evento. Esperada na pós-graduação ou num evento destinado a pós-graduandos, a inerente rotatividade de seu corpo de membros representa uma necessidade recorrente de reaprender os valores, pessoas e comportamentos envolvidos, que se remontam a cada ciclo. Já em relação a uma associação, essa rotatividade não é obrigatória, muito menos pré-requisito normativo – porém, como se percebe, é realidade para a maioria dos associados.

A fim de ilustrar um possível impacto, destaca-se como exemplo a transitoriedade de autores pelas subáreas do Congresso. A relação entre as subáreas de Teoria e Análise Musical e de Composição foi uma das preocupações iniciais da análise preliminar da primeira subárea (BORGES; SANTANA, 2017). Com o intuito de levar em consideração um possível fluxo interno dos autores entre as duas subáreas, foi observada a quantidade de autores que trabalharam na articulação desses dois domínios. Contrariando uma impressão prévia à pesquisa, notou-se que os autores estavam segmentados de maneira bastante evidente em cada subárea. Dos 220, apenas 18 (8,2%) publicaram tanto em Teoria e Análise Musical quanto em Composição. Em contraste, 123 (55,9%) e 79 (35,9%) se dedicaram de forma exclusiva, respectivamente, a Teoria e Análise Musical e a Composição. No entanto, esse quadro se modificou radicalmente ao ser levado em consideração o impacto da existência de muitos autores com apenas uma participação no evento. Ao serem contabilizados apenas aqueles que estiveram em mais de um congresso, percebeu-se que a distribuição de pesquisadores entre as subáreas em separado e em sua interface foi de fato equilibrada naqueles cinco anos. Em adição ao apresentado na apreciação da subárea da ANPPOM, a mesma pergunta foi posteriormente realizada enfocando os autores presente em três ou mais congressos. O resultado encontrado foi ainda mais equilibrado do que os anteriores (Tabela 7).

Tabela 7. Distribuição dos autores em Teoria e Análise Musical e Composição no Congresso da ANPPOM entre 2012 e 2016

SUBÁREA	AUTORES		AUTORES EM DOIS OU MAIS CONGRESSOS		AUTORES EM TRÊS OU MAIS CONGRESSOS	
	Qtd.	Perc.	Qtd.	Perc.	Qtd.	Perc.
Apenas TA	123	55,9%	25	41,7%	10	32,3%
TA e Cp	18	8,2%	16	26,7%	12	38,7%
Apenas Cp	79	35,9%	19	31,7%	9	29,0%
TOTAL	220	100%	60	100%	31	100%

Fonte: BORGES; SANTANA, 2017, p. 140, com dados adicionais.

Se, entre aqueles com uma presença nos cinco anos de congresso, percebe-se uma distinção clara entre os participantes de cada subárea, ela se desfaz conforme a frequência de participação no evento aumenta. Vê-se que pesquisadores com três participações ou mais, ou seja, minimamente familiarizados com o congresso reconhecem diferentes partes de suas pesquisas como pertencentes a diferentes subáreas da pesquisa em música. O crescente equilíbrio constatado evidencia o caminho de interação entre subáreas tomado pelos pesquisadores mais ativos na produção bibliográfica.

Que outras questões surgem nessa produção por causa da intensa mobilidade do quadro associativo? Qual será o impacto da mobilidade sobre, por exemplo, a ocorrência de esforços de pesquisa duplicados? Ou sobre o desconhecimento de recursos, fontes e referências de pesquisa e sobre a utilização de referenciais teóricos ainda útil, porém em certa defasagem com as discussões mais recentes? Que impacto exerce em aspectos sutis como a escolha da subárea no momento de submissão do texto? Que influência exerce sobre a escolha dos tipos de suporte do material a ser analisado (como discutido na seção 2.2.4)?

2.3 Recepção das discussões nos eventos

As apresentações das comunicações que suscitaram as questões aqui apresentadas se deram em eventos acadêmicos de relevância nacional, com públicos típicos de sessões de comunicações, entre 10 a 15 pessoas. Uma das comunicações foi apresentada a um público de cerca de 40 pessoas. As falas transcorreram normalmente durante os tempos previstos. Nas três ocasiões, as primeiras reações da plateia, como um todo, foram de certo estranhamento, talvez pelo desvio que o assunto e/ou a forma de abordagem dessas discussões propunham em relação aos assuntos e abordagens das outras comunicações. Dominavam a plateia as testas franzidas e olhos semicerrados. Durante os primeiros minutos

do decorrer da fala, no entanto, essas reações iam pouco a pouco se transformando. As expressões faciais passavam a ser de atenção e curiosidade, acompanhando a fala.

Ao final, havia sempre mãos levantadas para perguntas e comentários a estender o debate – que, em todas as ocasiões, precisou ser interrompido para não exceder o tempo estabelecido pela sessão. Muitos desses comentários posteriores se iniciavam com expressões como “eu não sei bem se é um comentário ou uma pergunta...” ou “não sei bem o que eu vou falar, eu ainda estou pensando...”. De um lado, era perceptível a vontade de engajamento da plateia. Aparentemente, após o momento inicial de estranhamento, as pessoas captavam rapidamente do que se tratavam as discussões levadas, notando que elas diziam diretamente respeito a elementos das suas práticas cotidianas de pesquisa. Concordando ou discordando das análises e das conclusões comunicadas, reconheciam o tópico debatido como, de fato, um tópico a ser debatido.

Por outro lado, também era perceptível a dificuldade de se expressarem sobre aqueles assuntos. Levanta-se a hipótese de que isso se dava porque esses assuntos, aparentemente, fugiam a suas discussões habituais. Um argumento a favor dessa hipótese é o de que, nesses mesmos eventos, não havia a previsão de linhas temáticas a que essas comunicações pudessem se aderir. Nos momentos de submissão das comunicações para avaliação dos comitês científicos, a atitude foi sempre buscar uma linha que pudesse estar minimamente vinculada à discussão proposta e ter a esperança de que não a recusassem por inadequação à linha (embora, claro, a aprovação ou recusa dos textos também estivesse condicionada à sua qualidade).

Talvez pelo encerramento dos debates, necessário para seguir a programação do evento, ou talvez por motivos outros, muitos colegas buscaram conversar sobre esses tópicos nos horários entre as sessões (em corredores, almoços, *coffeebreaks*, nas chegadas e nas saídas). Alguns comentários seguiam a mesma linha do que foi dito nas sessões, como a de um pós-graduando positivamente interessado na pesquisa, que encerrou o curto diálogo com “não sei aonde essa pesquisa vai chegar”, mais uma vez pontuando o aspecto inusitado do tópico levado para debate. Essa ideia foi ainda reforçada por outros comentários como “é engraçado como não prestamos atenção nessas coisas” e “não temos um espaço na pós-graduação para pensar essas questões”, também ouvidos em conversas fora das sessões.

Somadas a esses comentários, animados e curiosos, três outras particularidades aconteceram, especificamente ligadas a professores universitários. Em um dos eventos, em que a sala de apresentação reunia cerca de 10 ou 12 pós-graduandos e cerca de sete ou oito

professores universitários (de diferentes instituições), todos os professores, menos um, se levantaram após a comunicação anterior e se retiraram da sala. Ficou expresso o desinteresse coletivo pela discussão. Até aquele momento, nada parecido havia acontecido no mesmo evento. Nenhum deles justificou a saída repentina da sala, assim como não havia programação oficial do evento no momento. Diferentemente de como é de praxe, nenhum deles nem mesmo mencionou a ocorrência de algum imprevisto ou compromisso, nem lamentou que perderia a continuação da sessão ou mesmo pediu licença ao se retirar. Aqueles que permaneceram (todos os pós-graduandos e um professor), no entanto, mantiveram um debate enriquecedor e muito vivo, seja comigo ou mesmo entre eles próprios, dialogando uns com os outros.

Em outro evento, pelo contrário, muitos professores permaneceram na sessão com curiosidade e foco na apresentação da comunicação. A intenção do tom da fala foi principalmente descrever os procedimentos realizados e os resultados encontrados, buscando manter, em segundo plano, a análise e crítica. A intenção era essa para que as pessoas pudessem, antes de mais nada, tirar suas próprias conclusões diante dos resultados alcançados. Com isso, no final das contas, elas fizeram as mesmas análises e chegaram às mesmas conclusões que a comunicação apresentava. Felizmente, ao levantar questões possivelmente sensíveis, quem levou as conclusões para a discussão foi a comunidade, legitimando os entendimentos elaborados na comunicação. Apesar disso, o mero fato de comentar sobre questões como essas foi tomado, por um professor em especial, como uma contestação das questões analisadas. Em vez de “traçar um panorama do que estava sendo feito”, ele entendeu que a intenção da comunicação era “criticar destrutivamente o que estava sendo feito” e argumentou longa e energicamente. Essa reação em particular foi grande o suficiente para que despertasse praticamente todos os presentes a se manifestarem em defesa da discussão – primeiro, foram apenas os discentes e, em seguida, também os docentes. Não foi nem mesmo necessário responder demoradamente ao seu comentário, já que a plateia, como um todo, interveio na ocasião. Após a saída de todos da sessão, enquanto o material usado era recolhido, o professor fez uma abordagem em particular, persistindo com a mesma fala e repelindo ainda a metodologia da comunicação apresentada.

Em um dos eventos, um professor, muito entusiasmado pela apresentação, elogiou posteriormente em particular a proposta de pesquisa. O professor esperou o fim das sessões para dirigir-se a mim, longe dos outros participantes do evento. Nesse momento, buscou também me precaver para que sempre desse atenção às escolhas de palavras, porque,

segundo ele, “teria muita gente que poderia ser incomodada por esse tipo de pesquisa”. Sua fala não teve qualquer tom de ameaça, apenas de um alerta amigável para que pudesse continuar conduzindo a mesma pesquisa por mais tempo. A preocupação deste professor em específico diz respeito ao mesmo âmbito que a fala do caso anterior diz: os limites de fala de um pesquisador (em especial, um pós-graduando) pode ter dentro do meio acadêmico. Essa linha ficou ainda mais evidente na reação de colegas pós-graduandos em ambientes fora da programação dos eventos, ao comentarem – como segredos ou confidências – sobre como mesmo os dados ou os comentários mais descritivos foram ocasionalmente tomados, por algumas pessoas da plateia, como afrontas.

3 Repertório musicológico

Nos discursos acadêmicos encontrados, o termo “pesquisa” foi comumente empregado pelos autores para significar coisas distintas. Para delinear dois sentidos frequentes para esse termo, esta reflexão se inicia com a provocação de René Magritte, em *A traição das imagens*, pintura em óleo de 1929 (STANSKA, 2016)¹³. A maior parte da tela (Figura 7) é ocupada pela imagem de um cachimbo, acompanhada da frase “*Ceci n’est pas une pipe*” (“Isto não é um cachimbo”).



Figura 7. *A traição das imagens*, pintura em óleo de 1929 de René Magritte
Fonte: STANSKA, 2016.

A conjugação entre a imagem e a frase pode, à primeira vista, parecer uma espécie de brincadeira, como uma contradição entre esses dois elementos. No entanto, a frase de fato explica a imagem: aquilo que se vê não é um cachimbo (BLOCK *et al.*, 2010). Isso é facilmente evidenciado quando se nota que o que se vê na pintura é, na verdade, feito de tintas e tela e ocupa um espaço majoritariamente bidimensional. Essas duas características estão, contudo, ausentes em um cachimbo, objeto comumente feito de madeira e que ocupa três dimensões de maneira razoavelmente equilibrada.

A frase-explicação, por consequência, provoca uma pergunta: se não há um cachimbo ali, o que está logo acima da frase? Percebe-se, assim, que está ali uma *imagem* de um cachimbo, ou seja, um objeto (a pintura) que *representa* outro objeto (um cachimbo). Uma representação não é o objeto propriamente dito. De ordem semiológica, a questão que se apresenta no interlace entre a imagem do cachimbo, a frase e o título da pintura pode ser transposta para exemplos de diferentes contextos: o mapa não é o território, o retrato não é a pessoa, a propaganda não é o produto.

¹³ Como alternativa à pintura de Magritte, é possível utilizar o poema *A voz da Rã*, de Fiana Hasse Pais Brandão (Apêndice 2). Agradeço à Fernanda Drummond pela indicação do poema.

Pensar a pesquisa na área de música com essas noções de *representação* e *representado* se torna fortuito, pois é possível então distingui-la de sua representação mais comum: o texto, qualquer que seja sua dimensão (artigo, ensaio, dissertação de mestrado, tese de doutorado, livro, etc.). O que é pesquisa e o que é texto? Essa distinção é especialmente necessária devido à grande profusão de expressões como “na presente pesquisa”, recorrentemente encontradas em textos brasileiros de pesquisa em música.

Uma mera busca revela a alta frequência com que ela acontece. Restrita aos documentos do site da ANPPOM, a busca pela expressão “presente pesquisa” retornou no *Google* (em 19/12/2018) nada menos que 171 resultados (Figura 8). Considerando que os anais de alguns congressos são disponibilizados pela associação em arquivos unificados (ou seja, várias ocorrências viram apenas um resultado de busca) e que o reconhecimento dos caracteres nos arquivos pode ser falho (ocorrências que deixaram de ser reconhecidas pela busca), ressalta-se que esse número de resultados é ainda uma estimativa baixa diante do que pode ser de fato encontrado nos textos.

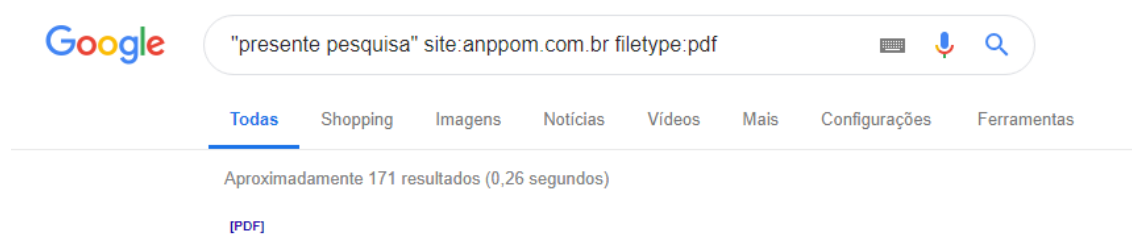


Figura 8. Busca por “presente pesquisa” em textos disponíveis no site da ANPPOM
Fonte: GOOGLE, 2018.

A expressão “na presente pesquisa” materializa, assim, a “traição” que os referidos textos musicológicos carregam. Não há ali, permanentemente, uma “pesquisa presente”. Há um *texto*. É possível que exista uma modalidade de pesquisa que acontece, para o autor-pesquisador, no ato da leitura de seu texto. Essa modalidade, contudo, não é a utilizada nesses textos.

Essa utilização da palavra *pesquisa* pode ser pensada a partir das discussões sobre duas utilizações da palavra *música*. Nicholas Cook (2006), por exemplo, discute como o termo “música” pode ser entendido, em diferentes contextos, como uma prática ou como um produto (um documento). Já Peter Hill (2002) é categórico na desconstrução da música como um objeto fixável: “muitos *performers* se referem a partituras como ‘a música’. Isso é errado,

claro”¹⁴ (HILL, 2002, p. 129). A argumentação dos dois autores sobre música é frutífera aqui para pensar a pesquisa.

Na esfera da investigação acadêmica, a distinção entre processo e produto pode ser encontrada em referências de metodologia de pesquisa. Segundo Antônio Joaquim Severino (2007, p. 208, grifos nossos), por exemplo, artigos científicos têm como objetivo “**registrar e divulgar**, para público especializado, **resultados de novos estudos e pesquisas**”. Já uma dissertação de mestrado trata-se da “**comunicação dos resultados de uma pesquisa e de uma reflexão**, que versa sobre um tema [...] único e delimitado” (SEVERINO, 2007, p. 221-222, grifos nossos). O mesmo pode ser dito sobre as teses de doutorado, que, segundo o autor, se diferem das dissertações apenas pela originalidade da questão.

Edna Lúcia Silva e Estera Muszkat Menezes (2001) apontam que

Um trabalho científico é **um texto escrito para apresentar os resultados de uma pesquisa**. Os cursos de pós-graduação têm por objetivo aprimorar a formação científica e cultural do estudante visando a produção de conhecimentos. Nos cursos de pós-graduação *stricto sensu*, mestrado e doutorado, **os relatórios de pesquisa são chamados de dissertação e tese**, respectivamente.

Dissertação de mestrado é o relatório final da pesquisa realizada no curso de pós-graduação para a obtenção do título de mestre. **Tese de doutorado é o relatório final de pesquisa** realizada no curso de pós-graduação para a obtenção do título de doutor. (SILVA; MENEZES, 2001, p. 91, grifos nossos em negrito)

Severino, Silva e Menezes concordam, portanto, que os textos são posteriores à pesquisa, utilizando termos como registro/comunicação/apresentação de resultados de pesquisa e relatório final da pesquisa. Posto que são textos posteriores às respectivas investigações, cabe dar atenção ao outro lado da representação: o que exatamente está sendo representado? Que pesquisa levou especificamente àquele texto? Uma parte da resposta pode ser delineada a partir da própria representação, ou seja, a partir da identificação de o que é pesquisa, por meio do que justamente se encontra no texto.

3.1 Definição de ação musicológica

A leitura de textos de musicologia revela uma infinidade de pequenas ações realizadas pelos autores com o objetivo de compreender determinado tópico e chegar a conclusões sobre ele. Entre essas ações, podem ser elencadas atividades tão distintas quanto a geração de registros musicais, construções de *performances*, observações participantes,

¹⁴ “Many performers refer to scores as ‘the music’. This is wrong, of course.”

levantamentos e revisões bibliográficas, análises de partituras e/ou de fonogramas, criação de registros visuais, transcrições de gravações, viagens e visitas, entrevistas, elaboração de anotações, comparações de registros musicais, acúmulo e revisão de dados, comparação e aquisição de equipamentos, arranjos de músicas, comparações de conceitos, transcrições de peças para outros instrumentos, análises espectrográficas, negociações com interlocutores de pesquisa (pessoais ou por escrito) ou reduções harmônicas, por exemplo.

Cada atividade realizada durante uma pesquisa musicológica, que objetive aproximá-la de sua conclusão, pode ser melhor designada pelo termo *ação musicológica*. Dito de outra maneira, uma ação musicológica é toda e qualquer ação pontual realizada pelo pesquisador e necessária para dar seguimento à pesquisa musicológica que desenvolve.

Vale destacar, desde já, que muitas ações musicológicas fogem ao que pode ser considerado um “escopo disciplinar das musicologias”, pois se vê que muitas ações empregadas nas pesquisas em música são atividades oriundas e/ou comuns a outros campos de pesquisa – entre elas, por exemplo, entrevistas, elaboração de anotações e negociações com interlocutores de pesquisa. Empregando a organização do conhecimento desenhada pela CAPES, notamos que algumas ações são mais pertinentes à grande área de Letras, Linguística e Artes, enquanto outras são mais ligadas às Humanidades ou às demais áreas ou mesmo disseminadas por todos os campos de pesquisa.

À primeira vista, pode parecer que o conceito de *ação musicológica* se confunde com o de *objetivo específico de pesquisa*. Eles, todavia, são diferentes e, por isso, é importante distingui-los com clareza. Um objetivo específico denota um projeto de certa dimensão, como um levantamento documental de determinadas informações, alguns dias realizando pesquisa de campo, o processo de construção de referencial teórico ou o confronto entre os dados encontrados e a teoria. Todos esses exemplos podem demorar de alguns dias a meses ou até mesmo anos. Além disso, o termo “objetivo” carrega a conotação de uma intenção ainda a ser de fato concretizada em algum momento futuro, como se lê na definição, para objetivos geral e específico, de Silva e Menezes (2001, p. 31, grifos nossos): “o objetivo geral será a síntese do que **se pretende alcançar**, e os objetivos específicos explicitarão os detalhes e serão um desdobramento do objetivo geral”.

Já as ações são muito mais pontuais e limitadas do que os objetivos específicos. Num cenário hipotético, uma investigação que tenha como um de seus objetivos específicos a transcrição das melodias presentes em duas gravações pode revelar, no efetivo momento do trabalho, no entanto, que transcrever as melodias da primeira gravação é mais fácil do que

transcrever as melodias da segunda. Para a segunda gravação, o pesquisador pode ser obrigado a aplicar inúmeras técnicas que o auxiliem de alguma maneira a completar a tarefa. Ele pode, por exemplo, reduzir a velocidade de reprodução da gravação, isolar as frequências desejadas ou tocar simultaneamente uma transcrição parcial para encontrar inconsistências entre ela e a gravação original. Assim, *cada um* desses atos se configura como uma *nova* ação musicológica, apesar de estarem todos sob o objetivo “guarda-chuva” original de “transcrição das melodias de duas gravações”. Na comparação entre as duas atividades de transcrição (Quadro 5), nota-se que a segunda demandou não só mais ações como o conhecimento da existência dessas possibilidades e de como bem fazê-las, por parte do pesquisador.

Quadro 5. Comparação ilustrativa das ações necessárias para alcançar o mesmo objetivo

Objetivo específico: transcrever as melodias presentes em duas gravações	
Ações da transcrição da primeira melodia	Ações da transcrição da segunda melodia
<ol style="list-style-type: none"> 1. Simultaneamente: ouvir a gravação, cantar/tocar as notas da melodia e notar em partitura 2. Ao final, tocar a melodia a partir da notação junto da gravação, para conferência 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Simultaneamente: ouvir a gravação, cantar/tocar as notas da melodia e notar em partitura 2. Reduzir a velocidade de reprodução da gravação, em <i>software</i> específico 3. Simultaneamente: ouvir a gravação alterada, cantar/tocar as notas da melodia e anotar em partitura 4. Isolar as frequências da melodia das outras frequências, em <i>software</i> específico 5. Simultaneamente: ouvir a gravação alterada, cantar/tocar as notas da melodia e anotar em partitura 6. Ao final, executar a melodia a partir da notação junto da gravação, para conferência, em <i>software</i> específico

Fonte: elaboração do autor.

Para de fato cumprir o objetivo proposto com a segunda melodia, nesse exemplo, foi necessário reconhecer (durante o passo 1) a necessidade de uma nova ação. Reconhecida a necessidade e com domínio de uma ferramenta que possivelmente resolva o problema, procede-se à próxima ação musicológica (uma segunda tentativa de transcrição), quando se reconhece outra necessidade a ser atendida, em um ciclo que se repete até o objetivo inicialmente proposto ser atingido. Dando atenção às pequenas ações musicológicas realizadas em determinada pesquisa, vê-se que é o seu *encadeamento* que aproxima a investigação de seu objetivo final. Em outras palavras, uma pesquisa é o encadeamento de ações.

Definido um objetivo *a priori* para a investigação (como de costume), nota-se que determinados encadeamentos das ações podem ser mais eficientes ou eficazes para atingi-lo. O julgamento de o que configura eficiência ou eficácia ou até mesmo “um bom resultado de pesquisa” é realizado pelas respectivas bancas e pareceristas, analistas do texto apresentado, além dos próprios pesquisadores durante o processo de pesquisa.

Independentemente da gradação “bom-ruim”, contudo, é possível dizer que o cronograma e a ordem com que as ações se encadeiam definem o resultado final do trabalho. Diferentes ordenações das ações levam a pesquisa para diferentes caminhos. Se determinado pesquisador elabora e aplica um questionário em larga escala, testará a qualidade de seu questionário quando ele já estiver em ação. Por outro lado, conforme Antonio Carlos Gil (2008) recomenda,

Depois de redigido o questionário, mas antes de aplicado definitivamente, deverá passar por uma prova preliminar. A finalidade desta prova, geralmente designada como pré-teste, é evidenciar possíveis falhas na redação do questionário, tais como: complexidade das questões, imprecisão na redação, desnecessidade das questões, constrangimentos ao informante, exaustão etc. (GIL, 2008, p. 134).

Segundo o autor, esse “pré-teste do questionário”, como chama, deve ser realizado com uma pequena amostra da população a ser consultada. Essas primeiras aplicações do questionário podem levantar problemas na elaboração das perguntas e nas respostas disponíveis, que são então retrabalhadas de acordo com o *feedback* do grupo participante do pré-teste. O pré-teste estabelece uma sobreposição das etapas de preparação e aplicação do questionário (Quadro 6).

Quadro 6. Comparativo entre as ações de um questionário sem pré-teste e as ações de um questionário com pré-teste

QUESTIONÁRIO SEM PRÉ-TESTE	QUESTIONÁRIO COM PRÉ-TESTE
1. Elaboração de perguntas e respostas	1. Elaboração de perguntas e respostas (1ª parte)
2. Aplicação do questionário	2. Aplicação do questionário (1ª parte: pequeno grupo)
	3. Elaboração de perguntas e respostas (2ª parte: utilizando <i>feedback</i> do pequeno grupo)
	4. Aplicação do questionário (2ª parte: população a ser pesquisada)

Fonte: elaboração do autor.

A aplicação do questionário sem o pré-teste ainda assim gera dados, é importante ressaltar. Eles podem ser de natureza diferente daquilo que o pesquisador desejava conhecer, mas ainda assim são dados utilizáveis para a realização de pesquisas. Caso esses dados não

sejam úteis para atingir o objetivo inicial, o pesquisador pode ou revisá-lo ou repensar o questionário original e aplicar uma nova versão. Por isso, em determinado aspecto, tanto a escolha quanto a ordenação das ações se assemelham às diretrizes metodológicas propostas e empregadas. Se “[a]dotar uma metodologia significa escolher um caminho” (SILVA; MENEZES, 2001, p. 9-10), é possível dizer o mesmo sobre o encadeamento das ações realizadas numa investigação musicológica.

Ações e seu encadeamento são relatados, na musicologia, por meio dos textos publicados ou disponibilizados na biblioteca universitária, após terem passado pela aprovação dos respectivos pareceristas e bancas de defesa. Ressalta-se que as ações relatadas raramente configuram todas as ações de fato empregadas durante o processo investigativo. Ou seja, há ações que, embora sejam igualmente necessárias para o desenvolvimento das pesquisadas, são omitidas nos relatórios finais.

Omissões podem ser causadas por diferentes razões, como a percepção de que relatar determinado ato é desnecessário, esquecimento ou falta de anotação a respeito da ação no diário de pesquisa ou até mesmo a inconsciência de que certa ação foi realizada, já que a “pesquisa é um trabalho em processo não totalmente controlável ou previsível” (SILVA; MENEZES, 2001, p. 9). Eventuais omissões das ações no texto final podem atingir passos importantes do trabalho, mas vale destacar que nem sempre são negativas, já que podem se tratar de passos implícitos que não comprometem nem a leitura e crítica do relato, constituído pelo restante das ações e conclusões dos autores, nem a reconstrução mental do trabalho narrado.

Freire e Cavazotti, no livro *Pesquisa e música: novas abordagens* (2007), apresentam um pequeno relato sobre a realização de uma análise da *1ª Lição* da *2ª Parte do Método de pianoforte* do Padre José Maurício Nunes Garcia. Há aí um bom material para exemplificar particularidades da relação texto-pesquisa.

A presente análise, em bases fenomenológicas, toma como ponto de partida a escuta da gravação interpretada pelo pianista Marcelo Verzoni, no CD Piano Brasileiro, na qual já se inicia a interpretação analítica. A seguir, a apreciação auditiva foi complementada por consultas à partitura (cópia digitalizada do manuscrito original, pertencente à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, e reproduzida no final deste capítulo) e consultas eventuais ao piano. (FREIRE; CAVAZOTTI, 2007, p. 48)

Após esse trecho, os autores já apresentam onze parágrafos com as conclusões da interpretação sobre a *Lição* (com frases como “são contrastes entre diferentes ambientes

harmônicos e timbrísticos que delineiam o contorno formal da peça”). Então, que ações musicológicas podem ser reconhecidas nos dois parágrafos citados? O trecho aponta cinco ações, agrupadas de acordo com o tipo de ação empregado (Quadro 7). Cronologicamente falando, a primeira ação foi a escuta de uma gravação da peça, primeira parte da “interpretação analítica”. A segunda ação, implícita, diz respeito à localização da partitura manuscrita em uma biblioteca, seguida de sua digitalização (terceira ação). Por fim, estão indicadas outras duas ações, partes da interpretação analítica: a consulta à partitura e a consulta ao piano.

Quadro 7. Ações da análise de Freire e Cavazzoti, nas ordens cronológica e relatada

AÇÕES EM ORDEM CRONOLÓGICA	AÇÕES NA ORDEM RELATADA
<ol style="list-style-type: none"> 1. Interpretação analítica da peça (parte 1: escuta de uma gravação da peça) 2. Localização da partitura manuscrita em uma biblioteca 3. Digitalização da partitura 4. Interpretação analítica da peça (parte 2: consulta à partitura) 5. Interpretação analítica da peça (parte 3: consulta ao piano) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Interpretação analítica da peça (parte 1: escuta de uma gravação da peça) 4. Interpretação analítica da peça (parte 2: consulta à partitura) 3. Digitalização da partitura 2. Localização da partitura manuscrita em uma biblioteca 5. Interpretação analítica da peça (parte 3: consulta ao piano)

Fonte: elaboração do autor.

Destaca-se que as ações identificadas, junto a seu encadeamento cronologicamente ordenado, deixam lacunas para quem queira saber o que de fato foi feito. Por brevidade, seleciona-se, para questionamento, apenas a primeira ação (a escuta da gravação, para iniciar a interpretação analítica da peça). Qual foi exatamente essa primeira ação? Ouvir a peça completa? Ouvir a peça várias vezes? Foi necessário repetir (se foi repetida) a escuta por um longo período (muitos dias ou semanas)? A 1ª Parte do *Método* (ou outra peça do mesmo compositor ou tocada pelo mesmo pianista) foi ouvida antes dessa 1ª Lição da 2ª Parte? Procurou-se ouvir também as especificidades técnicas da gravação ou apenas as musicais? Que aspectos musicais foram ouvidos primeiro? E quais se buscou ouvir, posteriormente? Essas são algumas perguntas que podem ser feitas a respeito dessa primeira ação relatada.

Além de ser possível estender os questionamentos às outras ações (o que se consultou no piano? Como se localizou a biblioteca que dispõe da partitura?), cogita-se que outras ações deixaram de ser relatadas. Por exemplo, em nenhum momento foram realizadas anotações sobre a escuta? De acordo com o texto, os autores empreenderam atividades complexas de escuta, leitura e prática musical, as quais foram seguidas diretamente pela redação do texto final. O fato de que a realização de anotações não é mencionada deixa no

ar que essa tarefa ou é rotineira demais para ser citada ou foi dispensada pelos dois autores. Aponta-se, finalmente, que o trecho citado se inicia com a expressão “a presente análise”, que pode ser apenas entendida como o resultado textual do trabalho de análise e, claro, não como a ação analítica em si.

Mesmo assim, o texto apresenta um encadeamento de ações possível e verossímil, que serve de linha-guia para a reconstrução mental do que provavelmente deve ter sido o processo de pesquisa. Por natureza, existem lacunas no texto, preenchidas pela subjetividade do leitor, de acordo com as ações musicológicas que conhece e as práticas comuns na área de pesquisa. Todavia, mesmo que um texto aponte com precisão as ações musicológicas tomadas para desenvolver a devida pesquisa, é impossível afirmar que de fato foram aquelas as ações feitas. Uma forma de superar essa impossibilidade talvez seja que todo o processo de pesquisa seja registrado simultaneamente em diferentes meios. Sendo o texto uma representação (e não uma pesquisa) e sendo essa representação, de alguma maneira, imperfeita, conclui-se que é impossível conferir ao relato textual o *status* de autenticidade em relação ao trabalho de pesquisa em si.

Posto esse cenário, apenas a representação é publicamente disponibilizada a ponto de ser discutida com confiança por quem desejar. Portanto, é possível analisar com certeza apenas os textos musicológicos propriamente ditos, assim como suas particularidades acadêmicas, levando-se em conta os assuntos e ferramentas com que os autores operam.

3.2 Definição de repertório musicológico

Um repertório musicológico é um conjunto de objetivos, objetos e métodos utilizado musicologicamente. Repertórios musicológicos podem ser identificados tanto nos documentos com que o pesquisador tem contato quanto a partir das práticas presenciadas por ele. Esse conceito supera a dicotomia objeto-metodologia encontrada em diversas referências sobre metodologia de pesquisa (DEMO, 1995; GIL, 2008; SEVERINO, 2007) e evidencia o constructo estabelecido por essas duas instâncias que, como ilustrado nesta tese, se interdeterminam, reconhecendo a impossibilidade de se falar sobre objeto sem recair para a metodologia empregada para trabalhar com ele, e vice-versa. Como Antonio Carlos Gil (2008) aponta, a adoção de um método depende não só dos fatores de viabilidade (como recursos materiais disponíveis e abrangência do estudo) como também da “natureza do objeto” (GIL, 2008, p. 9).

Em termos de delimitação, um repertório musicológico pode abarcar tanto quanto for escolhido como foco de observação. É possível pensar tanto em um repertório musicológico envolvido em determinada publicação pontual, como um livro, quanto naquele construído coletivamente em uma associação de pesquisa durante um intervalo temporal específico, por exemplo. Da mesma maneira, é possível identificar, breve e ilustrativamente, o repertório musicológico da seção 1.1.1 da presente tese: levantamento de dissertações e teses, programas brasileiros de pós-graduação em música, a BDTD-CAPES, tabelas, análise documental e produção de conhecimento na área de música no Brasil.

Por outro lado, também é possível falar em reconhecer repertório musicológico no trabalho de toda a vida de um único pesquisador. Diante da análise dos objetivos, objetos e métodos de pesquisa relatados pelo autor, é possível delinear um conjunto dos elementos com que teria trabalhado. Com um escopo de escala tão extensa, é provável que se encontrem diferentes fases pelas quais o pesquisador teria passado ao longo de sua carreira. Tenha ela durado seis meses ou cinco décadas, os objetivos, objetos e métodos podem gradualmente se transformar e/ou serem bruscamente substituídos. Em casos como esse, a expressão “repertório musicológico” permite nomear um conjunto específico, distinguindo-o de outro (por exemplo, o mais antigo do mais recente) e podendo ser usada no plural. Em outras palavras, reconhecer diferentes fases de uma pesquisa ou pesquisador tem explicitamente o mesmo significado de reconhecer diferentes os *repertórios musicológicos* envolvidos em momentos distintos.

O conceito de repertório musicológico se assemelha, portanto, à ideia de Don Michael Randel (1992) de uma *caixa de ferramentas musicológica*, ou seja, “ferramentas básicas da academia” para praticar musicologia. O musicólogo afirma que essa caixa delimita tanto a maneira como as coisas podem ser estudadas (ou seja, a metodologia) como o que pode ou não ser tematizado (ou seja, o objeto) em estudos musicológicos (RANDEL, 1992, p. 10-11). Há, contudo, uma diferença entre os cerne dos conceitos de caixa de ferramentas musicológica e repertório musicológico. Randel, desde o próprio nome do conceito, dá primazia ao âmbito metodológico em detrimento do objeto: é uma caixa de ferramentas. A noção de repertório musicológico, em contraste, coloca em pé de igualdade duas instâncias da pesquisa musicológica, concebendo que a relação entre objeto e metodologia é sincrônica e interdeterminada: na escolha do que ocupará uma dessas duas instâncias, automaticamente se define o que ocupará a outra. Destaca-se que um ponto em que o entrelaçamento dessas duas instâncias se evidencia com maior clareza é nos suportes

envolvidos nas pesquisas. Os suportes dos objetos de pesquisa (assim como suas respectivas tecnologias) delimitam os métodos e quadros teóricos aplicáveis a eles, assim como os suportes e tecnologias usados para documentar os resultados da investigação também restringem o que pode ser documentado e as maneiras com que essa documentação pode ser feita.

Outro conceito que se pode mencionar aqui é o de *repertório* de Howard S. Becker e Robert R. Faulkner (FAULKNER; BECKER, 2009, p. 17-18). Discutindo práticas musicais no *jazz*, os autores definem repertório como a produção de um evento musical que envolva canções escolhidas a partir de um repertório potencial, assim como *performers*, situações de *performance* e, efetivamente, um repertório em ação. Um traço em comum entre o conceito dos autores e o aqui exposto é o caráter vivenciado dos repertórios (sejam os musicais, lá, ou os musicológicos, aqui), no sentido em que eles são colocados em prática por pessoas, após terem sido selecionados, por algum critério, a partir de um conjunto de repertórios possíveis existentes e arquivados. Becker e Faulkner elegem a canção (*song*) como uma “unidade”, para identificar os repertórios musicais, o que causaria dificuldades de identificação apenas em raras ocasiões. De volta ao âmbito que concerne a essa tese, no entanto, como reconhecer repertórios musicológicos?

3.2.1 Fundamentos para o reconhecimento de repertórios musicológicos

Um repertório musicológico só pode ser identificado a partir de um *corpus* explicitamente determinado, pois é indispensável que essa identificação possa ser contrastada com outras análises do mesmo grupo verificável de resultados de pesquisa. Não se pode falar, por exemplo, de um suposto “repertório musicológico da musicologia brasileira” – a menos que os “textos da musicologia brasileira” sejam de fato consultados para que se reconheça seu repertório. Constitui-se aí um paradoxo recursivo: para determinar “quais são os textos da musicologia brasileira”, é necessário partir de “o que é a musicologia brasileira”. Simultaneamente, para determinar “o que é a musicologia brasileira”, é necessário conhecer “os textos da musicologia brasileira”. Parte-se de um ponto que sempre pode ser questionado justamente como ponto de partida. Configura-se então uma questão disciplinar: o que ler para conhecer a dita musicologia brasileira?

Com essa questão em mente, é possível traçar um paralelo entre a musicologia e o conceito de *mundo* de Howard S. Becker (1977), que o autor define como “a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos

caracteristicamente produzidos por aquele mundo” (BECKER, 1977, p. 9). Restringindo essa conceituação ao meio artístico, Becker (1977, p. 9) afirma assim que “um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte”. Como suas afirmações ressaltam, não existe algo como uma “delimitação *a priori*” às pessoas do que deve ser o tipo de acontecimento e objeto produzido por aquele mundo. A definição que se tem de partida (e conforma o universo de possibilidades) é, em realidade, o produto final do grupo de pessoas. Justamente por isso, Becker reconhece explicitamente que há nessa definição uma tautologia.

Tal qual o *mundo* de Becker, uma disciplina pode ser definida pelos pensamentos e ações das pessoas e organizações que se dedicam a ela, sendo impossível afirmar *de antemão* o que, em caráter permanente, a constitui ou não a constitui. Retomando a frase inicial desta seção, é exatamente por isso que a identificação de um repertório musicológico tem que ser indispensavelmente realizada a partir de um grupo explicitado verificável de trabalhos de pesquisa. É necessário que o pesquisador que utilize o termo “repertório musicológico” declare explicitamente o *corpus* da análise realizada. Nesse sentido, o conceito se fundamenta em um elo inquebrável com um conjunto de dados verificáveis compartilhado, sendo incompatível com noções abstratas ou amorfas de determinado tema (como a expressão “a musicologia brasileira”).

Atualmente, as discussões sobre objetos e metodologias são mais frequentemente realizadas em um âmbito *disciplinar*. Constroem-se narrativas sobre quais são os temas e ferramentas de trabalho que pertencem ou devem pertencer (ou não pertencem ou não devem pertencer) à *disciplina* Musicologia, de forma ampla (por exemplo, NATTIEZ, 2005; BUDASZ, 2009). Da mesma maneira, conforme as subáreas da pesquisa em música se desdobram e crescem tais quais disciplinas, as discussões buscam definir (*a priori* ou *a posteriori*) o que pertence e o que não pertence a elas.

Essa “visão total” tem resultado em publicações que podem ser caracterizadas em duas vertentes. Por um lado, há uma série de textos que buscam normatizar as disciplinas (ou subáreas) da pesquisa em música, procurando prescrever o que deve e o que não deve pertencer às disciplinas debatidas. Entre eles, podem ser citados Volpe (2007), Machado Neto (2007) e Sotuyo Blanco (2016). Em termos epistemológicos, essas publicações buscam reconhecer pontos essenciais pelas quais as pesquisas precisam passar, para que pertençam àquela disciplina e não a outra. Entre textos prescritivos, é mais comum que se discutam

assuntos de larga escala do que tópicos delimitados. As três referências mencionadas, por exemplo, se dedicam a realizar um “re-equacionamento [dos] paradigmas, propósitos e impacto social” da Musicologia (VOLPE, 2007, p. 107), a repensar a disciplina com uma proposta de “musicologia hermenêutica” (MACHADO NETO, 2007, p. 14) e a “dinamizar, resolver e superar” as “estagnações e retrocessos” da musicologia histórica nacional, assim como projetar a identidade acadêmica musicológica brasileira por meio do conceito de antropofagia (SOTUYO BLANCO, 2016, p. 54).

Por outro lado, existem publicações que estabelecem panoramas do que tem sido musicologicamente produzido, em suas subáreas ou em torno de assuntos específicos. Esses textos são majoritariamente descritivos e, muitas vezes, também envolvem posturas críticas em relação ao material encontrado pelos autores. Em contraste com as publicações anteriores, esses textos têm um caráter retrospectivo, olhando para a produção já realizada e reconhecendo aspectos dos recortes propostos.

No meio musicológico, são inúmeros os exemplos de publicações desse tipo que enfocam tópicos demarcados: tratam-se das revisões de literatura apresentadas e/ou publicadas em diferentes meios. Textos como Silveira e Farias (2017) e Prior e Prado (2016), por exemplo, são curtos panoramas sobre assuntos bem específicos: respectivamente, aspectos ortodônticos vinculados à formação da embocadura de trompetistas e os efeitos da terapia *qigong* para redução da ansiedade durante a performance musical para cantores. No segundo caso, as autoras reconhecem que, devido à especificidade da questão, a limitação da pesquisa é “significativa”. Já outros textos são mais longos e críticos e lidam com assuntos de grande fôlego (como BUDASZ, 2009b; PIEDADE, 2010; OLIVEIRA, 2015; VOLPE, 2017). Budasz (2009b) delinea um quadro geral do estudo da música como cultura, passando por autores como Bastide, Bourdieu, Lévi-Strauss, Anthony Seeger, Kerman e Elias e se detendo, ao final, a tendências brasileiras desse tipo de pesquisa nas décadas de 1980 a 2000. Piedade (2010) desenvolve um panorama da etnomusicologia até os anos 2000, retornando a narrativa até Guido Adler, Erich M. v. Hornbostel e Bronisław Malinowski, considerados pelo autor as “raízes” da disciplina. O texto de Liduino Pitombeira Oliveira (2015), embora se intitule “A produção da teoria composicional no Brasil”, examina, como o autor explica na primeira página, “quatro teorias praticadas no Brasil”, sem explicitar quantas teorias mais se encontram no país ou seu processo de escolha (além de seu “interesse como pesquisador/compositor”, como escreve). Volpe (2017), por sua vez, busca construir uma visão integrada das várias formas com que a música tem sido tomada como objeto de

pesquisa nas duas últimas décadas, mesmo com os poucos “denominadores comuns”, como a autora diz, às diversas vertentes musicológicas (VOLPE, 2017, p. 171).

Como se vê, esse tipo de texto pode apresentar panoramas de dimensões distintas: alguns cobrem décadas e assuntos amplos, enquanto outros se detêm sobre um período e um tópico muito mais restritos. Por isso, destaca-se que a dimensão do recorte proposto influencia as maneiras de coleta, seleção e respectiva apresentação dos dados utilizados pelos pesquisadores. Naturalmente, quanto maior a diferença entre a dimensão do assunto em questão e a dimensão do panorama traçado, mais impactante será o ato de seleção dos dados considerados no trabalho. Uma comunicação de oito páginas sobre um período de 50 anos (ou sobre as pesquisas de um país) omitirá mais do que um livro de duzentas páginas sobre um período de dois anos (ou sobre as pesquisas de um único autor).

Revisões de literatura mais curtas, normalmente publicadas como comunicações orais, artigos ou capítulos de textos mais longos, costumam apresentar ao menos parte do processo pelo qual foram selecionadas as referências empregadas no texto. Nas comunicações supracitadas, sobre embocadura do trompetista e a prática do *qigong* para redução de ansiedade de cantores, os autores explicitam o universo de publicações pesquisado para o levantamento: buscaram na “PubMed e Web of Science” (PRIOR; PRADO, 2016, [p. 2]) e nos “bancos de dados da Capes, Scielo, Medline e Embase” (SILVEIRA; FARIAS, 2017, p. 2).

Em contraste, os panoramas sobre “a musicologia” e suas subáreas são frequentemente construídos a partir de pontos exemplares e/ou a partir de familiaridade e experiência naquela área de pesquisa. Com isso, os textos não refletem com clareza aquilo que os pesquisadores precisaram previamente conhecer para se tornarem capazes de construir os devidos painéis. Ilustrando essa linha, está o quadro geral sobre os impasses musicológicos apresentado por Jean-Jacques Nattiez em *O desconforto da musicologia* (NATTIEZ, 2005). O quadro passa pelo surgimento da expressão “musicologia” (*Musikwissenschaft*) em 1837. Nattiez aponta que “não se poderia imaginar data simbolicamente mais significativa”: “aquele foi o ano da morte de Beethoven” (NATTIEZ, 2005, p. 8). Associa à data, ainda, o descolamento da música de entretenimento (exemplificada com Johann Strauss) da música erudita e a emergência da *Gebrauchsmusik* e da noção de “música antiga”, além das teorizações de Reicha, A. B. Marx e Czerny sobre a forma-sonata. Mais adiante, Nattiez comenta tanto a criação das sociedades acadêmicas *Société Française de Musicologie* (SFM, 1917), da *International Musicological Society*

(IMS, 1927) e da *American Musicological Society* (AMS, 1934), quanto as suas cisões em diferentes novas associações mais restritas, geralmente criadas por dissidência (o autor utiliza as expressões “cisma”, “não se sentem mais à vontade” e “divórcio”).

As referências apresentadas por Nattiez não são por si só suficientes para sustentar a construção de um panorama, digamos, universal da musicologia. Por que Beethoven? Por que a segmentação teórica entre música de entretenimento, música erudita, *Gebrauchsmusik* e música antiga é icônica para o nascimento da disciplina, se já existiam diferentes classificações musicais até então? Por que Johann Strauss e não outro compositor de música de entretenimento? Por que especificamente a forma-sonata? Por que as sociedades acadêmicas? Por que as sociedades francesas e americanas? A experiência do autor com essa área de pesquisa, assim como a decorrente familiaridade com suas questões, pressupõem que Nattiez certamente tem suas razões para posicionar esses pontos de referência, embora estejam implícitas (ou mesmo ocultas) no texto. Há um depósito de confiança em um autor estabelecido, como Nattiez, ao passo que um autor recém-ingresso precisaria constantemente lidar com a incerteza dos pares sobre ele. O que se pode afirmar com maior certeza, no entanto, é que é necessário conhecer mais do que os pontos apresentados para poder justamente selecioná-los como marcos essenciais. De certa maneira, retorna-se à questão circular: deve-se conhecer a musicologia para reconhecer os textos que a ela pertencem, ao mesmo tempo em que se deve conhecer os textos musicológicos para reconhecer o que é musicologia¹⁵.

Charles Seeger foi responsável por um panorama disciplinar semelhante, apresentado em um dos eventos da AMS em 1944, na comunicação intitulada *Toward a Unitary Field Theory* (SEEGER, C., 1977, p. 102). Anos depois, Seeger concedeu entrevista a Boris Kremenliev e seu aluno Jim Yost, interessado no processo de construção do panorama. A pergunta-reação de Yost ao panorama ilustra com clareza a existência de lacunas na apresentação daquele processo:

Da forma como eu vejo, você tentou apresentar em uma hora de **questionamento admitidamente especulativo um delineamento exaustivo de todo o domínio da empresa musicológica** em uma teoria unitária de campo. **O que eu quero saber é de onde você começou.** Como você disse, se você começa com os fundamentos, as coisas parecem ser de

¹⁵ Essa mesma questão também é levantada, mas não discutida, no prefácio de *Compendio de Musicología*, de Jacques Chailley (1958). Como uma última observação, menciona-se ainda que, em casos extremos, são dispensadas tanto a referenciação (Cardoso, 2016, em ensaio sobre tendências da etnomusicologia brasileira, não explicita as referências identificadas com as tendências que comenta) quanto a utilização de marcos essenciais (Assis *et al.*, 2009, fazem com a relação História-Música).

um jeito; se você começa com os objetivos, [parecem] de outro [jeito]. Se você tiver uma abordagem estrutural, você prejudica a análise das funções. Se você começa com os fatos, você nunca chega aos valores. E por aí sucessivamente.¹⁶ (SEEGER, C., 1977, p. 102-103, grifos nossos).

A pergunta de Yost evidencia três pilares da textualização da pesquisa: (a) a necessidade do leitor crítico de conhecer o processo empregado e as fontes consultadas, (b) a possibilidade de omissão das ações musicológicas no relato final e (c) que, mesmo com as omissões, o resultado final obtido por Seeger permanece e se configura como um conjunto de dados verificáveis compartilhado para discussão.

Essa problematização sobre a circularidade do processo de definição do objeto disciplinar conduz o pensamento a cogitar meios de não recorrer à problematização durante a identificação e o estudo dos repertórios musicológicos. A solução para esse impasse reside em trilhar um caminho descritivo do repertório musicológico estudado, em detrimento de posturas prescritivas. Reforçando ser necessário definir os documentos a serem analisados, destaca-se que esta forma de estudo parte do princípio de, em primeiro lugar, aceitar o fato social e seus dados, para aí então compreender, a partir de suas condições, o que tem sido considerado socialmente naquele determinado grupo (ou, usando o termo de Becker, *mundo*). A apreciação de documentos produzidos pelas pesquisas se configura como principal fundamento para reconhecer neles seus aspectos definidores.

Assim posto, qualquer que seja o objeto de análise para reconhecer o repertório musicológico, ele estará disponível em publicações, naturalmente, já produzidas, avaliadas e mantidas em certo repositório. Se esse arquivo a ser analisado existe, nota-se, de partida, que o objeto selecionado já é um objeto coletivamente construído e legitimado. Busca-se identificar o que está estabelecido e validado, ao se falar de um repertório de autores explicitamente definidos, em documentos igualmente determinados. Esta abordagem procura evitar a transposição de conclusões teóricas prévias e, talvez, inadequadas para o estudo de dados empíricos que já não se adequam a elas. Em outras palavras, o conceito de *repertório musicológico* tem um caráter retrospectivo e se relaciona a teorias fundamentadas nos dados.

¹⁶ No original: “As I understand it, you tried to presente in one hour of admittedly speculative inquiry a comprehensive outline of the whole domain of musicological endeavor in a unitary field theory. What I want to know is where did you begin. As you have said, if you start with the foundations, things look one way; if you begin with the objectives, another. If you take a structural approach, you foul up your functional analysis. If you start with facts, you never get to values. And so forth”.

Essa postura de análise evita a aplicação de modelos teóricos de o que é aquela determinada área de pesquisa, assim como o “encaixe” forçado da produção observada nesses modelos. Entre os modelos teóricos prévios, os mais visíveis são as teorias que segmentam em subáreas a pesquisa na área de música. Os maiores eventos acadêmicos brasileiros na área de música, que apresentam diferentes temáticas¹⁷, têm planejado suas conferências, GTs e convidados de acordo com as mesmas divisões, por exemplo. Associações e eventos especializados¹⁸ frequentemente também se alinham a essas teorias, fortalecendo a ideia de subáreas muito claramente delimitadas.

Destaca-se que as divisões mais comuns se adequam perfeitamente a certos repertórios, embora outros precisem se adequar a elas. O tema *improvisação*, por exemplo, é sempre perpassado pelo dilema entre pertencer à subárea de *performance* ou à de composição – ao mesmo tempo em que é assunto bastante frequente nas discussões sobre educação musical. Descrições organológicas e das funções de cada instrumento em diferentes formações e situações se apresentam em trabalhos tanto de musicologia histórica e análise musical quanto de etnomusicologia e *performance*.

Encontram-se, assim, repertórios musicológicos que, por causa da teoria, se apresentam como pontos de contato entre subáreas usualmente diferenciadas no quadro conceitual musicológico, o que desafia as atuais formas de segmentá-la. Antes de tomá-las como categorias dadas, seria possível encarar a produção musicológica brasileira como uma área de pesquisa rica em dados (*data-rich*), permitindo que uma grande quantidade de informações seja analisada antes de se procurar produzir conclusões e julgamentos a respeito do material (HURON, 1999, p. 10). Iniciativas brasileiras de autopesquisa musicológica têm majoritariamente focado práticas delimitadas sob as teorias atuais de divisão de linhas de pesquisa e subáreas de conhecimento (OPUS, 2003; FREIRE, 2010; TOMÁS, 2015).

Complementarmente a esses estudos, dados propícios para outras análises mais extensas existem e, por isso, estão disponíveis para fundamentar novos estudos que não se conformem pelas teorias vigentes de divisão da área de pesquisa. Esses dados podem ser

¹⁷ Como são os casos do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Encontro de Pesquisa em Música (EPEM), Simpósio Nacional de Pesquisa em Música (SEMPEM) e Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM).

¹⁸ Como nos casos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), Associação Brasileira de Teoria e Análise (TeMA), Encontro Internacional de Teoria e Análise, Jornada de Estudos em Educação Musical (JEEM), Sociedade Brasileira de Computação Musical (SBCM), Simpósio de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM) e Simpósio Internacional de Musicologia, entre outros.

encontrados na produção bibliográfica de PPGs, eventos e periódicos, assim como em documentos correlatos, como os editais de processos seletivos nos diferentes PPGs, chamadas de trabalho para eventos e periódicos, ou nos documentos de áreas da CAPES. Essas informações não são raras, voláteis ou inacessíveis, nem mesmo foram destruídas (pelo menos, por enquanto) – em outras palavras, nenhuma dessas quatro razões apontadas por David Huron (1999, p. 16) para justificar abordagens com poucos dados como única possibilidade de pesquisa foi satisfeita.

Com muitos dados, o panorama que determinado repertório tem desenhado seria construído a partir das características próprias das publicações, e não a partir das percepções das adequações das pesquisas individuais às teorias já postas. Esse olhar mais atento às “pequenas” manifestações, em contraste com aquele que somente enfoca os grandes teóricos, se alinha à proposição de Guido Adler para estudar os estilos musicais:

Não são apenas os heróis que são os criadores de estilos, nem são eles os “pais” de um tipo estilístico, como essa afirmação errônea se perpetua de manual a manual, mas na história da música são precisamente os mestres “pequenos”, cujos nomes não são impressos em negrito ou listados nos anais da história da música, que reúnem os tijolos para o edifício do estilo, enquanto as grandes pessoas da história dão a eles o toque final, a coroação.¹⁹ (ADLER, 1911, p. 2).

Adler defende que a escrita sobre estilos musicais seja feita de maneira retrospectiva e com atenção ao que, na visão da maioria, ficaria em segundo plano como desimportante. Ou seja, percebe-se, diante do histórico da pesquisa musicológica, que a proposta de considerar o máximo de dados possível não é hoje exatamente uma inovação no estudo da música. Ironicamente, a presença na musicologia da ideia de dar atenção às “pequenas” manifestações é normalmente creditada ao movimento francês dos *Annales*, que buscou romper, na História, com as “narrativas totais” características até então (como visto em ASSIS, *et al.*, 2009, p. 9). Cabe notar que a publicação de Adler antecede o movimento em 18 anos, o que demonstra que a musicologia relegou seus próprios pensamentos para priorizar a “importação” de discussões em outras áreas.

Thomas Christensen (2001, p. 10), em complemento, aponta que a história da teoria musical pode ser didaticamente organizada em três grandes tradições, nomeadas pelas

¹⁹ No original: “Nicht nur die Heroen sind die Stilschaffenden, nicht sie sind die "Väter" einer Stilgattung, wie sich diese irrümliche Behauptung von Handbuch zu Handbuch fortschleppt, sondern in der Geschichte der Musik sind es gerade oft die "kleinen" Meister, deren Namen in den Grundrissen der Musikgeschichte nicht fett gedruckt oder gar nicht verzeichnet sind, die die Bausteine für ein Stilgebäude zusammentragen, während die großen Personen der Geschichte ihnen den Abschluß, die Krönung geben.”

inovações que as marcam: a tradição especulativa, a tradição pedagógica e a tradição analítica. O reconhecimento dessas três correntes teóricas é atribuído pelo autor a Carl Dahlhaus. A chamada *teoria analítica*, prenunciada no século XIX com Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) e maturada na virada para o século XX, busca elaborar conceitos e identificar procedimentos diretamente a partir de exemplos musicais (CHRISTENSEN, 2001, p. 11). É importante ressaltar que esses conceitos e procedimentos não têm a pretensão de explicar toda e qualquer música. A preocupação desse tipo de analista (o “teórico analítico”) é especificamente sobre a estrutura ou experiência individual de uma peça musical. Diz Christensen:

o analista musical estuda obras musicais individuais nem tanto para derivar padrões normativos de prática composicional, mas para ganhar o entendimento de particulares individualizantes da obra de arte.²⁰ (CHRISTENSEN, 2001, p. 14).

Destaca-se ainda que a realização da análise musical modifica a percepção da música. Em outras palavras, o valor da análise musical subsiste na experiência modificada a que ela dá origem (COOK, 2001, p. 95). Uma nova relação entre analista e objeto estudado se estabelece a partir dos resultados de sua análise.

Essa estratégia metodológica tem presença constante tanto em investigações de análise musical quanto de pesquisas na musicologia de maneira geral. Em 1933, por exemplo, o musicólogo alemão Curt Sachs (1881-1959) já havia atentado para o “desafortunado hábito de julgarmos pessoalmente mentalidades completamente diferentes várias épocas distantes de nós” (SEEGER, 2008, p. 246). Alguns dos livros considerados “as mais importantes etnografias etnomusicológicas dos anos 1970 e 1980” por Anthony Seeger (2008, p. 251), como as publicações de David Ames e Anthony King, Hugo Zemp, Charles Keil, Ruth Stone e Steven Feld, se empenharam na busca por ideias nativas que pudessem ser expressas diferentemente da terminologia europeia. Segundo Anthony Seeger, “virtualmente todos os autores contemporâneos enfocam conjuntos de termos nativos e tentam analisar a música de dentro do campo semântico utilizado pelos membros da sociedade em questão” (SEEGER, A., 2008, p. 251). O próprio autor ainda sugere como encontrar categorias nativas: conversando com as pessoas envolvidas no ambiente estudado, ouvindo “as palavras e frases que as pessoas usam para definir e se inserirem em seu mundo” (SEEGER, A., 2008, p. 254). Se Seeger aborda as interlocuções feitas em campo, William

²⁰ No original: “Here, the music analyst studies individual musical works not so much to derive normative patterns of compositional practice, as to gain understanding of the individuating particulars of the artwork.”

Weber (2001) oferece uma demonstração da mesma postura em relação a documentos arquivados, evidenciando como uma mesma expressão (“música antiga”) teve seu significado modificado no início do século XVIII na Inglaterra:

O primeiro termo para um repertório de performance canônico, ‘música antiga’, teve sua primeira aparição na Inglaterra durante a década de 1690 e se estabeleceu no final dos anos 1720. Enquanto alguns autores o usavam para se referir à música e teoria musical da Antiguidade, ele era usado principalmente para se referir à música do século XVI e do início do século XVII. O termo se tornou proeminente na vida musical quando, em 1731, o nome da *Academy of Vocal Music* [Academia de Música Vocal] foi alterado para *Academy of Ancient Music* [Academia de Música Antiga], e com a fundação do *Concert of Antient Music* [Concerto de Música Antiga], foi redefinido para significar qualquer música que tivesse mais de cerca de duas décadas.²¹ (WEBER, 2001, p. 345).

O uso de categorias nativas também é frequente na pesquisa brasileira recente na área de música. É possível encontrar exemplos em diferentes vertentes metodológicas. Entre os estudos etnográficos-analíticos, se encontram pesquisas, por exemplo, a respeito do “som escuro” do Black Metal (AZEVEDO, 2009), das estratégias didáticas empregadas no canto coral em Santa Catarina (CLEMENTE, 2014) e da prática e da transmissão de saberes na Folia de Reis em Leopoldina, em Minas de Gerais (ROCHA, R., 2012).

Já no âmbito histórico, as categorias nativas são ferramentas essenciais para pesquisas como as teses de doutorado de Mayra Pereira (2013) e de Pedro Aragão (2011). Pereira (2013) abordou a terminologia de instrumentos musicais entre os séculos XVI e XVIII no Brasil, encontrando inclusive termos hoje não mais utilizados. Aragão (2011) desenvolveu sua pesquisa a partir das categorias utilizadas no livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (o “Animal”), para descrever práticas e pessoas envolvidas com o choro no Rio de Janeiro no início do século XX. Entre as categorias, estão expressões como “choros moles”, “roda” e “velha-guarda”, presentes na tese com os sentidos antes expressos no livro original (ARAGÃO, 2011, p. 118-124).

Pesquisas artísticas, ou seja, aquelas que se desenvolvem na criação musical, também podem fazer uso de categorias nativas. Em determinadas circunstâncias, elas se originam dos praticantes de determinada música e servem como principal canal de condução do

²¹ No original: “The first term for a canonic performing repertory, ‘ancient music’, made its appearance in England during the 1690s, and became established by the late 1720s. While some authors used it to denote the music and music theory of antiquity, it was used principally to denote music of the sixteenth and early seventeenth centuries. The term became prominent in musical life when, in 1731, the name of the Academy of Vocal Music was changed to the Academy of Ancient Music, and with the founding of the Concert of Antient Music in 1776, it was redefined to mean any music more than about two decades old.”

pensamento de um processo analítico. Assim, o acadêmico se capacita a pensar certa prática ou aspecto musical com o auxílio do aparato conceitual do próprio músico. É o caso dos termos usados por Almeida Prado para descrever sua própria música (MOREIRA, 2004), mais tarde utilizados em análises sobre ela (SANT'ANA, 2009). Em alternativa, as categorias podem eventualmente ser oferecidas pelos próprios autores acadêmicos. Isso pode ser visto no trabalho de Guilherme Bertissolo (2013), que propõe categorias analíticas para posterior discussão de suas próprias peças. Essa alternativa relembra a ideia de que, ao passarmos a considerar a existência de condições culturais do pesquisador, “todos somos nativos”.

Esses exemplos ilustram que a atitude de extrair dos dados a teoria tem sido, há muito tempo, comum no estudo da música. Observar a produção musicológica com esse mesmo princípio metodológico possibilita de imediato a percepção do que ela *tem sido* no Brasil, muito mais do que a percepção do que ela pode ser, num plano ideal. A priorização da análise dos textos em si, independentemente dos agrupamentos institucionalizados de linhas de pesquisa e subáreas do estudo da música, permite compreender ainda melhor a força das teorias musicológicas na conformação da produção acadêmica. Analisar a pesquisa produzida no país, em vez de privilegiar discussões teóricas das possibilidades musicológicas, permite conferir primazia à compreensão daquilo que tem sido realizado na pesquisa brasileira, o que conduziria, em um segundo momento, à observação e discussão dos condicionantes que agiram sobre a produção da bibliografia analisada. Em longo prazo, permitiria a identificação de correntes teóricas e fundamentos ideológicos, baseada em dados empíricos.

3.3 Cânone e a conformação dos repertórios musicológicos

Uma das questões mais chamativas na leitura em larga escala da produção bibliográfica é a natureza qualitativa de cada repertório musicológico. Muitos exemplos de perguntas qualitativas sobre os repertórios foram propostos no capítulo 2. Verificou-se que determinadas características surgiam mais em alguns repertórios do que outros. Outras características eram, de um grupo de textos para outro, radicalmente diferentes. Um segundo aspecto importante dos repertórios é sua frequência de utilização proporcionalmente em relação a outros repertórios vigentes (ou seja, se os repertórios são recorrentes, ocasionais ou totalmente ausentes) e ao desenrolar histórico (aqueles que deixam de serem utilizados, enquanto outros são retomados ou mesmo criados).

Pensar os repertórios musicológicos significa buscar entender, ao observar sistematicamente a produção acadêmica, os significados que os objetos e metodologias estabelecem em seus contextos sociais. Por essa razão, levantam-se aqui as relações entre os repertórios e os cânones acadêmicos. Essas relações são importantes para entender os processos de manutenção e transformação dos repertórios musicológicos nas dimensões do conhecimento e dos arquivos.

A questão dos cânones no estudo da música veio à tona na década de 1980. Embora seja possível encontrar referências anteriores (SCOTT, 1929; EVANS, 1973²²), o assunto era normalmente mencionado *en passant* até os anos 1980, não sendo tomado como objeto de estudo. Foi na repercussão do artigo *A Few Canonic Variations* de Joseph Kerman (1983) que a discussão musicológica sobre cânone começou a tomar corpo. A publicação foi realizada numa edição especial sobre cânones do *Critical Inquiry*, periódico norte-americano da área de letras, e disparou uma série de discussões musicológicas nas décadas seguintes (notadamente WEBER, 1989, 2001; BERGERON; BOHLMAN, 1992; RANDEL, 1992; CITRON, 1993). No Brasil, pesquisas na área de música que lidam com o conceito de cânone o fazem de maneira aplicada, ou a partir da conceituação de Kerman, Weber, Bergeron e Randel (BAIA, 2011) ou abordando diretamente os dados colhidos, sem explicitamente rediscutir o quadro teórico (BAIA, 2014; VILLELA, 2014).

Elaboradas num período de dezoito anos, as propostas conceituais de Joseph Kerman, Katherine Bergeron, Don Michael Randel e William Weber sobre *cânone* são complementares. Cada um observou, em situações distintas, manifestações de um mesmo modo de proceder. Os pensamentos desenvolvidos por cada um desses autores se conciliam e possibilitam, juntos, estabelecer um referencial teórico para estudar cânones e processos de canonização. Partindo desse panorama, o pensamento relatado a seguir, sobre a relação entre repertório e cânone musicológicos, é diretamente derivado das discussões elaboradas por esses quatro autores a respeito da relação entre repertório e cânone na área da Música. Em vez de apresentar uma revisão bibliográfica em sentido estrito, prefere-se aqui entrelaçar os conceitos, dados e discussão, apresentando assim um pensamento especificamente detido sobre a área de pesquisa em Música. Os nomes dos autores são propositalmente apresentados no corpo do texto, para realçar a autoria dos conceitos discutidos.

²² Em 1973 e 1974, o periódico britânico *The Musical Times* publicou uma série de nove artigos intitulada *The Study of Music at University*, com o objetivo de oferecer uma gama de “pontos de vistas sobre a natureza da música como um estudo universitário” (EVANS, 1973, p. 129), cujo primeiro artigo foi escrito por Peter Evans.

As ideias apresentadas e discutidas refletem, em especial, um aspecto do trabalho desenvolvido durante o doutorado: já que o objeto da pesquisa é a própria metodologia, toma-se como parte do objeto as construções teóricas já estabelecidas. Assim, as observações dos dados coletados se ofereceram, desde o início, como comentários da teoria, ora afinada, ora desafinada com o material encontrado. Como as práticas e produtos de pesquisa são realizadas e socialmente aceitas independentemente de sua adequação (ou inadequação) às teorias prescritivas musicológicas publicadas, procura-se nesta tese considerar aquilo que de fato é feito, reescrevendo e atualizando os conceitos de acordo com o material encontrado.

3.3.1 Cânone

Cânone é tomado, no senso comum, como um repertório frequentemente reiterado. Nas palavras de William Weber (2001, p. 338), um dos perigos de estudar esse tema é a facilidade com que se usa intercambiavelmente termos como “cânone”, “clássico” e “obra-prima”. Por isso, é essencial a distinção entre *cânone* e *repertório* feita por Joseph Kerman (1983). Para o autor, o “cânone é uma ideia; o repertório é um programa de ação”²³ (KERMAN, 1983, p. 107). Contrariando o senso comum, Kerman desloca a autoridade que determinado repertório possui para uma ideia anterior, essa sim, que permite que esse repertório se estabeleça e permaneça: o cânone é um projeto a ser, conscientemente ou não, implementado e o repertório é o meio pelo qual o cânone de fato se efetiva na realidade (Figura 9).



Figura 9. Relação entre cânone e repertório, segundo Joseph Kerman (1983)
Fonte: elaboração do autor.

Bergeron, no prólogo de *Disciplining Music* (1992), definiu cânone como “um espaço de valores”, “um ideal de ordem tornado material, físico, visível” (BERGERON, 1992, p. 1-2). Segundo a autora, estudantes da história vigente da música aprendem a reproduzir os valores nos quais essa história se fundamenta. Nesse ponto de vista, sustentar o cânone significa “interiorizar aqueles valores que manteriam, podemos dizer, a ‘harmonia’ social”²⁴ (BERGERON, 1992, p. 3). Bergeron busca realçar tanto as práticas sociais e

²³ No original: “A canon is an idea; a repertory is a program of action.”

²⁴ No original: “to uphold the canon, is ultimately to interiorize those values that would maintain, so to speak, social ‘harmony.’”

ideológicas que alimentam a formação disciplinar da música quanto as conexões que elas fazem com o cânone.

William Weber, nove anos depois, conceituou cânone como “o quadro teórico que fundamenta a identificação [de obras musicais individuais] em termos críticos e ideológicos”²⁵ (2001, p. 338). O texto de Weber é confuso quanto à relação entre cânone e repertório. Ao passo que concorda, com ressalvas, com Kerman que o repertório é o programa de ação do cânone (WEBER, 2001, p. 349), Weber torna difusa a distinção entre os dois conceitos. Isso é visível quando o autor defende a utilização do termo “cânone” (em vez de “obra prima” ou “clássico”) pela bagagem já consolidada sobre o termo nos estudos literários (WEBER, 2001, p. 338), mencionada também por Randel (1992). Esse segundo argumento, que a princípio assemelha o significado de “cânone” ao de “obras” (ou seja, repertório), é incompatível com a primeira afirmativa de que cânone e repertório são categorias distintas (um seria o quadro teórico e outro seria seu programa de ação, respectivamente). Mesmo com essa ambiguidade, Weber avançou a teoria no sentido em que reconheceu mais um elemento ligado ao cânone: a *técnica* (*craft*). Os três elementos identificados e comentados pelos autores anteriores – *repertório*, *ideologia* e *crítica* –, aliados à *técnica* formam o que Weber considerou “as bases do cânone” (Figura 10).



Figura 10. Quatro bases do cânone, segundo William Weber (2001)
Fonte: elaboração do autor.

Desde o artigo inaugural de Kerman, esses quatro tópicos foram gradualmente expandidos para abranger três diferentes áreas de atividade ligadas à música: as práticas musicais propriamente ditas (KERMAN, 1983), as ações pedagógicas (BERGERON, 1992) e a área de pesquisa (RANDEL, 1992). Weber (2001) observou o trio de áreas, se dedicando

²⁵ No original: “‘canon’ is the framework that supports their [N.T.: individual works’] identification in critical and ideological terms.”

sobretudo aos dois primeiros. Naqueles dezoito anos, o conceito de *cânone* passou de um termo consolidado na área de Letras para um fundamento multifacetado aplicável ao estudo da música, oferecendo um mapeamento sobre os domínios musicais em que se pode observar cânones e as bases sobre as quais esses cânones se sustentam.

Curiosamente, mesmo com esse rico desenvolvimento conceitual, nenhum dos autores é explícito ao definir cânone. As definições apresentadas na literatura e citadas nesse subcapítulo se confundem às definições dos aspectos em que o cânone se fundamentaria. Por exemplo, a definição de Bergeron (“um espaço de valores”) se justapõe às de técnica e crítica (os valores pelos quais se julga), enquanto a de Kerman (“uma ideia”) se sobrepõe à definição do aspecto ideológico do cânone.

Concordando com a existência dos elementos já reconhecidos na literatura, defende-se aqui uma definição particular para cânone e outra visão de seu funcionamento, parcialmente distinta daquela apresentada por esses autores. Delineia-se que o cânone seja a interação intelectual de seus três componentes: *ideologia*, *técnica* e *geografia*. O *repertório*, concordando com Kerman, tem a função de “programa de ação” dessa interação: ele a implementa em resultados materiais. Entre essas duas instâncias (cânone e repertório), está posicionada o mecanismo da *crítica*, que tem como papel julgar o repertório empregado e como subproduto a conformação desse repertório ao cânone (Figura 11).

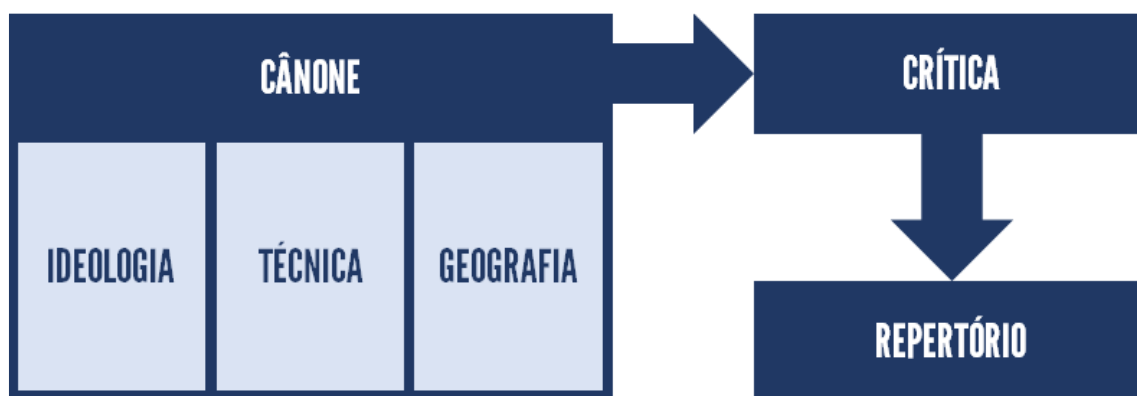


Figura 11. Relação entre cânone, crítica, repertório e três aspectos basilares
 Fonte: elaboração do autor.

Dentre esses conceitos, dois são de difícil percepção durante a análise: *ideologia* e *repertório*. Os aspectos ideológicos são mais facilmente encontrados em repertórios de ampla diversidade, pois, ao contrastar os repertórios empregados, também são ressaltados seus diferentes caracteres ideológicos. Em cânones mais homogêneos, contudo, a dimensão ideológica se torna praticamente imperceptível, devido à naturalização de suas premissas nas

estruturas de pensamento. O mesmo pode ser dito em relação aos repertórios, igualmente naturalizáveis em cânones estáveis. Mesmo com essa camuflagem, a instância do repertório foi tomada, nesta tese, como ponto de partida para reconhecer o cânone justamente por se apresentar materialmente em documentos publicamente compartilhados e repetidamente verificáveis por quem se interessar. O repertório é a única instância, mesmo com diversas interpretações subjetivas possíveis, objetivamente concreta.

Para concluir essa conceituação, cabe destacar que existem tantos cânones quanto comunidades. Tal como no conceito de *mundo* de Becker (1977), um cânone é definido por uma comunidade e uma comunidade é definida por um cânone, em uma relação de interdeterminação. Ainda assim, mesmo considerando uma única comunidade, a cautela do conselho de Weber sobre o cânone musical parece apropriada também para os outros dois tipos de cânone (o acadêmico e o pedagógico): ele “deve ser visto como muito menos unificado, contínuo e coerente quanto normalmente se assume”²⁶ (WEBER, 2001, p. 354). Por essa razão, rejeita-se aqui a visão unitária de Randel, implícita em seu comentário sobre a crescente consideração musicológica do *jazz* (1992, p. 15):

A questão é, mais uma vez, se isso [pesquisar o *jazz*] constitui meramente uma expansão do cânone ou um caso de uma tentativa de apropriação e dominação. A expansão do cânone é mais que uma luta imperialista. É tanto um ato político quanto estético, pois ele serve, acima de tudo, para incorporar mercadorias estrangeiras na economia da academia (RANDEL, 1992, p. 15).²⁷

Destaca-se, deste trecho, duas diferenças para a presente tese. A noção de “cânone no singular” de Randel dá lugar, aqui, à percepção da existência de múltiplos cânones. Por consequência, compreende-se que, com o tempo, os cânones podem se transformar (em qualidade e quantidade), sem serem caracterizados como elementos cumulativos, que podem apenas “se expandir”. Justamente por essas razões, cânones também podem se cindir ou se fundir.

3.3.2 Cânone musicológico

Falar em um cânone especificamente musicológico significa considerar também as conformações que os cânones sofrem a partir de duas forças específicas: os fatores musicais

²⁶ No original: “musical canon must be seen as much less unified, continuous, and coherent than is often assumed.”

²⁷ No original: “The question is, once again, whether this constituted merely an expansion of the canon or a case of attempted appropriation and domination. The expansion of the canon is more like a struggle for empire. It is a political move as much as an aesthetic one, for it serves first of all to incorporate foreign goods into the economy of the academy.”

(presentes nas comunidades encampadas pelas atividades de pesquisa) e as estruturas acadêmicas às quais as pesquisas estão subordinadas. O cânone musicológico reproduz o mesmo esquema formal do cânone em geral (apresentado na seção anterior), já que é (assim como o cânone de *performance* e o cânone pedagógico) uma de suas três manifestações na área de música (Figura 12).

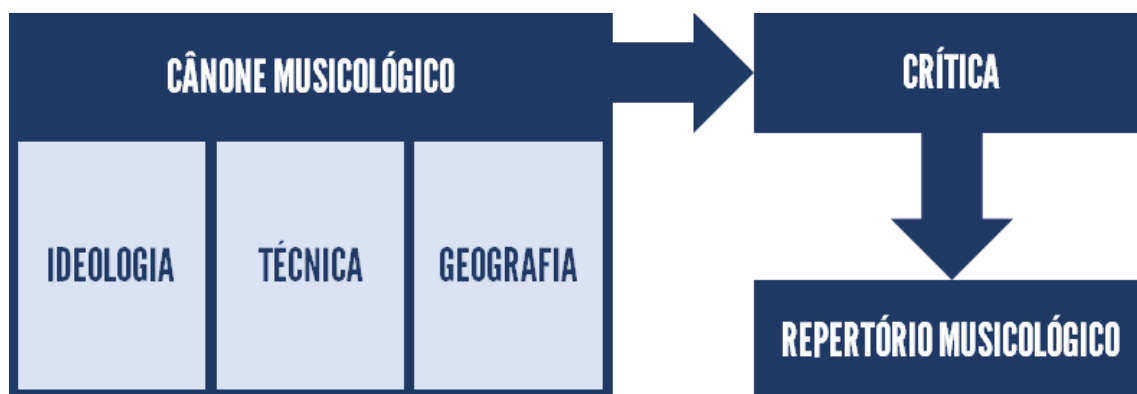


Figura 12. Relação entre cânone musicológico, crítica, repertório musicológico e três aspectos basilares
Fonte: elaboração do autor.

Os quatro autores citados até este ponto pouco se detiveram na discussão sobre o cânone musicológico, central para a presente tese. Em relação a eles, apenas o texto de Randel (1992) se detém nesse domínio, ao passo que Bergeron (1992) e Weber (2001) tecem apenas breves comentários a respeito dele. O que se pode dizer, segundo essa literatura, é que, em relação à academia, o cânone é o elemento que reside no centro de um campo de pesquisa (BERGERON, 1992, p. 4). Ele também determina os limites desse campo, já que um indivíduo que está nele, ao internalizar seus padrões de excelência, aprende como não transgredi-lo (p. 4-5). Em outras palavras, o cânone é uma “autoridade maior” que garante uma “conduta adequada”. Bergeron lembra que a existência de limites indica que não há somente o que está dentro deles, mas também que há algo do lado de fora. Nesse espaço, diz a musicóloga, os “valores não podem mais ser medidos”²⁸ (BERGERON, 1992, p. 5). Um ponto essencial levantado por Weber diz respeito à “lentidão dos musicólogos” em reconhecer o cânone. Como causa disso, o autor argumenta que o cânone está tão entranhado nas concepções de música dos musicólogos e controla tanto do que estes fazem, que se torna imperceptível e naturalizado para eles (WEBER, 2001, p. 337).

²⁸ No original: “Yet the limits of the field—the boundaries that, by marking an ‘inside,’ signify the presence of order—indicate also an exterior, a space beyond the enclosure where values can no longer be measured.” e “The canon, always in view, promotes decorum, ensures proper conduct. The individual within a field learns, by internalizing such standards, how not to transgress.”

3.3.3 O mecanismo da crítica e os três aspectos no cânone musicológico

Considerando todas as três instâncias canônicas da música (cânones de performance, pedagógico e acadêmico), os elementos crítico, ideológico e técnico foram gradualmente identificados e discutidos na literatura referente. O aspecto da *ideologia* é o mais discutido no âmbito acadêmico do cânone por esses autores, sobretudo por Randel (1992). Já crítica e técnica são mais debatidos nos domínios pedagógicos e prático-musicais (KERMAN, 1983; BERGERON, 1992; WEBER, 2001).

Já que esses elementos foram pouco discutidos no âmbito do cânone musicológico (assim como ele próprio também foi), identifica-se aqui a presença desses aspectos na prática acadêmica, juntamente com as maneiras com que eles se moldam uns aos outros e tomam forma conjuntamente como cânone musicológico. O mecanismo da crítica e os aspectos da ideologia, da técnica e da geografia são apresentados em subseções dedicadas, entrelaçando-se, sempre que possível, conforme vão sendo apresentados.

3.3.3.1 Crítica

Dentre os elementos apresentados até aqui, inicia-se a exposição pela *crítica* pela sua função peculiar, distinta dos elementos ideologia, técnica e geografia. Diferentemente deles, a crítica se situa no campo da ação, sendo o mecanismo onipresente pelo qual o cânone se manifesta. Todo o aparato conceitual oferecido pelo cânone conforma permanentemente, na dimensão da ação, a crítica e, na dimensão documental por consequência, o repertório. Situada no campo da ação, vale lembrar, a crítica musicológica se configura ela própria como uma ação musicológica e, portanto, manifesta características típicas das ações, como seu frequente compartilhamento por meio de representações textuais posteriores e sua vivência em ambientes de dimensões restritas.

Para reconhecer as características da crítica no domínio musicológico, recorre-se inicialmente ao campo musical. Kerman (1983, p. 111) destaca a importância da *crítica* musical para o processo de canonização de repertórios. No sistema visualizado pelo autor, os críticos escrevem a respeito dos repertórios materializados pelos músicos (Figura 13, elemento A), produzindo, desde o início do século XIX, o “fenômeno literário de canonização” desses repertórios (KERMAN, 1983, p. 111). O musicólogo afirma ainda que os críticos são “preferencialmente músicos, mas ao menos escritores efetivos sobre música”. Nota-se que, em sua visão, músicos e críticos são pessoas diferentes exercendo funções distintas. Kerman os considera, respectivamente, quem determina o repertório musical e o

cânone musical (uma afirmativa mais tarde considerada exagerada por Weber). Outra distinção importante feita pelo autor é de que a crítica se dá em um suporte escrito – não de um modo musical, mas sim de um modo literário, um modo verbal.

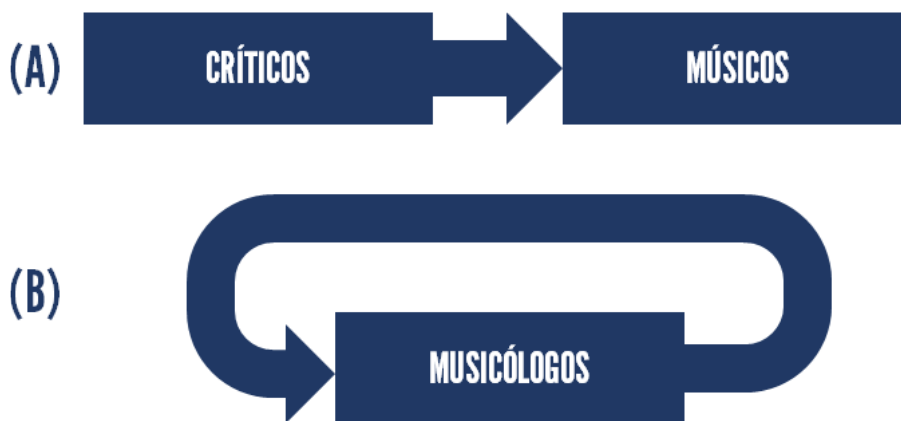


Figura 13. Agentes envolvidos nos mecanismos de crítica musical e de crítica musicológica
Fonte: elaboração do autor.

Em contraste, há então uma diferença importante da dupla “músicos e críticos”, quando se considera a academia e quando se considera a crítica musical, comentada por Kerman. O sistema crítico no meio acadêmico reúne essas duas funções nas mesmas pessoas: os próprios musicólogos (Figura 13, elemento B). A expressão “pares” (como em “avaliação pelos pares”) evidencia que, em termos de formação e ofício, críticos e criticados fazem parte de uma só categoria. Aqui, são os próprios pesquisadores que avaliam as pesquisas uns dos outros. Se, no campo da *performance*, críticos podem impulsionar ou desacelerar a trajetória de músicos, no meio acadêmico são os próprios pesquisadores (também *preferencialmente músicos*) que podem adotar, resgatar, manter ou abandonar uma visão positiva ou negativa tanto de repertórios quanto de outros pesquisadores.

Acrescenta-se a isso que a publicação da produção acadêmica passa pela avaliação prévia de um grupo de pesquisadores (na forma de comitês científicos, bancas e conselhos editoriais). Ou seja, os repertórios encontrados nos textos podem ser, de partida, considerados já validados academicamente, pois, se foram publicados, já passaram pela aprovação de pareceristas e bancas. As publicações já se oferecem, assim, como material para escrever uma “história dos vencedores”. Por essa razão, salienta-se o fato de que elas, por definição, se alinham ao cânone pelo qual foram criticadas e, conseqüentemente, aprovadas. Elas se encaixam, no momento de sua aprovação, em um paradigma vigente de pesquisa.

Essa justaposição de funções na mesma categoria também torna difusa outra percepção do musicólogo norte-americano. Já que criticados e críticos formam o mesmo grupo de pessoas (musicólogos), tanto o material criticado quanto a crítica se manifestam no mesmo suporte: a expressão verbal. Nesse caso, a distinção entre os suportes (como no caso do par música/crítica musical) se dissipa totalmente, porque são o mesmo. Esse tema se reflete nas indagações de Nattiez ao traçar paralelos da música e a musicologia com as outras artes e suas respectivas disciplinas acadêmicas:

Deveria eu [musicólogo] me lamentar, ou demonstrar inveja do crítico literário, admitido, aparentemente com bastante facilidade, na República das letras porque partilha com o romancista ou o poeta o mesmo meio? Por que, em certo nível, a crítica literária é considerada, ela própria, como literatura? Invejoso ainda do historiador da arte, cujo discurso é, por natureza, materialmente tão diferente dos pigmentos coloridos aplicados sobre uma superfície que seu propósito não pode ser percebido como concorrente? (NATTIEZ, 2005, p. 7)

Nos momentos em que a musicologia se debruça sobre a música, ela se aproxima da história da arte (que Nattiez entende com a conotação consagrada de “história das artes visuais”), no sentido que o suporte de seu discurso se diferencia do suporte do discurso da atividade criticada. Assim como com a história da arte e a arte, a musicologia também é, “por natureza, materialmente tão diferente” da música. Musicologia e música são noções provavelmente confundidas uma com a outra.

Por outro lado, a musicologia se alinha ao comentado sobre a crítica literária quando lida com si própria: ela comenta verbalmente uma realização que também foi produzida em meio verbal (Quadro 8). Em suma, além das funções (críticos e criticados) serem exercidas pelas mesmas pessoas (pesquisadores), o meio empregado pelos criticados e pelos críticos também é o mesmo. Posto esse emaranhado conceitual (que se dá tão facilmente na prática), como diferenciar a crítica musicológica sobre os repertórios musicológicos dos próprios repertórios?

Quadro 8. Atividades criticadas e de crítica

ATIVIDADE CRITICADA	ATIVIDADE DE CRÍTICA	MEIOS
Música	Crítica musical	Diferentes
Literatura	Crítica literária	Idênticos
Arte	História da arte	Diferentes
Música	Musicologia	Diferentes
Musicologia	Musicologia	Idênticos

Fonte: elaboração do autor.

Recorrer à literatura sobre a crítica musical indica uma saída para desfazer esse nó. Kerman afirma que, por volta de 1800 ou 1820, “a música assumiu uma história” (KERMAN, 1983, p. 111), já que, nos programas de concerto, as novas obras pararam de integralmente substituir as antigas peças, passando gradualmente a dividir espaço com elas. Diferentemente de utilizar outro suporte (o meio verbal), a própria prática musical passou *musicalmente* a se criticar, dando espaço para outro tipo de repertório. Em outras palavras, argumenta-se aqui que a crítica não se dava somente pelo meio verbal mas também pelo meio musical, na composição do repertório.

Já que a empreitada musicológica também tem seus repertórios, é possível enxergar nas suas manutenções e transformações os mesmos tipos de processos críticos que os da prática musical. Ou seja, o vestígio documental do processo crítico musicológico está tanto nos comentários explícitos sobre a musicologia já registrada (como, por exemplo, se faz aqui criticando os textos de Kerman, Weber, Bergeron, Randel e demais autores) quanto na mera menção e utilização, na discussão, das referências escolhidas. Para se apresentarem em textos, essas referências passaram pelo filtro crítico dos agentes envolvidos na produção e aprovação do texto. Por isso, é possível dizer que os pesquisadores são quem legitimam o repertório musicológico com que trabalham, (re)afirmando assim também a ideologia que até então possibilitou a existência daquela pesquisa com aquele repertório. Esse processo é, na academia, uma ocorrência do que se apresenta na conceituação já citada de Howard S. Becker para *mundo artístico*: “um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos **definidos** por esse mesmo mundo como arte” (BECKER, 1977, p. 9, grifos nossos). A definição dos acontecimentos e objetos é, literalmente, o resultado da crítica.

Olhar o cânone pelo lado da reprovação é, no entanto, uma tarefa árdua, já que não há um “repositório” onde se encontram os textos recusados, nas versões avaliadas. Eles são deixados para trás em sistemas de submissão, caixas de entrada eletrônicas e escaninhos. Possivelmente, em relação a registros factuais de reprovação, a ferramenta mais frutífera para análise sejam os pareceres recebidos nas avaliações de submissão. Seja um parecer de reprovação ou mesmo de aprovação com exigências de alterações no texto avaliado, ele permitiria enxergar um critério-requisito utilizado pela respectiva banca (os pares) para avaliar a aceitação do texto. Nesse caso, a lógica de identificação dos requisitos se daria justamente pela explicitação de sua quebra – ou seja, as exceções (os “erros”) confirmariam as regras (o cânone).

Outra faceta pouco compartilhável do sistema crítico acadêmico está no próprio campo das ações musicológicas. Como dito, a crítica é, ela mesma, uma ação. Tal qual as outras ações musicológicas, a crítica das ações também está restrita a âmbitos privados de pequena escala (como na relação direta orientador-orientando, entre pares em grupos de pesquisa ou entre colegas) ou mesmo em âmbito pessoal (geralmente não documentado). Reconhece-se o valor de vivenciar e/ou presenciar os momentos em que se permite participar coletivamente dessas atividades, como atividades coletivas (como pesquisa ou como exercício) e defesas públicas, pois os “pareceres falados” tomam o lugar dos “pareceres escritos”, revelando aspectos do cânone tal qual os escritos. A presentificação dos repertórios nessas sessões obedece às mesmas conformações que a presentificação documental obedece. Exatamente por isso, também serve como uma porta de entrada para o reconhecimento do cânone, tal como nos registros documentais. Ao passo que o compartilhamento mais amplo das trocas entre orientadores e orientandos poderia facilitar a identificação de características canônicas, reconhece-se também a importância das reuniões privadas e do estabelecimento de confiança por meio de uma relação reservada entre orientador e orientando. O que pode ser dito, de toda maneira, é que a efemeridade própria dos acontecimentos nesses dois contextos (coletivos ou reservados) em nada prejudica o reconhecimento de aspectos canônicos.

Diante desse panorama, conclui-se que o processo da crítica musicológica está em permanente atividade, moldando as ações musicológicas (nas quais ela própria se inclui, por meio de uma metacrítica) e, por consequência, os repertórios musicológicos que se cristalizam nos posteriores relatórios de pesquisa. Em síntese, a crítica presentifica o cânone, enquanto o repertório o documenta para a posterioridade.

3.3.3.2 Ideologia

Se a crítica é o mecanismo pelo qual os repertórios musicológicos são, efetivamente, legitimados, direciona-se aqui a discussão para os elementos que moldam esse dispositivo. Tal como na crítica musical comentada por Weber, há na crítica musicológica uma “variedade complexa de forças sociais, ideologias e rituais”²⁹ (WEBER, 2001, p. 349), de difícil identificação, pela qual a crítica é influenciada. A proposta de encarar o conhecimento como o resultado de aspectos sociais condicionantes pode ser traçada retrospectivamente pelo menos até Karl Mannheim, em *Ideologia e Utopia*, publicado em 1929:

²⁹ No original: “a complex variety of social forces, ideologies, and rituals that can often be difficult to sort out.”

Nós não conseguiremos atingir uma psicologia e uma teoria do conhecimento como um todo adequadas enquanto nossa epistemologia falhar, desde o início, em reconhecer o caráter social do conhecer, e falhar em considerar o pensamento individualizado apenas como uma instância excepcional³⁰ (MANNHEIM, 1979, p. 29).

A variedade de forças mencionada por Weber pode ser sintetizada sob o termo *ideologia*, tomado aqui no sentido de *ideologia total* de Mannheim. O termo “total”, no conceito do sociólogo, diz respeito a um caráter coletivo (“de uma era ou de um grupo histórico-social concreto, por exemplo, de uma classe”), enquanto o termo “ideologia” é utilizado para nomear “as características e composição da estrutura total da mente dessa época ou desse grupo”³¹ (MANNHEIM, 1979, p. 49-50).

O “caráter social” mencionado por Mannheim foi considerado por Weber em sua análise, ao apontar que as condições ideológicas atingem dimensões morais, espirituais e cívicas da sociedade como um todo (WEBER, 2001, p. 351), sendo assim, dos três aspectos considerados nesta seção, aquele mais voltado para fora do cânone musical. Segundo o musicólogo, cânones estabelecem justificativas ideológicas que legitimam as escolhas de uma comunidade acadêmica e os fundamentos dessas escolhas, sobre “bases que comandam alianças mais largas e fortes dentre a sociedade”³² (WEBER, 2001, p. 351).

A definição de Mannheim leva ainda em consideração a *visão-de-mundo* (*Weltanschauung*) do grupo em questão, aí “incluindo seu aparato conceitual”, e busca compreender esses conceitos como uma consequência natural da vida coletiva de que se toma parte³³ (MANNHEIM, 1979, p. 50). O pensamento do sociólogo sobre ideologia se fundamenta em uma ideia de *oposição*, da qual os aspectos ideológicos emergem justamente pela dissonância das condições pelas quais dois pensamentos passaram nos seus respectivos processos de formação. Por isso, ao afirmar a existência de sistemas de pensamento e modos de experiência e interpretação, Mannheim o faz sempre no plural e partindo de exemplos

³⁰ No original: “We will not succeed in attaining an adequate psychology and theory of knowledge as a whole as long as our epistemology fails, from the very beginning, to recognize the social character of knowing, and fails to regard individualized thinking only as an exceptional instance.”

³¹ “a ideologia de uma era ou de um grupo histórico-social concreto, por exemplo, de uma classe, quando estamos preocupados com as características e composição da estrutura total da mente dessa época ou desse grupo”. No original: “the ideology of an age or of a concrete historico-social group, e.g. of a class, when we are concerned with the characteristics and composition of the total structure of the mind of this epoch or of this group.”

³² No original: “Canons none the less obtain ideological justification that legitimizes their choices and the grounds of these choices, on bases that command wider, stronger allegiance within society.”

³³ No original: “the total conception calls into question the opponent's total *Weltanschauung* (including his conceptual apparatus), and attempts to understand these concepts as an outgrowth of the collective life of which he partakes.”

como “quando atribuímos a uma época histórica um mundo intelectual e, a nós próprios, outro” e “se certo estrato social historicamente determinado pensa em categorias distintas das nossas”³⁴ (MANNHEIM, 1979, p. 51). Esse aspecto de “identificação pela diferenciação” reforça a questão da alteridade e seu papel essencial (apresentado na seção 3.3.1) na identificação das características dos repertórios musicológicos por meio do contraste com outros repertórios. Essa é uma estratégia capaz de desnaturalizar e tornar perceptíveis os elementos para os quais Weber tinha alertado, ao comentar que estão “tão entranhado[s] nas concepções de música dos musicólogos e [que] controlam tanto do que estes fazem” (WEBER, 2001, p. 337).

Mannheim ainda afirma que no sentido da *ideologia total*, “utiliza-se uma análise funcional mais formal, sem qualquer referência às motivações, se limitando a uma descrição objetiva das diferenças estruturais em mentes operando em diferentes condições sociais”³⁵ (MANNHEIM, 1979, p. 51). Pressupõe-se simplesmente que há uma correspondência entre uma dada situação social e uma dada perspectiva (ponto de vista). No entanto, o sociólogo destaca que frequentemente uma análise dos interesses é necessária, a fim de caracterizar a situação total do que se estuda (MANNHEIM, 1979, p. 51).

Mannheim apresenta outros dois aspectos importantes da *ideologia total* (também concernentes à *ideologia particular*, que diz respeito à retórica no embate de ideias entre dois indivíduos discordantes). O primeiro aspecto aponta que, “para compreender o real sentido ou intenção”, é impossível fundamentar-se “apenas pelo que está sendo de fato dito”. Deve-se proceder à compreensão do que está sendo dito “por um método indireto de analisar as condições sociais do indivíduo ou de seu grupo”. Alerta ainda que “isso significa que opiniões, declarações, proposições e sistemas de ideias não são tomadas por seu valor nominal” mas interpretadas “à luz das condições de vida daquele que os expressa”, no sentido em que o caráter e condições específicos do sujeito influenciam suas opiniões, percepções e interpretações. O segundo aspecto é que ter certas ideias dá função a quem as sustenta, assim como a sua posição no meio social³⁶ (MANNHEIM, 1979, p. 50).

³⁴ No original: “When we attribute to one historical epoch one intellectual world and to ourselves another one, or if a certain historically determined social stratum thinks in categories other than our own”.

³⁵ No original: “total conception uses a more formal functional analysis, without any reference to motivations, confining itself to an objective description of the structural differences in minds operating in different social settings”

³⁶ No original: “The common element in these two conceptions seems to consist in the fact that neither relies solely on what is actually said by the opponent in order to reach an understanding of his real meaning and intention. Both fall back on the subject, whether individual or group, proceeding to an understanding of what is said by the indirect method of analysing the social conditions of the individual or his group. The ideas

Em síntese, a ideologia é a estrutura do pensamento de um grupo social, que dá conta de explicar o mundo (estabelecendo assim uma visão-de-mundo) e, muitas vezes, não se reflete explicitamente nos discursos, sendo somente identificável, portanto, a partir da compreensão desses discursos em seu contexto. Mannheim destacou ser possível (porém não necessária) a análise das motivações que conduz certo grupo a certa estrutura de pensamento. No presente contexto, a análise das motivações deve ser considerada, justamente para a compreensão das condições de existência dos repertórios musicológicos.

Especificamente detida na discussão sobre geração de conhecimento, a presente tese também busca a identificação das condições que conformam a produção intelectual, porque os aparatos conceituais (ou seja, as ideologias) se desenvolvem a partir das disputas no âmbito social. Essa visão é bem explicada pela definição do sociólogo Luís de Gusmão (2011) para “o fenômeno do condicionamento social das ideias”:

pontos de vista divergentes, mas com igual pretensão de validade, [que] passavam a ser sustentados pelos distintos grupos sociais, e tais divergências intelectuais, longe de soarem independentes das acirradas lutas econômicas e políticas nas quais esses grupos se envolviam, ali encontravam, na realidade, as suas raízes mais profundas. (GUSMÃO, 2011, p. 222-223).

Em outras palavras, o conhecimento intelectual é intrinsecamente ligado ao que, à primeira vista, pode ser considerado “externo” a ele. Destaca-se, então, a preocupação (expressa na seção 3.2) em levantar dados para a construção de panoramas da produção de pesquisa, para reconstruir, por meio da identificação dos repertórios, elementos de conformação oriundos do meio social. Essa abordagem, já identificada na literatura e com resultados relevantes para a área da Sociologia, está ligada à proposta de Mannheim: o “condicionamento social das ideias, por sua vez, constituía, repete Mannheim à exaustão, um fato muito bem estabelecido no âmbito dos estudos empíricos do mundo social” (GUSMÃO, 2011, p. 228).

Utilizando-se dos termos de Jürgen Habermas (1982, p. 211), busca-se, com isso, ressaltar a presença dos “interesses orientadores do conhecimento”, já que os aspectos ideológicos orientam o mecanismo da crítica de acordo com aquilo que estabelece como

expressed by the subject are thus regarded as functions of his existence. This means that opinions, statements, propositions, and systems of ideas are not taken at their face value but are interpreted in the light of the life-situation of the one who expresses them. It signifies further that the specific character and life-situation of the subject influence his opinions, perceptions, and interpretations. Both these conceptions of ideology, accordingly, make these so-called “ideas” a function of him who holds them, and of his position in his social milieu.”

conhecimento produzido relevante. No caso específico musicológico, pode-se dizer, assim, que as mencionadas manutenções e renovações dos repertórios musicológicos refletem nada mais que as mudanças nas ideologias que regem a sociedade como um todo e, em específico, seu sistema crítico.

Entre as situações acadêmicas geradas por transformações ideológicas, estão, por exemplo, a reorganização das comunidades acadêmicas. Novas práticas e resultados de pesquisa, antes inexistentes ou relegadas, passam a ser consideradas legítimas e relevantes. Esse processo pode ser visto com maior facilidade no estabelecimento distinto e nas cisões das sociedades acadêmicas, como exemplificado por Nattiez (2005) e no exemplo particular da pesquisa em música no Brasil: a partir da criação da ANPPOM em 1988, seguiram-se a ABEM (1991), a ABET (2001), a ABCM (2006), a ABMUS (2012), a ABRAPEM (2013) e a TeMA (2014). Mais difícil de serem notadas, em contraste, são as mudanças graduais apresentadas por um grupo que manteve o mesmo nome (por exemplo, o que ideologicamente mudou da ANPPOM de 1988 para a ANPPOM de 2019 ou no PPG em Música-UFRGS de 1986 ao de 2019). Nesses casos, é provável que mudanças tenham acontecido, apesar de sua identificação ser dificultada pelo caráter muitas vezes sutil com que acontece.

Em contraste, as mudanças bem demarcadas por um ato político (como a cisão ou fundação de uma sociedade acadêmica) oficializam uma transformação, já previamente em andamento, dos fundamentos ideológicos da crítica. Ideias, autores e obras antes posicionadas como referências importantes para a pesquisa ganham o *status* de clássicos entre a nova comunidade estabelecida. Outras ideias, autores e obras passam a figurar em segundo plano ou mesmo são relegadas pela nova tomada de posição.

Entre as situações geradas a partir de uma transformação na ideologia vigente, estão os discursos de suposta superioridade de determinados repertórios musicológicos. Gusmão ilustra essas disputas com o embate entre objetividade e interpretação: “do ponto de vista dos epistemólogos [do final do século XIX e início do século XX], a ideia de um conhecimento, no mesmo passo, objetivo e existencialmente situado, soava absurda, inaceitável” (GUSMÃO, 2011, p. 225). Com isso, as inovações e cisões se procedem, como foi o caso das distintas frentes musicológicas, abertas no século XX, que inauguraram ou consolidaram campos do fazer e do pensar antes menos considerados. Aí se encaixam, por exemplo, a etnomusicologia, a nova musicologia, a musicologia da *performance*, a musicologia crítica e tantas outras. Conjugadas, essas áreas possibilitaram compreensões

multifacetadas e mais abrangentes de músicas já estudadas e de práticas antes ignoradas ou abordadas em outras disciplinas. Na maioria das vezes, as crescentes abordagens não tornaram as questões anteriores irrelevantes, mas sim capacitaram novas possibilidades do pensar e priorizaram outros pontos de partida – duas consequências que, aí sim, poderiam colocar em perspectiva (nem sempre invalidando) as respostas alcançadas pelas questões anteriores. Entre várias possíveis, uma pergunta emerge dessa retrospectiva: como tornar as respostas atuais relevantes num futuro em que as questões musicológicas crescerão em quantidade e diversidade?

Em um panorama mais amplo, essa pergunta esconde um pressuposto sobre a relevância das pesquisas: se um trabalho de pesquisa é relevante, ele é relevante *para alguém*. Uma percepção impactante de Kerman (1983, p. 109) sobre a música gregoriana revela a relação seminal entre *repertório e ideologia*: o ato de compilação de um repertório musical litúrgico no fim da Idade Média foi o resultado de toda uma ideologia de unificação (ou ao menos aproximação) de diferentes identidades religiosas, por meio da padronização de suas práticas musicais. A solução encontrada englobou tanto o estabelecimento de um repertório musical comum, como o processo de consolidação da própria possibilidade de notação desse repertório. Em outras palavras, a teoria notacional não nasceu simplesmente de uma necessidade “de músicos para músicos” de grafar a música, como se essa necessidade estivesse alheia a seu entorno – a notação, como ferramenta, nasceu de um desejo ideológico que promovia a possibilidade da circulação de um repertório específico, com intuito determinado, tornando possível um projeto relevante aos olhos da Igreja Católica.

Essa relação específica, que ilustra o molde ideológico sobre os objetivos de pesquisa, é análoga a outras encontradas no campo musicológico. As análises musicais de Heinrich Schenker e Alan Merriam, por exemplo, se distinguem não só pelo repertório musicológico empregado, mas também pelo grupo de leitores a quem são destinadas – ou, usando o termo mais uma vez, se distinguem pelo *mundo* a que pertencem. Schenker (1969 [1932]) analisou partituras da música alemã, produzindo uma nova grafia musical (fundamentada na notação em partitura). Essa grafia, junto com a teoria que a explica, é destinada a ser entendida por um grupo restrito de músicos que se disponha a aprendê-las. Merriam (1964) abordou situações em que a música está presente enquanto conceito, comportamento e som musical, destinando sua escrita para um amplo público, abarcando antropólogos e musicólogos, que pode ser entendida, em grande parte, também por leigos em ambas as áreas.

Mesmo quando a análise trata de uma mesma tradição musical, mas se destina a públicos diferentes, os métodos empregados se mostram bastante distintos, como no exemplo das publicações de Heinrich Schenker e de Robert Schumann. Schumann, assim como Schenker, escreveu majoritariamente sobre a música alemã do século XIX, porém, para uma elite intelectualizada, na qual, além de músicos, incluíam-se literatos e filósofos. As análises de Schumann para o periódico *Neue Zeitschrift für Musik* (1834 a 1844) utilizavam apenas pequenos fragmentos em partitura, junto a descrições verbais dos elementos e processos musicais das obras analisadas. Chega-se, aqui, à definição que Habermas (1982, p. 211) estabeleceu para a crítica: “a conexão entre conhecimento e interesse”.

Esse enlace entre método e público retorna à discussão da finalidade de um determinado repertório de objetos e métodos. Que programas ideológicos carregam as análises de Schenker, Merriam e Schumann? Que ideias impulsionam produções de pesquisa e escrita sobre música tão distintas como essas? Para que direção e com que intuito elas expandem as possibilidades musicológicas? Saindo de casos específicos para observar movimentos maiores, como essas perguntas se refletem nas variadas práticas musicológicas da pesquisa em música no Brasil?

O que pode revelar, desde o início da análise, vestígios importantes sobre os interesses que sustentam tanto o processo de pesquisa quanto a aceitação social de uma determinada publicação é a observação de sua justificativa. Ela pode se apresentar tanto em uma seção explicitamente dedicada ou nos meandros do texto. Há uma infinidade de razões usadas pelos pesquisadores, como “restauro e preservação do material histórico” (razão muitas vezes aliada à expressão “resgate”), “estudo de uma prática cultural em curso de desaparecimento” (com a intenção básica de criar registros para a posterioridade), pesquisas-exaltação (que mais elogiam e enaltecem do que analisam e concluem sobre o objeto de estudo) ou mesmo um aparente desinteresse em apresentar explicitamente uma justificativa. Por permitir ao pesquisador evidenciar os motivos pelos quais aquela investida de pesquisa deve ser considerada relevante, a escrita da justificativa carrega informações sobre quais tópicos fundamentam a própria noção de “relevância”. Esses vestígios são, ainda assim, apenas vestígios, que podem ser confirmados ou refutados por uma análise mais profunda do texto e, se possível, do trabalho em si. Independentemente da análise da justificativa eventualmente expressa pelos autores, a própria menção do objetivo da investigação carrega indícios da ideologia (sobretudo, dos interesses) subjacente àquela investida de pesquisa.

Lidar com as justificativas e os objetivos explicitamente declarados, no entanto, remete àquele cuidado cético a que Mannheim alertou, a respeito do que intencionalmente se diz – ou seja, que, “para compreender o real sentido ou intenção”, é impossível fundamentar-se “apenas pelo que está sendo de fato dito”. Tanto a seção de objetivo de uma pesquisa, quanto a de justificativa, deve ser considerada à luz daquilo que se percebe também do contexto do projeto como um todo, isto é, “por um método indireto de analisar as condições sociais do indivíduo ou de seu grupo” (MANNHEIM, 1979, p. 50). “Pesquisar”, afinal, deriva da latina *perquīrō*, formada pelas partes *per-* (através) e *quaero* (buscar). Em outras palavras, *busca-se* algo (a intenção implícita) *através* de outra coisa (a intenção explicitada)³⁷.

Nattiez (2005), ao comentar retroativamente porque deu mais atenção a certa música do que a outra, deixa clara a justificativa da escolha:

Eu rompi com este ilusório *parti pris* da objetividade quando tive que admitir, juntamente com minha equipe de pesquisas, que se havia privilegiado o estudo dos “jogos de garganta” (*jeux de gorge*) dos Inuit em relação aos cantos de dança com tambor, foi porque considerei os primeiros musicalmente bem mais interessantes que os segundos. (NATTIEZ, 2005, p. 12)

Posteriormente, Nattiez estudou também os cantos de dança com tambor. Isso revelou ao musicólogo que, para entender *melhor* seu objeto de estudo, foi essencial ter abarcado mais do que apenas ele: “se eu não tivesse me debruçado sobre ‘o resto’ da cultura musical Inuit, jamais teria podido compreender um bom número de dimensões dos jogos de garganta” (NATTIEZ, 2005, p. 12). Com isso, o Nattiez explicita os pilares do julgamento de valor e a dificuldade em reconhecê-los durante a prática de pesquisa:

O julgamento de valor se apóia tanto sobre os conhecimentos quanto sobre **as estruturas de pensamento evidenciados em sua disciplina** [...] Contudo, é preciso também levar em conta que, se o musicólogo pode tentar basear a construção de suas análises ou de seu discurso histórico sobre princípios epistemológicos, ele fica em maus lençóis quando se lhe pedem os fundamentos de seus julgamentos de valor. (NATTIEZ, 2005, p. 12, grifos nossos).

Por fim, destaca-se no texto do autor, ainda, a expressão “estruturas de pensamento da disciplina”, que, como já discutido, pode também ser chamada de “ideologia da

³⁷ A etimologia da palavra foi questão suscitada em conversas com o prof. John Rink, durante o V Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), realizado pelo PPGM-UNIRIO em 2018. O termo em português é particularmente interessante a esta análise, em comparação com os termos usados em espanhol, francês e inglês.

disciplina”. A situação autocriticada por Nattiez também elucida o fato de que o processo de crítica musicológica se dá em todas as etapas de pesquisa (nesse caso, no momento inicial de decidir o objeto de estudo) e que essa crítica se fundamenta em nosso conhecimento prévio (seja ele adequado ou inadequado) a respeito do repertório musicológico empregado. Nattiez optou pelos jogos de garganta porque os considerou mais interessantes que os cantos de dança com tambor, devido a critérios musicológicos (não explicitados em seu artigo). Nesse sentido, destaca-se que ir para campo sem estabelecer de forma explícita e prévia as ferramentas a serem utilizadas faz com que o pesquisador escolha, sem atentar, os aspectos que mais se destacam ao seu olhar. Por causa disso, argumenta-se aqui que descrição e análise não formam um par de atividades distintas. Pelo contrário, descrever é analisar, descrição é análise. O que normalmente se chama de “descrição do objeto de pesquisa” já é uma análise do objeto, em que são registradas as características mais imediatamente reconhecíveis pelo olhar do pesquisador. Portanto, a descrição é, cronologicamente, a segunda análise realizada, precedendo o que normalmente se considera “análise” (a terceira análise de fato realizada) e precedida da análise capaz de reconhecer determinado objeto justamente como um objeto de pesquisa (Figura 14). Pensar essas duas análises anteriores (ou seja, pensar as condições para o reconhecimento de objetos de pesquisa, assim como pensar o que é considerado descrição) evidenciam, mais do que aspectos do objeto de estudo, elementos do contexto formativo e profissional do pesquisador – ou seja, aspectos ideológicos da sociedade a que pertence.



Figura 14. Três instâncias analíticas
Fonte: elaboração do autor.

Logo antes da citada análise fenomenológica de Freire e Cavazotti (2009) sobre a *Lição* do Pe. José Maurício Nunes Garcia, os autores apresentam oito tópicos que orientaram ideologicamente a análise, reunidos a partir dos trabalhos de Thomas Clifton e Lawrence Ferrara. Entre os oito tópicos, o primeiro, o quarto e o quinto se alinham exatamente ao presente tema:

1. **O ponto de partida** é a experiência musical, seja através da interpretação ou da audição (de outro intérprete, ao vivo ou gravada). A partir dessa escuta inicial, começa-se a aprofundar a experiência com novas escutas, a partir das quais **começam a emergir, segundo a percepção do**

ouvinte, os elementos principais que irão conduzir à descrição da forma, analisada através da experiência musical.

[...]

4. Como a análise musical não é atividade leiga, **conceitos cunhados pela área de música** podem ser aplicados, com pertinência e coerência, desde que **não sejam tomados, aprioristicamente, como os parâmetros que devem conduzir a análise**. Essa escolha deve, necessariamente, derivar da experiência musical.

5. A interpretação dos significados, **necessariamente condicionada pela experiência do analista e pela experiência do artista criador da obra, segundo suas bagagens culturais**, vai se entrelaçando gradativamente com a “visualização” das estruturas musicais, macro ou micro.” (FREIRE; CAVAZOTTI, 2009, p. 47, grifos nossos)

Nesses pontos, vê-se que os autores concordam que a interpretação dos significados é “necessariamente condicionada” pelas “bagagens culturais” do analista e do criador (ponto 5), assim como apontam que é a “percepção do ouvinte” que faz emergir os elementos que descreverão a forma da música (ponto 1). Esses dois tópicos, contudo, invalidam a proposta apresentada no ponto 4: se a bagagem cultural necessariamente condiciona a percepção (que identifica os elementos que conduzirão a análise), então os “conceitos cunhados pela área de música”, em realidade, estão agindo desde o início como “os parâmetros que conduzem a análise”. É impossível, nesse pensamento, despir-se dos parâmetros *a priori* pois são justamente eles que permitem, de partida, reconhecer o objeto analisado e direcionam a atividade descritiva.

Os autores reconhecem que “esse caminho analítico, como todos os demais”, tem suas limitações” (FREIRE; CAVAZOTTI, 2009, p. 48), o que parece inerente a qualquer metodologia. Mesmo assim, ressalta-se que há também, por parte dos autores, um entendimento que as ferramentas e categorias analíticas surgiram a partir da experiência particular da escuta da *Lição* – o que contradiz os argumentos de condicionamento pela experiência dos autores.

Exatamente por essas razões, explica-se as facetas identificadas e escolhidas para discussão nos estudos exploratórios (BORGES, 2016, 2017a, 2017b, 2017c, 2018a; BORGES, SANTANA, 2017), realizados durante o curso do doutorado para a presente tese. Essas facetas foram identificadas, assim como discutido nesta seção, a partir de um aparato conceitual prévio que as tornaram passíveis de reconhecimento. Destaca-se, principalmente, que foi essencial ter outras publicações para, assim como Mannheim apontou, a presença do “opositor” (ou “outro”, numa conotação menos bélica) auxiliar na revelação de pressupostos

de ambos os lados. O “aparato conceitual prévio” foi, então, construído a partir da leitura em larga escala da produção recente da pesquisa brasileira em música.

O estranhamento da recorrência da figura do compositor nos estudos sobre performance (seção 2.2.1) surgiu do conhecimento de que compositores também são recorrentes nos estudos de composição, gerando assim a pergunta “se na área de composição, se tematizam os compositores, porque na área de performance não se tematizam os performers?”. A questão da dependência, quase onipresente, dos conceitos de autor e obra na subárea de Teoria e Análise Musical (seção 2.2.2) emergiu do conhecimento prévio da existência de pesquisas conduzidas sem o auxílio desses dois conceitos (por exemplo, nas subáreas de musicologia histórica, etnomusicologia e educação musical). O mesmo pode ser dito das outras quatro questões apresentadas no capítulo 2 e das apresentadas nos próprios estudos exploratórios. A aceitação dos estudos pelos respectivos eventos evidenciou o acolhimento das discussões pelos devidos comitês científicos, que avaliaram as questões levantadas como pertinentes e dignas de interesse e compartilhamento com uma comunidade de leitores, o que demonstra ressonância dessas questões na comunidade e ilustra a importância das questões de *interesse, justificativa e mundo* na identificação das ideologias das pesquisas.

3.3.3.3 Técnica

Identificados os críticos, pode-se considerar a *técnica* no âmbito acadêmico do cânone. A técnica, a “habilidade de compor com arte”³⁸ (WEBER, 2001, p. 341), pode ser reconhecida na academia em três etapas: primeiro, conhecimento suficiente dos repertórios musicológicos possíveis; segundo, a escolha pertinente, dentre esses, por um repertório adequado à proposta específica; e, finalmente, a qualidade da realização propriamente dita, que culmine numa resposta para o objetivo inicial.

O que configura “conhecimento suficiente”, “escolha pertinente”, “repertório adequado” e “qualidade da realização” só pode ser definido por meio de julgamento e valores de referência. Esse é o ponto em que a ligação entre *cânone* e *técnica* se destaca. Bergeron (1992) afirma que cânone representa uma escala de valores, apresentando assim uma sobreposição entre as categorias de cânone e categorias de técnica. Para distingui-las, defende-se aqui, mais uma vez, que a técnica é, ontologicamente, um dos aspectos que compõem o cânone, em conjunto com a ideologia e a geografia. Ainda assim, como se

³⁸ No original: “ability to compose artfully”.

elabora, suas considerações são perfeitamente compatíveis com a presente proposta conceitual.

Para Bergeron (1992, p. 2), o cânone representa uma escala de valores, uma espécie de “régua”, que implica em um tipo de controle social, já que serve de modelo de comportamento para os participantes dessa sociedade (ou, pensando por Becker, *mun*do). Bergeron elabora essa significação a partir da etimologia de *kanōn*, que em grego nomeia, de forma concreta, uma “vara de medição” e, de forma também abstrata, um “padrão”. A imagem de régua anunciada por Bergeron (assim como outra sua sobre escala musical) se assemelha ao comentário de Guido Adler sobre o estilo, em *Der Stil in der Musik*: “[o estilo] é a régua pela qual tudo na obra de arte é medido e julgado”³⁹ (ADLER, 1911, p. 5). O compositor Arnold Schoenberg usou a mesma expressão para criticar a naturalização de “leis” artísticas: “eis aqui o mais funesto: acredita-se haver encontrado uma *medida* [*Maßstab*] para o julgamento da obra artística que seja válida para obras de arte futuras” (SCHOENBERG, 2001, p. 43). O termo transborda os limites dos campos musical/musicológico. A mesma expressão é usada, por exemplo, por Habermas para significar “critério para avaliação” (HABERMAS, 1982, p. 286 e 310, por exemplo).

Usos de termos como esses podem ser encontrados também no meio musicológico brasileiro. Em 2016, a Coordenação de Artes da CAPES respondeu as “reivindicações/sugestões elencadas” em uma carta da presidente da ANPPOM e mantenedora do *Art Research Journal* (ARJ). Assinada por Antonia Pereira Bezerra, o documento (BEZERRA, 2016) tem como resposta à sexta reivindicação/sugestão:

6. Referente à Necessidade de diminuir o número mínimo de 12 artigos publicados anualmente pelos periódicos Qualis A1, assinalamos que a exigência da área de Artes, de um número mínimo de 18 artigos para o Estrato A1 e de 16 artigos para o estrato A2 tem como referência as exigências de bases indexadoras como o Scielo, LatinIndex, Redalyc, dentre outras. Adicionalmente, a área vem recomendando que todos os periódicos, e não somente os da Música, procurem ser admitidos nas bases de dados de excelência. Por fim e ainda nesse item, ao se referir aos critérios da Área de Artes para estratificações em A1 e A2 como irrealistas, é citada no documento original, um lista de periódicos, dentre os quais o Year Book for Tradicional Music, único com edição anual - e não semestral conforme critérios da área. Uma análise sumária dos 5 outros periódicos mencionados, nos permite pontuar que os argumentos apresentados, supostamente de publicações muito respeitadas na área de Música e **que comprovariam ser o número de 18 artigos ano uma régua muito alta**, são muito heterogêneos, envolvendo periódicos científicos de fato e publicações diversas anuais, como Year Book for Tradicional Music.

³⁹ No original: “Er ist der Maßstab, nach dem alles im Kunstwerk gemessen und beurteilt wird.”

Mesmo no Brasil, existem publicações muito respeitadas e excelentes que não têm, nem pleiteiam o status de periódico científico. Quanto àquelas consideradas periódicos científicos, todas, sem exceção, apresentam a média de 18 artigos anuais e confirmam que a régua da área está bem dosada e é absolutamente razoável (BEZERRA, 2016, [p. 1-2], omitidos os grifos originais, grifos nossos em negrito e sublinhado).

A resposta de Bezerra é explícita em dois tópicos pertinentes ao aspecto técnico. Primeiro, o uso do termo “régua” é explícito em duas passagens da resposta (grifadas em negrito na citação). Bezerra apresenta, sobre esse tópico em específico, que a régua se dá com medidas de fato quantificáveis (número de artigos por edição e número de edições por ano). Em segundo lugar, a resposta evidencia que o que fundamenta a calibragem dessa régua são outros periódicos da área e as bases indexadoras (grifos sublinhados na citação). Se a proposta abstrata de Becker para mundo podia soar conceitualmente tautológica, aqui ela se manifesta materialmente: alguns periódicos são julgados a partir do que outros periódicos apresentam. O que a princípio pode parecer um desinteresse em saber se os “outros” periódicos estão, quantitativamente, com uma boa ou má produção quantitativa (já que esse foi o critério adotado), camufla, em realidade, o fato de que usá-los para estabelecer a régua é exatamente estabelecer que aquela é uma boa quantidade. Em contraste, hipoteticamente falando, a Capes poderia considerar o número de artigos dos outros periódicos alto demais, abaixando a exigência aos periódicos que julga, ou poderia considera-lo baixo demais, demandando ainda mais produção dos autores brasileiros. Mesmo que o requisito quantitativo esteja, nesse caso, circunscrito ao domínio qualitativo dos estratos A1 e A2 do Qualis Periódicos, destaca-se que a justificativa das exigências da Capes se fundamenta apenas aparentemente em critérios objetivos quantificáveis, enquanto, em realidade, eles são interpretados para julgar a própria régua, com termos explicitamente interpretativos como “bem dosada” e “absolutamente razoável”.

Complementarmente, destaca-se que esse debate entre ANPPOM, ARJ e Capes envolveu também a menção (ou seja, o conhecimento e posterior compartilhamento) a outros periódicos, a partir da qual a Coordenação de Área pôde afirmar os fundamentos do critério utilizado, como uma forma de defender seu argumento. Em outras palavras, esse ponto da carta-resposta exemplifica uma construção de uma medida de valoração, ao passar por duas das três etapas mencionadas no início desta seção (Quadro 9). Para avaliar se a própria régua havia sido tecnicamente bem determinada, a Coordenação estabeleceu uma outra régua: os demais periódicos nos mesmos estratos. Por fim, atenta-se ao fato de que todos os tópicos discutidos dizem respeito à qualidade técnica, sem que os dois lados debatessem, no âmbito

ideológico, as decisões tomadas em relação a esse ponto: ambos discutiam a “dosagem da régua”, mas não sua natureza.

Quadro 9. Exemplificação das etapas de construção de uma medida de valoração

ETAPAS	ETAPAS NA CARTA-RESPOSTA DA CAPES
Conhecimento suficiente dos repertórios musicológicos possíveis	Conhecimento da existência e da produção de outros periódicos (todos os periódicos considerados pela Capes)
Escolha pertinente, dentre esses, por um repertório adequado	Escolha de cinco periódicos nos estratos A1 e A2, de periodicidade mínima semestral
Qualidade da realização propriamente dita	Estabelecimento da régua como “bem dosada” e “absolutamente razoável”

Fonte: elaboração do autor.

Nem o site nem a lista de *e-mails* da associação dispõem de alguma continuação da discussão, o que impede reconhecer se ela entrou em concordância com a *medida* empregada pela Capes, se relutantemente se submeteu a ela ou se a discussão foi estendida ainda por mais tempo. De toda maneira, se a técnica é a habilidade de compor com arte, é necessário reconhecer que o julgamento acadêmico sobre algo ter sido realizado “com arte” ou “sem arte” é fundamentado em critérios socialmente estabelecidos.

No âmbito da composição musical, de acordo com Weber (2001, p. 341), a técnica é tomada como o conhecimento dos procedimentos de mestres compositores. No caso do debates Capes-ANPPOM-ARJ, os “mestres compositores” eram os avaliadores dos cinco periódicos analisados e usados para dosar a régua: o fato de que as cinco publicações se encontravam nos estratos A1 e A2 foi aparentemente (pela falta de documentação) bem aceito pelas partes envolvidas como um ponto de referência para a justificativa de todos os argumentos subsequentes.

Quanto aos “mestres compositores dos repertórios musicológicos” propriamente ditos, esses seriam os “autores clássicos” ou “textos clássicos” da área (ou subárea). Estabelecidos pelo devido *mundo* musicológico, “os clássicos” (ou seja, um repertório musicológico clássico) são também utilizados como critérios para o estabelecimento das medidas para julgar a “qualidade da realização” das pesquisas. Por um lado, o conhecimento e emprego do respectivo repertório musicológico permite que certo pesquisador seja reconhecido como parte de determinado mundo, enquanto a prática da referência (ou, talvez melhor dizendo, reverência) aos autores clássicos e suas obras endossa sua capacidade e competência entre seus pares. É necessário conhecer os autores clássicos e suas obras.

Há aqui algo importante: se é necessário que um participante daquele mundo conheça seus “clássicos” e, ao mesmo tempo, as ações musicológicas realizadas por esse participante

são elas próprias intangíveis, resta apenas o registro documental como possível elemento da comprovação da leitura (e, por consequência, conhecimento) dos clássicos por determinado pesquisador. Isso, por si só, justifica a frequência com que se invoca, durante o processo de crítica, o argumento de que “teria sido necessário” empregar as ideias de determinado autor ou texto clássico. Ou seja, as avaliações negativas em relação à ausência de citações a essas referências-mestras são resultado da intangibilidade da ação musicológica da leitura desses textos, considerados – pelo devido *mundo* musicológico – cabais para o processo avaliativo da pesquisa em questão.

Encontra-se na coletânea *Rethinking Music* (COOK; EVERIST, 2001, p. viii), por exemplo, uma lista d’“os clássicos” da chamada Nova Musicologia, compilada no prefácio de Nicholas Cook e Mark Everist. Em nota de rodapé, os editores listam seis referências, a que chamam de “textos canônicos que fundamentam a Nova Musicologia”⁴⁰: cinco livros, respectivamente de Rose Rosengard Subotnik, Susan McClary, Ruth Solie, Carolyn Abbate e Lawrence Kramer, além de uma edição em especial do periódico *Current Musicology* (número 53). Os editores ainda destinam parte da nota para listar autores no campo dos estudos de gênero na musicologia, mencionando Marion Guck, Marianne Kielian-Gilbert, Pieter van den Toorn, Ruth Solie, Charles Rosen e Lawrence Kramer. Assim, a nota registra, em relação, respectivamente, à Nova Musicologia como um todo e à questão do feminino na musicologia, marcos referenciais a funcionar como fundamentos para o estabelecimento de uma *medida* para julgar novos textos que lidem com a Nova Musicologia ou novos estudos de gênero na música. A compilação de referências de Cook e Everist evidencia que, apesar da conotação “quantitativa” que os termos “medida” e “régua” carregam, eles também podem ser empregados no âmbito qualitativo. Se uma régua quantitativa pode ser usada para julgar a periodicidade de um periódico como satisfatória ou insatisfatória (como no caso Capes-ANPPOM-ARJ), uma régua qualitativa pode ser empregada para julgar se determinada pesquisa está ligada a certa corrente musicológica ou a outra (como à Nova Musicologia ou aos estudos musicológicos de gênero). As régua empregadas também identificam, portanto, as pesquisas em seus critérios mais cotidianos de julgamento, como seu alinhamento a um mundo musicológico, à qualidade da execução da proposta, à dimensão do texto final, à relevância do resultado de pesquisa, etc.

⁴⁰ “Canonic texts underpinning the New Musicology”.

Na direção oposta estão os casos extremos, em que não há “os clássicos” nem mesmo vestígios suficientes para estabelecer referências na leitura do resultado de pesquisa. Nesses casos, a qualidade do texto enfrenta maior dificuldade em ser julgada. A inexistência de referências-mestras adequadas para mensurar a qualidade do trabalho original, para o pesquisador, a dificuldade em demonstrar que se empenhou o suficiente para encontrá-las. Para o julgamento desses casos, prevalece a ideia expressa por Levine, personagem de *The Lost World*, de Michael Crichton: “ausência de provas não significa prova de ausência” (CRICHTON, 1995).

A interlocução entre o mecanismo da crítica e a elaboração técnica apresentada pelo trabalho é, dessa maneira, realizada a partir de um arquivo material-intelectual, que possa dar fundamentos suficientes para o estabelecimento de uma régua pela qual o nível de elaboração pode ser criticado. É por essa razão que um mesmo projeto (conceito) ou resultado (material) de pesquisa pode ser aprovado ou reprovado, dependendo das instituições/pareceristas ou época em que é encaminhado para apreciação.

A lógica que fundamentou o ponto da carta-resposta apresentado utilizou dados objetivos (como os periódicos classificados em determinado estrato, a periodicidade das publicações, a quantidade de artigos de cada edição) para, a partir deles, construir um julgamento – ou seja, uma análise, uma interpretação. Esse dispositivo empírico (partir de critérios potencialmente objetivos como balizadores para um pensamento analítico) demonstra que o âmbito técnico do julgamento musicológico está intimamente ligado a um passado (próximo ou distante) de outras realizações de pesquisa. Essa ligação, no âmbito musicológico, pode ser melhor elucidada com o que Stravinsky comenta sobre a crítica musical:

Regentes, cantores, pianistas, todos os virtuosos deveriam saber ou lembrar que **a primeira condição a ser preenchida por quem aspire ao imponente título de intérprete é a de que seja, antes de tudo, um executante impecável.** O segredo da perfeição reside antes de tudo nessa consciência da lei que lhe é imposta pela obra que está executando. E aqui estamos de volta ao **grande princípio da submissão que** invocamos tantas vezes, ao longo dessas lições. Essa submissão exige uma flexibilidade que, por sua vez, **implica, ao lado do domínio técnico, um sentido da tradição e,** coroando tudo isso, **uma cultura aristocrática que não é apenas uma questão de conhecimento adquirido.** (STRAVINSKY, 1996, p. 115-116, grifos nossos).

Stravinsky traça, com isso, um trajeto retrospectivo do intérprete (semelhantemente ao trajeto retrospectivo do musicólogo, ou seja, o tema deste capítulo). Antes de alcançar o

“imponente título de intérprete”, o músico precisa ter a capacidade de uma execução musical “impecável” – ou seja, ter a capacidade de reproduzir exatamente tudo aquilo que se encontra notado. O músico precisa passar por uma “submissão”, tanto do lado técnico quanto da tradição e da cultura, que guia o julgamento coletivo a respeito de seu trabalho. A presente seção se detém ao aspecto técnico, já que, até aqui, já haviam sido discutidos meios para identificar tradições e culturas em esferas musicológicas. Elas podem ser percebidas a partir dos repertórios utilizados e das ações realizadas pelos musicólogos – ou seja, na interligação de conhecimento das produções de pesquisa e de conhecimento das práticas de pesquisa no escopo desejado.

Ainda no âmbito da musicologia, a ambiguidade do termo “submissão” (também usado no texto original do compositor, com *submission*) precisa ainda ser destacado tanto como a submissão intelectual do pesquisador (aos “clássicos”, às estruturas de pensamento, às normas de conduta, etc.) quanto como a submissão de um texto, literalmente falando, a uma banca ou a pareceristas. “Submeter um artigo”, nesses casos, é mais do que “enviar um artigo”: é cogitar que os campos técnico, da tradição e da cultura de determinada área possam aceitá-lo como pertencente a ela, ou seja, como produção legítima. Em poucas palavras, é ser aceito pelo *mundo*. Influem nesse processo até mesmo (ou, talvez, até em mesma intensidade) questões formais, como domínio de idiomas (incluindo aí o próprio idioma nativo) e das normas de formatação, também de grande importância nas tomadas de decisão sobre a validação de pesquisas.

A penúltima questão levantada em relação ao aspecto canônico da técnica musicológica pode ser identificada a partir de outro paralelo com o âmbito musical. Até aqui, a transposição da expressão “os mestres compositores” para o domínio musicológico foi tomada como “os autores clássicos”. Kerman (1983, p. 112) aponta que, com a ascensão da atividade de crítica musical no início do século XIX, autores passaram a publicar também trechos de partituras em seus textos. Contudo, segundo Kerman, as críticas de E. T. A. Hoffmann sobre Beethoven, por exemplo, não eram sobre as performances de suas músicas, mas sim sobre as partituras impressas, “textos mortos na página a não ser pela imaginação musical internalizada de Hoffmann e a de seus leitores” (KERMAN, 1983, p. 112). Hoffmann é apenas um de muitos, mas sua prática de crítica evidencia que é possível tanto tomar como objeto de crítica a obra do “mestre compositor” quanto – como é comum de muitos – as formas com que os intérpretes a tomam. O que seriam então os “intérpretes musicológicos”?

Frequentemente, se encontra nas publicações referências a textos clássicos, sem menções a aplicações e interpretações recentes – sobretudo se tiverem sido feitas por pesquisadores locais, de (ironicamente falando) “menor importância”. Os “mestres compositores” acadêmicos são comumente o foco de atenção, enquanto os intérpretes são esquecidos ou, no melhor dos casos, deixados em segundo plano. Assim como uma obra musical canônica implica em uma ideia de interpretação musical canônica, como Kerman (1983, p. 113) afirma, a musicologia produz suas próprias interpretações canônicas de questões, situações, autores e publicações. Paulo de Tarso Salles (2012) as nomeia com o termo “narrativas hegemônicas”. Embora as publicações foco de observação ofereçam permanentemente novas possibilidades de interpretação, há uma expectativa de que os pesquisadores compreendam e se alinhem a interpretações já estabelecidas previamente.

Considerando o contato direto com as publicações, especificamente, existem assim dois caminhos. O primeiro é buscar considerar uma série de publicações derivadas da publicação original, para entender melhor tanto a publicação original (cabe aqui a lembrança do exemplo de Nattiez sobre os Inuit) quanto as discussões correntes (até mesmo sobre outros assuntos). O segundo caminho, em contraste, é estabelecer uma interpretação aparentemente gerada apenas a partir do texto original – num processo que, muito provavelmente, resultará na “reinvenção da roda” do que outro pesquisador já fez.

Um exemplo evidente e efervescente (e, com certeza, canônico) de uma rede de publicações musicológicas está na repercussão do artigo de Joseph Kerman, intitulado “How We Got into Analysis, and How to Get Out” [Como nós entramos na Análise, e Como Sair], publicado no periódico *Critical Inquiry* em 1980 (KERMAN, 1980). Segundo Corrêa (2006, p. 38), o artigo, também reimpresso em 1994, despertou polêmica entre os acadêmicos: “o teor polêmico da ligação entre análise e crítica se fez sentir, muitas vezes de um modo não muito educado, há pouco tempo atrás, nas repercussões obtidas pelo artigo de Joseph Kerman” (CORRÊA, 2006, p. 38). Ainda de acordo com Corrêa, “uma enxurrada de ‘respostas’ e ‘respostas das respostas’ para esse trabalho tomaram conta do ambiente acadêmico, principalmente na internet” (CORRÊA, 2006, p. 38-39).

Alguns exemplos dessa “enxurrada” podem ser encontrados tanto na literatura estrangeira quanto na brasileira – delimitados aqui à década de 2000. Em 2001, no prefácio de *Rethinking Music* (2001), Nicholas Cook e Mark Everist criticam os pontos de vista de Kerman, sob o argumento de que o musicólogo não tinha entendido os objetivos e conquistas da área de análise. Na mesma coletânea, Jim Samson criticou duramente a atitude de tomar

diversas vertentes analíticas como uma única concepção, “como a ‘ideologia de organicismo’ proposta por alguns comentadores como o principal fundamento da análise”⁴¹ (SAMSON, 2001, p. 39). A frase omite o alvo da crítica de Samson (“alguns comentadores”), que menciona timidamente o nome de Kerman apenas na nota de rodapé que a acompanha. O artigo de Kerman é ainda citado por outros quatro capítulos/autores na mesma coletânea: Kevin Korsyn, Robert Fink, Fred Everett Maus e Scott Burnham.

No início de 2004, Leslie Kinton publicou no canadense *Discourses on Music* o artigo “How we got out of analysis and how to get back in: a polemical re-appraisal of Joseph Kerman” [uma reapreciação polêmica de Joseph Kerman] (KINTON, 2004). Kinton aponta tanto a importância das críticas de Kerman quanto os eventuais erros em que algumas delas recaem, evidenciando-se assim um crítico moderado – concordando com Kerman em alguns pontos e discordando em outros. O artigo de Kinton foi publicado no Número 1 do Volume 5 do periódico. O mesmo volume ganhou, ainda no final de 2004, um segundo Número, em que consta o artigo-resposta de Sandy Thorburn: “A Response to Leslie Kinton’s ‘How We Got Out of Analysis and How to get Back In: A Polemical Re-Appraisal of Joseph Kerman’” [Uma resposta ao ‘How We Got Out of Analysis and How to get Back In: A Polemical Re-Appraisal of Joseph Kerman’ de Leslie Kinton] (THORBURN, 2004). Thorburn critica intensamente diversos pontos defendidos por Kinton – ao mesmo tempo em que celebra a possibilidade de que tais debates aconteçam.

Ainda em 2004, Kofi Agawu publicou, no periódico *Music Analysis*, o artigo “How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again” [Como Nós Saímos da Análise, e Como Entrar de Volta], em uma distinta inversão do título original. Como o novo título sugere, o musicólogo argumenta justamente o contrário do que Kerman propunha 24 anos antes. Vale dizer, ainda, que Agawu já havia criticado algumas das posições do artigo de Kerman, em “Analyzing Music Under the New Musicological Regime”, publicado no *Music Theory Online* (AGAWU, 1996).

No Brasil, o debate das publicações de 2004 foi mencionado por Corrêa dois anos depois, no volume 12 da *OPUS*, com o artigo “O sentido da análise musical” (CORRÊA, 2006). Corrêa apresentou, sinteticamente, os argumentos de Kerman e sua importância para a discussão sobre análise musical nas décadas seguintes. Apesar de mencionar a existência de “respostas” e “respostas das respostas”, o autor cita apenas a resposta de Kinton. Mais

⁴¹ No original: “It is probably unhelpful to try to draw these several strands into a single figure, such as the ‘ideology of organicism’ proposed by some commentator as a principal ground for analysis.”

dois anos se passaram até o artigo de Heitor Martins Oliveira, no volume 14, número 2, também da *OPUS*, intitulado “Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas” (OLIVEIRA, H. M., 2008). Oliveira retraça a polêmica a partir da visão de Corrêa, incluindo ainda os pontos de vista, sobre essa questão, de Patrick McCreless (texto de 1996) e de Alastair Williams (de 2000). O artigo de Williams, intitulado “Musicology and postmodernism” (WILLIAMS, 2000), logo no início, menciona a importância do artigo-provocação de Kerman, ao passo em que também cita a presença de diversas reações na coletânea editada por Nicholas Cook e Mark Everist (2001).

As reverberações do artigo de 1980, de Kerman, evidenciam que aquele texto foi tomado como um “texto clássico” por um *mundo* musicológico. Nesse cenário, Kerman é o grande “mestre compositor”. Todos esses autores reconhecem isso, ao retornar a ele. Cada nova publicação a respeito (por exemplo, esta própria tese) reitera a legitimidade dada tanto às questões ali tratadas quanto aos autores e textos envolvidos em sua discussão. Se Kerman ocupa a posição de “mestre compositor”, todos os outros autores podem ser tomados como seus “intérpretes”. Eles poderiam discutir as questões por outros meios (Kerman não as *possui*), mas, ao partirem (ou retornarem) do musicólogo, interpretam suas considerações originais a partir de seus respectivos contextos de formação e atuação (tal qual intérpretes musicais).

Estudar os artigos que referenciam o texto de Kerman auxilia ao menos em duas frentes. Primeiro, as oposições (no sentido de Mannheim) e concordâncias ajudam a revelar os pontos que subjazem as argumentações de Kerman. Entende-se melhor o artigo de Kerman, ao estudar os outros autores – esse entendimento, vale dizer, está em um domínio distinto da concordância ou discordância (embora se relacione com ele). É importante considerar as várias interpretações existentes para lidar de maneira mais consistente com o ato inicial. Segundo, considerar as diversas reverberações é considerar o impacto indireto que todas essas interpretações posteriores exerceram nas visões sobre o repertório musicológico originalmente empregado. Uma interpretação “direta” do artigo de Kerman feita em 2019 se distinguirá de uma interpretação “direta” do mesmo artigo feita em 1981. Em concordância ou discordância, as várias maneiras com que a discussão se desdobrou durante quase quatro décadas estão representadas em inúmeras “linhagens” de publicações, nas quais a figura da autoria das ideias subsequentes ao artigo fica cada vez mais difusa.

A análise da literatura decorrente ao texto “original” se alinha à afirmação (já comentada) de Adler sobre a importância de considerar os “pequenos”, para compreender

que uma interpretação distante do contexto da publicação original é, em realidade, construída por uma série de outros eventos – tão importantes quanto o primeiro:

Não são apenas os heróis que são os criadores de estilos, nem são eles os “pais” de um tipo estilístico, como essa afirmação errônea se perpetua de manual a manual, mas na história da música são precisamente os mestres “pequenos”, cujos nomes não são impressos em negrito ou listados nos anais da história da música, que reúnem os tijolos para o edifício do estilo, enquanto as grandes pessoas da história dão a eles o toque final, a coroação.⁴² (ADLER, 1911, p. 2).

Essa análise também se alinha ao que Weber apontou em relação aos periódicos musicais no século XIX (WEBER, 2001, p. 353). A expansão das revistas de crítica musical está ligada à noção de que os ouvintes não podiam mais simplesmente apenas ouvir “as grandes obras e os grandes compositores”. Eles tinham também que aprender sobre eles nos artigos publicados. O que aponta-se no âmbito acadêmico, aqui, é que ler *sobre* os textos musicológicos (e não apenas lê-los diretamente) permite compreendê-los melhor. O resultado dessa prática é reforçado justamente pela natureza referencial da produção acadêmica, que sempre parte de um passado de referências e se debruça sobre um objeto escolhido, com as ferramentas disponíveis a partir delas.

O último tópico em relação à técnica, que se comenta aqui, é o de que há inúmeros fundamentos para o estabelecimento de *réguas*. Uma publicação que, de forma acentuada, destoe negativamente em nível técnico de outros consideradas partes do mesmo mundo musicológico evidencia que a régua utilizada para a crítica da pesquisa parte de fundamentos distintos do resto daquele mundo. A aprovação do texto muito provavelmente se valeu de outros critérios, que evidenciam a necessidade mútua da aprovação daquele texto. Há, nesses casos, uma demanda de natureza diferente ao julgamento do “fazer com arte” – essa demanda pode envolver, por exemplo, a necessidade de um aumento quantitativo da produção de pesquisa, a rápida titulação de um indivíduo ou grupo de pessoas ou a necessidade financeira de receber mais inscritos para viabilizar um congresso. Sem querer aqui fazer apologia ao uso de tais critérios, o emprego dessas razões só pode ser considerado negativo se for utilizada uma régua que meça apenas a qualidade técnica dos textos. Cada caso deve ser

⁴² No original: “Nicht nur die Heroen sind die Stilschaffenden, nicht sie sind die "Väter" einer Stilgattung, wie sich diese irrümliche Behauptung von Handbuch zu Handbuch fortschleppt, sondern in der Geschichte der Musik sind es gerade oft die "kleinen" Meister, deren Namen in den Grundrissen der Musikgeschichte nicht fett gedruckt oder gar nicht verzeichnet sind, die die Bausteine für ein Stilgebäude zusammentragen, während die großen Personen der Geschichte ihnen den Abschluß, die Krönung geben.”

particularmente analisado, a fim de se compreender que outros aspectos fundamentaram o critério e o contexto de aprovação do texto.

3.3.3.4 Geografia

Um aspecto fundamental do cânone acadêmico passa ao largo das discussões mencionadas até aqui: seu caráter *geográfico*. Durante os estudos exploratórios, identificou-se uma forte correlação geográfica entre pesquisadores, instituições e repertórios musicológicos empregados. As questões sobre alteridade dos pesquisadores em relação aos objetos de pesquisa (levantadas na seção 2.2.3) atizam a curiosidade a respeito dos impactos, em larga escala, dessa característica metodológica sobre a produção bibliográfica. As primeiras observações revelaram que uma simples análise comparativa dos locais nativos, respectivamente, do repertório musicológico, do pesquisador e da instituição a que se vincula, somada aos constantes baixos níveis de alteridade, poderia evidenciar a força com que o aspecto geográfico se reflete nas publicações acadêmicas.

Especificamente no caso brasileiro, verifica-se que, comumente, objetos de estudo são localizados na cidade ou próximos à cidade da instituição promotora da pesquisa. Nota-se grande valorização de documentos e práticas locais como objeto de pesquisa em investigações que envolvem acesso a fontes primárias (seja via trabalho de campo, consulta a acervos ou outro meio). Para ilustrar esse argumento, apresenta-se aqui uma breve análise sistemática dos anais de dois eventos acadêmicos recentes na área de música: a 1ª Conferência Internacional de Educação Musical de Sobral, realizada em Sobral-CE em 2013, e o 1º Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto, em Ouro Preto-MG), de 2017 (STERVINO; NASCIMENTO, 2013; MELO *et al.*, 2017). Esses dois eventos (aqui abreviados CIEMS e CPMUFOP) foram escolhidos por terem tido focos distintos, acontecido em cidades distantes entre si e com um intervalo relativamente razoável de quatro anos, assim como pelos fatos de ambos terem sido as respectivas primeiras realizações e se proporem a acontecer sempre na mesma localidade (diferente, por exemplo, dos congressos realizados pela ANPPOM ou pela ABEM).

Nos anais desses eventos, encontram-se 101 comunicações e pôsteres publicados. Esses textos foram observados segundo dois aspectos (Tabela 8). O primeiro aspecto era a relação entre o local do objeto de pesquisa da publicação e o local de seus autores. A análise revelou uma grande correlação entre esses dois locais. Na 1ª CIEMS, 31 (75,7%) dos 41 textos discutiam questões das mesmas regiões metropolitanas em que seus autores

trabalhavam. Desses 31, nove tratavam especificamente da mesma instituição que o próprio pesquisador estava vinculado. Proporção semelhante foi verificada no 1º CPMUFOP: 37 (61,7%) dos textos lidavam com a mesma região metropolitana dos autores, sendo sete textos relacionados à própria instituição a que se vinculavam. Esses textos que envolviam diretamente a instituição eram, por exemplo, pesquisas que discutiam as práticas de sala de aula na escola em que o pesquisador trabalhava, documentos nos acervos da universidade a que os pesquisadores estavam vinculados, ou os perfis e práticas dos corpos docente e/ou discente da instituição. Essa característica é diametralmente oposta, por exemplo, ao caráter mais global de boa parte das pesquisas etnomusicológicas do hemisfério norte (PIEIDADE, 2010, p. 68-69).

Tabela 8. Relação entre locais do objeto de pesquisa, do vínculo dos autores e de dois eventos acadêmicos

EVENTO	LOCAL DO OBJETO DE PESQUISA EM RELAÇÃO AO PESQUISADOR			ESTADO DE VINCULAÇÃO DOS AUTORES		TEXTOS
	Mesma instituição	Mesma região metropolitana	Outros	Mesmo estado do evento	Outro estado	
CIEMS 2013	9 (22%)	22 (53,7%)	10 (24,3%)	39 (95,1%)	2 (4,9%)	41 (100%)
CPMUFOP 2017	7 (11,7%)	30 (50%)	23 (38,3%)	46 (76,7%)	14 (23,3%)	60 (100%)

Fonte: elaboração do autor.

O segundo aspecto observado foi a comparação entre o estado de realização do evento e o(s) estado(s) do(s) autor(es) de cada texto. Essa comparação revelou que, em Sobral, constavam autores vinculados a instituições do Ceará em 95,1% dos textos, enquanto 76,7% dos textos do evento em Ouro Preto apresentavam como autores pessoas vinculadas a instituições em Minas Gerais.

Essa particularidade, verificada inicialmente nos eventos, foi um dos pontos de partida para a percepção de um fator geográfico conformando a pesquisa musicológica. Também se encontram muitos exemplos de fatores geográficos na literatura produzida nos próprios PPGs de música. Quando a tendência de proximidade entre a cidade do objeto e a cidade do PPG é quebrada nas propostas de pesquisa, frequentemente se vê exemplos de envolvimento pessoal de quem realiza a pesquisa com uma localidade distante. Encontram-se, de maneira geral, poucas pesquisas cujo objeto se localizam distantes da cidade da instituição. Tratam-se, mais uma vez, de exceções que confirmam as regras. Destacam-se aqui dois motivos pelos quais elas surgem no PPGM-UNIRIO, por ilustração. Uma primeira razão é a existência de uma ligação pessoal do autor com a localidade remota: o violão no Paraná estudado por um violonista anteriormente graduado duas vezes no Paraná (SILVA

JÚNIOR, 2002), a formação do educador-pianista da UFOP pesquisada por um professor da mesma instituição (BUSCACIO, 2003) e as apresentações do paraense Boi-bumbá Flor do Guamá por uma professora também paraense (LAGO, 2006). O segundo motivo que causa certo desvio ao comportamento mais comum de pesquisar sua própria localidade pode ser explicado pelos convênios de Mestrado Interinstitucional e Doutorado Interinstitucional. No programa mencionado, uma mostra desse impacto pode ser visto em dissertações de mestrado defendidas em 2010 a respeito da escola de música da Universidade Estadual de Maringá (FREITAS, 2010) e das representações do Coro da Universidade Estadual de Londrina (MAZZARIN, 2010), assim como em teses de doutorado sobre a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (SMOLINSKI, 2013) e sobre profissionais de estúdio musical em Natal (VIANA, 2015). Há outras, como essas mencionadas – todas detidas sobre temas do interior do Paraná, de Minas Gerais (em convênio com a UEMG) e do Rio Grande do Norte.

Complementarmente, há ainda de se considerar a capacidade de uma instituição (ou até mesmo de um único orientador) em conduzir projetos de pesquisas com determinado aparato conceitual e metodológico. A importância dessa capacidade para uma investigação é comumente revelada em expressões coloquiais como “se você pretende usar essas ferramentas, seria melhor se você estivesse na instituição x”. A aptidão local em capacitar a condução de pesquisa pode se manifestar por meio de uma forte tradição institucional com aquela metodologia, em infraestrutura de laboratórios, em disponibilidade de fontes e referências, e/ou em massa crítica familiarizada ao repertório proposto. Essa faceta do vínculo geográfico entre repertório musicológico empregado e instituições já havia sido mencionada por Rebeca Vieira (2014a, 2014b), que identificou três vertentes (que poderiam ser chamadas de “linhagens”) na pesquisa brasileira sobre criatividade na educação musical, cada uma ligada a referenciais teóricos distintos e majoritariamente relacionada a certos professores orientadores no Brasil. Após a defesa, muitos dos “ex-orientados” passaram a trabalhar as mesmas vertentes com seus próprios orientandos. Por isso, a vastidão do território brasileiro (ou seja, o local primário do *corpus* da própria musicologia brasileira) replica, até certo ponto, a vastidão de repertórios musicológicos especializados. Há repertórios frequentemente associados a locais específicos, seja pela frequência com que aparecem nesses locais ou pela “mera” presença de autores que tenham sido significativos na consolidação daqueles conceitos e ferramentas em especial.

Um exemplo disso pode ser visto na disseminação das ideias apresentadas no livro *Music as social life: the politics of participation*, publicado por Thomas Turino em 2008. Na *OPUS* e nos Congressos da ANPPOM, essa referência surge com frequência (AMADO, 2015; 2017; BARROS *et al.*, 2015; BERTHO, 2017; CIRINO, 2013⁴³; OLIVEIRA, 2014; QUEIROZ; MARINHO, 2017; REIS; NOGUEIRA, 2017; RIBEIRO, 2017; SANTOS, 2012; WERNET, 2015), sobretudo na subárea de Etnomusicologia. A leitura das instituições a que os respectivos pesquisadores estavam vinculados no momento da publicação revela certa pluralidade geográfica: UFMG, UFPA, UFPB, Unicamp e USP. Mais profundamente, uma análise de quais conceitos do livro de Turino estão sendo empregados demonstra que a publicação é uma diretriz metodológica geral para sete desses onze textos, enquanto os conceitos específicos de “música participativa” e “música performática” (também traduzido como “música apresentacional” ou “música para performance”) são as ferramentas de análise usadas pelos outros quatro textos (Quadro 10).

Quadro 10. Usos recentes dos conceitos de Thomas Turino na ANPPOM

Instituição de vínculo	Ano	Autoria	Música participativa e música performática	Outros conceitos
UFMG	2013	Cirino		X
UFMG	2014	Oliveira	X	
UFMG	2015	Amado		X
UFMG	2017	Amado	X	
UFPA	2015	Barros <i>et al.</i>		X
UFPB	2012	Santos		X
UFPB	2017	Queiroz; Marinho		X
UFPB	2017	Ribeiro		X
Unicamp	2017	Bertho	X	
Unicamp	2017	Reis; Nogueira	X	
USP	2015	Wernet		X

Fonte: elaboração do autor.

Nota-se que, no crescente uso da referência (chegando a cinco textos em 2017), há uma cisão na sua forma de uso. Enquanto as publicações até 2015 empregam conceitos de diferentes partes do texto, dois anos depois o uso específico dos conceitos de “música participativa” e “música performática” ultrapassa as menções ao texto como um todo. Do ponto de vista geográfico, esses dois conceitos são as únicas partes do livro citadas por autores ligados à UFMG ou à Unicamp. Em contraste, os dois autores da UFPB referenciam conceitos mais abrangentes de Turino sobre a relação música-sociedade e sobre a

⁴³ Essa comunicação (CIRINO, 2013) deriva de uma pesquisa de mestrado defendida pela autora em 2010 na UFMG.

consideração de outros elementos, além do sonoro, como parte de um gênero musical – de maneira semelhante a como se fazia até 2015.

Olhando somente para essas publicações, é possível apenas especular a razão de terem acontecido esses dois usos específicos da mesma referência. Teria sido por causa de uma disciplina ministrada? Ou talvez a partir de um grupo de estudos institucional? Os próprios textos omitem qualquer vestígio que possa sugerir uma resposta. Independentemente das possíveis razões, importam mais à presente discussão as consequências desses usos. Especialmente nas instituições que produziram dois textos (Unicamp e UFPB), percebe-se que elas estão (consciente ou inconscientemente) capacitando pessoas para lidar com determinadas metodologias. Em comum, os autores dessas quatro publicações estão familiarizados e capacitados a lidar com a obra de Turino. Em contraparte, os autores ligados à Unicamp estão mais atentos a particularidades dos conceitos de “música participativa” e de “música performática”, enquanto os autores vinculados à UFPB estão lidando com o conceito de música e com as relações entre música e sociedade.

A força com que a ligação entre instituição e aparato conceitual permanentemente impacta as pesquisas aparece, de forma recorrente, nas publicações. No XIX Congresso da ANPPOM (realizado em Curitiba em 2009), sete textos usam, conjuntamente, as categorias “erudito” (ou “clássico”) e “popular”. Silva e Azevedo (2009) o fazem de maneira sutil, tangencialmente adjetivando as músicas mencionadas pelas pesquisas sobre ensino do piano apresentadas no mesmo congresso durante o período 2005-2008. Por outro lado, seis textos utilizam os conceitos frontalmente, a fim de tematizar interfaces encontradas em diferentes repertórios musicais (BENCKE; PIEDADE, 2009; FRANCISCHINI, 2009; PEREIRA, Marcio, 2009; PERRONE, 2009; PINTO, 2009; VETROMILLA, 2009). Bencke e Piedade (2009) analisam maneiras com que Camargo Guarnieri aproveitou material oriundo da música folclórica, fundamentados sobretudo na teoria das tópicas desenvolvida por Agawu e Ratner. Francischini (2009) discute duas visões da música (a visão estética e a visão sociocultural), em uma crítica a dicotomias hierárquicas resultantes (entre as quais identifica o “popular e erudito”). Os autores dos outros quatro textos, em contraste, chamam a atenção pelo fato de todos estarem vinculados especificamente à UNIRIO (Figura 15), enquanto os outros eram vinculados, respectivamente, à UnB, à UNESP e à UDESC. O número é significativo diante do total de textos que se utilizam desses conceitos (4 em 7),

principalmente ao considerar que, destes, três tematizam essa questão já desde o próprio título.

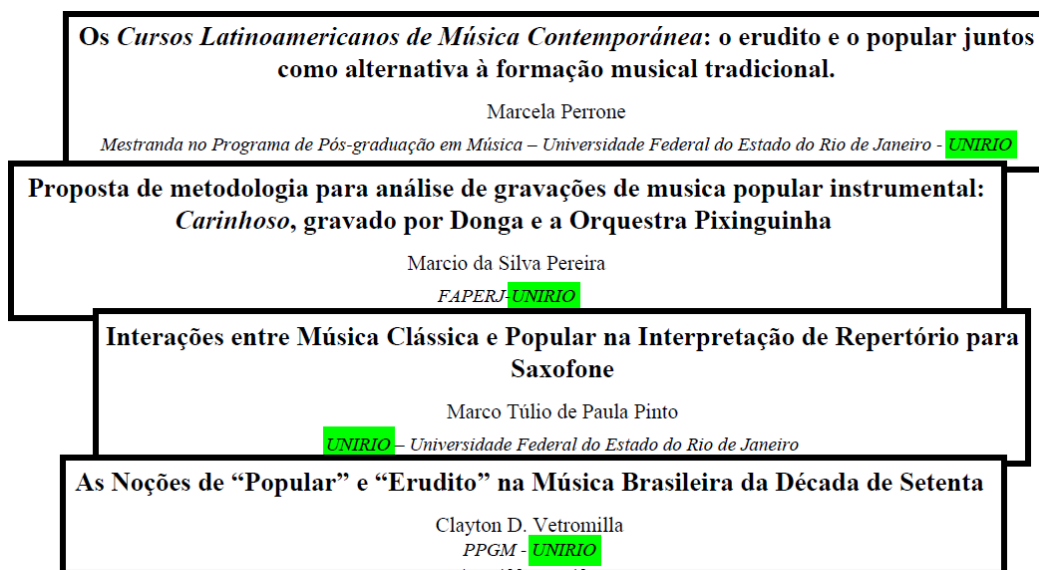


Figura 15. Relação entre o debate “popular e erudito” e a UNIRIO, no XIX Congresso da ANPPOM (2009)

Fonte: elaboração do autor.

Diferentemente da questão sobre Turino, nenhum desses quatro textos compartilha uns com os outros, qualquer referência em comum, mesmo que tenham se utilizado, no total, de 52 referências. A única proximidade, nesse sentido, é estabelecida entre Pinto (2009) e Vetromilla (2009), pelo fato de que citam textos distintos de José Miguel Wisnik. Isso mostra que, embora as listas de referências sirvam de ponto de partida para estudos contextuais, eles também podem ser realizados a partir de outros elementos da produção bibliográfica – neste caso, o repertório musicológico empregado (“popular e erudito”) e a instituição a que os autores estavam vinculados.

O fato de que esses textos surgirem da mesma instituição no mesmo ano incita a pesquisa de outros vestígios que possam confirmar ou refutar hipóteses sobre a razão dessa incidência conjunta. Como no caso sobre Turino, é possível que alguma disciplina sobre esse tema tenha sido ministrada, o que poderia ser verificado por meio de uma pesquisa nas ofertas de disciplina dos cursos de graduação e pós-graduação ou em produções bibliográficas de outras naturezas no mesmo período. No mesmo ano, por exemplo, Marcello Teixeira defendeu dissertação de mestrado no PPGM-UNIRIO sobre o ensino universitário de percussão (TEIXEIRA, 2009), em que os termos “erudito” e “popular” são constantemente empregados – a palavra “popular” surge 734 vezes nas 311 páginas do texto (portanto, mantendo uma média de 2,4 ocorrências por página). Nas referências usadas por

Teixeira, aparece uma monografia feita pelo próprio autor para a disciplina “Música Rural e Urbana” durante o mestrado, intitulada *O “Nacional-Popular” como paradigma cultural e o processo histórico de seleção curricular no ensino superior em Música no Rio de Janeiro: contrastes e indagações*, datada de 2008. Um texto de mesmo título está presente no volume 9, número 1, do *Cadernos do Colóquio*, publicação que reúne textos apresentados no colóquio de pós-graduandos do PPGM-UNIRIO.

Esses dois breves inícios de análise demonstram duas relações do repertório musicológico e da geografia: em primeiro lugar, que cânones musicológicos (em seus caracteres ideológico e técnico) estão ligados a pessoas e instituições em determinado ponto geográfico (fisicamente falando); e, segundo, que boa parte dessa ligação pode ser visualizada na leitura de elementos pouco chamativos (como instituições, cidades e referências), articulados uns com os outros. O processo de crítica, na literatura musicológica comentada até aqui, em muito se assemelha à definição de crítica de Habermas (1982, parte III): “crítica como unidade de conhecimento e interesse”. A expressão “conhecimento” dá lugar a “técnica” (*craft*), enquanto o “interesse” é considerado no termo “ideologia”. O que uma análise dos dados indica é que esse binômio técnica-ideologia (ou conhecimento-interesse) se manifesta em direção a repertórios musicológicos específicos em cada região. Os fatores ideológicos, assim como as diversas escolhas sobre o estabelecimento da *régua* para avaliar a qualidade técnica envolvida, estão sempre subordinados a fatores do local em que acontece. Até aqui, esses fatores foram abordados principalmente em seu âmbito físico. Complementar a ele, também será considerado, a partir deste ponto, seu âmbito cultural.

Um bom ponto de partida para isso é o contraste entre dois extremos. Um visível contraste quantitativo pode ser estabelecido, em termos de musicologia, no número de pessoas ativamente envolvidas com a atividade de pesquisa em diferentes locais. Considerando os PPGs acadêmicos na área de música, apenas duas cidades brasileiras têm dois programas: São Paulo (UNESP e USP) e Rio de Janeiro (UFRJ e UNIRIO). Segundo os respectivos sites institucionais, em 2019, os dois programas paulistanos reúnem 53 professores, enquanto os programas cariocas mantêm 64 docentes. Considerando que o Rio de Janeiro conta ainda com dois dos três programas brasileiros de mestrado profissional na área de música (PROEMUS-UNIRIO e PROMUS-UFRJ), o total de docentes em PPGs de música na cidade sobe para 86. Esses números contrastam significativamente com as cidades cujos PPGs têm, em média, de 15 a 20 professores.

Ressalta-se que a comparação meramente quantitativa (ainda mais uma tão simples quanto levar em consideração apenas o número de docentes credenciados) não conduz à conclusão de que a produção de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro seria, inevitável e deterministicamente, de melhor qualidade do que a de outras cidades. Isso depende dos critérios ideológicos e técnicos adotados por cada julgador, em que interagem as inúmeras variáveis presentes nas redes estabelecidas entre docentes, discentes, culturas (pessoais e institucionais), repertórios musicológicos e acervos (pessoais e institucionais). Dependendo de seus alinhamentos aos critérios ideológicos e técnicos vigentes, essas redes podem ser tanto positivas quanto negativas.

O lado importante a se notar aqui, na realidade, é a pluralidade de culturas e arquivos pessoais com que os pesquisadores se relacionam – consciente ou inconscientemente – nesses locais. Leva-se em consideração, nesse aspecto, tanto os elementos particularmente relacionados ao PPG envolvido quanto os ligados à cidade/região metropolitana que o pesquisador vivencia. Esse fator geográfico se reflete no que Pierre Bourdieu chamou de *capital cultural*, incluindo aí o lento e gradual “trabalho de inculcação e de assimilação”, que “custa tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor” (BOURDIEU, 1998, p. 74). Ou seja, há todo um passado de infraestrutura e recursos (laboratórios, acervos, locais de prática musical, escolas, etc.) que se reflete em traços culturais de diferentes grupos.

Esse capital, tanto individualmente assimilado quanto coletivamente reconhecido, impacta a questão da relativa independência/autonomia com que um grupo de pessoas desenvolve suas pesquisas. Dependendo de como se posicionam em um cenário com outros locais de pesquisa, determinado grupo pode, se assim tiver condições, escolher adotar posturas mais isolacionistas ou mais integracionistas com outros grupos. Essas posturas se refletem em pequenas decisões, cujo impacto pode ser percebido fácil ou dificilmente.

Um evento como o bienal Encontro Nacional da ABET (ENABET) tem autonomia para lançar, além de uma tradicional “chamada de trabalhos”, uma “chamada de filmes/documentários”, como o fez para o IX ENABET. O formato das submissões, ausente da grande maioria dos eventos acadêmicos brasileiros na área de música, foi concebido pela comissão organizadora sem paralelos nessa área de pesquisa. Em contraste, o formato das submissões escritas segue a tradição “comunicação oral ou pôster”, presente em diversos eventos, como naqueles organizados pela ANPPOM, ABEM e ABRAPEM, entre outros. As normas de formatação do texto (REILY, 2019b) são, inclusive, idênticas às exigidas pela ANPPOM nos últimos anos. Tais quais as modalidades de pesquisas em eventos, podem ser

consideradas aí as áreas de concentração e linhas de pesquisa dos PPGs, o que se espera de determinada natureza de texto (artigo, comunicação, pôster, dissertação, tese, etc.), os repertórios musicológicos empregados, exigências internas (trabalhos administrativos, relatórios, reuniões e tomadas de decisão), disponibilidade de recursos (materiais e imateriais), etc. – todos elementos que podem variar de lugar a lugar.

Se existe um nível (alto ou baixo) de permeabilidade de certo local em relação a outros, há também o inverso: a disseminação de aspectos locais para outras regiões. Isso depende de como as instituições se notam e quais são percebidas como referência para as demais.

É importante notar, mais uma vez, que tomar uma instituição como referência não determina a qualidade dos trabalhos produzidos nela. Ou seja, a instituição é boa porque os trabalhos são bons, e não o inverso. No entanto, as instituições-referência moldam as expectativas criadas sobre a qualidade final de seus trabalhos. Independentemente do esmero com que o trabalho foi realizado, uma pesquisa conduzida num PPG de longo histórico ou de boa avaliação recente pela Capes, por exemplo, pode ser, de partida, percebida como de boa qualidade – embora nada garanta que de fato ela seja. PPG recém-criados, por outro lado, ocasionalmente são olhados ainda com certa incerteza – a menos que seus membros tenham pessoal e anteriormente construído reputações em outros lugares –, embora o fato de serem novos também não garanta que as pesquisas sejam ruins. Nesse sentido, o “pré-conceito” é criado, na crítica, a partir da geografia subjacente ao trabalho – e não necessariamente à ideologia empregada e a à qualidade técnica vista no texto. Tal qual como com os PPGs, verifica-se frequentemente o mesmo procedimento sendo aplicado a determinado periódico (ou grupo de periódicos) ou os convidados e inscritos em eventos.

O mesmo vale para pensar os trânsitos mundiais. Determinada instituição nacional pode ser vista com desconfiança simplesmente pela sua idade ou seu histórico de pouco envolvimento com pesquisa, ao passo que muitas vezes esses critérios são ignorados, entre parte dos acadêmicos brasileiros, quando se trata de uma instituição do hemisfério norte. A mera menção de que determinada publicação ou pesquisador é oriundo daquela região abre portas que, para muitos autores locais, estão fechadas de partida (e por um bom tempo).

Assim como comentado sobre instituições, periódicos e eventos, se vê a importância da questão geográfica também quando se pensa os pesquisadores, individualmente falando. Nesses casos, o fator geográfico atua também no imaginário dos pares, que molda as expectativas sobre a qualidade técnica e a adequação ideológica do pesquisador, depende do

local de vínculo. Há certa predisposição (ou pré-indisposição) de recepção baseada no que determinado orientador, instituição ou cidade pode representar. Novamente, nada disso garante (nem condena) a qualidade das pesquisas realizadas.

Fatores de diferentes envergaduras influenciam o potencial de disseminação de pesquisas: desde a localização da instituição promotora da investigação, até a mera disponibilização aberta e organizada de sua produção acadêmica num site institucional. Esses fatores também podem incluir aspectos ainda mais abrangentes como a relevância histórica (cultural, política, econômica, etc.) da cidade ou estado da instituição, a quantidade de instituições próximas (e conseqüentemente a quantidade de eventos acadêmicos) ou o engajamento local (fora do ambiente acadêmico) com a pesquisa.

Por fim, aponta-se que, em ambos os casos (ou seja, como determinado local se julga e como é julgado por outros), o fundamento adotado para o procedimento de mensuração é aquele mesmo presente na carta-resposta da Capes à ANPPOM e à ARJ: utilizando uns aos outros como parâmetros, PPGs, eventos, periódicos e pesquisadores se medem, a fim de determinar até que ponto são livres para trabalhar como e com o que querem – e, por complemento, até que ponto terão que submeter a parâmetros socialmente estabelecidos, eventualmente galgando as posições necessárias para ter maior liberdade nas escolhas de trabalho.

A pesquisa musicológica brasileira, especificamente, demonstra com clareza elementos que tornam a interação entre o aspecto físico e o aspecto cultural da geografia um aspecto de peso na formação do cânone musicológico. A clareza vem da consideração de que os atuais quinze PPGs de música do país (Quadro 11) são bastante localizados, concentrados em apenas dez estados e no Distrito Federal, próxima de grande parte da população mas atendendo apenas uma pequena área do território brasileiro (Figura 16).

Quadro 11. Os 15 Programas de Pós-Graduação acadêmica na área de música no Brasil (2019)

REGIÃO	UNIDADE FEDERATIVA	CIDADE	UNIVERSIDADE	PROGRAMA (SIGLA)
Centro-oeste	Distrito Federal	Brasília	UnB	PPGMUS
Nordeste	Bahia	Salvador	UFBA	PPGMUS
	Paraíba	João Pessoa	UFPB	PPGM
	Pernambuco	Recife	UFPE	PPGM
	Rio Grande do Norte	Natal	UFRN	PPGMUS
Sudeste	Minas Gerais	Belo Horizonte	UFMG	PPGMUS
		Uberlândia	UFU	PPGMU
	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	UFRJ	PPGM
			UNIRIO	PPGM
	São Paulo	Campinas	UNICAMP	PPG em Música
		São Paulo		UNESP
	São Paulo		USP	PPG em Música
Sul	Paraná	Curitiba	UFPR	PPGMÚSICA
	Rio Grande do Sul	Porto Alegre	UFRGS	PPGMÚSICA
	Santa Catarina	Florianópolis	UDESC	PPGMUS

Fonte: elaboração do autor.



Figura 16. Mestrados e Doutorados em música no Brasil, por estado (2019)

Fonte: elaboração do autor.

Se a relação PPGs-estados é ainda pequena, a relação PPGs-municípios é ainda mais assimétrica. A marcação da localização dos municípios dos PPGs no mapa brasileiro (Figura 17). Apenas três programas estão sediados em estados fora do litoral leste do país (UFMG, UFU e UnB) e somente dois estão sediados fora de capitais (UFU e Unicamp). Em termos de áreas desatendidas, chama atenção a dimensão do território sem a possibilidade de ter seus repertórios musicológicos locais trabalhados em um nível de representação institucional como um programa de pós-graduação.

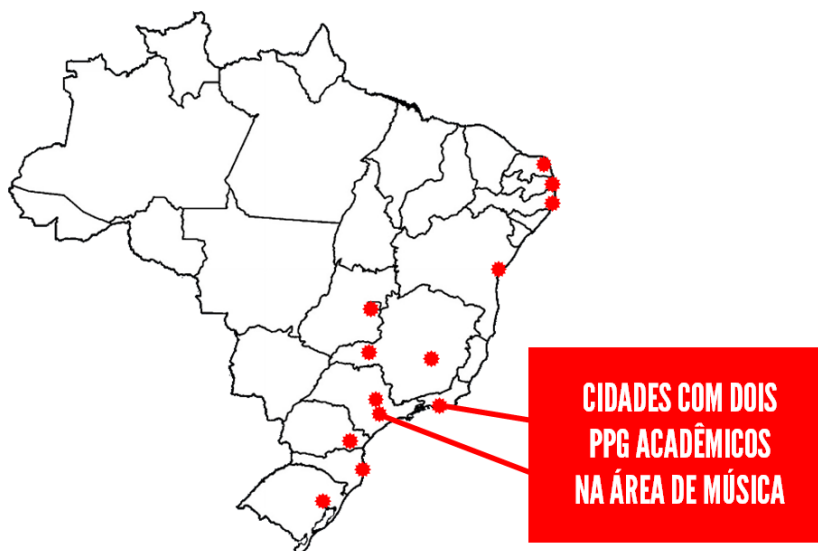


Figura 17. PPGs acadêmicos brasileiros na área de música, por cidade (2019)
Fonte: elaboração do autor.

As consequências efetivas desse quadro descompensado da “geografia do conhecimento”, em dimensões nacionais, são apontadas por pesquisadores locais. Uma delas pode ser dimensionada no discurso de Ronaldo de Oliveira Rodrigues apresentado no artigo “Pós-graduação na Amazônia: o desafio de formar (em) redes” (RODRIGUES, 2014), publicado em uma edição da *Revista Brasileira de Pós-Graduação* dedicada à Amazônia. Rodrigues, antropólogo ligado à UFPA, aponta a imensa assimetria quantitativa das titulações feitas na Região Norte, em contraste direto apenas com a USP:

Para se ter uma ideia mais consolidada do grau de concentração, vale citar que, no período de 1996-2008, somente a USP titulóu 23.372 doutores; já as universidades da Região Norte titularam 639, ou seja, mesmo juntas, as universidades localizadas na parte de cima do mapa brasileiro titularam somente 2,7% do total de doutores de uma única universidade da Região Sudeste. (RODRIGUES, 2014, p. 29)

Os dados apontados por Rodrigues levantam duas questões. A primeira é que, ao passo em que os doutores titulados pela USP disputam as mesmas vagas que os titulados na Região Norte, é possível que elas sejam ocupadas por candidatos de todos os lugares. Pela quantidade de candidatos, no entanto, é provável que os egressos da universidade paulistana ocupem um maior número de vagas Brasil afora, em relação aos titulados na Região Norte. Entra aí um fator importante: como apontado nesta seção, se há uma bagagem geográfica (ou mesmo, pensando mais individualmente, a “bagagem cultural” mencionada por Freire e Cavazotti), esses “imigrantes acadêmicos” carregarão para outras cidades seus repertórios musicológicos – objetos e metodologias que podem ser relevantes ou irrelevantes nos novos locais, além do possível desconhecimento dos repertórios característicos daquele local.

Como dito, o respeito com que os musicólogos oriundos de instituições mais tradicionais (como a USP citada por Rodrigues) são recebidos os coloca, por vezes, em uma posição de autoridade sobre quais seriam os repertórios musicológicos “desejáveis” ou “certos” para se trabalhar⁴⁴. Nesse sentido, destaca-se, o aspecto geográfico toma a primazia, frente à ideologia e à técnica, no processo de crítica de pesquisa. Tanto a ideologia do pesquisador quanto sua capacidade de bem realizar pesquisa são ofuscadas pela sua origem pessoal.

A segunda questão levantada por Rodrigues (inclusive no título do artigo) é a necessidade de mais pessoas interagindo nos círculos de pesquisa na Região Norte. A partir de sua fala, vê-se a necessidade de prazos para a conclusão de pesquisas e de cursos, a fim de que haja mais conhecimento em circulação e mais pessoas preparadas para lidar com a atividade de pesquisa. Não se sustentam, do ponto de vista geográfico, argumentos contra os prazos, já que ainda há uma boa parte do país desatendida por redes acadêmicas plurais – sobretudo em uma área de conhecimento usualmente pequena, como a Música.

Mesmo sem a possibilidade de um PPG dedicado, no entanto, continuam surgindo projetos de pesquisa musicológica e pessoas interessadas nessas questões. Foi comentada, anteriormente, a dissertação da paraense Jorgete Lago sobre o Boi-bumbá belenense (2006), elaborada e defendida no PPGM-UNIRIO. Essa é uma das saídas encontradas pelos pesquisadores: se deslocar para uma cidade que ofereça possibilidades de conduzir pesquisa. Outra saída é descrita para Rosemara Staub Zago (2015), em comunicação sobre a música na pesquisa e na pós-graduação na Amazônia. Segunda a autora, os projetos são então absorvidos, quando possível, por programas de áreas afins, como na Educação, na História, na Sociologia, nas Letras ou na Filosofia. A comunicação de Zago é explícita sobre o desconforto passado em Manaus pelos musicólogos, quando se filiam a programa de outras áreas. Diz ela que os pesquisadores de música em Manaus,

por estarem em um programa multidisciplinar, na maioria das vezes, não se sentem à vontade em realizar suas pesquisas, em música, pois se instaura um dilema entre a performance e a produção científica interdisciplinar (ZAGO, 2015, p. 7).

Ou seja, os pesquisadores precisam abrir mão de especificidades da música, para lidar com conceitos mais abrangentes ou mesmo de outras áreas, se relacionando menos com as

⁴⁴ Frases semelhantes foram ouvidas nos corredores do XXVIII Congresso da ANPPOM, realizado em agosto de 2018 justamente em Manaus-AM. Professores e alunos locais elogiaram, por vezes, a “vinda” ou “chegada do conhecimento musical/musicológico”. Registra-se, também, que alguns dos presentes comentaram, nas mesmas condições, justamente o oposto: a de que detestavam o discurso de que “agora sim” a música e a musicologia haviam chegado em Manaus.

práticas musicais de fato. É por essa razão que Zago afirma que, para o “avanço das pesquisas em música na região norte do Brasil faz-se necessário um maior diálogo com os campos disciplinares da pesquisa em música” (ZAGO, 2015, p. 8).

Os elementos verificáveis nas falas de Rodrigues e Zago são exemplos extremos de elementos que podem ser visualizados, em diferentes hierarquias, em qualquer outro local ou em qualquer outra relação entre locais. Essa discussão pode ser limitada a PPGs de música. Em um nível estadual, se vê que, na produção bibliográfica do PPGMUS-UDESC, músicas da região metropolitana de Florianópolis são mais comuns do que músicas do Extremo Oeste catarinense, e que o mesmo acontece com João Pessoa, o PPGM-UFPB e as cidades, por exemplo, das regiões de Cajazeiras ou mesmo Campina Grande. O mesmo pode ser dito para músicas da mesma cidade de um PPG – que lidará mais frequentemente com certo repertório. Da mesma forma, verifica-se um impacto geográfico nos eventos, exemplificado no início desta seção.

Em síntese, independentemente do caso específico (a musicologia brasileira) em que esse impacto foi identificado, nota-se que há, de um ponto de vista estático, um impacto das características pertinentes às regiões em que as pesquisas se dão sobre o resultado final da investigação e, de um ponto de vista dinâmico, que as assimetrias geográficas de viabilidade de pesquisa e formação acadêmica faz com que essas características sejam deslocadas de um local mais tradicional para outro, recém-estabelecido como ponto de trabalho musicológico. Tanto a pujança quantitativa das instituições mais consolidadas quanto o transporte e/ou absorção de suas características pelos locais com menor capacidade de produção estabelecem, assim, um componente significativo do viés dos repertórios musicológicos, verificável nas diversas regiões em que a pesquisa musicológica opera.

3.3.4 Relações entre repertório musicológico e cânone musicológico

Dispostos os conceitos de cânone musicológico e de seus aspectos particulares, que se refletem conjuntamente no processo crítico-legitimador dos repertórios, retorna-se aqui à relação entre cânone e repertório musicológicos. Realizar a interlocução entre essas duas instâncias permite perceber quais são os repertórios musicológicos canônicos e os repertórios musicológicos não canônicos, ou seja, os extremos de um gradiente no qual se encontram repertórios com diferentes graus de canonicidade.

Para iniciar esta exposição a partir de um dos dois extremos, define-se que um repertório musicológico canônico é aquele em grande adequação aos aspectos ideológicos e

técnicos frequentes em certo local. O modo de medir essa adequação se dá, mais uma vez, por meio de seus pares, ou seja, pela comparação desse repertório com os outros repertórios presentes no mesmo local. Foi comentado anteriormente que um repertório musicológico pode ter dimensões distintas: por exemplo, o repertório de vida de um pesquisador já aposentado ou o repertório musicológico de um artigo. O mesmo pode ser dito a respeito do cânone musicológico a que é relacionado: podemos falar do cânone de uma associação acadêmica em específico ou do cânone de uma linha de pesquisa de um PPG. Por isso, a própria adequação entre repertórios e cânones podem se dar também em delimitações de tamanhos distintos: pode-se verificar a adequação de um repertório de vida de um musicólogo ao cânone de uma publicação recém-criada (a fim de eleger esse pesquisador como um marco referencial para ela) ou a adequação de determinado repertório presente em um breve artigo ao cânone de uma linha de pesquisa de um PPG, (com o objetivo de utilizá-lo como referência em um futuro processo seletivo).

Assim, a fim de reconhecer o cânone, estabelece-se como primeiro passo a identificação dos repertórios musicológicos nas menores unidades de análise. Em um evento acadêmico, as menores unidades são cada comunicação, pôster, conferência e demais produções apresentadas. De forma análoga, os artigos, resenhas, entrevistas e demais elementos são as menores unidades em um periódico e assim por diante, com programas de pesquisa, grupos interinstitucionais, pesquisadores (individualmente considerados), etc. A partir disso, começam a ser reconhecidos traços comuns ao conjunto dos materiais analisados, assim como diferenças (significativas ou pequenas) que o subdividam, mesmo que parcialmente, em grupos de textos – e, por consequência, em grupos de traços distintos. Assim, gradativamente, são identificados, por meio das diferenças entre os repertórios desses grupos, as diferenças entre os cânones, novamente fundamentando o processo na ideia de que as exceções confirmam as regras. Na consulta em massa ao material de análise, identificam-se o grau em que cada um dos repertórios das menores unidades de análise se posiciona ao cânone, no escopo especificado. Por essa razão, verifica-se que a identificação dos repertórios canônicos e parcialmente canônicos se dá de maneira simultânea. Tanto os repertórios musicológicos totalmente alinhados quanto os parcialmente integrados emergem nessa análise da produção.

Foi apontado anteriormente (seção 3.3.3.1) o fato de que as publicações acadêmicas permitem construir uma “história dos vencedores”, já que são publicados apenas os documentos que passaram por uma série de etapas de aprovação (como bancas, pareceristas

e revisões). Por causa disso, a observação do *corpus* de análise é incapaz de apontar repertórios não canônicos – ou mesmo os limites do cânone. O que a área de pesquisa rejeita da prática também é rejeitado nos registros. A estratégia de análise que pode desvelar esses elementos é justamente alargar os horizontes de análise comparativa, retornando ao método de identificação pela diferença.

Para entender quais elementos musicais são ignorados ou rejeitados por PPGs de Música, é possível empreender uma análise das pesquisas sobre música conduzidas em PPGs de outras áreas do conhecimento (como Dança, Filosofia, Matemática, Psicologia, Sociologia, etc.). Essa análise é ainda mais impactante, quando realizada em locais que também ofereçam programas dedicados à Música. O reconhecimento de elementos recorrentes em tais pesquisas ajudará a revelar o que os programas na área de Música estão deixando de considerar como musicologia (mesmo considerando que sempre existem especificidades, com causas peculiares, sobre os motivos de um candidato considerar um PPG frente à outro). Ou seja, para fazer parte de determinado PPG, é necessário adequar-se minimamente àquilo que ele valoriza, canonicamente falando. Quando o repertório musicológico diverge significativamente da dimensão canônica, a pesquisa nem chega a atingir a etapa de realização acadêmica em determinado local. Os projetos com repertórios não canônicos dos postulantes a PPGs de Música seriam reprovados durante os processos seletivos, impedindo que as investigações até mesmo começassem a ser desenvolvidas.

Essa questão retoma as considerações de Bergeron (1992, p. 5) sobre existir o “lado de fora” do cânone. Já que o cânone, lembrando, determina “os limites do campo [de pesquisa]”, ele também determina aquilo que está do lado de fora. Nesse espaço, em que os “valores não podem mais ser medidos”⁴⁵, estão elementos que o campo desavisadamente ignora ou intencionalmente dispensa. A ideia de objetos inalcançáveis por um cânone vigente é essencial para Don Michael Randel⁴⁶ (1992). Ela se manifesta quando o autor comenta, por exemplo, de músicas de “outros” países não poderem ser muito bem explicadas, de deixar passar elementos na análise de uma música específica por projetarmos os critérios estilísticos de um gênero musical para ela de forma normativa, e de que diferentes práticas musicais (como “a música popular”, coloca genericamente) têm muito o que

⁴⁵ No original: “Yet the limits of the field-the boundaries that, by marking an “inside,” signify the presence of order-indicate also an exterior, a space beyond the enclosure where values can no longer be measured.”

⁴⁶ Randel, por causa de sua concepção unitária para cânone, fala sobre “objetos inalcançáveis pelo cânone”. Para adequar-se à noção plural de cânone, base desta tese, utilizou-se uma variante: “objetos inalcançáveis por um cânone”.

contribuir na conceituação de “a obra em si”. O musicólogo defende ainda que a aplicação de ferramentas metodológicas estranhas ao objeto não “joga luz sobre um tema”, mas sim *o falsifica*⁴⁷ (RANDEL, 1992, p. 15).

Já que os repertórios não canônicos são, por definição, ausentes da pesquisa musicológica, só é possível encontrá-los em outros campos de atividade. Nesses casos, desfazer as delimitações prévias sobre a definição de “pesquisa musicológica” ajuda a revelar outros assuntos e formas de falar existentes: desconsiderar a delimitação “acadêmico” ou desconsiderar um sentido estrito de “musicologia” resulta na identificação de repertórios que a pesquisa musicológica tem deixado de lado, na academia.

3.4 A espiral musicológica: arquivo-repositório, arquivo-saber e novas pesquisas

O referencial teórico construído até aqui permite discutir o estado da arte, ou seja, um “retrato” de determinado repertório ou cânone musicológico. Complementarmente a essa ferramenta de análise, considera-se que esse retrato, com o passar do tempo, se transforma. Os cânones e os repertórios se modificam gradual ou repentinamente, se segmentam e/ou se unem a outros, surgem ou mesmo desaparecem, enquanto alguns se mantêm. Existe um caráter temporal a ser considerado nos repertórios e nos cânones: as continuidades e as transformações.

Breves apontamentos sobre o caráter temporal dos cânones podem ser encontrados nos textos já comentados, embora fiquem na maioria das vezes implícitos por trás de questões mais destacadas. O conceito de *caixa de ferramentas musicológica* de Randel (1992), por exemplo, revela um ciclo, de caráter conservador, mantido no cânone. O autor comenta que o desenvolvimento das ferramentas musicológicas se deu, inicialmente, a partir de um grupo de “tópicos aceitáveis para dissertações” (RANDEL, 1992, p. 11) e aponta que, assim que essas ferramentas se encontraram desenvolvidas, começaram a agir para manter esse mesmo cânone. Essa concepção se alinha aos elementos apontados sobre o aparato conceitual prévio com que os pesquisadores selecionam e comentam seus objetos de estudo (seção 3.3.3.2), já que, como Habermas coloca, “proposições teóricas fazem parte de uma linguagem formalizada ou, no mínimo, passível de formalização” (HABERMAS, 1982, p. 213).

⁴⁷ No original: “the application of foreign tools did not in this case illuminate a subject [N.T.: jazz studies], as scholarship claims to do, but rather falsified it.”

Em outras palavras, os repertórios musicológicos canônicos já foram maturados e se encontram documentados e disponibilizados em um arquivo. Mais acentuadamente, os repertórios existentes estão não só maturados, como alcançaram o ponto de poderem ser utilizados com fluência e serem recebidos com facilidade pela devida comunidade acadêmica. Assim, além de as pesquisas alinhadas ao cânone acontecerem mais frequentemente, elas também acontecem de maneira mais precisa, devido à maior facilidade encontrada para seu desenvolvimento. A consciência sobre os contextos do estabelecimento dos repertórios canônicos então passa a abarcar também a facilidade que esses proporcionam a novas iniciativas de pesquisa.

A mesma questão ressurgiu, ainda, para Charles Seeger (1977), sob os termos do “potencial comunicador”, ou seja, a capacidade de mencionar aspectos e categorias. A elaboração, a sofisticação e a precisão desse potencial comunicador envolve uma comunidade específica e demanda tempo. Já que, em sua essência, o pensamento acadêmico e sua própria escrita se dão a partir de um arquivo de referências (ou seja, as pesquisas são esforços coletivos disparados por ideias anteriores), é possível tanto reconhecer a manutenção de certos repertórios quanto retrair as eventuais transformações pelas quais eles passam. Isso pode ser identificado na vasta maioria das publicações acadêmicas. Por exemplo, para esta tese, “cânone” é um conceito central. Os referenciais musicológicos levantados sobre esse conceito foram publicados em um período de dezoito anos (1983-2001). Esta tese, outros dezoito anos depois, analisa, comenta e revisa esse conceito. Essa revisão crítica do conceito pode ou não ser incorporada por futuros pesquisadores, só aí de fato se efetivando coletivamente. Em poucas palavras, as eventuais transformações acadêmicas tomam tempo (e muito) para acontecerem. Em síntese, nota-se que a capacidade comunicativa sobre “cânone”, alcançada até agora, antes de mais nada permitiu que essa questão fosse academicamente possível hoje. Também se vê em ação, neste breve exemplo, o processo de manutenção dos “tópicos aceitáveis para dissertações”, para o qual Randel tinha chamado atenção: existindo um passado de referências, propostas posteriores as empregam como parte de seu repertório musicológico.

Esse aspecto temporal dos cânones também se reflete nas produções de pesquisa musicológica, tal qual os aspectos críticos, ideológicos, técnicos e geográficos. Naturalmente, buscar reconhecer as constâncias e as transformações de um cânone ao longo do tempo pressupõe, em primeiro lugar, conhecê-lo em diferentes momentos, para aí então contrastá-los entre si. Dessa forma, a estratégia para reconhecer as semelhanças e diferenças

também envolve atentar para os documentos musicológicos já produzidos em outros momentos, substituindo o “retrato” do estado da arte de um cânone musicológico por uma multiplicidade de “retratos” de diferentes momentos. Os *arquivos* oferecem os documentos musicológicos de diferentes épocas e, por isso, são essenciais para reconhecer as constâncias e as transformações de um cânone ao longo do tempo. Por isso, nesta seção, a relação entre repositórios, saberes e documentos é discutida tanto em seu caráter conservador quanto em suas possibilidades de transformação, ou seja, primeiro como ciclo, depois como espiral. Além disso, são descritos dois conceitos, inspirados em ideias de Howard S. Becker (1977) e relativos respectivamente a esses dois movimentos: as *pesquisas integradas* e as *pesquisas inconformistas*.

3.4.1 Definições de arquivo e documento

Um *arquivo* pode ser definido, de maneira abrangente, como um repositório de documentos: textos, manuscritos, imagens, livros publicados, periódicos ou qualquer outro tipo de objeto cultural que carrega informações (MANOFF, 2004, p. 10). Todos esses tipos de objetos, físicos ou eletrônicos, podem ser reunidos também sob as expressões *registro* ou *recurso* (LANZELOTTE; ULHÔA; BALLESTÉ, 2004, p. 10).

Além de sua dimensão material, um arquivo pode ser descrito também como “um saber associado a um conjunto de documentos”, que remete “a uma pessoa, uma área geográfica, uma época, um feito relevante, um tema ou a alguma outra variável” (GARCÍA, 2011, p. 37). Esse saber, normalmente multilocalizado e disforme, “demanda materialidade e institucionalidade, principalmente mediante um mecanismo discursivo de autoria compartilhada, de caráter descontínuo e fragmentário”⁴⁸ (GARCÍA, 2011, p. 37). Em outras palavras, as partes que compõe esse saber são constituídas em diferentes momentos e por autores diversos, geralmente dispensando um projeto prévio unificado para o saber a ser delineado. Um arquivo pode ser mantido pessoalmente ou em instâncias compartilhadas (centros de estudos, bibliotecas, etc.).

Essas duas conceituações, por motivo de clareza, são aqui denominadas *arquivo-repositório* e *arquivo-saber*. O *arquivo-repositório* está relacionado aos repertórios

⁴⁸ No original: “Con el vocablo ‘archivo’ me refiero a un saber asociado a un conjunto de documentos habitualmente multi-situado y heteróclito, el cual remite, por obra de una comunidad de estudiosos y/o un grupo de instituciones, a una persona, un área geográfica, una época, un hecho relevante, un tema o a alguna otra variable. Este conjunto cobra materialidad e institucionalidad principalmente mediante un artilugio discursivo de autoría compartida, de carácter discontinuo y fragmentario, que en algunos casos logra movilizar en una misma dirección recursos humanos, económicos y tecnológicos.”

musicológicos, no sentido de que eles são registros de natureza material. Já o arquivo-saber se aproxima do universo das ações musicológicas, no sentido de que também se manifesta em atos humanos. Embora, à primeira vista, possa parecer que essas conceituações sejam incompatíveis, há uma relação intrínseca entre essas duas instâncias denominadas pela mesma palavra. Como o principal resultado material de uma pesquisa acadêmica é uma produção arquivável, o arquivo-repositório reflete, de acordo com Marlene Manoff (2014, p. 14), o que é considerado conhecimento pelo seu respectivo arquivo-saber em determinado momento (incluindo aí os *suportes* possíveis). Por sua vez, o arquivo-saber reflete, nas ações musicológicas, o arquivo-repositório. Portanto, arquivo-repositório e arquivo-saber sincronicamente se interdeterminam.

O conjunto formado por essas duas instâncias é designado, aqui, por *arquivo*. Especificamente no âmbito da investigação científica, como argumenta Velody (1998, p. 1), o arquivo é um “pano de fundo para toda a pesquisa acadêmica”. Manoff (2014, p. 13) afirma que toda empreitada acadêmica está intimamente ligada ao arquivo, por meio de uma negociação, de uma interpretação e de uma contribuição a ele⁴⁹. Segundo Manoff (2014, p. 11), o arquivo simultaneamente “afirma o passado, o presente e o futuro”: ele tanto “preserva os registros do passado”, como “incorpora a promessa do presente para o futuro”⁵⁰ (MANOFF, 2014, p. 11). O arquivo é um ponto de encontro entre esses três tempos: os documentos apresentam elementos constituídos nos passados, salvaguardados no presente e consultados para construir futuros.

Mais especificamente, se toda pesquisa acadêmica se fundamenta em referências existentes, o arquivo é, portanto, ponto essencial nas pesquisas – sobretudo nas humanidades. De acordo com Manoff (2014, p. 13), o arquivo está para as humanidades e ciências sociais assim como o laboratório está para as ciências naturais. Tal qual o laboratório, o arquivo é um local de produção de conhecimento, que também fornece ferramentas de trabalho (conceitos e metodologias) assim como as concepções sobre os temas academicamente aceitáveis. As condições vigentes de pesquisa (ou seja, as premissas válidas existentes e as naturezas de dados academicamente bem-vindas) são o que os arquivos, em última instância, disponibilizam. Nesse contexto, aponta-se o impacto que as etapas de definição do objeto têm sobre a estipulação dos problemas e objetivos de pesquisa.

⁴⁹ No original: “all scholarship is implicitly a negotiation with, an interpretation of, and a contribution to the archive”.

⁵⁰ No original: “the archive affirms the past, present, and future; it preserves the records of the past and it embodies the promise of the present to the future.”

É exatamente por essa razão que o título do primeiro capítulo desta tese é “Apresentação do problema de pesquisa (ou Etapas para a delimitação do *corpus*)”, enlaçando simultaneamente esses dois aspectos de pesquisa.

Manoff (2004, p. 19) menciona a existência de um elo de dependência de um grupo de disciplinas perante os arquivos, no qual se encontram áreas tão diversas quanto a medicina clínica, a filologia e a história da arte. Essas disciplinas compartilham a preocupação com “depósitos, traços, sinais ou dicas que demandam interpretação especializada” (OSBORNE, 1999, p. 58 *apud* MANOFF, 2004, p. 19⁵¹). Esses elementos diminutos encontrados no arquivo demonstram que, além das ferramentas, ele muitas vezes também fornece o próprio material a analisar. A “interpretação especializada”, ofício dos pesquisadores, consegue transformar esses pequenos indícios em discussões de grande fôlego. O trabalho com arquivo enfoca, assim, a habilidade de identificar com precisão, em uma grande massa de dados, aquilo que é significativo (MANOFF, 2004, p. 19). Esse processo de distinção depende, caso a caso, de análise especializada do material reunido. Por isso, para o sociólogo Thomas Osborne, o arquivo é um “centro de interpretação”, semelhante a tribunais, encontros psicoterapêuticos e departamentos de humanidades (MANOFF, 2004, p. 13).

3.4.2 O ciclo de conformação conservador estabelecido na musicologia por arquivos e novas pesquisas integradas

Nas ocasiões em que o arquivo age de forma determinística sobre as novas propostas de pesquisas musicológicas, estabelece-se o ciclo de conformação, de caráter conservador, apontado por Randel (1992): os produtos de pesquisa reproduzem e fortalecem o arquivo instituído, retornando a ele resultados com o mesmo repertório e cânone. Uma vez colocado em prática e com suficiente energia, o arquivo impulsiona apenas as pesquisas que o reforçam: a capacidade comunicativa do repertório do arquivo se refina, conforme as discussões se aprofundam. O repertório musicológico empregado por essas novas pesquisas encontra seu “pano de fundo” já desenvolvido, assim como encontra nele os critérios que balizam sua própria crítica. Essas pesquisas, portanto, se encontram em uma posição de privilégio de condições favoráveis para seu desenvolvimento e sua posterior disseminação e assimilação pela comunidade acadêmica.

Tomando como inspiração o conceito de Becker (1977) de *profissionais integrados*, essas novas pesquisas musicológicas podem ser consideradas *pesquisas integradas*: elas

⁵¹ OSBORNE, Thomas. The Ordinarity of the Archive. *History of the Human Sciences*, 12, 2, May 1999. Sage: 1999. p. 51–64.

fazem parte de um mundo musicológico, exercendo funções com características conhecidas e esperadas por ele. Uma pesquisa como essa, ressignificando as palavras de Becker, “não causaria qualquer tipo de problema a quem quer que devesse cooperar com ele e todos os seus trabalhos teriam um público não só numeroso como receptivo” (BECKER, 1977, p. 12).

Uma pesquisa integrada satisfaz, então, uma série de critérios de julgamento frequentemente agrupados na academia sob o termo “viabilidade”. Esses critérios consideram questões como o acesso a materiais básicos e/ou pessoas sobre as quais se pretende estudar, acesso a (ou a mera existência de) ferramentas conceituais e operacionais necessárias, afinidade a projetos de pesquisa já existentes, pesquisadores capacitados e receptivos à orientação e à crítica da pesquisa e bibliografia acadêmica semelhante que se ofereça (ao menos parcialmente) como parâmetro para avaliação, entre outros.

Uma pesquisa integrada também consegue reconhecer, a partir de indícios do próprio mundo a que se alinha, demandas coletivas que justifiquem sua relevância. Demandas coletivas por determinado conhecimento são mais robustas que demandas individuais e só podem ser reconhecidas por novas propostas se estas se voltam, primeiro, para esse mundo e, conseqüente, para suas ânsias a serem possivelmente saciadas pelas pesquisas por vir. Por isso, pesquisas integradas também se encontram bem localizadas no âmbito de sua publicação e capacidade de disseminação: já existe um público-leitor consolidado e capaz, com a expectativa de conhecê-las. De um ponto de vista material, por assim dizer, a pré-existência de eventos, PPGs e periódicos afins à investigação em questão também garante a ela a possibilidade de registro público de sua realização.

Assim como com os profissionais integrados e mundos de Becker, o nível de integração que essas pesquisas atingem pode variar. É possível falar de uma pesquisa tão bem integrada que se tornaria “escrav[a] das próprias convenções que lhe dão existência, passando a produzir o que poderíamos chamar (se levássemos a sério as conseqüências) de trabalho de rotina” (BECKER, 1977, p. 13). Pesquisas “excessivamente integradas” (utilizando outro termo de Becker) apresentam repertórios musicológicos já consagrados e seguidamente reutilizados, com ampla aceitação (ou, melhor dizendo, sem contestações). Esses repertórios podem estar em patamares em que nem mesmo exijam mais dos leitores uma nova reflexão, já que repetem algo já muito reiterado e, portanto, naturalizado, passando despercebido ao processo crítico. Nesses casos, o processo crítico dá mais atenção, por exemplo, ao esmero técnico com que a pesquisa foi realizada ou por sua adequação às normas de apresentação, do que exatamente por seu conteúdo.

Tudo o que pôde ser falado em relação aos repertórios musicológicos pode ser estendido às suas interpretações. Interpretações (do repertório) integradas também encontram públicos numerosos a quem elas não causam qualquer estranheza. Por exemplo, uma pesquisa que tome *música* como um conceito fundamentado em “ritmo, melodia e harmonia” (como presente em FIUSA, 1982; CHEDIK, 1986 e tantos outros) é imediatamente compreendida por boa parte da comunidade musicológica brasileira (mesmo que ela concorde ou discorde dessa interpretação particular), ao passo que outra que empregue a concepção de música como “a arte atmosférica fundamental” e como “uma modificação do espaço da maneira como é percebida pelo corpo”⁵² (BÖHME, 2000) precisa não só deliberadamente explicitar isso como ponto de partida, como descrever e explicar com clareza para a comunidade de leitores o que isso significa. Entender (ou subentender) conceitos das mesmas maneiras com que já foram empregados é afirmar a continuidade da validade de um mesmo cânone musicológico – mesmo nas pesquisas bem realizadas, o processo crítico é incapaz de reconhecer uma inadequação conceitual e de criar uma nova interpretação do conceito, conduzindo assim o pesquisador a reiterar as maneiras atuais de lidar com ele. Se os aspectos ideológicos, técnicos e geográficos continuam os mesmos, a nova crítica tem o mesmo resultado da velha crítica. A título de ilustração, essa força conservadora de conformação de pesquisas é o que também se vê nos momentos em que um pesquisador se sente forçado, por si próprio, a distorcer (consciente ou inconscientemente) sua coleta e/ou análise de dados para que suas conclusões possam “comprovar as teorias”. Ou seja, o método investigativo é corrompido, apenas para que as conclusões da nova pesquisa (mal realizada) estejam alinhadas às interpretações canônicas sobre o repertório musicológico em questão. Nota-se, em ambos os casos descritos, que as novas investigações reiteram os repertórios musicológicos já presentes nos arquivos – eventualmente sendo aceitos por estes, em retorno, quando os fortalecem. Considerando simultaneamente arquivos-saber e arquivos-repositório, conclui-se que arquivos e novas pesquisas integradas estabelecem, dessa maneira, um ciclo conservador.

Segue-se assim a uma reflexão sobre as duas etapas dos ciclos de conformação no campo musicológico: a conformação das novas pesquisas pelos arquivos (seção 3.4.2.1) e a conformação dos arquivos pelas novas pesquisas (seção 3.4.2.2). Utiliza-se como fio

⁵² No original: “music is the fundamental atmospheric art” e “a modification of space as it is perceived by the body”. Destaca-se que essa definição, registrada há quase duas décadas, está ainda longe de ser conhecida pela comunidade musicológica como um todo.

condutor desta reflexão a questão dos suportes presentes nos arquivos e empregado em novas pesquisas integradas, a fim de ressaltar as maneiras com que eles, reflexos dos cânones e dos mecanismos críticos empregados, espelham também os repertórios musicológicos empregados (ou seja, manifestam tanto os objetos quanto as metodologias da pesquisa). Arbitrariamente, toma-se aqui como ponto de partida da análise a etapa de decisão sobre o documento (musical ou musicológico) a ser produzido como resultado de uma pesquisa integrada. Como ciclo, é essencial notar que essa “primeira” etapa (a criação de documentos) já se configura como consequência de outras etapas que ainda serão descritas.

3.4.2.1 Os arquivos conformam as novas pesquisas...

Para um musicólogo, o reconhecimento do estado da arte em relação às metodologias de documentação (incluindo aí seus respectivos suportes) se dá no “laboratório do musicólogo”: o arquivo. No momento da escolha de um suporte para a criação de um documento, um pesquisador recorre às metodologias e tecnologias existentes, criticando-as e confrontando-as umas às outras, a fim de encontrar o meio arquivável que melhor documente tanto a música a ser descrita quanto o pensamento gerado a partir dela. As descrições das práticas musicais se dão a partir de diferentes forças conformadoras, desde as formas de documentação do material até os aspectos para os quais o observador conduz sua atenção, passando por sua familiaridade com a prática observada e as formas como o próprio observador se porta em campo. O arquivo vigente (ou repertório musicológico vigente, alternativamente) age, assim, sobre as propostas de novas pesquisas integradas, independentemente de se elas chegam a se concretizar (Figura 18).

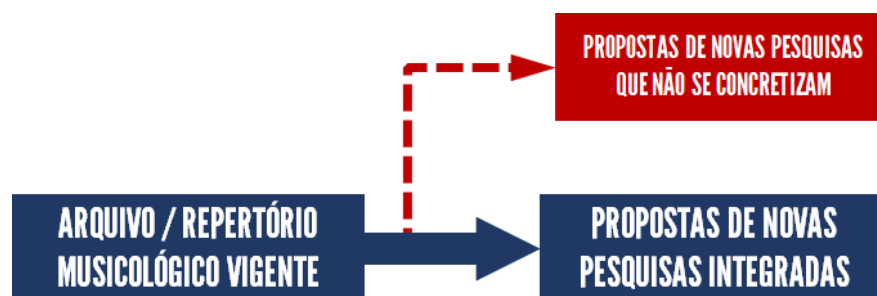


Figura 18. Ação do arquivo (ou repertório musicológico) vigente sobre as propostas de novas pesquisas integradas

Fonte: elaboração do autor.

O que é considerado “melhor forma de documentar” depende do processo crítico, variando caso a caso de acordo com as variáveis ideológicas, técnicas e geográficas. Grosso modo, é possível falar que, quando um acadêmico descreve/analisa determinado material,

gera suas conclusões e deseja registrá-las, comumente o faz por meio de um artigo ou forma verbal afim (livro, dissertação, tese, etc.) – não por ser esse o único meio possível para tal, mas sim pois esse é o suporte mais frequentemente utilizado (ou seja, mais socialmente aceitável) para esse fim. Na área de pesquisa, conclusões são quase sempre registradas em meio verbal.

Já que o arquivo é o “pano de fundo” em que são reconhecidos os repertórios musicológicos aceitos, é necessário refletir, no caso da elaboração de novos documentos, sobre os papéis da tecnologia e da metodologia no momento da produção de cada documento. No campo específico da música, a documentação do âmbito sonoro ganhou possibilidades gradualmente: os relatos textuais, os sistemas de notação musical e, finalmente, os documentos fonográficos e audiovisuais. Cada uma dessas opções de documentação apresenta vantagens e desvantagens, frente às outras, e vem sendo pensadas e criticadas pelos musicólogos desde suas primeiras utilizações.

A ferramenta básica empregada nos relatos textuais é a expressão verbal. Independentemente de qual modalidade verbal de descrição sobre música está sendo empregada, é importante reconhecer as possibilidades e limites que a palavra inevitavelmente carrega. Charles Seeger (1977, p. 24) associa o potencial comunicador do discurso sobre música à *capacidade de mencionar coisas (mentionability)*. Essa capacidade, que pode variar de sua forma mais estrita (“um nome para cada nomeado”) à mais vaga e ambígua, pode fazer distinções por meios como a similitude, a metáfora e a metonímia. O potencial comunicador é socialmente construído, podendo se manifestar em escritas com diferentes objetivos e públicos. Além do aparato conceitual disponível para a escrita, há ainda de se considerar os diferentes ângulos influenciados pelo viés dos autores da descrição, materializados, por exemplo, no não reconhecimento (e conseqüente omissão) de determinado aspecto musical, na adoção de um discurso supostamente isento, ou mesmo na franca exposição de opiniões e pensamentos pessoais. A descrição do explorador Richard Lander, que presenciou uma música africana durante uma expedição no continente em 1830, aqui reduzido a seu segundo parágrafo, é icônica em relação à clareza com que o próprio documentador se presentifica no texto:

Seria tão difícil desconectar o canto da dança no caráter de um africano quanto trocar a cor de sua pele. Eu não imagino que ele viveria uma única semana em seu país sem participar dessas que são suas diversões favoritas, privá-lo delas seria de fato pior que a morte... Mesmo com esses instrumentos eles tocam da forma mais torpe e produzem um som horrivelmente discordante, que talvez deva ser agradável a seus ouvidos,

mas, para estrangeiros, se tiverem o infortúnio de estarem próximos demais dos músicos, nenhum som pode ser mais agressivo e desagradável que tal concerto⁵³ (LANDER, 1967 [1830] *apud* AGAWU, 1992, p. 248).

Agawu (1992) ainda apresenta um breve esquema de quatro fases na história do discurso (europeu e norte-americano, vale ressaltar) sobre a música africana. Os relatos de Richard Lander são usados pelo autor para exemplificar exatamente a primeira fase desse quadro. Didaticamente, Agawu classifica as fases em um esquema cronológico:

primeira, o período até 1900, dominado por relatos não especializados e, na maior parte das vezes, incidentais de fazer musical e descrições de instrumentos musicais por viajantes, exploradores e geógrafos; segunda, o período 1900-1950 em que muitos escritores, impulsionados por um zelo missionário – missionário tanto no sentido literal quanto metafórico –, buscam uma voz; terceira, o período 1950-1974, que representa a estabilização do discurso etnomusicológico profissional; e quarta, o período desde 1975, marcado por uma autoconsciência intensificada sobre linguagem e metalinguagem⁵⁴ (AGAWU, 1992, p. 247).

Essa periodização, em sua simplicidade esquemática e pluralidade de materializações, pode ser extrapolada para além da música africana, já que a produção textual sobre diversas práticas musicais também pode ser explicada por ela. Entre as diversas materializações, estão os relatos do viajante inglês Thomas Coryat (1905 [1611]) que abordam as músicas na Europa continental no início do século XVI e os detalhamentos de práticas musicais em diversas cidades brasileiras pelos naturalistas Carl von Martius e Johann Baptist von Spix (1981) no início do século XIX. As diversas etnografias empregadas nas pesquisas acadêmicas brasileiras (ou seja, na pesquisa institucionalizada pós-1980) frequentemente também fazem uso da palavra como ferramenta de descrição das situações musicais. Diferentes tradições de descrição musical pertencem ao domínio da palavra escrita.

A documentação também pode se dar por meio de um sistema de notação não verbal, como por meio de partituras (paradigmáticas ou neumáticas), espectrogramas, tablaturas, *timelines* e demais sistemas gráficos. Nesses casos, é essencial conhecer os limites da

⁵³ No original: “It would be as difficult to detach singing and dancing from the character of an African, as to change the colour of his skin. I do not think he would live a single week in his country without participating in these his favourite amusements; to deprive him of which would be indeed worse than death... Yet even on these instruments they perform most vilely, and produce a horribly discordant noise, which may, perhaps, be delightful to their own ears; but to strangers, if they have the misfortune to be too near the performers, no sounds can be more harsh and disagreeable than such a concert.”

⁵⁴ No original: “first, the period up to 1900, which is dominated by nonspecialist, and for the most part incidental, accounts of music-making and descriptions of musical instruments by travellers, explorers, and geographers; second, the period 1900-1950 in which various writers, fired by a missionary zeal – “missionary” in both literal and metaphorical senses – search for a voice; third, the period 1950-1975, which represents the stabilizing of a professional ethnomusicological discourse; and fourth, the period since 1975, which is marked by an intensified self-consciousness about language and metalanguage.”

capacidade de documentação de informações musicais pelo sistema de notação empregado. Dentre os sistemas de notação musical, a partitura é hoje o mais frequentemente utilizado no estudo da música. Isso faz com que muito do que se pode falar sobre sistemas de notação em geral se materialize em discussões especificamente sobre a partitura. Portanto, outros sistemas de notação também podem ser pensados a partir dessas mesmas discussões. Por exemplo, de acordo com Peter Hill (2002, p. 129), “partituras registram informação musical, alguma dela exata, alguma dela aproximada, conjuntamente a indicações de como essa informação pode ser interpretada”⁵⁵. Charles Seeger (1958, p. 184) afirma que um dos riscos de escrever música “recai na suposição de que todo o parâmetro auditivo da música é ou pode ser representado por um parâmetro visual parcial, isto é, por um com apenas duas dimensões, numa superfície plana”⁵⁶. Ambas as afirmações também podem ser observadas em outros sistemas notacionais, tais como, especificamente, a escrita neumática, a tablatura e o *timeline*, por exemplo.

Charles Seeger (1958, p. 184) destaca que outro risco de escrever música recai sobre “nossa falha em distinguir entre os usos prescritivos e descritivos da escrita musical, o que quer dizer, entre um projeto de como uma determinada peça musical precisa ser realizada para soar e um relatório de como uma performance específica dela soou de fato”⁵⁷. Essa possível indistinção é especialmente presente entre sistemas que podem tanto transmitir as instruções que permitem novas realizações da mesma música quanto se destinar a descrever o resultado sonoro “final”. Nesse sentido, uma partitura de instruções (partitura prescritiva) pode ser facilmente confundida com uma partitura de resultados (partitura descritiva). Já o registro criado por um oscilógrafo sugere tão poucas instruções para recriar o som que será normalmente tomado como uma ferramenta descritiva.

Se Agawu estabelece um pequeno esquema cronológico do relato textual, Seeger (1958) enxerga três etapas na história da notação da música europeia. Primeiro, houve uma visão predominantemente simbólica, a partir da notação grega (mais especificamente, a demonstrada por Alípio), que usava “símbolos separados para alturas de notas e para

⁵⁵ No original, “Scores set down musical information, some of it exact, some of it approximate, together with indications of how this information may be interpreted.”

⁵⁶ No original, “[a hazard in our practices of writing music] lies in an assumption that the full auditory parameter of music is or can be represented by a partial visual parameter, i.e., by one with only two dimensions, as upon a flat surface”.

⁵⁷ No original: “[... another hazard] lies in our having failed to distinguish between prescriptive and descriptive uses of music-writing, which is to say, between a blue-print of how a specific piece of music shall be made to sound and a report of how a specific performance of it actually did sound”.

métrica”, dispostos da esquerda para a direita, “representando o decorrer do tempo” (SEEGER, C., 1958, p. 186).

Já na era cristã, os acentos e neumas conduziram à convenção de representar, utilizando a dimensão vertical da página, as diferentes alturas das notas, ao mesmo tempo em que seguiam unidirecionalmente na dimensão horizontal. A partitura, ícone da segunda etapa da esquematização de Seeger, nasceu com o intuito de descrever práticas existentes de recitação, se tornando gradualmente, no entanto, uma ferramenta usada por razões prescritivas⁵⁸ (SEEGER, C., 1958, p. 185). A adição de elementos lineares, como linhas suplementares, hastes e barra de compassos (“protótipos respectivamente das coordenadas horizontais e verticais do gráfico”⁵⁹, nas palavras de Seeger [1958, p. 185]) conviveu com a padronização de elementos simbólicos, como a cabeça de nota e as bandeiras de haste. A essa altura, a partitura se tornou um sistema simultaneamente simbólico e linear (SEEGER, C., 1958, p. 185-186). Seeger (1958, p. 186) qualifica a partitura como “praticamente inteiramente prescritiva em caráter”⁶⁰, ressaltando que ela enfatiza estruturas, principalmente, de altura e métrica, embora não revele muito sobre a conexão entre elas.

O ponto fundamental de seu argumento, no entanto, é que

ninguém pode fazer [a partitura] soar como seu escritor desejava, a menos que, junto ao conhecimento de tradição de escrita, se tenha conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associado a ela – ou seja, uma tradição aprendida pelo ouvido do estudante, parcialmente de seus ancestrais em geral, mas especialmente dos ensinamentos de seus professores. É costumeiramente deixada para a tradição aural a maior parte do conhecimento sobre “o que acontece entre as notas”⁶¹. (SEEGER, C., 1958, p. 186).

Por isso, Charles Seeger (1958, p. 186-187) alerta que empregar essa notação prescritiva como uma escrita do som (*sound-writing*) descritiva de qualquer música que não as músicas ocidentais leva a duas consequências “ambas completamente não científicas”. Em primeiro lugar, são destacadas, dessas outras músicas, estruturas que se assemelham a estruturas familiares “para nós” na notação de “arte ocidental” (*Occidental art*), ignorando

⁵⁸ No original: “They seem first to have come into use to describe an existing practice of recitation. The notation became, however, more and more used for prescriptive purposes”.

⁵⁹ No original: “(prototypes respectively of the horizontal and vertical coordinates of the graph chart)”.

⁶⁰ No original: “It is practically entirely prescriptive in character”.

⁶¹ No original: “Yet no one can make it sound as the writer of the notation intended unless in addition to a knowledge of the tradition of writing he has also a knowledge of the oral (or, better, aural) tradition associated with it - i.e., a tradition learned by the ear of the student, partly from his elders in general but especially from the precepts of his teachers. For to this aural tradition is customarily left most of the knowledge of ‘what happens between the notes’.”

qualquer estrutura para a qual não há símbolos no sistema (exemplificando o que já foi discutido na presente tese a respeito do aparato conceitual prévio dos pesquisadores). Em segundo lugar, espera-se, geralmente, que a notação resultante seja lida por pessoas que não carregam a tradição da outra música. O resultado, quando lido, só pode ser um “conglomerado de estruturas parte europeias, parte não europeias, conectadas por um movimento 100% europeu”⁶². Seeger (1958, p. 187) classifica esse cenário como uma rebelião da subjetividade (*riot of subjectivity*) e a designação “científico”, nesse caso, como uma presunção.

Seeger (1958, p. 187) reconhece três saídas desse dilema notacional, por ser “tão raro que uma pessoa carregue mais de uma tradição musical” (ideia mais tarde contestada [HOOD, 1960; PIEDADE, 2011]) e “tão difícil a correção do viés típico dela”. A primeira saída seria aumentar ainda mais a quantidade de símbolos na notação, o que reconhece que levaria a “pouco ganho, se algum”, em precisão ou objetividade. A segunda seria descartar muitos dos símbolos e estender as potencialidades gráficas da notação. A terceira, mais alinhada ao propósito da “descrição formal”, diz Seeger, seria “a objetividade da redução eletrônica da curva oscilográfica de gravações de alta fidelidade”, “vastamente superior”⁶³.

A terceira proposta de Seeger encaminha a discussão para a terceira possibilidade de documentação musical: as gravações fonográficas e audiovisuais das práticas musicais. Essa possibilidade passou a existir durante a segunda metade do século XIX e é predominante no registro de certas músicas que privilegiam outros elementos do que aqueles abarcados por partituras (fundamentada nos desdobramentos de altura e duração), como no caso de tradições africanas e da música eletroacústica. O osciloscópio, mencionado por Seeger, foi criado no início do século XX e gradualmente ganhou divulgação e mercado.

No Brasil, ferramentas de gravação sonora têm sido utilizadas em campo como meio de documentação musical desde o início do século XX, como nas incursões de Mário de Andrade e do Marechal Rondon pelo interior do país, respectivamente nas iniciativas da Missão de Pesquisas Folclóricas e da Comissão Rondon, se tornando mais comuns com o passar do tempo. Os registros sonoros produzidos por tais iniciativas procuram cumprir o

⁶² No original: “a conglomeration of structures part European, part non-European, connected by a movement 100% European.”

⁶³ No original: “for purposes of formal description – main concern here – the objectivity of the electronic reduction of the oscillographic curve, especially of the sound-track of high-fidelity sound-recording, is vastly superior”.

objetivo de documentar essas músicas para divulgação e posteriores análises (musicológicas, sociológicas, históricas ou de outra natureza).

Os recursos digitais de documentação, cada vez mais frequentes, se desenvolveram de maneira análoga, tanto em computadores quanto em suporte de compartilhamento via internet. Os aperfeiçoamentos dos navegadores e as crescentes velocidades de conexão permitiram caminhar no mesmo percurso de suportes que os computadores já vinham seguindo: enquanto “inicialmente a *web* continha apenas documentos de hipertexto de conteúdo estático (textos, hiperlinks fixos e imagens)” (DE SANTIS, 2016, p. 64), pouco a pouco ganharam espaço os arquivos de áudio e de vídeo. À exceção do recente recurso de realidade virtual, tantos os computadores quanto a internet refazem o trajeto dos suportes de documentação musical dos séculos anteriores: primeiro os textos, depois as imagens (sistemas notacionais estáticos) e posteriormente as gravações em som e em vídeo.

Diferentemente do otimismo de Seeger a respeito da objetividade de tais ferramentas, no entanto, gravações fonográficas e audiovisuais também se configuram como interpretações de acontecimentos passados. García (2011, p. 43-44) exemplifica esse tipo de filtro de seleção com as gravações realizadas pelo médico e etnólogo alemão Robert Lehmann-Nitsche na Argentina entre 1905 e 1909. Entre os diversos documentos realizados por Lehmann-Nitsche, há um canto xamânico toba, que se iniciava sempre com um “*fortíssimo*”, imediatamente seguido por um “*pianíssimo*” (termos de García). Esse canto era de difícil registro pela tecnologia do fonógrafo: ou se gravava o canto à certa distância para obter um bom registro dos sons mais fortes, em que os trechos mais suaves se tornavam inaudíveis, ou se gravava próximo o suficiente para registrar com qualidade as partes mais suaves, porém com dificuldades nos inícios mais intensos do canto. Sem conseguir explicar para o cantor (se é possível assim o chamar) que o canto deveria ser gravado ora virado para o fonógrafo, ora de lado para ele, a opção de Lehmann-Nitsche foi mover o aparelho durante o canto, a fim de captar com maior clareza todos os momentos da melodia. Dessa forma, nos trechos mais suaves, a voz era projetada diretamente ao fonógrafo e, nos mais intensos, o atingia em outro ângulo. Como resultado, os extremos da dinâmica daquela música estavam finalmente dentro do espectro possível para um registro no fonógrafo.

A ferramenta de documentação sonora disponível para o pesquisador alterou significativamente a música a ser documentada. Conformações pela tecnologia de captação podem se manifestar de diversas maneiras, desde a diminuição do espectro dinâmico do exemplo de Lehmann-Nitsche a supressões de trechos musicais pela impossibilidade de

registrar mais que determinada duração (GARCÍA, 2011, p. 44), passando pelo descolamento da música de sua situação de realização e seus sentidos socialmente compartilhados.

É importante destacar que a tecnologia é, ela própria, conformada por outras forças, entre as quais está o que García (2011, p. 45) nomeia de “ideologia”. Sobre o arquivo em que se encontra o registro do canto xamânico, o autor observa uma ideologia colonialista e, por isso, busca reconhecer quais conceitos e procedimentos de pesquisa são conformados por ela. García argumenta que uma postura colonialista se manifesta num esforço de dominação do objeto que requer uma violência constante.

O autor ressalta o impacto dessa violência no encontro de novos objetos de pesquisa. A violência é, segundo o autor, a “condição de possibilidade do próprio objeto” (GARCÍA, 2011, p. 46), que o torna passível de estudo em outros ambientes. Por definição, as gravações sonoras, ferramentas do caso comentado, são capazes de registrar apenas sons – que então se tornam portáteis. Por isso, segundo García, essa violência acaba por “invisibilizar os sujeitos relacionados às práticas ou às ‘coisas’ que foram ‘coletadas’ ou, no melhor dos casos, despojá-los de sua condição histórica e sensível” (p. 47). Além disso, a violência “está orientada a mutilar as expressões sonoras mediante um aparato teórico-metodológico que deve gozar de boa reputação na disciplina na qual o objeto se inscreve”⁶⁴ (p. 47). Essas expressões sonoras, portanto, passam por uma “higienização”, quando são tolhidas dos elementos academicamente inaceitáveis.

O exemplo das gravações feitas por Lehmann-Nitsche na Argentina evidencia a dupla agência de tecnologia e ideologia na decisão de como documentar o canto xamânico. A razão tecnológica seria que o fonógrafo precisou ser movido por não ser capaz de gravar apropriadamente o canto em uma única posição. Complementarmente, questiona-se o que significa “apropriadamente”. Para Lehmann-Nitsche, uma gravação de boa qualidade significava uma gravação que permitisse ouvir (usando termos etnocêntricos) com clareza a melodia e o texto do canto. Outros fatores, como a diferença de dinâmica entre as seções e a relação dinâmica-sonoridade, no entanto, foram distorcidos pela decisão de documentar “com qualidade”.

⁶⁴ No original: “En el marco ideológico colonialista la dominación del objeto requiere una violencia constante, siendo ésta la condición de posibilidad del objeto mismo. La violencia parece dirigirse con mayor virulencia hacia dos objetivos. Por un lado apunta a invisibilizar a los sujetos relacionados con las prácticas o las ‘cosas’ que han sido ‘recolectadas’, o en el mejor de los casos a despojarlos de su condición histórica y sensible. Por otro lado, la violencia está orientada a mutilar las expresiones sonoras mediante una operatoria teórico-metodológica que debe gozar de buena reputación dentro de la disciplina en la cual se inscribe el objeto”.

A princípio, seria possível dizer que mover o fonógrafo durante a gravação somente foi “necessário” por uma decisão tanto técnica quanto ideológica. A partir de uma análise mais cuidadosa, contudo, percebe-se que o próprio aparelho foi desenvolvido a partir de uma visão-de-mundo específica e, por isso, a “decisão técnica” é, no fundo, também uma decisão ideológica. As informações mais bem coletadas com o movimento do fonógrafo foram alturas, durações e texto – as mesmas utilizadas naquela época para análises, por exemplo, de música de concerto alemã. Embora tão distantes em muitos aspectos, a música xamânica foi registrada a partir de uma concepção alemã de análise nascida da música de concerto europeia. Lehmann-Nitsche reproduziu, em uma nova ferramenta (o fonógrafo), uma concepção herdada de outra (a partitura). Isso mostra que, mesmo mudando completamente as tecnologias e suportes, nem sempre as ideias que as fundamentam se transformam integralmente. A continuidade a respeito do que deve ser documentado passou sem grandes abalos pela mudança de suporte, o que já tinha sido apontado por Charles Seeger a respeito da representação visual da melodia:

[o] avanço tecnológico, sobre o qual dependemos para ajudar nesse contexto, ainda não conseguiu superar as dificuldades da representação visual das funções melódicas compostas de timbre e acentuação. (SEEGER, C., 1958, p. 185).⁶⁵

Percebe-se que a geração de um documento precisa ser questionada, conjuntamente à apreensão crítica de suas informações mais evidentes, ou seja, de seu conteúdo (o texto de um livro, o audiovisual de um vídeo, o áudio de um fonograma, etc.). Os recursos não podem ser tomados como neutros, já que são eles próprios frutos de interpretação de determinada realidade, como bem evidenciado por García com o caso Lehmann-Nitsch. No contexto da confecção dos documentos, atenta-se para questões como tecnologias empregadas, função social dos responsáveis pelos registros, seu público-alvo e finalidade, época e local de produção e, finalmente, a origem de seu financiamento.

Todos os suportes de descrição musical discutidos até aqui são frequentemente empregados nas publicações musicológicas. De relatos de experiência a teses de doutorado, publicações de diferentes envergaduras descrevem música e registram as ações musicológicas fazendo uso de relatos verbais, de sistemas de notação e de gravações audiovisuais. A tradição mantida no meio acadêmico brasileiro confere primazia às

⁶⁵ No original, “technological advance, upon which we must depend for aid in this respect, has not yet overcome the difficulties in the visual representation of the composite melodic functions of tone-quality and accentuation”.

descrições em texto, manifesta na naturalidade com que um texto é aceito como um recurso musicológico em qualquer ambiente de reflexão. Grafias de música e gravações em áudio ou vídeo são frequentes, porém costumam ser apresentadas como ilustrações de conceitos ou fenômenos antes elucidados verbalmente. Não foi encontrada, até agora, nenhuma publicação musicológica ligada à pós-graduação ou pesquisa institucionalizada que dispense o suporte verbal de maneira significativa, como fez, por exemplo, Heinrich Schenker em suas cinco análises gráficas (SCHENKER, 1969).

Ainda assim, na atual musicologia brasileira, há certa aceitação em relação a diferentes suportes das produções de pesquisa. Além do recurso textual (artigos, resenhas, entrevistas, etc.), a *Revista Vórtex* (VÓRTEX, 2014-2019), por exemplo, frequentemente publica gravações em áudio, *patches* de softwares e outros suportes documentais – sempre como complemento (não suplemento) dos textos. Há uma publicação realizada pela *Revista Sonora* em formato de audiodocumentário (ADAMI; PAIVA, 2013), enquanto o IX ENABET, realizado em 2019, teve uma chamada específica para produções em vídeo (REILY, 2019a).

Teses de doutorado e dissertações de mestrado também têm usado, como partes integrantes, gravações sonoras e/ou audiovisuais. Pode-se mencionar, a título de ilustração, a disponibilização de CD (na cópia física) e arquivos (na cópia digital) com faixas musicais na tese de doutorado de Weichselbaum (2013). Estudando práticas de flauta doce, a autora gravou o acompanhamento do repertório escolhido em sala de aula, para que os alunos pudessem ouvir “outras possibilidades de articulação realizada pelos intérpretes, bem como outras características salientes das obras compostas e da execução” (WEICHSELBAUM, 2013, p. 194-195). Os mesmos suportes foram utilizados por Presser (2013) para demonstrar, em áudio e em vídeo, situações de prática musical pesquisadas e descritas em texto na dissertação. A elaboração de tais materiais (seja para serem aplicados durante a pesquisa ou como registros para posterior análise) é prática de pesquisa comum no campo do estudo da música – incluindo os produtos artísticos de pesquisa. O que se destaca aqui é a possibilidade de disponibilização desses materiais para toda a comunidade acadêmica. Destaca-se que tais ações são minoritárias entre os diversos meios de publicação e armazenamento acadêmicos (tanto por limitações tecnológicas quanto por escolha deliberada).

Esses exemplos musicológicos tomam o uso de suportes distintos como soluções para comunicar naturezas diferentes. Ou seja, eles utilizam os adventos da gravação sonora, da gravação audiovisual e do *software* para atingir o produto final da pesquisa, sem

necessariamente os colocar como questões a serem discutidas. Complementarmente a esse cenário, também destaca-se a participação e a importância dos suportes dos objetos de estudo nos repertórios musicológicos vigentes. O suporte do objeto (exatamente por ser um *aspecto do objeto*) também determina os métodos e quadros teóricos possíveis de serem empregados.

Pode-se observar com facilidade, na transposição de métodos para suportes distintos daqueles para os quais foram originalmente concebidos, que o suporte dos objetos também define esses aspectos. Uma concepção de análise musical fundamentada na escuta, por exemplo, leva em consideração os elementos sonoros de uma música. Essa mesma concepção de análise, quando aplicada a uma gravação audiovisual, desconsidera aqueles elementos registráveis apenas em meio visual – como os movimentos manuais de um músico ou a disposição espacial de um duo. Tratar a dimensão visual demandaria, nesse caso, que outros conceitos e procedimentos metodológicos fossem empregados. Por isso, dar atenção aos suportes presentes nos arquivos (sejam os suportes usados pelos objetos ou pelos produtos de pesquisa) é dar atenção aos objetos, métodos e teorias típicos desses arquivos. Quando uma pesquisa enfoca a trilha musical de um filme, ela está lidando com o aspecto puramente audível, o aspecto audiovisual, o artefato em si (fita, arquivo digital, etc.) ou a notação musical que possibilitou a realização do que foi gravado? Cada um desses suportes conduz a ferramentas e concepções distintas de como desenvolver a pesquisa. O suporte demonstra a impossibilidade de “desmontar” o repertório musicológico no par “objeto-metodologia”, ao mesmo tempo em que traz à tona os componentes ideológicos, técnicos e geográficos que o permitem existir.

Da mesma maneira, é possível tematizar os suportes utilizados pela pesquisa em música para seu próprio registro, destacando aos olhos, assim, os elementos considerados prioritários na teoria vigente na área de pesquisa. Com esse intuito, foi realizada uma análise da documentação de eventos brasileiros de pesquisa em música. Para isso, foram inicialmente analisadas fontes diversas (sites de programas de pós-graduação e associações, listas de *e-mails* e mídias sociais, entre outras) para estabelecer uma listagem dos eventos acadêmicos voltados para o estudo na música e realizados no Brasil em 2017 (como congressos, simpósios, jornadas, etc.). Foram listados 47 eventos (Apêndice 1), organizados majoritariamente por associações de pesquisa e/ou universidades públicas brasileiras. A partir dessa lista, foram buscados os respectivos sites para verificar que tipo de informação oferecem como registro dos eventos (Tabela 9).

Tabela 9. Frequência dos tipos de informação usados para documentação de eventos acadêmicos na área de música no Brasil em 2017

DOCUMENTAÇÃO	Qtd.	Perc.
Anais digitais (textos)	20	48%
Nenhuma atualização pós-preparação do evento	12	29%
Fotos	6	14%
Resumos (expandidos ou não, em versão digital, sem publicação dos textos completos)	4	10%
Vídeos	4	10%
Evento sem site	3	7%
Site do evento não pode mais ser acessado	3	7%
Site do evento foi modificado e excluiu eventuais informações sobre o evento	1	2%
Anais em papel (textos)	1	2%
Arquivos de apresentação usados pelos conferencistas principais	1	2%

Fonte: elaboração do autor.

Nota-se, com clareza, uma distinção entre registros prescritivos (entendidos aqui como registros criados antes do evento, como anais e resumos) e descritivos (registros do evento, como fotos e vídeos⁶⁶). Embora os primeiros sejam maioria (25 ocorrências), eles pouco dizem sobre o que de fato aconteceu durante o evento. É provável que os textos publicados tenham sido apresentados nos eventos – mas não é possível saber de que maneira e com que resultado. Ou seja, esses registros não revelam muito sobre os eventos em si, mas sim de “promessas” de eventos, que podem ter se concretizado ou não, o que fica evidenciado pelo fato de que esses registros foram preparados antes mesmo de os eventos acontecerem. As informações que apresentam só podem ser minimamente aferidas em registros descritivos, ou seja, aqueles feitos durante ou após os eventos. De forma preocupante, a interseção entre registros prescritivos e descritivos nesse recorte apresenta apenas três eventos: o 13º Encontro Internacional de Música e Mídia (MusiMid), o II Congresso da TeMA e o XXIII Colóquio do PPGM da UNIRIO⁶⁷. Por fim, destaca-se a falta de disponibilização de qualquer informação após o início do evento em doze casos (29%) e a ausência de um site oficial com qualquer informação em seis ocasiões (14%), comprometendo severamente a documentação de 43% dos eventos sobre música realizados no Brasil em 2017.

Conclui-se, mesmo com esse levantamento, que há um interesse coletivo muito mais detido sobre as produções textuais relacionadas aos eventos (embora seja difícil caracterizá-

⁶⁶ Curiosamente, apesar de tematizarem o estudo da música, nenhum evento apresentou registros apenas em áudio.

⁶⁷ Como é comum que anais de eventos sejam publicados algum tempo após a realização dos eventos, é possível que esse número aumente no futuro.

las como decorrentes dos eventos) do que exatamente aos eventos em si, como as naturezas das atividades, o engajamento de seus participantes, os contatos estabelecidos, as respostas e a receptividade dos públicos e demais aspectos que podem ser colocados, coletivamente, no âmbito da *cultura* da pesquisa musicológica. Esse “desprezo” pelo acontecimento em si é, então, uma materialização da teoria a partir da qual o campo musicológico olha para os eventos: o que mais importa são os textos.

Assim como na documentação sobre os eventos, há, nos casos de Richard Lander, Mário de Andrade e Lehmann-Nitsch, teorias subjacentes, que podem ser hoje identificadas a partir dos arquivos-repositórios (constituídos, como discutido, nas ações do arquivo-saber). Os arquivos, assim, conformam as novas ações de documentação e de pesquisa, oferecendo as concepções de qual, porque e como deve ser o repertório musicológico empregado.

3.4.2.2 ...e as novas pesquisas conformam os arquivos

A leitura da documentação dos eventos acadêmicos demonstra que, observadas de maneira panorâmica, as iniciativas singulares de documentação aos poucos consolidam um conjunto de tendências, fundamentadas em visões-de-mundo específicas e concretizadas por caminhos diversos. Os documentos produzidos em 2017, pelos participantes e organizações dos eventos, passaram a fazer parte de arquivos já existentes. O livro decorrente do II Congresso da TeMA (o único em papel – NOGUEIRA; BARROS, 2017) seguiu caminho para arquivos-repositórios país afora (os documentos eletrônicos têm questões particulares, ainda a discutir). Em relação aos arquivos-saber, esses documentos já são reconhecidos como conhecimento legitimado, sendo gradualmente utilizados como referência conforme são conhecidos por mais pessoas. Dessa maneira, os documentos de caráter conservador produzidos em um ano são incorporados pelos arquivos, passando também a reforçá-los em seus moldes vigentes (Figura 19). Esses documentos refletem continuidades no arquivo-saber e inibem transformações no arquivo-repositório. As pesquisas que não se concretizam, naturalmente, não geram resultados arquiváveis e, a longo prazo, são apagadas da história. Como comentado, os arquivos musicológicos contam uma história de vencedores.

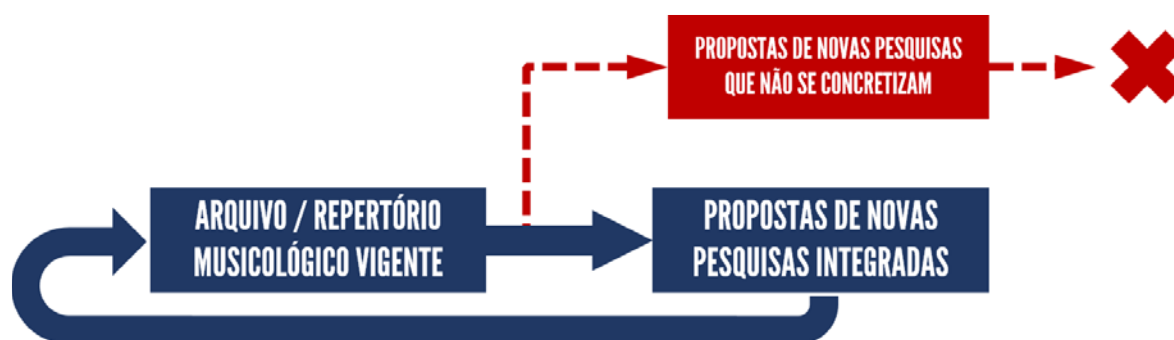


Figura 19. Ação das novas pesquisas integradas sobre o arquivo (ou repertório musicológico) vigente
 Fonte: elaboração do autor.

Retomando a expressão de Osborne, entender os arquivos-repositórios como “centros de interpretação” traz à tona discussões sobre as escolhas feitas para sua formação e manutenção, quando determinados documentos são escolhidos para integrá-los, enquanto outros são descartados por alguma razão. O conteúdo do arquivo-repositório já é, ele próprio, uma reconstrução – “uma documentação da história a partir de uma perspectiva específica” (MANOFF, 2014, p. 14). Por isso, ele não tem como ser transparente em relação aos eventos ali documentados. A ação conformadora, causada pela tomada de posição dos geradores e mantenedores dos documentos, tem sido foco de ativa discussão desde o final do século XX, em campos de pesquisa em ascensão, como os estudos de gênero, de raça e pós-coloniais. Outros aspectos, em contraste, continuam inquestionados: a publicação de textos acadêmicos sem avaliação de pareceristas seria considerado, pela musicologia brasileira, uma anomalia – embora, em outras áreas de conhecimento mundo afora, isso seja uma prática aceitável (AFRICARXIV, 2019; ARXIV, 2019; BIORXIV, 2019; EARTHARXIV, 2019; E-LIS, 2019; LAWARXIV, 2019; MARXIV, 2019; SOCARXIV, 2019, para citar alguns).

Uma gama de critérios pode influenciar a decisão sobre a escolha de documentos no momento de criação dos arquivos. Entre eles, estão questões como o tipo de conteúdo do documento, a natureza de seus autores, seus mantenedores até então, seu público-alvo, seu objetivo, sua relação com outros documentos do arquivo e com as práticas locais, seu repertório musicológico, seu vínculo com o arquivo, sua demanda local, e seu estado de legitimação junto às comunidades de receptores (leitores, ouvintes, espectadores, etc.).

Esses tópicos se materializam, cotidianamente, em diversos âmbitos: O arquivo-repositório pode ser modificado ou é considerado definitivo? O que é desnecessário e deve ser descartado? O que ainda falta a adicionar a ele? Qual é o seu público-alvo, ou seja, a que mundo musicológico pertence? Os itens arquivados são os considerados as referências-

mestras ou os mais recentes disponíveis? Os recursos são locais ou incluem conteúdo de outros lugares? Quais são os assuntos presentes e ausentes no arquivo?

Estendendo essas perguntas gerais para diferentes suportes específicos (livros, fonogramas, documentos de Estado, vídeos, arquivos digitais, etc.), elas se manifestam em outras tantas questões: os documentos são fontes primárias ou secundárias? Quais são os repertórios musicais presentes e ausentes nos fonogramas? O arquivo inclui livros de autores da própria instituição? Que vídeos ainda falta adquirir? Por que determinados documentos não são disponibilizados por certa instituição?

As respostas dessas perguntas refletem, de acordo com Manoff (2014, p. 13), “o que conta como conhecimento e quais são os objetos de estudos apropriados para as disciplinas”⁶⁸. Como o principal resultado de pesquisa é uma produção arquivável (seja em texto ou outro suporte), o arquivo-repositório de uma disciplina reflete o que é considerado conhecimento por ela. Ou seja, o arquivo-repositório reflete o arquivo-saber. Por isso, a discussão sobre qual é o conhecimento produzido por uma disciplina pode ser feita de maneira prescritiva e especulativa (“o que determinada disciplina deve focar?”) ou, ao se observar seu arquivo, de forma descritiva e empírica (“o que determinada disciplina tem focado?”).

Está nesse mesmo domínio a discussão de Randel (1992) sobre o que constitui um “tópico aceitável para dissertações”. Se, a princípio, as discussões parecem ser sobre questões diferentes (Manoff sobre suporte e Randel sobre temas de discussão), é possível notar que a possibilidade de “arquivamento de um tema” depende diretamente de um suporte apropriado. Objetos definem suportes e suportes definem objetos. Não arquivar gravações de pesquisa, por exemplo, significa que, para determinado mundo musicológico, elas são dispensáveis frente às discussões publicadas em texto.

Manoff (2014, p. 12) afirma que “caso um arquivo não possa ou não acomode uma espécie particular de informação ou modo de conhecimento [*mode of scholarship*], então ela é efetivamente excluída do registro histórico”⁶⁹, o que bastante se assemelha à “violência” comentada por García. Nesses casos, é mais frequente que os próprios pesquisadores mantenham esses “outros” registros pessoalmente, sem conseguir integrá-los aos documentos disponibilizados pelos arquivos-repositórios institucionalizados, acabando por

⁶⁸ No original, “what counts as knowledge and what are appropriate objects of study in specific disciplines”.

⁶⁹ No original: “If the archive cannot or does not accommodate a particular kind of information or mode of scholarship, then it is effectively excluded from the historical record”.

inibir sua utilização como material de futuras pesquisas. De maneira circular, a presença de determinado suporte (por exemplo, gravações de pesquisa) em um arquivo destinado à musicologia legitima que esse suporte de fato possa fazer parte do processo musicológico, ao mesmo tempo em que é, a própria presença, resultado dessa legitimação.

Diretamente ligadas aos tipos de informação estão as formas e ferramentas disponíveis para catalogação e uso dos documentos. De acordo com Velody (1998, p. 12), “a adequação, propriedade, verdade dos materiais, entidades e objetos que constituem um arquivo não podem ser julgadas por sua aparência no arquivo como tal”⁷⁰. Já que a organização dos documentos está diretamente ligada à organização das disciplinas, tanto as informações disponibilizadas quanto as formas de agrupamento dos documentos só podem ser compreendidas quando observados os próprios sistemas de classificação.

A própria lista de metadados discriminados (título, autor, tipo de documento, etc.) carrega em si concepções que os fundamentam. Quase sempre os catálogos oferecem, como metadados, título e quantidade de partes de determinado documento, além dos nomes e das funções específicas de seus autores em relação àquele documento. Esses metadados se fundamentam em concepções de *obra* (essencial para os campos de título, quantidade de partes e número da edição) e *autoria* (nomes de autores e funções exercidas). A localização de um documento relevante para determinada pesquisa é facilitada por uma catalogação detalhada e que classifique e categorize informações semelhantemente às formas de classificação e categorização usadas pelos pesquisadores. Por isso, além de se preocuparem com os registros em si, a reflexão sobre as disciplinas ligadas ao arquivo-repositório dá atenção às próprias conformações impostas pela estruturação arquivística empregada – ou, nas palavras de Velody (1998, p. 1), nas “pressuposições de arquivo”. Sobre os documentos ligados à música, a catalogação de diferentes suportes tem sido bastante problematizada e discutida (ASSUNÇÃO, 2005; ALBUQUERQUE, 2009; COTTA, 2000, 2006), enquanto a documentação musicológica tem sido questionada mais na prática do que exatamente na teoria (por exemplo, com as chamadas de eventos e periódicos por vídeos, áudios, etc.).

Por tudo isso, podemos considerar que a conformação de um arquivo se dá tanto por questões epistemológicas, quanto por “forças sociais, políticas e tecnológicas”, como Manoff (2014, p. 12) afirma. Todas essas questões buscam realçar que os documentos e o próprio arquivo têm um recorte delimitado – se distanciando da ideia de uma representação

⁷⁰ No original: “The adequacy, propriety, truthfulness of the materials, entities and objects that constitute an archive cannot be judged by their appearance in the archive as such.”

objetiva do passado. Por isso, o trabalho com arquivo-repositório sempre incorre no risco de tomá-lo como um substituto literal de uma realidade sempre intangível para o pesquisador (GARCÍA, 2011, p. 37; MANOFF, 2014, p. 14). De acordo com Manoff (2004, p. 14), é importante tomar o documento histórico, consista ele de livros em bibliotecas ou gravações em arquivos-repositórios, como uma seleção de objetos que foram preservados por uma variedade de razões (incluindo “a mera sorte”). Assim como já foi dito sobre o cânone, a ideia de arquivo como uma “totalidade coesa” é uma ilusão (GARCÍA, 2011, p. 38), justamente pelas diversas razões que um documento possa ter para ter sido incluído, mantido ou retirado do arquivo-saber e do arquivo-repositório.

3.4.3 O ciclo transformado em espiral pelas pesquisas inconformistas

A interação entre arquivos e novas pesquisas integradas, considerada até aqui, pode ser referenciada como um ciclo, pois ela se fundamenta em tendências conservadoras, retornando ao seu ponto inicial ao final do ciclo. Além dessas tendências, encontram-se também transformações nos arquivos e nas pesquisas, ao longo do tempo. Nelas, o arquivo de ontem condiciona apenas parcialmente o documento produzido hoje, que, por sua vez, condiciona apenas parcialmente o arquivo produzido amanhã, e assim sucessivamente.

Ainda tomando Becker (1977) como inspiração, as pesquisas que transformam os arquivos-repositório e arquivos-saber podem ser consideradas *pesquisas inconformistas*. Para serem iniciadas, essas pesquisas pertencem ao mundo convencional: elas são aprovadas como projetos, mediante a régua de crítica daquele mundo. As propostas inconformistas conseguem divergir das tendências correntes, ao fazerem uso de referências tanto ao arquivo vigente quanto a outros arquivos distintos (Figura 20).

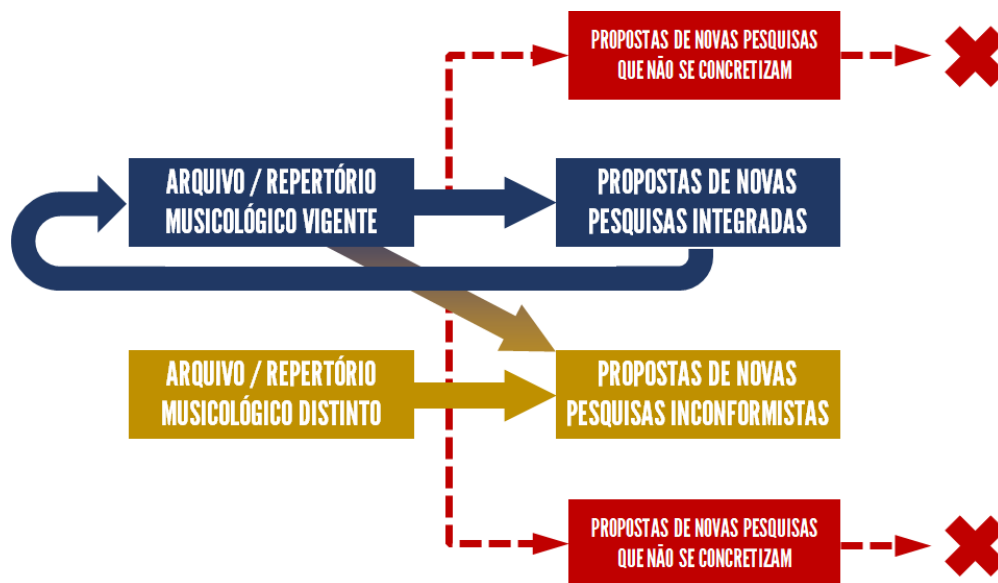


Figura 20. Relação de arquivos e propostas de novas pesquisas inconformistas
 Fonte: elaboração do autor.

Mesmo que essas propostas sejam identificáveis principalmente por suas características divergentes do arquivo vigente, é importante ressaltar que elas, ainda assim, estão intimamente ligadas a ele – do contrário, deixariam de ser reconhecidas como pertencentes àquele mundo musicológico específico. Nos casos em que a quebra do vínculo é levada às últimas consequências, a pesquisa é imediatamente rejeitada pelo respectivo mundo musicológico. As pesquisas inconformistas precisam, então, negociar em que grau elas divergem do mundo, pois quanto mais inesperado for o repertório musicológico proposto, mais ela se arrisca a ser recusada. É frequentemente o caso, por exemplo, dos estudos de gênero, de raça e pós-coloniais no campo da musicologia. Mesmo estando voltadas ao arquivo vigente, as pesquisas inconformistas, então, não concordam mais em se conformar a um ambiente, como Becker colocou, “tão inaceitavelmente restrito”⁷¹. Em princípio, a própria ideia de investigação acadêmica pressupõe que as pesquisas sempre sejam, em algum grau, inconformistas. São elas as responsáveis por continuamente fazer perguntas, desdobrá-las em novos campos de conhecimento e transformá-los criticamente, sendo, em última instância, a vitalidade máxima da academia.

Como foram realizadas e aceitas por aquele mundo musicológico (apesar da aparente oposição que fazem), as pesquisas inconformistas “continuam voltad[a]s a ele”. Ao mesmo tempo em que guardam convenções suficientes do mundo de que fazem parte (como comentado por Nattiez, 2005, p. 10: “não se deve jamais esquecer [...] que todo novo

⁷¹ Aspas indicam ressignificações de considerações de Becker.

paradigma emergiu de um estado anterior da ciência”), as pesquisas inconformistas pretendem convencer esse mesmo mundo “a reconhecê-l[as], exigindo que [...] seja este que se adapte às convenções por el[as] própri[as] estabelecidas pra servir de base ao seu trabalho”.

Essa adaptação do mundo musicológico se dá na etapa posterior, em que produto final da pesquisa (em geral, seu texto decorrente) é aprovado pela crítica e assimilado pelo arquivo. Com novos repertórios musicológicos e acompanhado de uma diversificação da capacidade local de crítica, de referências-mestras e de réguas, um novo arquivo é instaurado (Figura 21⁷²). Dessa maneira, as pesquisas inconformistas agem com o intuito de serem reconhecidas como *integradas* no que seria um mundo transformado, que agora “deve” as reconhecer como sua parte integrante. As pesquisas inconformistas interferem, então, no que Manoff (2014, p. 11) chamou de um conflito entre uma força de destruição e uma força de conservação, característico do arquivo.

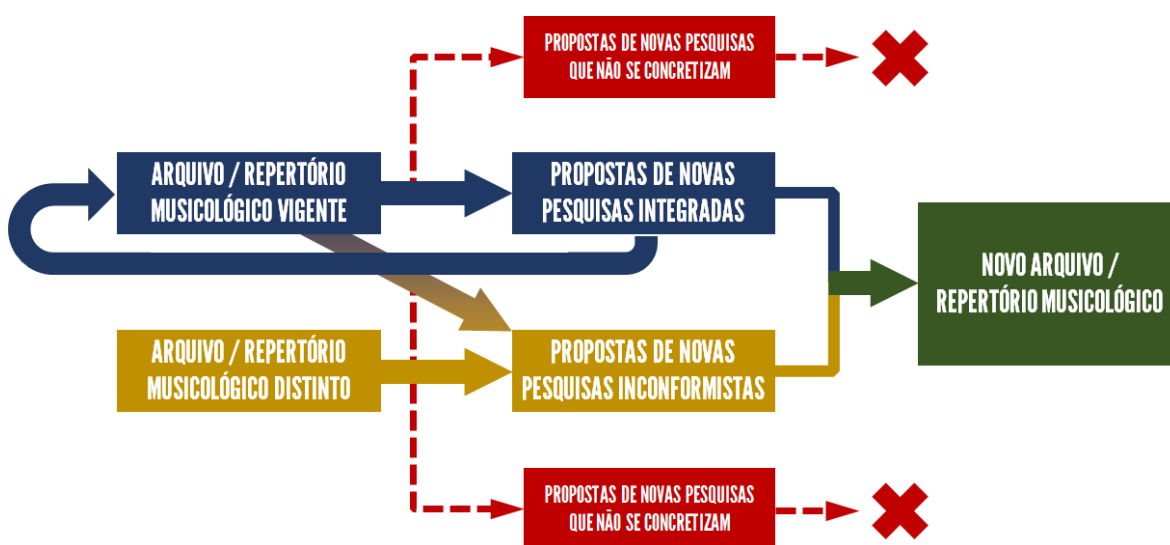


Figura 21. Processo de estabelecimento de um novo arquivo / repositório musicológico

Fonte: elaboração do autor.

Becker afirma que haveria “umas poucas” inovações inconformistas que seriam “absorvidas pelo mundo mais amplo do qual se diferenciaram; neste caso, ao invés de excêntricas, elas passarão a ser consideradas como inovadoras dignas de respeito, pelo menos retrospectivamente” (BECKER, 1977, p. 25). Num mundo musicológico, no entanto, são apenas essas poucas inovações que se efetivam em registros documentais – já que as “inovações mal-vindas” são destruídas pelo caráter conformador do processo crítico. Por

⁷² O esquema mostrado na figura também pode ser aplicado aos cânones, lendo-se “cânone” onde se lê “arquivo”.

isso, vale ressaltar o fato de que, mesmo com suas particularidades e divergências quanto aos cânones vigentes, as pesquisas inconformistas também fazem parte da história dos vencedores desenvolvida no arquivo.

Então, ao serem consideradas as transformações pelas quais os repertórios musicológicos passam com o tempo, a relação entre arquivo e documento se complexifica, não podendo mais ser explicada por uma concepção cíclica, mas sim por uma ideia de espiral de consecutivas ações de conformação. Como dito, o arquivo existente molda apenas parcialmente o novo documento, que, por sua vez, molda apenas parcialmente o arquivo por vir. Pelo fato de essas conformações não serem totais, o “arquivo de amanhã” será diferente do “arquivo de ontem”, como uma espiral: em vez de se fecharem como um ciclo de volta ao arquivo original, esses consecutivos movimentos levam o arquivo e as pesquisas para novos lugares⁷³. Arquivo e pesquisas inconformistas são ambos tomados tanto como causa quanto como consequência, um permanentemente precedendo o outro, em uma espiral de conformações. Para as pesquisas inconformistas, a “promessa do presente para o futuro”, que o arquivo oferece, é entendida como “a possibilidade de o arquivo estar aberto a críticas e mudanças”.

Posto que a escolha de um arquivo distinto possibilita a formulação das pesquisas inconformistas, pergunta-se como é possível, de saída, estabelecê-lo. Foi comentada anteriormente (seção 3.3.3.2) a possibilidade da troca deliberada de um arquivo, concomitantemente a algum ato político de grandes proporções, como a cisão ou fundação de uma sociedade acadêmica – ou seja, outro arquivo é escolhido por motivos ideológicos. A escolha de um arquivo distinto pode também decorrer de razões geográficas ou tecnológicas. Destaca-se que, além da possibilidade de escolha deliberada por um novo arquivo, ocasionalmente o arquivo é modificado, sem levar em conta unicamente as vontades dos pesquisadores.

Podem ser citados como exemplos de razões ideológicas a construção deliberada de um arquivo constituído especificamente por textos de autores brasileiros ou a necessária inclusão e menção de autores de outra disciplina em específico, como da Filosofia. Do ponto de vista geográfico, determinada instituição recém-inaugurada, necessitando estabelecer parâmetros para seus processos avaliativos, pode reproduzir uma lista de referências de outras instituições mais consolidadas – independentemente de elas se encontrarem em

⁷³ “Novo lugar” no sentido de “lugar que não o atual” – incluindo até mesmo a possibilidade de “um lugar antigo, antes abandonado”.

contextos distintos. Em relação à tecnologia, já foram comentados os recentes esforços da academia brasileira em usar suportes como gravações em áudio, gravações audiovisuais, *patches* de *softwares*, etc. – ou seja, podem ser deliberadamente escolhidos, como materiais desejáveis no arquivo, objetos de suportes antes preteridos (gravações físicas e digitais em áudio ou audiovisuais, os instrumentos em si, panfletos, pôsteres, manuais de equipamentos, anotações pessoais, dados numéricos, etc.). Já que causas ideológicas e geográficas de decisões de pesquisa já foram extensivamente discutidas até aqui, são analisadas mais detidamente, nesta seção, transformações dos arquivos por motivos tecnológicos que fogem ao controle dos musicólogos.

Ressalta-se, nesse contexto, que os documentos e os arquivos se modificam também quando as tecnologias que os sustentam se transformam. Nesse domínio, aponta-se especificamente a questão da obsolescência de suportes nos arquivos, sobretudo entre os documentos que demandam equipamentos específicos para sua consulta. Em relação aos fonogramas e às gravações audiovisuais, por exemplo, mesmos suportes recentes como o CD, o DVD e o *blu-ray* já se encontram em situação de dificuldade de reprodução, pouco a pouco se aproximando do *status* de suportes como a fita magnética (incluída aí a fita cassete e o VHS), o *minidisc*, o *laser disc*, os diferentes tipos de discos de vinil e o cilindro de cera. A dificuldade de leitura dos documentos pode ser vista ainda em outro domínio relevante para as pesquisas musicológicas: os arquivos com configurações de instrumentos musicais (comumente chamados de *patches*, *presets*, etc.), como as programações de sintetizadores (como o Yamaha DX7, produzido na década de 1980). Um caso como esse é comparável ao completo apagamento histórico de uma família de instrumentos, como a família do violino.

No caso de documentos eletrônicos, há ainda a dificuldade em consultar o próprio arquivo digital⁷⁴ (a dimensão do *software*), além da dificuldade mais abrangente em localizar um equipamento compatível com o material físico (a dimensão do *hardware*). No caso de computadores, formatos em crescente desuso dificultam a consulta ao conteúdo do arquivo. Hoje, podem ser colocados como exemplos de difícil consulta os formatos WPS, PCX, FLV, SWF, RMVB, GP3, GP4 e MUS, entre outros. Recentemente, grande parte dos programas oferece formas de exportar arquivos para versões anteriores (por exemplo, FINALE, 2014), assim como de abri-los. Essa possibilidade de compatibilidade é mais frequente apenas entre

⁷⁴ Já no limite do vocabulário empregado, neste trecho utiliza-se arquivo como um recurso computacional único, que contém informações específicas e que pode se apresentar em diferentes formatos/extensões (JPG, DOC, PDF, etc.).

versões consecutivas (por exemplo, a versão 5 de determinado *software* ser capaz de ler arquivos criados na versão 4 do mesmo programa, mas não de sua versão 3).

Há ainda uma questão específica que ganhou importância com o crescimento do uso da internet para salvaguarda de dados e documentos. Manoff alerta para situações em que o conteúdo digital de um arquivo é oferecido como um serviço e não como um bem. Mencionando um caso controverso em que a editora Elsevier excluiu um artigo de uma coleção *online* de periódicos, por motivo de plágio, Manoff (2014, p. 13) chama atenção para o fato de que a editora alterou o arquivo acadêmico já existente e disponível para os pesquisadores. Enquanto,

no mundo impresso, as editoras não têm a capacidade de remover artigos dos arquivos [...], editores e fornecedores de bancos de dados podem privar futuros pesquisadores do acesso ao registro completo simplesmente por excluir qualquer material que considerem censuráveis ou errôneos⁷⁵. (MANOFF, 2014, p. 13).

A alteração de conteúdos digitais é especialmente preocupante pelo fato de que, segundo a própria autora, a editora vende as versões impressas por valores “proibitivamente caros” (MANOFF, 2014, p. 12-13).

A possibilidade de alterações de conteúdo digital também pode acontecer inadvertidamente. Por outra razão bastante diferente, porém com resultados semelhantes, pode-se tematizar a produção bibliográfica de associações de pesquisa. Sem uma sede própria, as associações precisam recorrer a outras instâncias de salvaguarda de sua produção. No melhor dos casos, seus associados e ex-participantes de comissões diretoras respondem coletivamente pelo arquivo da associação⁷⁶ – o que pode resultar na mesma dificuldade de acesso ao material original vista nas bases de dados comerciais mencionadas por Manoff.

Por isso, alerta-se para o fato de associações de pesquisa e universidades brasileiras, com certa frequência, fazerem uso de serviços comerciais internacionais de hospedagem. O citado audiodocumentário (ADAMI; PAIVA, 2013) publicado pela *Revista Sonora* está

⁷⁵ No original: “in the print world, publishers do not have the ability to remove articles from the archive once they have distributed copies of a paper journal; all they can do is publish retractions. In the digital world, publishers and database vendors may deprive future researchers of access to the full record simply by deleting any material they deem objectionable or erroneous”.

⁷⁶ Essa questão ressurgiu na Assembleia Geral da ANPPOM realizada em seu XXVIII Congresso, em Manaus em agosto de 2018. Na assembleia, uma ex-presidente da associação reivindicou um destino para “caixas e caixas de documentos” que estavam guardadas em sua residência desde que deixou a presidência da ANPPOM. A ex-presidente fez questão de reforçar o fato de que levou essas caixas para casa, anos antes, pois, caso não o fizesse, a outra única opção, para ela, seria jogar todo o material fora. A diretoria vigente concordou em sanar a situação, sem explicitar a solução a ser adotada. A ata da assembleia permanece não publicada no momento da escrita desta tese.

hospedado, atualmente, no serviço de compartilhamento de áudio *SoundCloud*. Em relação aos eventos realizados no Brasil em 2017 (Tabela 9), quatro eventos que publicaram registros em vídeo o fizeram na mídia social *Facebook* e/ou no *site* de compartilhamento de vídeos *YouTube*. O *Facebook* também hospeda as fotos de três dos seis eventos com registros em imagens. Das 20 publicações de anais *online*, cinco estão disponibilizadas via *Google Drive*, serviço de armazenamento (aberto ou restrito). Nota-se, assim, que parcela significativa dos registros da atividade de pesquisa em música no Brasil tem sido armazenada e disponibilizada em serviços que não objetivam a área de pesquisa, nem mesmo estão sob controle dos pesquisadores (sejam estes de ordem pessoal ou institucional). Observa-se a semelhança desse cenário com a situação comentada por Manoff sobre a Elsevier: no momento em que esses serviços decidirem retirar esse material do ar, ele será retirado e ficará indisponível para a comunidade (esse mesmo cenário já aconteceu anteriormente em larga escala, com a desativação do Orkut). A razão pela qual o arquivo é modificado está além do alcance dos pesquisadores.

Por fim, também se observam as adaptações inerentemente produzidas pela hospedagem da produção em *sites* e o compartilhamento *online*, já que, atualmente, esse é o suporte mais utilizado para consulta e disponibilização de pesquisa. Retomando as questões de obsolescência, nota-se que ela é forte fator condicionante também da vigência da produção escrita. Mais especificamente, no campo da pesquisa brasileira, por exemplo, os anais do XXII Congresso da ANPPOM (de 2012), lançados em CD, gradualmente se aproximam da situação dos anais do VIII Encontro da ANPPOM (de 1995), lançados em disquetes 3½". Graças aos esforços de renovação do suporte desses registros, eles continuam consultáveis hoje, sem demandar equipamentos cada vez menos acessíveis.

Outro caso emblemático é a publicação dos anais do XII Encontro da ANPPOM (1999) também em CD, porém como *software* (e não como arquivos PDF, tão frequentes hoje). A disponibilização desse documento no site da ANPPOM dependeu, assim, de uma transposição de suporte. Tal transposição tem três grandes consequências no documento: a criação de características antes inexistentes, a manutenção de alguns aspectos e a destruição de características inerentes ao suporte anterior. O encaminhamento dado a cada um dos aspectos originais do documento a uma dessas três categorias depende de uma escolha ideológica e tecnológica. Tal qual a experiência de Lehmann-Nitsche, algo é eleito como essencial (neste caso, os textos – caracteres e eventuais imagens), em detrimento da destruição de aspectos originais e da criação de novos.

As duas situações sobre os anais da ANPPOM emergem como exemplos de que, primeiro, o que não pode ser arquivado é “então efetivamente excluído do registro histórico” (MANOFF, 2014, p. 14) e de que “o arquivamento produz tanto quanto registra o evento”⁷⁷, como diz Derrida (1995, p. 17). Percebe-se, assim, que não é só o arquivo que se modifica ao longo do tempo: até mesmo os próprios documentos já arquivados são alterados.

Portanto, o “arquivo distinto” (ou seja, o arquivo não vigente, que as pesquisas inconformistas também levam em consideração) pode ser escolhido e/ou definido por várias maneiras, deliberadas ou impostas. Esses arquivos distintos, reprocessados em diálogo com o arquivo vigente pelas pesquisas inconformistas ao longo do tempo, resulta no estabelecimento de um novo arquivo, diferente dos anteriores. A inclusão ou exclusão de diferentes documentos (sejam textos de brasileiros, de filosofia, de outras instituições, panfletos, *patches*, etc.) no arquivo-repositório espelha a transformação da consideração que o arquivo-saber dá a esses documentos. Dito de outra forma, o que é considerado uma contribuição verdadeira para um arquivo muda ao longo do tempo e é uma manifestação das transformações das disciplinas e de suas fronteiras mutáveis (MANOFF, 2014, p. 14).

Uma alteração no que é considerado uma “contribuição verdadeira” pode se dar tanto no âmbito dos repertórios musicológicos empregados quanto, por exemplo, no suporte arquivável do resultado da investigação. Conforme diferentes suportes de documentação passam a ser considerados pesquisa, armazenados e disponibilizados nos arquivos, eles passam também a ser mais tarde material-fonte para novas pesquisas, entrando no processo investigativo, de um lado, como produto das investigações e, de outro, como referência de consulta das próximas pesquisas. O gradual aumento da disponibilização de outros suportes em arquivos-repositório também espelha assim mudanças no âmbito dos arquivos-saber institucionais. É nesse sentido que Manoff afirma que “esses questionamentos refletem as disputas sobre a natureza das disciplinas” (MANOFF, 2014, p. 14). Vale ainda ressaltar que daí nascem as discussões sobre quais metadados precisam ser levantados e como devem ser registrados. Em outras palavras, as tecnologias usadas em bibliotecas e arquivos determinam aquilo que pode ser arquivado e, por consequência, o que pode ser mais tarde consultado e estudado (MANOFF, 2014, p. 12).

Em termos históricos, as diversas transformações de um arquivo-repositório se alinham com as transformações do cânone do arquivo-saber a que, respectivamente, está

⁷⁷ No original, “archivization produces as much as it records the event”.

ligado. Se o cânone é, como Weber (2001, p. 337) qualifica, um “conjunto em transformação” de noções sobre o que seria “clássico”, longe de permanecer em perfeita estabilidade, o mesmo pode ser aplicado para o arquivo. É nesse contexto que se situa a defesa de Nattiez pelo estudo das transformações por quais passaram as disciplinas musicológicas:

É absolutamente indispensável que se introduza nos cursos das faculdades de música a história da musicologia, a história da teoria musical e a história da análise musical. Esta me parece ser a única maneira de fornecer pontos de referência a nossos estudantes e, sobretudo, a possibilidade de que compreendam de onde vem o discurso que se faz hoje em dia e a razão dele. (NATTIEZ, 2005, p. 11)

Tendo consciência dos aspectos históricos dos cânones, se torna perceptível também que seus componentes foram “muito menos consistentes e bem ordenados do que normalmente se pensa” (WEBER, 2001, p. 337). Outra ressalva sobre cânone feita por Weber, já comentada, pode ser estendida sem qualquer dificuldade para o arquivo, ou seja, um arquivo também deve ser considerado, em realidade, “muito menos unificado, contínuo e coerente do que frequentemente se assume” (WEBER, 2001, p. 354). Nattiez, que havia partido de sua experiência individual e familiaridade construída para estabelecer um panorama da disciplina Musicologia, aponta como os recém-ingressos de um mundo musicológico sofrem com a naturalização de pontos-de-vista historicamente estabelecidos, em processos contínuos de negociação e transformação:

Tais estados anteriores [da musicologia], nós os conhecemos porque convivemos com eles, mas as novas gerações de estudantes não os conhecem. Estas gerações terão a tendência a aceitar passivamente a nova imagem que apresentaremos de nosso objeto (NATTIEZ, 2005, p. 10)

Conhecer os passados dos arquivos (saber e repositório) permite perceber as mudanças nas teorias utilizadas por diferentes grupos de autores, em épocas e/ou locais distintos, com a possibilidade de sempre dar atenção a como o grupo social que os utiliza(va) os entende(ia), como Weber (2001, p. 346) havia argumentado. Ou seja, conhecer os passados dos arquivos impede a aceitação passiva de uma definição apresentada como atemporal, por evidenciar a escolha do conteúdo apropriado a um arquivo, como diz García, está “sempre inconclusa, sempre em processo de negociação” (GARCÍA, 2011, p. 37).

Segundo Manoff, está sendo posto em negociação, nesses momentos, “o que legitimamente deve fazer parte de certo arquivo”⁷⁸ (MANOFF, 2014, p. 13).

Tal como o conteúdo do arquivo, destaca-se que essa negociação também atinge os próprios sistemas de classificação e organização do arquivo, já comentados. Questioná-los é “apenas outra maneira de questionar a ‘naturalização’ das distinções disciplinares, assim como qualquer outra forma simples de ordenação do universo do conhecimento em categorias ostensivamente transparentes”⁷⁹ (MANOFF, 2014, p. 21). Ou seja, o sistema de classificação do arquivo-repositório é o sistema de classificação do arquivo-saber. Já que os sistemas de classificação são eles próprios interpretações dos documentos e da reunião de documentos, é necessário mantê-los aqui como foco de crítica, para evitar herdar, de forma naturalizada, as distinções que realizam entre seu conteúdo. Essa postura vai ao encontro do apontado por Marjorie Garber (2001, p. 96): “nossa função como acadêmicos é a de reexaminar as fronteiras do que viemos a crer serem disciplinas e de ter coragem de repensá-las”⁸⁰. Uma ausência de críticas às formas de organização do conhecimento musicológico evidenciaria, assim, a falta de controle do arquivo de pesquisa e de participação democrática em sua constituição e interpretação, como aponta Derrida:

Não há poder político sem controle do arquivo, se não da memória. Uma efetiva democratização pode ser sempre medida por seu critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, sua constituição e sua interpretação⁸¹. (DERRIDA, 1995, p. 11).

Todos esses autores ressaltam a importância de pensar o passado e o presente dos arquivos e dos cânones. Pensar o passado significa pensar em termos históricos, ou seja, compreender que arquivos e cânones foram constituídos por pessoas específicas, em contextos específicos. Essa forma de pensamento diverge das considerações de caráter estático sobre a disciplina Musicologia (no singular), se preocupando, em vez disso, com

⁷⁸ No original: “Scholars are raising questions about what counts as knowledge and what are appropriate objects of study in specific disciplines. One way these issues are framed is as a question about what legitimately belongs in the archive”.

⁷⁹ No original, “Challenging LCC [Library of Congress Classification], or what Greetham and others call the organization of the archive, is really just another way to question the “naturalness” of disciplinary distinctions, as well as any simple ordering of the universe of knowledge into ostensibly transparent categories”.

⁸⁰ No original, “Our task as scholars is to re-imagine the boundaries of what we have come to believe are disciplines and to have the courage to rethink them”.

⁸¹ No original: “[T]here is no political power without control of the archive, if not memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and access to the archive, its constitution, and its interpretation”. Entende-se aqui que Derrida condiciona o poder político ao controle do arquivo e quiçá ao controle da memória – o que pode ser estendido para, respectivamente, o arquivo-repositório e o arquivo-saber.

tempos específicos e com noções plurais. A pergunta “o que a Musicologia, em um plano ideal, é?” dá lugar às perguntas “o que as Musicologias foram?”, “o que as Musicologias têm sido?” e “o que as Musicologias serão?”.

Em relação ao futuro, podemos estender, do meio verbal para qualquer outro meio (visual, conceitual, sonoro, experiencial, espacial, etc.), a ideia de Charles Seeger sobre a “capacidade de mencionar coisas”. A respeito dela, Seeger (1977) aponta que o campo de ideias mencionáveis está sempre ganhando espaço sobre o campo das ideias não mencionáveis, destacando ainda que essas possibilidades de distinção, sempre em expansão, em nada garantem que o que está fora de nossa capacidade de nomeação está diminuindo. Ambos os campos são, para o musicólogo, “indeterminadamente grandes”, o que justifica sua cautela em afirmar que “é sempre sábio permitir o benefício da dúvida sobre o assunto de que se fala: poderá haver mais sobre ele do que o que pode ser dito sobre ele”⁸² (SEEGER, Charles, 1977, p. 24). Olhar retrospectivamente para as diversas teorias (musicais ou musicológicas) já elaboradas demonstra como de fato havia mais a respeito das músicas do que o que poderia ser pensado e falado sobre elas em momentos anteriores.

Aí estão não só os limites do cânone, comentados por Randel e Bergeron, mas o próprio limite da teoria, como um todo. É por essa razão que Randel retoma o conceito de *resistência à teoria*, do ensaio homônimo de Paul de Man escrito em 1982: Randel questiona o que torna a caixa de ferramentas musicológica tão forte a ponto de conseguir manter “do lado de fora” certos assuntos e o que exatamente existe no enquadramento teórico da musicologia que torna tantos assuntos resistentes a ele. Esse cenário, segundo o autor, resulta em situações em que as músicas não conseguem nem mesmo ser analiticamente interpretadas pela teoria, culminando no cenário frequente em que a inadequação entre teoria e música é tomada como um “erro” da própria música⁸³ (RANDEL, 1992, p. 11) – o que, como discutido, leva o autor à ideia de que adequar forçosamente uma metodologia e um objeto de pesquisa falsifica o objeto. Dessa forma, Randel não apenas se alinha como aprofunda a noção de Bergeron sobre o “lado de fora” dos limites do campo de pesquisa – não existem apenas os limites do cânone, mas também os limites da teoria atual como um todo. A postura de Seeger perante o discurso musicológico (e, por conseguinte, a pesquisa musicológica) toma esses limites com cautela, colocando em perspectiva o que é possível dizer hoje sobre

⁸² No original: “It is wise always to allow the benefit of the doubt to what is talked about: there may be more to it than can be said about it.”

⁸³ No original: “The resistance to theory of so much music has too often seemed like a fault of the music.”

determinado assunto e já estimando que novas possibilidades serão alcançadas no futuro. Em outras palavras, essa atitude cautelosa enxerga a musicologia como uma espiral e não como um ciclo.

Como Randel apontou, uma “adequação forçada” de uma metodologia sobre um objeto conduz frequentemente ao pensamento de que o objeto de pesquisa apresenta erros. Uma observação mais apurada, em contraste, leva ao questionamento da teoria escolhida para a análise. Para repensá-la, é necessário antes reconhecer o fato de que o “erro” pode estar na teoria, ou seja, de que a teoria foi concebida em determinado lugar, por determinadas pessoas, em determinado tempo, sobre determinada questão a partir de determinados fundamentos intelectuais, frequentemente diferentes daqueles da aplicação atual. Repensada, a teoria “revisada” ainda precisaria ser aceita pelo devido mundo musicológico, primeiro como uma teoria inconformista e, posteriormente, como uma teoria integrada.

Para que isso aconteça, entra em ação o mecanismo da crítica, em que os fatores ideológicos, técnicos e geográficos são determinantes. Diante das condições locais, esses fatores podem levar o respectivo mundo a aceitar ou rejeitar a nova interpretação. Vale ainda ressaltar que a possibilidade de oferecer uma nova interpretação sobre uma questão, situação, autor ou publicação canônica é apenas gradualmente *permitida* aos pesquisadores por seus pares de acordo também com suas realizações anteriores. Essa avaliação “por reputação” disputa espaço com uma avaliação “puramente técnica”: quanto mais bem tecnicamente construída for a nova interpretação, menos ela depende do lastro de autoridade construído durante a carreira do pesquisador para ser bem aceita. Destaca-se, por fim, que, quanto mais canônico é o repertório musicológico envolvido na discussão, mais difícil é a integração de sua nova interpretação ao mundo, devido à quantidade de pessoas trabalhando a partir das interpretações anteriores e à quantidade de pesquisas já realizadas que as balizam. Em síntese, novos repertórios musicológicos e novas interpretações de velhos repertórios musicológicos demandam tempo para se integrarem ao mundo.

Para Salles (2012), por exemplo, a “reavaliação do discurso sobre a música de Villa-Lobos” (que podemos considerar aqui um dos repertórios musicológicos canônicos mais consolidados no Brasil) é uma necessidade para a qual a comunidade acadêmica brasileira recentemente despertou. Trata-se de um discurso inconformista, que também toma o arquivo como uma espiral: as interpretações existentes sobre essa música não satisfazem mais as recentes transformações do arquivo. O que chama atenção aqui é o que se pode chamar de “recentes transformações”. Embora Salles não sugira quando esse despertar ocorreu ou

quanto tempo esteja tomando para acontecer, o autor é bastante claro ao declarar que essa necessidade é “sintonizada com os problemas surgidos na musicologia nos últimos cinquenta anos” (SALLES, 2012, p. 5).

Posto esse intervalo temporal, se a necessidade de um novo discurso tomou meio século para maturar, é seguro pressupor que sua construção, o “despertar” para ela, sua disseminação e sua possível aceitação também demandem algumas décadas para se efetivarem no âmbito acadêmico. Destaca-se que Salles comentou sobre o lento despertar para a *necessidade* de um novo discurso. Quando considerado o despertar para o próprio novo discurso, nota-se que ele também tem que passar pelo mesmo processo: ser gradualmente construído, ser percebido, ser disseminado e ser aceito no meio acadêmico brasileiro. Possivelmente, quando um novo discurso sobre a música de Heitor Villa-Lobos se solidificar como hegemônico, será já o tempo de surgimento de outro discurso, ainda mais novo, sobre ela.

4 Pesquisa em Música no Brasil

A expressão “Pesquisa em Música” tem sido frequentemente utilizada na academia brasileira em nomes de programas de pós-graduação, em nomes de associações de pesquisa e em inúmeras publicações. Desde 2009, a expressão “Pesquisa em Música no Brasil” nomeia uma série de livros publicada pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), atualmente com sete volumes (Quadro 12). Essa série de livros é utilizada aqui para estabelecer um primeiro quadro teórico do(s) significado(s) desta expressão nesse mundo musicológico⁸⁴.

Quadro 12. Livros da série Pesquisa em Música no Brasil, publicada pela ANPPOM

VOL.	ANO	ORGANIZAÇÃO	TÍTULO
1	2009	Rogério Budasz	Pesquisa em Música no Brasil: Métodos, Domínios, Perspectivas
2	2010	Damián Keller, Rogério Budasz	Criação musical e tecnologias: teoria e prática interdisciplinar
3	2013	Isabel Porto Nogueira, Susan Campos Fonseca	Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas
4	2015	Lia Vera Tomás	A Pesquisa acadêmica na área de Música: um estado da arte (1988-2013)
5	2015	Sérgio Figueiredo, José Soares, Regina Finck Schambeck (ed.)	<i>The preparation of music teachers: a global perspective</i>
6	2016	Lia Tomás	Fronteiras da música: filosofia, estética, história e política
7	2018	Damián Keller, Maria Helena de Lima (ed.)	Aplicações em música ubíqua

Fonte: elaboração do autor.

Cada volume é caracterizado como uma organização de capítulos escritos por autores diferentes – com exceção do quarto volume, de autoria integral de Lia Tomás (2013). Os títulos dos volumes sugerem de partida a diversidade da área: criação musical, tecnologia, gênero, corpo, professores de música, filosofia, estética, história e política despontam como alguns dos vários pontos de interesse da série. Desde o prefácio de Rogério Budasz no volume inaugural de subtítulo “Métodos, domínios, perspectivas” (BUDASZ, 2009a), apresenta-se a área da pesquisa em música como uma área múltipla:

Pesquisadores de **diversas especialidades** e atuantes em programas de pós-graduação em música de vários pontos do país foram convidados a

⁸⁴ As citações apresentadas são expostas mais de uma vez durante o capítulo, pois evidenciam simultaneamente mais de um aspecto concernente à presente análise. Assim, em cada retorno de citação, destacam-se trechos distintos e pertinentes ao tópico da respectiva seção do capítulo.

escrever sobre o estado da arte da pesquisa em música em seus respectivos campos. Para o presente volume, cada autor fez isso **de maneira diferente**. Se um capítulo apresenta uma detalhada revisão teórica e bibliográfica, outro indica alguns marcos notáveis, sugerindo caminhos para possíveis desenvolvimentos. Alguns autores colocam a ênfase no *como* fazer, outros aprofundam-se nas questões filosóficas do *por que* fazer. Sendo esse um projeto aberto, que envolverá a organização de volumes adicionais, **a variedade dos enfoques** será compensada pela possibilidade de publicação de olhares diferentes – complementares ou antagônicos – sobre o mesmo assunto. E se esse primeiro volume assume **o caráter de miscelânea**, cada um dos próximos volumes enfocará apenas uma ou duas áreas de interesse. (BUDASZ, 2009a, p. 3, grifos em negrito nossos).

Esse discurso é mantido pelos prefácios das edições seguintes e pelos respectivos capítulos. *Criação musical e tecnologias: teoria e prática interdisciplinar*, o segundo volume publicado no ano seguinte, “abrange questões **cognitivas, composicionais e tecnológicas** com resultados relevantes para **várias subáreas** da pesquisa em criação musical com tecnologia” (KELLER, BUDASZ, 2010, p. 4, grifos nossos). Além das três esferas (cognitiva, composicional e tecnológica) das questões em discussão, destaca-se que os autores apontam existir, mesmo na já delimitada relação criação musical-tecnologia, “várias subáreas”.

A ampliação da área continua sendo revelada no terceiro volume, *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas* (NOGUEIRA; FONSECA, 2013), dedicado tanto aos debates teóricos quanto a revisões do estado da arte nessa delimitação. O volume, como se apresenta, objetiva “promover novas perguntas” e é resultado da “colaboração entre pesquisadores e pesquisadoras residentes na Costa Rica, Espanha e Brasil” (NOGUEIRA; FONSECA, 2013, p. 5). No prefácio, as organizadoras descrevem a pluralidade do conteúdo do livro:

Aqui estão reunidos estudos que não pretendem uma agenda compartilhada, mas **apresentam diferentes pontos de escuta e interesse, debate e desacordo**, dentro dos estudos de gênero, corpo e música. A **multiplicidade de perspectivas teóricas e analíticas** tem por objetivo **promover novas perguntas, abrir e desenvolver novos campos de pesquisa**, mas também, evidenciar os avanços que estão acontecendo nesta linha de estudos, em comunhão com a pesquisa em Artes e Humanidades. (NOGUEIRA; FONSECA, 2013, p. 5, grifos nossos).

Esses “pontos de escuta e interesse”, assim como a “multiplicidade de perspectivas teóricas e analíticas”, são sintetizados e explicitados pelas organizadoras:

Em consequência disto, estão incluídos neste volume estudos em musicologia histórica, etnomusicologia, musicologia feminista, etnografia feminista, teoria *queer*, estudos de música popular, estudos sobre jazz,

estudos de performance e política, estudos de performance e técnicas de interpretação, sociologia e antropologia da música, estudos sobre iconografia musical, estudos visuais, e história compensatória. (NOGUEIRA; FONSECA, 2013, p. 6).

Ressalta-se, na fala das organizadoras, que a área da música acolhe, ela própria, discussões em interlocução com outras áreas (como “teoria *queer*”, “sociologia e antropologia da música”, “estudos visuais” e “história compensatória”, por exemplo). Ou seja, o que se delineia ali não é a construção de um “terceiro espaço” em que os tradicionais repertórios musicológicos interajam com a linha de estudos de gênero e corpo. Essa interação, na visão das organizadoras (referendada pela ANPPOM), deve se dar **dentro da** pesquisa em música. Evidências tanto desse acolhimento quanto da vastidão da área de conhecimento Música aparecem mais uma vez no sexto volume (TOMÁS, 2016), dessa vez como tema da publicação. Lia Tomás, organizadora do livro, lista no prefácio as áreas com as quais os capítulos lidam:

“Fronteiras da Música”, livro cuja amplitude se adequa a perspectivas interdisciplinares, intersecciona a própria música com outros campos do conhecimento, transpassando os limites existentes e criando espaços intermediários e diálogos que naturalmente se instalam entre os saberes: literatura, crítica musical, política, antropologia, teoria, análise musical, história, sociologia, para citar alguns. (TOMÁS, 2016, p. 5).

O sétimo volume (KELLER; LIMA, 2018), sobre música ubíqua, se aproxima do segundo, ao passo que também se dedica a argumentações a respeito da relação música-tecnologia. Em consonância com o terceiro e o sexto volumes, o sétimo volume reitera a intenção de abrigar, na pesquisa em música, as interlocuções com outras áreas de conhecimento, apresentando assim mais uma direção para a qual a área da música (como um todo) se expande. Essa intenção é mais uma vez evidenciada pelos repertórios musicológicos dos capítulos e sintetizada no editorial do livro:

Esperamos que as propostas formuladas neste volume sirvam para **ampliar o leque de aplicações da pesquisa musical, fomentando o diálogo com campos de pesquisa onde a comunidade musical ainda tem pouca inserção – como a robótica, o design de interação, os estudos da criatividade e a implementação de tecnologias assistivas** – e no incentivo às práticas artísticas sustentáveis com ênfase no desenvolvimento humano e no potencial educacional. (KELLER; LIMA, 2018, p. 18, grifos nossos).

O quinto volume, de 2015, acentua para o âmbito global a abrangência geográfica promovida na série pelo terceiro volume. Se antes os textos formavam um panorama de conhecimentos gerados na Costa Rica, na Espanha e no Brasil, o quinto volume da série

“apresenta à comunidade acadêmica um panorama internacional sobre a formação de professores de música, a partir da contribuição de especialistas de 15 países, de cinco continentes do mundo” (DEL-BEN, 2015, p. 3). Por esse motivo plural, os capítulos precisaram conciliar a discussão sobre a preparação dos professores e a apresentação do contexto político-pedagógico-cultural do país focado, se tornando assim também panoramas dos sistemas educacionais (especialmente a respeito da música) mundo afora.

O quarto volume da série, escrito por Lia Tomás (2015), é o mais diferente dos sete. O livro é dedicado ao levantamento e a análises da produção bibliográfica dos 23 congressos nacionais realizados pela associação no período 1988-2013. Entre os aspectos analisados estão os suportes de publicação dos anais, distribuição e redistribuição de subáreas, submissões publicadas por ano e subárea, e distribuição geográfica dos autores por ano e subárea. Seguida a variados painéis quantitativos dessa produção, apresenta-se uma curta análise qualitativa dos repertórios musicológicos encontrados nos anais dos congressos, sobretudo em relação aos objetos, às metodologias, à relação entre os objetos de pesquisa e o Brasil, e às disciplinas de origem das metodologias empregadas (TOMÁS, 2015, p. 55-65).

O panorama de repertórios musicológicos e pesquisadores presente na série de livros da ANPPOM reflete a pluralidade de concepções dadas à expressão “Pesquisa em Música no Brasil”. Das questões cognitivas envolvidas na criação à iconografia usada para representar músicas e musicistas, passando pela sociologia da música e a formação de professores, os nove primeiros anos da série parecem de fato estender o comentário de Budasz sobre o “caráter de miscelânea” e da “variedade de enfoques” do primeiro volume à toda a série – e, por extensão, ao que se chama “Pesquisa em música no Brasil”. Destaca-se que, institucionalmente, a ANPPOM tanto concorda quanto propositadamente busca promover essa abertura da área, o que pode ser verificado na apresentação atual da *OPUS*, sua publicação periódica:

Criada em 1989, a Revista *OPUS* é uma publicação seriada quadrimestral, cujo objetivo é divulgar **a pluralidade do conhecimento em música, considerados aspectos de cunho prático, teórico, histórico, político, cultural e/ou interdisciplinar** — sempre encorajando o desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas. Por constituir o periódico científico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), **tem como foco principal compor um panorama dos**

resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil.
(HOLLER, 2018, grifos nossos)⁸⁵.

Destaca-se que, embora haja diversidade entre os vários repertórios musicológicos empregados, a associação é restritiva em relação à natureza dos *resultados* de pesquisa. A série *Pesquisa em Música no Brasil* publica exclusivamente livros, com os recursos gráficos próprios de livros impressos, ou seja, elementos textuais e figuras (fotos, trechos de partituras, gráficos de análise, etc.). Além da versão digital, também se encontra em versão impressa o primeiro volume (BUDASZ, 2009), mais uma vez com apenas elementos textuais e figuras. O mesmo perfil de resultados de pesquisa pode ser estendido à *Opus*, já que ali se apresentam resenhas, entrevistas e, majoritariamente, artigos – modalidades fundamentadas essencialmente na expressão verbal, auxiliadas por eventuais figuras (ou seja, independentes de figuras).

A leitura dessas publicações permite concluir que o termo “Pesquisa em Música no Brasil” tem sido coletivamente entendido na ANPPOM tanto como o processo que busca estudar a música por vias disciplinares ou interdisciplinares quanto como o produto que documenta esse processo e suas conclusões. O produto acolhido pela associação é a produção textual, com ou sem demais recursos visuais (notações musicais, pinturas, fotos, gráficos, etc.), cuja relação com o Brasil pode ser estabelecida no envolvimento de pesquisadores brasileiros, de “objetos” brasileiros ou mesmo do interesse da comunidade acadêmica brasileira.

Essa definição, bastante ampla, também é manifesta em outros eventos brasileiros da área. Abrangentes como o Congresso da ANPPOM, por exemplo, estão o Seminário de Pesquisa em Música da UFG (SEMPEM) e o Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). Esses dois eventos, respectivamente já realizados dezessete vezes e cinco vezes, se propõem a abarcar a “pesquisa em música” – ou seja, não se limitam a determinado subconjunto de pesquisas dentro desse universo, como fazem os eventos específicos da ABRAPEM, ABMUS, TeMA, EITAM, ENABET, etc.

Na apresentação dos anais do XVII SEMPEM, Tereza Raquel Alcântara-Silva sintetiza as discussões do evento nos âmbitos da “performance musical, criação, educação e terapia, sob o olhar da pesquisa e da prática” (ALCÂNTARA-SILVA, 2017, p. 3). Em consonância com a ANPPOM, o SEMPEM demonstra grande amplidão de repertórios

⁸⁵ Borém e Ray (2012) citam o mesmo texto de apresentação, referenciando-a à Adriana Lopes Moreira, editora da revista entre 2011 e 2015. Optou-se aqui por referenciá-la ao presente editor, entendendo a manutenção da apresentação como uma reafirmação proferida por Holler.

musicológicos empregada por essas quatro vertentes, ao mesmo tempo em que todos eles devem ser acomodados, como produtos de pesquisa, nos mesmos moldes literários da Associação. Em contraste com ela, no entanto, o SEMPEM realça com mais intensidade a pesquisa que relaciona música e terapia. Vale ainda apontar que Alcântara-Silva destaca essas quatro subáreas, percebidas pelos dois olhares, como uma explicação do que o evento considera “pesquisa em música”. É particularmente curioso que o Seminário subdivide a pesquisa em música em “pesquisa e prática”, ou seja, que ele proponha que exista uma “pesquisa-pesquisa” e uma “pesquisa-prática”.

Por outro lado, José Nunes Fernandes revela que o “espaço exclusivo” para pós-graduandos em música, criado pelo I SIMPOM em 2010, “passou [em 2012] a abarcar os alunos de outros programas (Artes, Educação, Sociologia, Letras, Comunicação, Filosofia, Antropologia, História, Informática, entre outros) que desenvolvam investigações na área da Música” (FERNANDES, 2016, p. 7). Expresso nas palavras de Fernandes, esse processo de abertura do Simpósio indica, então, que a organização e o comitê científico do evento consideraram a produção de programas de outras áreas também como pertencente à “área da Música”, tal como argumentado mais tarde por Tomás (2016, p. 5-6). Assim como os outros dois eventos, todas as metodologias empregadas, oriundas das disciplinas dos diversos programas considerados pelo SIMPOM, devem ser expressas em modalidades escritas com eventuais apoios visuais.

4.1 As definições da ANPPOM para “Pesquisa em Música no Brasil”

O panorama inicial das noções de “Pesquisa em Música no Brasil” utilizadas por um grande número de pessoas no país conduz à percepção de uma acepção polissêmica para a expressão e, por extensão, para a área em si. A quantidade e a relevância das pessoas envolvidas na Associação, na *Opus* e nos três eventos comentados demonstram o vigor com que essa polissemia cotidianamente fundamenta a visão teórica que dá conta da área como um todo. Em contraste com essa visão, Lia Tomás (2015) considera a existência de diferentes significados para essa expressão uma *indefinição*. Escrevendo sobre os anais da ANPPOM, Tomás argumenta que

o aspecto da memória, da identidade e da demarcação do campo de pesquisa, os quais se relacionam com a organização de suas informações e preservação de seus dados, parece não ter sido muito bem definida nos primeiros anos da Associação. (TOMÁS, 2015, p. 53).

Como visto nas palavras da autora, essa “indefinição” (ou polissemia, dependendo da visão) afeta mais do que o âmbito conceitual da memória, da identidade e da demarcação do campo: ela também atinge o âmbito concreto da organização e preservação de informações. O aparato conceitual está relacionado intrinsecamente aos moldes dos resultados materiais (questão já discutida em profundidade na seção 3.4.2).

O argumento de Tomás se fundamenta na percepção dos reflexos dessa variância conceitual a respeito da pesquisa em música na documentação relativa aos congressos. Em algumas ocasiões, publicaram-se os textos completos das comunicações, enquanto, em outras, apenas os resumos. Por vezes, publicaram-se integralmente apenas as conferências dos convidados. Também se alternam, nos anais, a presença e a ausência das informações sobre vínculo institucional dos autores e sobre as subáreas dos textos. A autora aponta que “[e]ssa questão formal [dos anais], que para muitos pode ser de pouca importância, pode revelar uma indefinição tanto do que seja o conceito de música, como também do que seja a pesquisa em música” (TOMÁS, 2015, p. 53).

Apesar de Tomás tratar essas variações como uma indefinição, é inegável que inúmeras iniciativas de pesquisa na área de música aconteceram no Brasil desde o primeiro congresso da ANPPOM. Justamente por esta razão, essa variância tem sido tratada aqui não como uma indefinição, mas sim como seu oposto: essa variância é a definição utilizada pela associação para a área de conhecimento. Também por esta razão e a fim de evitar ambiguidades, optou-se aqui pelo uso do plural: *as definições* da ANPPOM para “Pesquisa em Música no Brasil”.

A pluralidade conceitual da expressão se explica apenas parcialmente pelo “mero” motivo de haver um grande número de pesquisadores, cada um com suas concepções e formações distintas, trabalhando sob esse “termo guarda-chuva”. Junto a isso, destaca-se que a expressão “Pesquisa em Música no Brasil” é composta por, pelo menos, três partes: “pesquisa”, “em música” e “no Brasil”. Por isso, a pluralidade conceitual também se explica pelas diferentes possibilidades de combinação construídas com as diferentes possibilidades de significado de cada parte⁸⁶. Em outras palavras, os entendimentos sobre “pesquisa”, “em música” e “no Brasil” de um autor conformam o que ele entende por “Pesquisa em Música no Brasil”. Da mesma forma, se há uma mudança em seu entendimento sobre o que significa “pesquisa” (ou qualquer outra parte), ela também impactará o que ele entende por “Pesquisa

⁸⁶ A escrita explicitamente repetitiva busca evitar má compreensão da ideia.

em Música no Brasil”. Justamente por ser uma expressão composta de partes, basta que uma delas seja tomada com uma conotação diferente para que a compreensão do todo se modifique. Isso explica melhor a razão de tantos significados diferentes para a expressão serem encontrados a partir da observação de um grande número de pesquisadores: basta que, por exemplo, dois autores pensem diferentemente sobre o significado de “em música” para que sejam geradas compreensões distintas para “Pesquisa em Música no Brasil”.

Diante disso, a fim de entender as conotações propostas pelos autores para essa expressão, é necessário aqui enveredar pelas distintas concepções dadas para cada parte dessa expressão, destacando e problematizando, passo a passo, o que tem sido considerado “Pesquisa”, o que tem sido considerado “em Música” e o que tem sido considerado “no Brasil”. A problematização desses termos conduz à conclusão de que cada uma dessas partes é entendida de diferentes maneiras, usadas de forma intercalada ou entrelaçada pelos pesquisadores, consciente ou inconscientemente. São tomados nessa análise tanto os textos que buscam descrever retrospectivamente a associação e o país, quanto aqueles que defendem determinada posição e buscam normatizar os comportamentos e definições. Em síntese, pode-se afirmar que os entendimentos de “Pesquisa” (seção 4.1.1) variam do campo da prática ao campo documental e dependem ainda das exigências de qualidade, enquanto “em Música” (seção 4.1.2) diz respeito tanto à posição ocupada pela música nos repertórios musicológicos e ao próprio significado de “música”. Mesmo o trecho final, “no Brasil” (seção 4.1.3), apresenta quatro conotações distintas, mais uma vez sobrepostas e alternadas nos discursos encontrados. Essa última discussão acumula, ao final, questões apresentadas nas duas anteriores, para constituir um painel geral das relações estabelecidas, as ressaltando a partir de um caso específico ocorrido no final de 2018 no Brasil.

4.1.1 Pesquisa...

Já foram distinguidas (seções 3, 3.1 e 4) duas conotações comumente dadas ao termo “pesquisa”: pesquisa como processo e pesquisa como produto. Na primeira acepção, o termo representa uma atividade em processo, de duração variável ou pré-definida. Essa acepção diz respeito às ações musicológicas, ou seja, as ações que nós musicólogos empenhamos objetivando a construção de conhecimento. Prática musical, levantamento de bibliografia, realização de entrevistas e análise documental são exemplos do que se pode chamar “pesquisa”, nesse sentido. Em contrapartida, a palavra também é frequentemente empregada para designar um produto final decorrente desse processo, geralmente um objeto físico ou

virtual. Entre os formatos mais utilizados, estão o artigo, a dissertação, a tese e o livro. No meio acadêmico, os discursos muitas vezes transitam entre as duas conotações, como se elas tivessem o mesmo significado. Essa duplicidade de sentidos, como já comentado, ainda pode ser estendida à palavra “trabalho”. Exemplos de pesquisa/trabalho como processo são facilmente encontrados na literatura publicada na associação⁸⁷:

As pesquisas desenvolvidas pelo grupo partem de duas linhas de pesquisa: (i) Memórias e narrativas musicais no campo da Educação Musical; e (ii) Memórias e narrativas sobre aprendizagens musicais, conhecimento experiencial e identidades. **Como resultados dessas pesquisas**, foram produzidas três teses de doutoramento, treze dissertações de mestrado, vinte e três trabalhos de conclusão de curso, além de dezenas de artigos publicados nas principais revistas de Educação e Educação Musical no país. (ALMEIDA; TEIXEIRA; LOURO, 2018, [p. 2], grifos nossos).

Este artigo discute as escolhas metodológicas e os resultados alcançados em **uma pesquisa de mestrado focada** na preparação vocal, que é aqui compreendida como o período de aquecimento vocal no ensaio coral que tem como objetivo o ensino-aprendizagem coletivo dos fundamentos de uma técnica vocal eficiente e saudável. **A pesquisa foi realizada entre os anos de 2010 e 2012 e esteve vinculada ao Comunicantus**: Laboratório Coral do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. (HAUCK-SILVA; RAMOS; IGAYARA, 2013, [p. 1], grifos nossos).

[a revista *OPUS*] tem como foco principal compor um **panorama dos resultados** mais representativos **da pesquisa** em música no Brasil (HOLLER, 2018, grifos nossos).

Com a mesma frequência, encontram-se exemplos de emprego desses termos com o significado de produto final:

Este trabalho teve como objetivo realizar mapeamento de **pesquisas publicadas** recentemente no Brasil sobre o tema motivação, buscando identificar quais as principais temáticas que estão sendo investigadas, diferenciar as tendências teóricas e metodológicas das pesquisas e refletir acerca das contribuições teóricas dos trabalhos encontrados. (QUEIROZ, A. M., 2014, [p. 7], grifos nossos).

Foi possível elencar nove artigos dedicados à saúde do músico dentre 107 publicados na Revista *Hodie*, entre os volumes 10, n.1, datado de 2010, e 14, n. 2, de 2014, sendo o periódico com maior presença percentual do tema. **As pesquisas publicadas** abordam estresse em bandas, uso do corpo e movimentos expressivos, disfonia e tratamentos, práticas instrumentais e dor, prevenção de doenças ocupacionais em estudantes de música, técnica violinística e demandas físicas, cinesiologia e técnicas instrumentais

⁸⁷ Todos os exemplos seguintes são oriundos das chamadas e anais dos Congressos da ANPPOM, ou da *Opus*, exceto quando indicado o contrário.

estendidas, lesões musculoesqueléticas em músicos de orquestra e o uso de aquecimento vocal no canto. (COSTA, 2015, p. 191, grifos nossos).

A Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música convida pesquisadores(as), docentes, discentes e profissionais da área de música para submeterem **propostas de trabalhos** para o XXVIII Congresso da ANPPOM, conforme as especificações desta chamada. O tema do Congresso será “30 anos de ANPPOM: um olhar para o futuro”. **O processo de recebimento e seleção dos trabalhos** ficará a cargo da Comissão Científica e da Comissão Artística. As Comissões serão assessoradas, para o processo de avaliação, por uma equipe de pareceristas da área de música. (ANPPOM, 2018a, [p. 1], grifos nossos).

Como mencionado, esses são apenas exemplos encontrados na literatura recente da associação, de onde muitos outros ainda poderiam ser destacados. A frequência com que os dois usos são usados intercambiavelmente demonstra como esses dois significados não têm sido distinguidos pelos autores. Em alguns desses casos, chega a ser impossível distinguir a acepção que os autores estão utilizando. Um trecho em especial se destacou como uma demonstração exemplar dessa ambiguidade, em que os autores utilizam os termos “trabalho” e “pesquisa” quatro vezes:

A pesquisa é um instrumento essencial de reflexão e de construção de saberes na formação profissional do educador musical. Portanto, o objetivo desse trabalho é refletir sobre a relação entre pesquisa e formação inicial incentivada no PIBID Música/UFRN. As narrativas dos bolsistas-pesquisadores, bem como **os trabalhos de Souza (2003) e Freire (1996)** fundamentam essa pesquisa qualitativa. Concluímos que o PIBID Música/UFRN fomenta o desenvolvimento da pesquisa em educação musical articulada a profissionalização do educador musical. (NASCIMENTO; ABREU, 2013, [p. 1, resumo], grifos nossos).

Em três vezes, é possível substituir esses termos por “resultado/publicação” ou por “prática de pesquisa” sem erro. Na outra ocorrência (grifada na citação), no entanto, é impossível saber se os autores se referem especificamente às publicações-resultado ou às ações desenvolvidas por Souza e Freire em seus locais de trabalho.

Na chamada de trabalhos para o XXVIII Congresso da ANPPOM, esses dois sentidos também são empregados, sem cerimônia, intercambiavelmente. Na definição do que devem se constituir as submissões para a categoria Comunicação Oral, *pesquisa* surge com a conotação de *prática*: “O trabalho submetido nessa modalidade deve consistir de texto originado de pesquisa, produção artística ou experiência” (ANPPOM, 2018a, [p. 2]). Logo adiante, na definição das submissões de Pôsteres, o termo aparece com o significado de *produto*: “O trabalho submetido nessa modalidade deve consistir em pesquisa em andamento” (ANPPOM, 2018a, [p. 3]).

Os subtítulos utilizados no texto da chamada são particularmente interessantes para demonstrar como essa duplicidade de sentidos se complexifica conforme é usada. A chamada define as comunicações orais como “resultados de trabalho concluído ou que apresente análise parcial consistente”, enquanto os pôsteres são definidos como “pesquisa em andamento que apresente análise em processo”. Há aqui diversos vestígios que permitem concluir que o que está escrito representa mal aquilo que se quer escrever a respeito.

Em primeiro lugar, ressalta-se que a distinção entre “análise parcial consistente” e “análise em processo” só pode ser feita mediante o julgamento de o que configura “consistência suficiente”, isto é, essa distinção depende do sistema crítico e da régua de valores utilizada para julgá-la e não de uma definição objetiva. Considerando que os pôsteres também passam pelo processo avaliativo do comitê científico do evento, seria apropriado considerar que os pôsteres aprovados são também considerados consistentes pelo comitê. Nesse caso, as definições ficariam ainda mais ambíguas: enquanto a comunicação oral continuaria sendo uma “análise parcial consistente”, o pôster seria definido como uma “análise consistente em processo”. Em segundo lugar, dizer que algo que está em processo é, naturalmente, dizer que ainda está em estágio parcial, sem atingir a completude da tarefa. Com isso, as duas definições seriam exatamente a mesma.

Por fim, pela própria natureza da atividade investigativa, esvazia-se o sentido de “pesquisa concluída”, no sentido de que não haveria nada mais a dizer após as considerações da respectiva submissão. A ideia de “conclusão” pode ser entendida apenas após a eleição de uma unidade explicitamente demarcada, como “mestrado concluído” ou “estágio de pós-doutorado concluído”. A unidade é muito claramente explicitada na definição das submissões na categoria Iniciação Científica: “O trabalho submetido nessa modalidade deve consistir de textos resultantes de trabalhos originados de projetos de iniciação científica, já concluídos” (ANPPOM, 2018a, [p. 2-3]). Ou seja, o que deve estar concluído é o “projeto de iniciação científica”, algo mensurável com início e fim. Embora seja ignorada na descrição explícita do que se espera de uma comunicação e de um pôster, essa ideia de unidade de medida é essencial para as duas definições apresentadas pela chamada. Os resultados de uma “análise parcial consistente” podem ser considerados “resultados de trabalho concluído”, dependendo da unidade empregada: se a unidade for “análise parcial”, há um trabalho concluído; se a unidade for algo maior que essa análise, a pesquisa está inconclusa. Mais uma vez, a decisão de qual é a unidade está a cargo dos pareceristas das submissões – o que inevitavelmente resulta no uso de critérios distintos no mesmo comitê.

O termo parece sofrer com a mesma duplicidade que a palavra “trabalho” nessa chamada, especialmente explicitada na descrição das submissões na categoria “Iniciação científica”: “O trabalho submetido nessa modalidade deve consistir de textos resultantes de trabalhos originados de projetos de iniciação científica, já concluídos” (ANPPOM, 2018a, [p. 2-3]). Nota-se, nessa definição, que a primeira ocorrência pode ser substituída por “texto”, enquanto a segunda é ambígua. Em um exercício de substituição, nenhuma das duas opções (“textos” ou “práticas”?) faz sentido na frase: “O texto submetido nessa modalidade deve consistir de textos resultantes de textos originados de projetos de iniciação científica, já concluídos” ou “O texto submetido nessa modalidade deve consistir de textos resultantes de práticas originadas de projetos de iniciação científica, já concluídos”.

A situação apresentada pela descrição das categorias aceitas como submissão na *Opus* (OPUS, 2019b) é mais clara, o termo “pesquisa” surge apenas nas exigências de declaração da linha de pesquisa e de alinhamento às normas vigentes de ética na pesquisa. Utilizado diversas vezes, o termo “trabalho” é sempre acompanhado de termos como “submetido”, “enviado”, “escrito” e “título”, deixando claro ser empregado apenas no sentido de “submissão”.

A problematização desses significados (foco das seções 3 e 3.1), reaproveitando as palavras de Lia Tomás (2016), pode parecer ser de pouca importância. No entanto, ela revela que a pergunta inicial (“quais são as pesquisas aceitas na área?”) é um tanto simplista e deve dar lugar a três perguntas de maior pertinência:

1. Quais são os produtos de pesquisa aceitos na área?
2. Qual é a relação entre os produtos e as práticas?
3. Quais são as práticas de pesquisa aceitas na área?

Com a maior precisão dessas perguntas, evita-se a ambiguidade e perda de foco causadas pelo uso ambíguo da palavra “pesquisa”. Essa maior acuidade também possibilita avançar a análise documental para outro campo: o processo crítico da área, considerando-se, assim, os aspectos críticos de ideologia, técnica e geografia, fundamentais para que as submissões superem a exigência do respectivo processo avaliativo. Acrescenta-se aqui, então, uma quarta pergunta:

4. Que exigências mínimas são aplicadas para as aprovações?

Assim como realizado com os repertórios musicológicos, a resposta para a pergunta geral “o que se tem entendido como ‘pesquisa’ na ANPPOM?” começou a ser delineada aqui com a resposta da primeira pergunta: quais são os produtos aceitos pela associação? Até

aqui, foram brevemente mencionadas as categorias de Comunicação Oral e Pôster, aceitas pelo Congresso. Desde 2018, o Congresso também tem acolhido submissões nas categorias de Comunicação-Recital e Comunicação-Difusão. Já em relação à *Opus*, a editoria explicita que as categorias aceitas são Artigo, Resenhas, Entrevistas, Traduções e Atualidades (OPUS, 2019a). Completando a lista de produtos acolhidos pela associação estão, ainda, os livros da série *Pesquisa em Música no Brasil*. Nota-se que todas as dez modalidades apontadas são fundamentadas na expressão verbal. Já os demais recursos visuais são sempre referidos pela associação como *adições* ao texto:

Cada trabalho deve ter extensão mínima de 6 páginas e extensão máxima de 8 páginas (incluindo título, resumo, palavras-chave e respectivas traduções, notas e referências), sendo possível **o acréscimo de até 2 páginas com imagens (ilustrações, exemplos musicais, figuras, tabelas etc.)** [...]

Exemplos musicais (Ex.), figuras (Fig.), tabelas (Tab.) etc. devem ser inseridos no texto como figura, em gradações de preto [...] (ANPPOM, 2019a, [p. 5], grifos nossos).

Imagens, tabelas e exemplos musicais devem ser inseridos no texto com a devida numeração [...]

Ilustrações coloridas (nos formatos ".tif" ou ".jpg", com resolução 300dpi) e **arquivos de som** (no formato ".mp3") **são aceitos e deverão ser inseridos no corpo do texto. Arquivos de vídeo poderão ser aceitos após contato prévio.** (OPUS, 2019b, grifos nossos).

Embora as categorias aceitas no Congresso se estendam em apresentações de 15 a 20 minutos nos eventos, as apresentações de Comunicação Oral e Pôster são compreendidas pela associação como ações efêmeras, sem o caráter documental que permita serem posteriormente consultadas pela comunidade acadêmica. Esse entendimento sobre a permanência documental e a efemeridade das ações é explicitado pela *Opus*, em seu texto mais recente sobre as submissões:

O texto submetido deve ser original (não publicado previamente em periódicos nacionais ou estrangeiros); **trabalhos anteriormente apresentados oralmente em congressos são considerados originais**; textos que constituam versões ampliadas de exemplares previamente publicados em anais de congressos deverão trazer esta informação na primeira página e caberá aos pareceristas *ad hoc* avaliar se o aprofundamento no assunto é suficiente para que possam ser considerados originais. (OPUS, 2019b, grifos nossos).

Por essas definições, original seria o que ainda não foi publicado, seja em periódicos nacionais, estrangeiros ou anais de evento. Em outras palavras, o que foi apenas apresentado em congresso (sem publicação subsequente nos anais) é considerado academicamente

inédito⁸⁸. Essa definição, vigente em 2019, remonta ao argumentado por Ilza Nogueira na apresentação da primeira edição da *Opus* em 1989:

A Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, através de seus Encontros Anuais geograficamente rotativos, representando a pluralidade disciplinar do conhecimento musical, montados sobre temas politicamente definidos para levar a pesquisa musical do país a acompanhar e refletir o desenvolvimento científico e tecnológico contemporâneo, visa tanto ao estímulo da produção artística e científica musical quanto à sua divulgação no âmbito do público destes eventos. Este canal de comunicação oral dos resultados de pesquisa em música tem, portanto, importância essencial para a consolidação da área.

A comunicação escrita, entretanto, é a que concede aos pesquisadores a propriedade de seus trabalhos e o seu reconhecimento, de uma forma mais ampla. O papel da literatura periódica no processo de circulação da informação científica é de inestimável valor. (NOGUEIRA, 1989, apresentação [p. 5]).

Reproduz-se todo este trecho aqui, apesar de seu tamanho, justamente para destacar que, mesmo com todos os elogios à ANPPOM e aos seus encontros, a definição atual para ineditismo na área é a mesma de 30 anos atrás: é a comunicação escrita que concede “propriedade e reconhecimento” aos pesquisadores e seu trabalho. Se hoje é possível publicar, sem participar de eventos, é essencial destacar que, em seu início, a *Opus* não era um periódico com artigos originais submetidos a avaliação cega por pares, mas sim a publicação de “trabalhos apresentados” (segundo nomeia) nos encontros da associação. Tratavam-se dos anais dos eventos da ANPPOM.

Evidencia-se, assim, que, nessas três décadas, são os produtos arquiváveis que importam na avaliação sobre o ineditismo das pesquisas – e não as ações de divulgação. Retomando a citação da *Opus* de 2019, no caso de já haver um produto arquivado (publicação em anais), dispensa-se um novo arquivamento (na revista) – a menos, como exposto, que uma banca de pareceristas avalie que há um aprofundamento “suficiente” para serem considerados originais. Na associação, essa regra geral parece ser quebrada apenas no terceiro volume da série *Pesquisa em Música no Brasil* (NOGUEIRA; FONSECA, 2013), que republica uma tradução de Carlos Palombini, já publicada anteriormente no volume 7 da *Revista Eletrônica de Musicologia*, de 2002.

O que se conclui disso é que todas as experiências de pesquisa vividas na universidade têm de se adequar às possibilidades e limites da expressão verbal, enquanto

⁸⁸ Isso, mais uma vez, evidencia outro elemento próprio aos eventos que escapa à costumeira forma de documentação em anais.

qualquer elemento que aí não caiba é deslocado para o nível *opcional* dos *anexos*. Nota-se, assim, uma espécie de afunilamento na tradução das práticas diversas de pesquisa para um único meio de comunicação final (Figura 22). Nota-se que se considera como único resultado essencial de pesquisa o que Moreira (2017, p. i) designou como a “produção intelectual que se expressa textualmente”. A ubiquidade da expressão verbal como suporte para resultados de pesquisa se manifesta no fato de que uma série intitulada *Pesquisa em Música no Brasil*, mantida pela principal associação da área, é uma série de *livros* – ou seja, não é uma série que privilegie vídeos, áudios ou objetos, entre outras opções de suporte. Conscientemente ou não, esse aspecto da série legitima e mantém o valor, amplamente disseminado na academia como um todo, de que o resultado (parcial ou final) de pesquisa deva ser um texto.



Figura 22. Afunilamento de práticas diversas de pesquisa para um único suporte do produto
 Fonte: elaboração do autor.

Ainda no contexto do suporte, entre os produtos acolhidos pela associação, apenas dois apresentam a possibilidade de superarem a expressão verbal: a Comunicação-recital e a Comunicação-difusão. Essas duas modalidades surgiram na ANPPOM no XVIII Congresso (de 2018, em Manaus) quando a associação transformou e segmentou a categoria anterior *Apresentação artística* em *Comunicação-recital* e em *Comunicação-difusão*. Na chamada de trabalhos, atenta-se, na escrita dos títulos dessas categorias nos dois respectivos anos, para a adição da palavra “sessões”, deixando claro que a realização de apresentações artísticas pontuais durante a programação do evento daria lugar a sessões de comunicações-recital e/ou comunicações-difusões consecutivas, de maneira idêntica às sessões de comunicações orais.

IV – APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

Têm como finalidade a apresentação de trabalhos artísticos, por artistas convidados(as) e por artistas autores(as) de propostas submetidas ao evento, analisadas e organizadas pela Comissão Artística. (ANPPOM, 2017, [p. 1]).

V – SESSÕES DE COMUNICAÇÃO-RECITAL E COMUNICAÇÃO-DIFUSÃO

Têm como finalidade a apresentação de trabalhos artísticos e divulgação de composições como resultados de pesquisa, envolvendo a performance ou a apresentação de fonograma/videograma da(s) obra(s) e um resumo comentado. (ANPPOM, 2018a, [p. 1]).

Assim, a partir de 2018, a chamada passou a incluir a possibilidade de outros suportes para os produtos de pesquisa – que, por sua vez e alinhada às exigências das outras modalidades, também exige a submissão desses outros tipos de produto, seja em áudio ou em vídeo. Entre as exigências para submissão às duas modalidades consta:

f. Link para o áudio disponibilizado em um canal não público do YouTube ou SoundCloud, conforme as seguintes especificações: **para a modalidade comunicação-recital** o áudio deve conter a gravação integral das obras, com os intérpretes que a apresentarão no Congresso; propostas **para a modalidade comunicação-difusão** deverão conter na íntegra a obra a ser apresentada.

O texto com a descrição da proposta ou o áudio disponibilizado na internet não deve conter nome, filiação institucional, nem qualquer outro tipo de informação que permita a identificação do(a) autor(a) ou intérpretes. (ANPPOM, 2018a, [p. 8]; 2019, [p. 8], grifos originais).

É importante destacar que, culturalmente, as concepções que cercam as Comunicações Orais e Pôsteres são distintas das que cercam as Comunicações-recitais e Comunicações-difusões. Enquanto as primeiras permitem (e costumam) expor decisões metodológicas passo a passo (incluindo aí as opções escolhidas e as relegadas), essas novas modalidades estão sendo consideradas como a exposição de um produto final (majoritariamente sonoro), após uma exposição de 5 ou 10min. Ao mesmo tempo em que a apresentação do produto final é importante para a comunidade, nota-se que aqui é privilegiado o ato de um contato integral com o resultado, diferentemente das outras sessões. Nas sessões do Congresso em 2018, as produções artísticas apresentadas se restringiram, de fato, a um produto final de um processo de investigação, se diferindo da exposição de resultados parciais segmentados por comentários que justificassem a continuidade ou abandono daquela ideia em particular. Com isso, embora a CAPES considere, já há mais de uma década, “a produção artística como central no processo de avaliação da área” (CAPES, 2009, [p. 5]), esse caráter de “resultado final”, sempre inquebrável, dá outra natureza à contribuição da produção artística à construção do conhecimento coletivo.

Embora não exista nenhuma restrição pelas normas do Congresso (e, por isso, usa-se aqui o termo “culturalmente”), é incomum que comunicadores mostrem às suas plateias – usando exemplos grosseiros, porém fáceis de visualizar – materiais didáticos nas sessões

de Educação Musical, edições nas sessões de Musicologia, instrumentos nas sessões de Etnomusicologia, etc. Dependendo das diretrizes consolidadas pela associação, abrem-se as possibilidades de que as Comunicações Orais e Pôsteres incorporem essa concepção ou que, em contraste, as Comunicações-recitais e Comunicações-difusões incorporem a prática mais fluída das outras sessões.

Se há aí uma interface plenamente permeável – cujo futuro é de difícil previsão –, é possível destacar uma diferença essencial entre essas modalidades no Congresso da ANPPOM. Desde 2018, a chamada de trabalhos prevê a documentação das sessões de Comunicação-recital e Comunicação-difusão: “As propostas aprovadas terão a apresentação disponibilizada em arquivos de áudio ou vídeo em seção específica dos anais do congresso” (ANPPOM, 2018a, [p. 7]; 2019, [p. 7]). Mais uma vez de forma distinta às sessões mais tradicionais, há aqui uma intenção de documentar o evento: o que foi dito, a plateia, o ambiente de apresentações, as expressões faciais, as reações e tudo o mais que pode ser sintetizado na expressão *performance*, que bem explica o que acontece durante as sessões de um congresso. Diferentemente dos anais constituídos por textos preparados antes do evento, aqui estão previstas documentações produzidos no evento e sobre o evento. Retornando à pergunta sobre os produtos de pesquisa aceitos: os produtos artísticos aceitos na ANPPOM geram, portanto, um novo produto de pesquisa (o registro da apresentação no Congresso). Apesar de essa informação estar presente na chamada de trabalhos para 2018 e o Congresso ter sido realizado em agosto do mesmo ano, o registro das apresentações ainda não foi disponibilizado pela ANPPOM⁸⁹.

Se, por um lado, a ANPPOM é bastante rígida em relação ao formato dos produtos que aceita, a associação não oferece explicitamente nenhuma diretriz específica da associação em relação às práticas de pesquisa em Música. Nenhuma diretriz pode ser encontrada nem na chamada de trabalhos para o Congresso, nem nas especificações para submissão à revista *Opus*. Como a série *Pesquisa em Música no Brasil* não tem uma chamada publicamente disponível, tampouco ela explicita os entendimentos da associação a respeito das práticas aceitáveis. Dessas três possibilidades, apenas a *Opus* especifica brevemente que “pesquisas envolvendo seres humanos devem estar em acordo com as normas de ética em

⁸⁹ Os anais foram consultados pela última vez em 23 de março de 2019, – consultados, portanto, cerca de sete meses após a realização do evento. Durante a assembleia da associação, realizada no próprio congresso, foi anunciado que os anais já estavam disponibilizados no site da ANPPOM (embora sem esses registros), deixando claro que a publicação dessas novas modalidades foi esquecida e que ainda elas são tomadas como novidade entre os membros responsáveis.

pesquisa vigentes. Recomenda-se incluir no artigo o número do CAAE” (OPUS, 2019b) – exigência que transcende as especificidades da música.

Portanto, a única trajetória metodológica possível para revelar as práticas de pesquisa aceitas pela associação é por meio da análise dos produtos aprovados por seus comitês científicos e pareceristas. Essa análise revela que a natureza das ações empregadas nas pesquisas e registradas nos textos da ANPPOM é muito diversa. A lista utilizada para exemplificar o conceito de *ação musicológica* (seção 3.1) já era uma listagem das práticas encontradas nas publicações da ANPPOM, a qual se repete aqui: geração de registros musicais, construções de *performances*, observações participantes, levantamentos e revisões bibliográficas, análises de partituras e/ou de fonogramas, criação de registros visuais, transcrições de gravações, viagens e visitas, entrevistas, elaboração de anotações, comparações de registros musicais, acúmulo e revisão de dados, comparação e aquisição de equipamentos, arranjos de músicas, comparações de conceitos, transcrições de peças para outros instrumentos, análises espectrográficas, negociações com interlocutores de pesquisa (pessoais ou por escrito) e reduções harmônicas, entre outras.

A pluralidade de práticas dificulta a criação de categorias que as organize conceitualmente, pois as naturezas das diversas possibilidades se entrelaçam de muitas maneiras. Como categorias de espectro amplo, é possível organizar minimamente essas práticas entre aquelas que lidam diretamente com situações e acontecimentos, aquelas que lidam com documentos e aquelas aplicáveis às duas naturezas de objeto (Quadro 13). Em relação à primeira categoria, estão objetos de análise efêmeros, incapazes de se repetirem ou serem replicados. Já os objetos tomados pela segunda categoria podem ser, mais tarde, reanalisados pelo mesmo pesquisador ou por outros.

Quadro 13. Ações de pesquisa na ANPPOM e natureza de seus objetos de análise

AÇÕES	NATUREZA DO OBJETO	
	SITUACIONAL	DOCUMENTAL
Geração de registros musicais	×	
Construções de <i>performances</i>	×	
Observações participantes	×	
Levantamentos e revisões bibliográficas		×
Análises de partituras e/ou de fonogramas		×
Criação de registros visuais	×	×
Transcrições de gravações		×
Viagens e visitas	×	×
Entrevistas	×	
Elaboração de anotações	×	×
Comparações de registros musicais		×
Acúmulo e revisão de dados	×	×
Comparação e aquisição de equipamentos		×
Arranjos de músicas		×
Comparações de conceitos		×
Transcrições de peças para outros instrumentos		×
Análises espectrográficas		×
Negociações com interlocutores de pesquisa	×	
Reduções harmônicas		×

Fonte: elaboração do autor.

É importante ressaltar que nenhuma dessas ações, isoladamente, se categoriza como o que a ANPPOM tem aprovado como pesquisa. É necessário que haja um encadeamento de um subgrupo de ações como essas que seja capaz de conduzir a conclusões suficientemente consistentes e relevantes para o meio acadêmico da Música (julgamento pelo qual os pareceristas são responsáveis) para que a submissão seja aprovada. Não se encontram casos de submissões aceitas na ANPPOM que apresentem, por exemplo, unicamente a transcrição em notação musical de determinado fonograma ou a descrição de uma situação de performance. A ausência de publicações como esses casos hipotéticos sugere que, por mais detalhadas que fossem, elas não encontram espaço na ANPPOM. O comentário sobre a ANPPOM pode ser estendido às outras associações, periódicos e instituições da área de Música, já que não mantêm qualquer tipo de repositório em que o material resultante de uma dessas ações possa ser disponibilizado para a comunidade, como o *Mendeley Data*, mantido pela editora Elsevier (MENDELEY, 2019).

Como estão sendo consideradas aqui as práticas de pesquisa – sem ainda adentrar no mérito de sua relação propriamente dita com a disciplina Música – destaca-se que muitas dessas práticas mencionadas nas publicações são pertinentes a um universo de pesquisa amplo, mais abrangente do que apenas na área de conhecimento Música, tal como o

alinhamento aos preceitos éticos de pesquisa exigido pela *Opus*. Algumas em particular, no entanto, são mais comuns ou mesmo exclusivas da área em questão, como as ações de geração de registros musicais, de construções de *performances*, comparação de registros musicais e transcrições de peças para outros instrumentos, para citar algumas.

A lista de exemplos de práticas de pesquisa (Quadro 13) foi compilada a partir da leitura das publicações da ANPPOM e de suas raras menções sobre as atividades dos pesquisadores. Tanto com as práticas que lidam com situações quanto com aquelas que lidam com objetos, nota-se que descrever as *ações de pesquisa* é algo deixado para o segundo plano nas publicações da associação. Quando a prática de pesquisa prioriza documentos, o relato sobre as ações é apresentado de forma bastante sintética nos textos da ANPPOM.

Retoma-se aqui, como um exemplo em que isso ocorre de forma evidente, a já mencionada publicação de Corrêa (2013) sobre as relações de conformidade (conceito de Leonard Meyer) em peças pós-tonais de Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. A descrição da prática de pesquisa apenas se insinua na apresentação do objetivo e da estrutura geral do texto (Quadro 14), realizada após uma introdução sobre os conceitos mencionados.

Quadro 14. Análise da apresentação de uma Comunicação Oral

APRESENTAÇÃO DO TEXTO	FOCO	TEMPO
A metodologia norteadora deste trabalho é de base revisional e conceitual. Assim, primeiramente será descrito e demonstrado o conceito de Meyer de relações de conformidade, mecanismo responsável por engendrar a configuração [patterning]. Essa terminologia será discutida e exemplificada de modo a tornar viável seu entendimento para a segunda parte desse texto, ou seja, a transferência dessas ideias para o repertório pós-tonal. Foram escolhidas para análise obras do repertório brasileiro contemporâneo. Estas tomadas não só pela predileção do autor, mas, sobretudo por serem representativas do uso de diferentes técnicas construtivas, como o uso do polimodalismo, serialismo, procedimentos harmônicos sem relações tonais, entre outros. Assim, as colocações de Meyer sobre implicação e significação musical, anteriormente restritas à linguagem tonal, ganham novo dimensionamento ao encontrarem correspondência em outros ambientes composicionais. (CORRÊA, 2013, [p. 2-3]).	Ambíguo Produto (ou leitura do produto) Processo (metodologia) Processo (resultados)	Ambíguo (presente e passado) Ambíguo (presente e futuro) Passado Passado

Fonte: elaboração do autor.

O trecho evidencia as rápidas alterações do tempo em que a pesquisa supostamente ocorre. O “trabalho” mencionado na primeira frase aparentemente diz respeito ao texto, enquanto “a metodologia norteadora” está ligada às ações de pesquisa já realizadas antes do texto. A partir desse embate presente-passado, o texto se dirige à ação de leitura das páginas seguintes – ou seja, ao futuro e sobre o leitor –, o que fica explícito com as palavras “primeiramente será descrito e demonstrado” e “essa terminologia será discutida”. De volta

ao passado, finalmente encontram-se comentários sobre as práticas da pesquisa propriamente ditas (“foram escolhidas para análise...”), seguidos da respectiva justificativa e do resultado obtido. Ao final, é interessante notar que, após ter lido tanto sobre o processo de pesquisa, fica evidente que o “este trabalho” da primeira frase diz respeito “àquele trabalho” (ou seja, o processo, o passado) e não “este” (o produto, o presente). Mais uma vez, se apresenta a questão d’*A Traição das Imagens*, de Magritte.

Na seção intitulada “Análises”, Corrêa destaca diretamente aspectos das partituras analisadas, sempre com o mesmo estilo de escrita: “No plano de frente, os três primeiros compassos da voz superior são ritmicamente idênticos, permitindo-se dizer que os compassos 2 e 3 estão em conformidade com o primeiro compasso” (CORRÊA, 2013, [p. 4]). Comentários sobre as partituras, como esse, dominam o texto até o momento em que se lê: “Embora não totalmente ortodoxas, as obras até aqui analisadas possuem procedimentos estruturantes semelhantes aos do sistema tonal” (CORRÊA, 2013, [p. 6]). É possível que Corrêa esteja querendo dizer “até hoje” com a expressão “até aqui” (ela também pode ser entendida como “até esta página”), mas o que é necessário destacar em relação a essa frase é que muito pouco foi falado sobre o próprio processo de análise – ou seja, a prática de pesquisa. As premissas e os resultados são apresentados com muita clareza, enquanto a descrição da prática em si é totalmente ofuscada por esses dois elementos. Uma comunicação como essa permite ao leitor aprender sobre os conceitos de Leonard Meyer, sobre as peças de Villa-Lobos e Guarnieri e até mesmo sobre o que Corrêa pensa sobre a relação entre eles – porém inviabiliza qualquer aprendizado sobre o processo de pesquisa realizado pelo autor. Não surpreendentemente, a leitura de tais textos favorece o aprendizado sobre as “coisas em si”, mas não sobre seu próprio ofício – o que, em larga escala, pode ser preocupante quando se pensa, sobretudo, no processo de formação (inicial ou continuada) dos musicólogos. Essa tendência de o pesquisador buscar, no texto, se tornar “transparente” em relação ao objeto é amplamente disseminada quando se olha a produção publicada na ANPPOM como um todo (assim como em documentos de outras origens). Em outra análise sobre as peças de Villa-Lobos, no primeiro livro da série *Pesquisa em Música no Brasil*, encontra-se mais um exemplo evidente da “transparência”:

Na seção B do *Prelúdio N° 2* há um movimento harmônico no qual a mão esquerda se desloca pelo braço do violão de forma que a digitação permaneça idêntica ou pouco alterada.

Esse movimento cria um resultado plástico caracterizado pela construção de uma posição fixa da mão esquerda que vai se deslocando pelo braço. **Essa técnica é muito utilizada pelos violonistas populares que a**

aprendem a partir da observação e imitação de outros instrumentistas. [...] Uma incorporação técnica análoga se dá com a mão direita, na seção B do *Prelúdio N° 1*, iniciada por um motivo que consiste em **um acorde arpejado de mi maior que remete à sonoridade das cordas soltas de uma viola caipira, normalmente afinada nesse tom.** Algumas notas desse motivo, tocadas na primeira e segunda cordas, devem ser **tangidas com o polegar, um tipo de técnica muito comum entre os violeiros e pouco usual na técnica do violão de concerto existente em 1940.** (ASSIS, *et al.*, 2009, p. 27, grifos nossos).

Os trechos grifados na citação revelam premissas ou conclusões do texto: a técnica “muito utilizada pelos violonistas populares” (mencionados como um grupo unificado e, portanto, definido), que um acorde arpejado de mi maior deve ser, imediatamente, associado à viola caipira e que determinada técnica era característica de um grupo ou de outro. Nenhuma dessas afirmações é referenciada ou decorre de práticas de pesquisa explicitadas no texto. Em contraste, elas derivam de conhecimentos prévios dos autores, algo já internalizado em suas visões-de-mundo. Pela construção de fato apresentada no texto, no entanto, é impossível decidir entre concordar ou discordar dessas afirmações, pois ela oculta qualquer elemento que permita ao leitor reconstruir as práticas que levaram a essas conclusões. Mais acentuadamente do que o caso de Corrêa, o máximo a se fazer, aqui, é se referir a tal trecho com expressões como “os autores argumentam que”.

Embora esse aspecto dos textos tangencie a discussão sobre pesquisa e (impossibilidade de) neutralidade, trata-se aqui, na realidade, de outro ponto tratado como transparente: os próprios procedimentos de análise. A lacuna deixada pela omissão dessas informações pode ser revelada com uma simples tentativa de reconstrução das etapas cumpridas pelo pesquisador, desde um nível mais amplo (por exemplo: estuda-se primeiro os conceitos ou as peças?) até o mais fino imaginável (por exemplo: para realizar a análise, faz-se uma tabela provisória com os elementos identificados durante ela?).

Esse ponto, embora muito criticado nas iniciativas de caráter documental (mencionado por DUPRAT, 1996; HURON 1999), se manifesta da mesma maneira mesmo em textos de pesquisadores que se dizem engajados com as práticas e pessoas sobre as quais pesquisam. Nesses casos, encontram-se descrições até mesmo detalhadas sobre as condições e ambientes em que as práticas e as pessoas se encontram – porém essas descrições, ressalta-se, não dão conta dos processos de análise dos pesquisadores, ao passo que enfocam os processos do que pode ser chamado, esquematicamente, de coleta de dados. O que é feito entre essa “coleta” e o texto final (ou seja, o que comumente se designa como “análise”), no entanto, continua sendo, frequentemente, omitido. A declaração explícita sobre o

envolvimento pessoal dos autores, quando acontece, permite visualizar parte da conformação dada à reunião e à análise dos dados – mas mantem obscurecidas as etapas realizadas pelo pesquisador na análise.

Tecnicamente, o suporte textual não exatamente impede o registro das ações de pesquisa – seria possível descrevê-las com profundidade, utilizando palavras. Porém, antes de associar essa tendência na ANPPOM meramente à uma questão cultural, destaca-se que a limitação da dimensão dos textos publicados pela associação resulta também na brevidade dos comentários sobre a prática dos próprios pesquisadores para que haja espaço para os comentários sobre o objeto de pesquisa propriamente dito (também reduzido). Curiosamente, mesmo a maior extensão possível com a publicação de livros, essa tendência foi mantida, já que eles são majoritariamente constituídos por textos menores de diferentes autores. O fato de que essa decisão editorial (ter vários autores) impacta na rápida explicitação das práticas de pesquisa fica evidenciado pela sua exceção: no livro em que há apenas um longo texto (TOMÁS, 2015), as práticas são relatadas extensamente e com precisão. Dentre as centenas de publicações da ANPPOM (incluindo aí o livro dos 30 anos de associação, organizado por Lima e Ulhôa, publicado em 2018), esse foi o único texto encontrado que ultrapassava a marca de 40 páginas (e, ainda assim, com o total permanecendo abaixo de 70 páginas). Aqui, mais uma vez, destacam-se as possibilidades de documentação próprias de meios não verbais (não empregados pela ANPPOM), como meios de dar conta de elementos das práticas de pesquisa hoje desconhecidos e não compartilhados. Independentemente das possibilidades tecnológicas no futuro, a afirmação de Rosane Araújo sintetiza com clareza a postura dos associados em relação ao objetivo das publicações: “a construção de textos passa a ser um dos recursos disponíveis para que pesquisadores, professores, enfim, sujeitos envolvidos com pesquisa científica apresentem os resultados de suas investigações, discussões e novas propostas” (ARAÚJO, 2009, p. 154) – ou seja, os resultados das pesquisas, discussões e novas propostas, mas não as *etapas* de pesquisa.

Em relação aos autores, nota-se que os termos “pesquisa e pós-graduação” no nome da associação se refletem fielmente na produção. Todos os autores observados se encontravam, ao menos à época da publicação, vinculados a universidades ou recém-saídos delas. A ANPPOM recebe quatro categorias de associados: instituições, estudantes de pós-graduação, estudantes de graduação e pesquisadores/professores/artistas/profissionais. A *Opus*, por contraste, exige que, ao menos, um dos autores da submissão tenha o título de doutor ou esteja cursando o doutorado (OPUS, 2019b). Em relação à série *Pesquisa em*

Música no Brasil, embora não exista uma chamada disponível para ela, se verifica que todos os seus editores e organizadores são professores doutores atuantes em universidades brasileiras. Já o Congresso apresenta exigência de vínculo apenas nas submissões para a modalidade Iniciação Científica (em que as submissões devem ser derivadas de pesquisas desenvolvidas em projetos de iniciação científica, portanto, lideradas por um professor), deixando as outras categorias de submissão sem exigências. Essa falta de requisito parece, no entanto, ser apenas o resultado material de uma regra tácita na associação, de que apenas pós-graduandos e professores pesquisadores costumam submeter textos ao evento – o que pode ser verificado com a observação dos textos publicados ano a ano.

Regra tácita semelhante foi notada em relação à *Revista da ABEM*, por Nunes *et al.* (2007). Observando o período entre 1992 e 2006, os pesquisadores apontam que, embora na *Revista* não haja exigência mínima de formação, os vínculos declarado pelos autores das submissões eram majoritariamente vínculos universitários (86%), sejam na pós-graduação ou na graduação. Os pesquisadores contrastaram esse número com a proposta inicial da *Revista* (“ser o espaço do professor de Música”), o que os levou a questionar a que professor de música a publicação buscava atender e a tecer críticas ao que ela tinha, na realidade, se tornado:

Longe de atingir o público idealizado pela primeira presidente, a Revista tornou-se publicação de altíssimo nível, escrita e lida por intelectuais, cujos conteúdos não atingem o professor de música, seja como leitor ou autor. De 168 artigos somente 20 foram escritos por professores de música (escola de música/escola regular). Mas tais professores não são os principais agentes da educação musical? Quais seriam suas relações com a(s) teoria(s) da área? Não seriam pesquisadores? (NUNES *et al.*, 2007, [p. 9]).

O paralelo com a publicação da ABEM exemplifica que, mesmo se mostrando aberta a submissões de todos os níveis de formação, o interesse pela revista é restrito majoritariamente a universitários. É possível entender, assim, que a naturalização da exigência de formação mínima, no caso do Congresso da ANPPOM, apenas evidencia a concepção geral de quem são as pessoas envolvidas na atividade *pesquisa*. Antes de questionar o sucesso da associação (tal como se fez com a ABEM), busca-se aqui pontuar que há uma desconexão – talvez intencional, talvez acidental – entre a ANPPOM e o mundo além universidade.

Do ponto de vista contrário, pelas três décadas de continuidade e intensa atividade, é possível dizer que a ANPPOM tem sido bem-sucedida, ao longo de sua existência, em reunir

parte significativa do meio acadêmico ligado à Música. A ausência do vínculo institucional em alguns anais da ANPPOM, como destacado por Lia Tomás (2015, p. 53), dificulta a identificação do vínculo de autores às instituições propriamente ditas (o que permitiria entender o perfil de cada instituição com mais precisão), o que, por sua vez, dificulta a compreensão das relações entre autores, instituições, repertórios musicológicos, regiões geográficas e níveis de exigência (conforme o nível de pesquisa: IC, mestrado, doutorado, pós-doutorado ou pesquisador efetivo). Essa lacuna pode ser sanada pela consulta do vínculo no Currículo Lattes, embora sem a certeza da veracidade da informação.

A relação entre o nível e vínculo dos pesquisadores e as práticas e produtos de pesquisa se evidencia sobretudo na velocidade com que estes se modificam, ao longo do tempo. Individualmente falando, é possível perceber um período inicial de experimentação pelo qual os autores passam, quando tentam encontrar as soluções que melhor se adequem às suas questões, o que significa simultaneamente conhecer o que já existe e desenvolver novas opções. Como Rosane Cardoso de Araújo (2009) aponta, escrever um texto publicável

é um processo que demanda procedimentos específicos de acordo com a natureza da proposta, ou seja, a escolha do modelo do texto – resenha, artigo científico, comunicação em eventos/pôster, conferência – determinará a construção da redação, pois ela deverá estar em conformidade com as normas que regem a formatação e elaboração das diferentes produções bibliográficas. (ARAÚJO, 2009, p. 154).

Por isso, mesmo que restrito às categorias textuais aceitas no meio, o pesquisador ainda precisa de um período para perceber as minúcias de cada possibilidade, absorvendo também o que cada uma dessas significa. É interessante notar que o início dos projetos coletivos ou projetos de socialização (como a criação de associações como a ANPPOM e de programas de pós-graduação) geralmente resulta em discussões sobre a natureza e o propósito de tais projetos. São mais comuns nos anos 1980 e 1990, do que hoje, encontrar publicações como “Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil” de Jmary Oliveira (1992) e “O Perfil de Um Curso de Doutorado Em Música: Musicologia” de Martha Ulhôa (1995). Esse processo de estabilização, passado pela pós-graduação naquelas duas décadas, é análogo ao vivido atualmente pelos programas brasileiros de pós-graduação profissional na área de música. Os novos programas acadêmicos, no entanto, utilizam os programas já existentes como referência, seja do que fazer semelhante ou do que fazer diferente, seja consciente ou inconscientemente. Assim como as diretrizes gerais que essas discussões evocam, também estão em permanente discussão os moldes dos produtos

desejados, o que pode ser visto na colocação de Inês de Almeida Rocha, que “reclassifica” as *teses* defendidas no curso de especialização do CBM entre 1951 e 1968 como *monografias*:

As monografias, defendidas ao término do Curso de Especialização para Professores de iniciação Musical estão arquivadas na Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música, o que possibilita acesso a essa produção acadêmica pioneira na formação de professores de música no Brasil. Essas monografias eram chamadas na época de teses, por se constituírem em reflexões sobre um tema e apresentação de um texto para ser examinado e argüido por uma banca de professores. No entanto, optamos por chamá-las de monografias, tendo em vista as características dos trabalhos científicos desenvolvidos atualmente. Hoje estes textos seriam considerados monografias, talvez, pelo caráter breve das reflexões, o que, para nós, não minimiza a sua importância, já que representaram um incentivo à pesquisa e à formação especializada do professor. (ROCHA, I., 2012, p. 270).

Retomando a ideia de Araújo, há algo subjacente que motiva a reclassificação desses textos. Rocha a justifica por considerar as reflexões das antigas *teses* breves demais (segundo parâmetros de 2012) para nomeá-las como teses, do que se conclui que a profundidade e a extensão das reflexões se evidenciam como parâmetro de julgamento das pesquisas – o que remete o pensamento de volta à chamada atual da ANPPOM, que dispõe que as comunicações orais devem apresentar “análises consistentes”.

É por essa razão que Nunes *et al.* (2007) retornaram à proposta da Revista da ABEM em sua primeira edição: lá está expresso o que se deseja alcançar. Com o passar do tempo, a consolidação de uma identidade coletiva passa a inibir certos comportamentos e ideias e a impulsionar outros, fixando um parâmetro de comparação, utilizado para julgar outros comportamentos e ideias. Trata-se do primeiro estabelecimento de um cânone.

O que está em discussão aqui é algo mais refinado do que a leitura, por parte de um novato, de uma mera compilação das ações e produtos aceitos por determinado musicológico. Aponta-se para as diferenças de possibilidade e adequação das ações e produtos às intenções de pesquisa. Como paralelo, a percepção dessas minúcias e dos significados das diferentes práticas e produtos de pesquisa pode ser pensada com a mesma ideia com que Bourdieu pensa o capital cultural. Segundo o autor,

A acumulação de capital cultural exige uma incorporação que, enquanto pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação, custa tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor (tal como o bronzamento, essa incorporação não pode efetuar-se por procuração). (BOURDIEU, 2002, p. 74).

Tal como o bronzeamento, é necessário se expor constantemente aos pares – o que, na associação (assim como em boa parte do meio acadêmico), significa se expor constantemente aos processos avaliativos. A partir desses mecanismos críticos, os autores têm o retorno dos pares sobre os sucessos e, especialmente, os insucessos de suas ações e relatos de pesquisa. Nesse sentido, a incessante troca do corpo associativo da ANPPOM acaba refletindo, documentalmente, em um panorama de um igualmente incessante processo de adaptação dos pesquisadores ingressantes ao perfil desejado de práticas e produtos pela associação. Por um lado, os produtos são demarcados muito firmemente nas ditas chamadas de trabalho, muitas vezes com observações duplamente grafadas a respeito da desclassificação imediata da submissão por descumprimento de exigências (Figura 23, ANPPOM, 2018a, [p. 5, 8]), o que resulta em relativa unidade entre os produtos de pesquisa. Já em relação às práticas, é impossível encontrar uma posição explícita da associação sobre o perfil das práticas aceitas. Nesse caso, então, é necessária uma análise detida a partir dos resultados da ANPPOM, ou seja, de suas publicações, para revelar as tendências, sempre em transformação, das práticas dos pesquisadores.

As submissões que não atenderem ao padrão descrito acima não serão avaliadas pelos pareceristas.

Figura 23. Exigência de adequação da ANPPOM
Fonte: ANPPOM, 2018a, [p. 5, 8].

4.1.2 ...em Música...

A segunda parte da expressão “Pesquisa em Música no Brasil”, “em Música”, implica simultaneamente em duas análises. A primeira questão diz respeito a quatro entendimentos dados pela comunidade à preposição “em”. Por vezes, ela é tomada em seu sentido literal: “pesquisa dentro da música”. Ela também é frequentemente tomada como sinônimo de “pesquisa sobre música” e “pesquisa da música”. Outra acepção pode ser descrita com a expressão “pesquisa com música”. Já em outros casos, a preposição é omitida por completo, dando lugar à expressão “pesquisa musical”. Dessa maneira, também é pertinente identificar e descrever as conotações dadas, pelas publicações, à palavra “música”. A análise de textos da ANPPOM sugere, mais uma vez, diferentes conotações para essa palavra – música como prática de pesquisa, música como conhecimento teórico sobre a prática musical e música como objeto de pesquisa –, o que gera um entrelaçamento de sentidos com aqueles atribuídos

à preposição (Quadro 15). A associação abriga, simultaneamente e em algum grau, todas essas diferentes concepções dadas aos limites da área (em música? sobre música? da música? com música? musical?) e à sua natureza propriamente dita (música como prática investigativa? Música como conhecimento? Música como objeto de outras disciplinas?). Frequentemente, os sentidos se entrelaçam no discurso dos mesmos pesquisadores (por exemplo, em QUEIROZ, L. R. S., 2013), o que demonstra indefinições conceituais por parte desses autores e dificulta uma análise linear e exclusivamente categorizadora das publicações.

Quadro 15. Conotações para “em” e “música” na expressão “Pesquisa em Música no Brasil”, de acordo com a ANPPOM

TERMO	CONOTAÇÕES	SIGNIFICADOS
“em”	da/sobre música	Teorias próprias a outras disciplinas
	musical	Escopo disciplinar
	com/da/em música	Escopo disciplinar e/ou teorias próprias a outras disciplinas
“música”	práticas	Prática musical como pesquisa
	teorias próprias	Conhecimento teórico próprio às práticas musicais
	teorias de outras disciplinas	Teorias próprias a outras disciplinas

Fonte: elaboração do autor.

De certa maneira, o quadro de conotações e relações estabelecidas lembra o par “discurso musical e discurso sobre música”, tema do VIII Encontro Anual da ANPPOM, realizado em Campinas em 1995. Sobre essa questão, o principal ponto a identificar nas publicações é a relação estabelecida entre a atividade “Pesquisa” e a área de conhecimento “Música”, ou seja, em que posição do repertório musicológico a música se encontra. O caso mais simples parece ser quando a música é tomada como objeto de estudo, independentemente da metodologia empregada, o que pode ser classificado minimamente como “pesquisa *sobre* música”. Isso significa que o ponto essencial da pesquisa é que seu objeto seja a música, o quer dizer que está em segundo plano a ligação disciplinar da metodologia empregada – ou seja, que a música pode tanto estar sendo investigada musicalmente (sem ainda discutir aqui o que isso quer dizer) quanto tematizada por pesquisas de natureza filosófica, terapêutica, antropológica ou acústica, por exemplo. Quando uma pesquisa *sobre* música também utiliza metodologias próprias da área, é comum que utilizem a expressão “pesquisa em música”, que pressupõe um domínio em que a atividade de pesquisa está circunscrita: há algo “dentro da Música” e algo “fora da Música” (o que remete o pensamento de volta às ideias de Bergeron sobre o cânone musicológico: dentro e fora). Essa visão pode ser designada como disciplinar (ou disciplinarizada), pois

pressupõe que exista um escopo fechado (“Música”) que ofereça, de uma só vez, tanto objetos quanto metodologias necessários para desenvolver pesquisa.

Com isso, a discussão é conduzida para a outra questão: o que exatamente está sendo colocado com a palavra “música” nesta expressão? Se essa palavra for hipoteticamente tomada no sentido de uma prática que envolva sons e sua organização simultânea e consecutiva, seria impossível classificar como “dentro da música” qualquer publicação verbal *sobre* música. Por definição, a natureza documental silenciosa do texto já o coloca em outra esfera – que pode ser designada, sem grandes problemas, como uma esfera musicológica (mas não musical). A partir desse ponto de vista específico, uma “pesquisa musical” só poderia se dar por meio das próprias práticas musicais – ou seja, substituindo o termo por sua explicação, uma “pesquisa musical” só poderia ser uma “pesquisa que se dá por meio da organização simultânea e consecutiva de sons”.

A segunda posição identificada nas publicações é a mais disseminada e, portanto, naturalizada para mais pessoas e considera música as teorias musicais⁹⁰ – sejam aquelas que lidam ou diretamente com os sons (por exemplo, com fonogramas e sistemas notacionais) ou com as práticas musicais (por exemplo, com criação e performance). Essas teorias podem buscar atender questões específicas (“como descrever este som desta gravação?”) ou gerais (“como descrever sons?”). Há, nessa acepção, uma ideia de conhecimento teórico *próprio* à música, o que implicaria, primeiro, que música também é teoria e que essas teorias são impróprias a outras disciplinas. Com essa visão, a noção de teoria musical encamparia qualquer teorização a respeito da música que fosse impertinente à linguística, educação, fisioterapia, antropologia, sociologia, matemática, história, etc.

Ainda há, por fim, uma terceira acepção, cuja explicação é mais simples. Nela, se concebe que se devem empregar repertórios acadêmicos oriundos de outras áreas de conhecimento. Esse sentido pode ser facilmente expresso com termos como “pedagogia da música”, “semiótica da música”, “psicologia da música”, “história da música” e “filosofia da música”, entre outros, o que – embora visualmente se assemelhe à expressão “pesquisa da música” – é frequentemente referido sob as palavras “pesquisa sobre música”.

Essa última acepção, detida sobre as possíveis relações entre Música e História, é o foco de discussão de Assis *et al.* (2009), no primeiro volume da série da ANPPOM:

⁹⁰ A falta de vocabulário não permite esmiuçar em poucas palavras essa definição. Nessa segunda acepção, comenta-se da defesa de que música não significa apenas prática musical, mas também chamada teoria musical (nomenclaturas e notações, por exemplo).

Longe de se querer rerepresentar aqui um desgastado dilema metafísico, o objetivo é justamente examinar o ponto de partida, por assim dizer, da interação entre esses dois “campos”. Qual o estatuto de ambos? São eles considerados simples “áreas acadêmicas”? Ora, isso parece um tanto problemático para a Música, sabidamente um trajeto anômalo em relação aos demais cursos universitários. Quanto à História, parece haver sentido, ainda que com ressalvas, em tratá-la como ciência; mas pode-se dizer o mesmo da Música? Caso não seja a Música uma ciência (portanto, uma disciplina) como poderíamos falar em trocas interdisciplinares com a História? Tomada por esse ângulo, a relação parece indicar a Música muito mais como um objeto de estudo possível para a História do que, propriamente, como parceira na aventura do conhecimento, situação sugerida pelo ideal interdisciplinar. (ASSIS, *et al.*, 2009, p. 6).

Os autores colocam em primeiro plano uma questão normalmente naturalizada nas discussões: se música é, de fato, uma disciplina. É interessante notar o uso de aspas no textos dos autores nos termos “campos” e “áreas de conhecimento”. Sem querer retomar aqui as teorizações sobre o *Trivium* e o *Quadrivium* como argumento de defesa desse *status* à Música (o que também conduziria à discussão se as *Artes Liberais* antigas e medievais correspondem às disciplinas modernas), é notório nas palavras dos autores que, independentemente de a música ser ou não uma disciplina, ela é capaz de, pelo menos, ocupar a posição de “objeto de estudo”. Se a disciplina História se detém sobre eventos e documentos (aos quais se diz, coloquialmente, “históricos” – com letra minúscula), Assis *et al.* reconhecem que a música foi atendida pela criação de outra atividade, científica e ligada à música, distinta de si: a musicologia.

[...] o termo História passa a designar, também, a ciência histórica – em particular, a ciência histórica moderna. O mesmo destino não se verificou, todavia, com o termo Música, sendo claro que o estatuto científico moderno em campo musical coube à musicologia, disciplina acadêmica instituída no século XIX. (ASSIS, *et al.*, 2009, p. 7).

Dessa maneira, a questão seria de mais simples resolução caso estivesse em discussão o *status* de musicologia como disciplina. Nesse sentido, com conceitos e metodologias particulares – que se adequam a preceitos mais amplos epistemológicos e de pesquisa –, história e musicologia poderiam ser de fato consideradas, usando as palavras dos autores, “parceiras na aventura do conhecimento”. Os questionamentos dos autores são usados como fio-guia da presente discussão.

Sete anos depois, Tomás (2016) estabelece posição inversa à de Assis *et al.* A autora explicitamente posiciona a música como um “campo do conhecimento” e uma “disciplina”, ao apresentar as interações disciplinares que constam no livro que organizou, em total

discordância com as diretrizes apontadas pelos outros autores anos antes. De volta à introdução do sexto volume, se vê a dupla categorização da autora para “Música”:

“Fronteiras da Música”, livro cuja amplitude se adequa a **perspectivas interdisciplinares**, intersecciona a própria música com **outros campos do conhecimento**, transpassando os limites existentes e criando **espaços intermediários** e diálogos que naturalmente se instalam entre os saberes: literatura, crítica musical, política, antropologia, teoria, análise musical, história, sociologia, para citar alguns. (TOMÁS, 2016, p. 5, grifos nossos).

De uma só vez, Tomás aponta duas teorias sobre as relações entre música e “outras disciplinas”: primeiro, de que música é uma disciplina e, segundo, que as perspectivas interdisciplinares devem ser acolhidas na pesquisa em música. Com essa segunda teorização, Tomás retoma a posição de Nogueira e Fonseca (2013): a de que o espaço interdisciplinar se dê **dentro do** espaço disciplinar e não em um possível “terceiro espaço”. Nesse caso, pelo contrário, não há possibilidade de estabelecer “espaços intermediários” (termo de Tomás), pois eles tomam um dos espaços “originais”. A longo prazo, dada exclusivamente a finitude dos recursos, isso pode tender a esvaziar a área “Música”, já que cederia esses recursos para as empreitadas interdisciplinares.

Tratando-se de assunto, para muitos, sensível, é necessário ressaltar aqui a defesa pela possibilidade de existência das *duas* vias de pesquisa: a pesquisa em música e a pesquisa interdisciplinar que envolva música. É comum, em debates, que a defesa pela pesquisa em música seja confundida com um ataque à pesquisa interdisciplinar com música. Essa confusão geralmente decorre, no melhor dos casos, do pouco debate a respeito dessas questões e, de forma intencionalmente maldosa, de uma defesa de campo daqueles interessados em realizar um dos dois tipos de pesquisa. Essa visão dicotômica, bélica e exclusivista busca estabelecer a vitória de um lado e a derrota do outro.

O que se aponta aqui é que, sendo os recursos finitos, eleger uma das duas significa extinguir a outra. Em um cenário hipotético com 300 pesquisadores, sendo 250 ligados à pesquisa disciplinar, defender que “a pesquisa deve ser mais interdisciplinar” significa que os 50 restantes estarão gradualmente em número cada vez menor e uma possibilidade de conhecimento simplesmente deixará de existir, caracterizando, assim, um epistemicídio – uma contradição em termos de pesquisa, preocupada com a produção de conhecimento. O cenário hipotético também pode ser lido de maneira inversa (invertendo “disciplinar” e “interdisciplinar” de posições). É justamente o risco de epistemicídio que justifica esta

observação detida, mais cautelosa, da incorporação, à Música, das pesquisas interdisciplinares.

Uma das consequências da sobreposição de pesquisas interdisciplinares à disciplina, defendida por Tomás, pode ser vista em um comentário de Nattiez (2005), sobre a dificuldade enfrentada pela tarefa de circunscrever disciplinarmente a musicologia, na virada do século XX para o XXI. Segundo o autor,

Era muito mais fácil ensinar a musicologia há vinte anos, porque estávamos convencidos, cada um em sua esfera, de um certo número de certezas. Se me alongo sobre a situação de dispersão em que vive presentemente a musicologia, é porque não podemos deixar de colocar a questão da transmissão pedagógica de nossas pesquisas. (NATTIEZ, 2005, p. 10).

A questão, para Nattiez, reside na conexão da musicologia a outras disciplinas acadêmicas – tratada com naturalidade e sem aversão pelo autor. Preocupado com a amplitude que a formação do musicólogo precisa abarcar, Nattiez, mais uma vez, se remete à Adler para discutir o panorama das relações disciplinares que a musicologia estabelecia:

De que modo um mesmo pesquisador poderia conseguir dominar, na prática, todas as **disciplinas conexas** que, segundo Adler, seriam necessárias a esse programa? Para a musicologia histórica: a história geral, a paleografia, a ciência dos manuscritos, a bibliografia, a arquivologia, as biografias, a história da literatura, a história das religiões, a história da dança; para a musicologia sistemática: a acústica e a matemática, a fisiologia, a psicologia, a pedagogia, a gramática, a lógica, a métrica, a poética, a estética, etc.

Hoje em dia, essa lista precisa ser revista, detalhada e, até mesmo, ampliada: certamente é necessário acrescentar a lingüística, a antropologia, a informática e as ciências cognitivas. (NATTIEZ, 2005, p. 9, grifos nossos).

É interessante notar dois tópicos nas questões apontadas por Nattiez: primeiro, que todos os itens mencionados são de fato reconhecidos como disciplinas (portanto com musicologia e demais em pé de igualdade, em termos ontológicos) e, segundo, que essas são, por isso, disciplinas *conexas* – e não disciplinas que dariam conta, elas próprias, do estudo da música, ou muito menos disciplinas de origem de todas as ferramentas conceituais e processuais de trabalho da musicologia. Em síntese, a posição de Nattiez (2005) se alinha à de Assis *et al.* (2009), concordando em tomar musicologia como uma disciplina.

Esse breve painel serve como fundamento para analisar as posições tomadas por autores da ANPPOM, nos momentos de definição do escopo de suas propostas de pesquisa. Nesse sentido, o terceiro volume da série da ANPPOM (NOGUEIRA; FONSECA, 2013) é

o que melhor representa a multiplicidade de acepções em relação ao “em música”. Em algumas abordagens, nota-se um alinhamento a uma disciplina exclusivamente *sobre* música, que, ao mesmo tempo, busca referenciar outras disciplinas. Essa postura fica evidente em expressões como “musicologia histórica”, “etnomusicologia”, “musicologia feminista”, “estudos sobre música popular” e “estudos sobre jazz”. Em outras abordagens, a música é diretamente tomada como objeto de *outras* disciplinas: “sociologia e antropologia da música” é o exemplo mais claro, mas é também explicitada por “estudos sobre iconografia musical” e “história compensatória”. Retomando a apresentação feita pelas organizadoras, a listagem que realizam permite visualizar diferentes posições que a música ocupa, epistemologicamente, nos repertórios musicológicos propostos:

Em consequência disto, estão incluídos neste volume estudos em musicologia histórica, etnomusicologia, musicologia feminista, etnografia feminista, teoria *queer*, estudos de música popular, estudos sobre jazz, estudos de performance e política, estudos de performance e técnicas de interpretação, sociologia e antropologia da música, estudos sobre iconografia musical, estudos visuais, e história compensatória. Todos, aglutinados pelos estudos de gênero, corpo e música, com especial ênfase nos estudos brasileiros. (NOGUEIRA; FONSECA, 2013, p. 6).

Essa receptividade dada pela pesquisa musicológica a repertórios de outras disciplinas parece ter seu ponto mais alto, de fato, no sexto volume da série (TOMÁS, 2016). A proposta declarada pelo livro é a de apresentar discussões da filosofia, estética, história e política da música. Analisado mais a fundo, no entanto, nota-se que são majoritariamente discussões sobre as *discussões* de outras disciplinas, que tomam a música como objeto. Trata-se, portanto, de uma “distância” ainda maior da música. Um dos exemplos mais claros se demonstra no capítulo sobre as ideias de Roman Ingarden, escrito por Glaucio Adriano Zangheri:

O presente artigo pretende abordar algumas das ideias que o fenomenólogo polonês Roman Ingarden (1893-1970) desenvolve nas três primeiras partes de um ensaio intitulado *The work of music and the problem of its identity* (*A obra musical e o problema de sua identidade*). (TOMÁS, 2016, p. 163).

O termo “abordar” se concretiza, ao longo do capítulo, em uma espécie de revisão conceitual e resenha crítica sobre a obra de Ingarden, em que prevalecem referências do autor polonês. Sobre essas, aliás, é interessante destacar que as oito referências utilizadas no capítulo se dividem em quatro escritas por Ingarden, um verbete enciclopédico sobre o fenomenólogo, um capítulo-catálogo de sua bibliografia, as *Meditações cartesianas e Conferência de Paris* de Husserl e o *Tratado dos objetos musicais*, de Pierre Schaeffer. Além

da primazia da Filosofia entre as referências, o *Tratado* é apenas citado numa nota de rodapé como uma possibilidade futura de estabelecer relações entre Schaeffer e Ingarden. Sem entrar no mérito da qualidade do texto produzido e da qualidade das ideias que o fundamentam (o que caberia ao *mecanismo crítico*), nota-se tanto que o viés da balança pesa mais para o lado filosófico do que para o musical (ou mesmo musicológico) quanto a predileção por um público-alvo, novamente, mais alinhado à filosofia do que à música.

O capítulo de Zangheri exemplifica, com clareza, o que aqui se designou “discussões sobre discussões sobre música” e leva a uma pequena sequência de conclusões consecutivas. A primeira é perceber como essas discussões têm sido consideradas, pela organizadora e pela ANPPOM, pertinentes sob o termo “pesquisa em música”.

A segunda é como essa consideração se reflete socialmente. É possível perceber parte do reflexo social dessa aparente “incongruência” mesmo sem ir a campo consultar musicólogos sobre essa ideia, já que ele se manifesta em um pequeno vestígio textual do livro. Por causa da “excentricidade” do conteúdo do livro, o texto introdutório, escrito pela organizadora, transparece uma intenção de defesa de que tais discussões sejam *sim* pertinentes a uma série de livros dedicada à pesquisa em música. Essa intenção de defesa é particularmente explícita em um trecho específico da introdução:

Assim, parece ser oportuno também recordar uma citação do musicólogo Carl Dahlhaus, o qual nos adverte que toda a reflexão que se atrela à música, sejam essas de áreas afins ou mais distantes, não podem ser consideradas estranhas à própria música, visto serem pertinentes a ela como objeto histórico ou mesmo perceptivo: afinal, o que se percebe ou o que [se] pensa sobre a música depende, em parte, do que tivermos lido a seu respeito. (TOMÁS, 2016, p. 5-6).

Além de evidenciar o argumento em si, é essencial ressaltar que esta defesa menciona uma figura mundialmente consolidada (ou, melhor dizendo, *canônica*) na musicologia: Carl Dahlhaus. Unicamente por essa razão, salienta-se que esta defesa encerra a introdução do livro e sua argumentação a favor da pertinência dos assuntos à “área da música”. Utilizar um argumento de autoridade como a “chave de ouro” para encerrar a introdução demonstra que a visão de Tomás sobre essa pertinência não é unanimidade e enfrenta algum tipo de resistência na comunidade.

Os exemplos citados até aqui são, definitivamente, alguns dos que mais minimizam o protagonismo da música na dita “pesquisa em música”. A seleção desses exemplos não busca tendenciosamente criar uma caricatura da produção de pesquisa, mas demonstrar até que ponto vai a abertura da circunscrição de objetos e metodologias para a expressão “em

música”. Se, por um lado, a série apresenta como ideia fundamental e recorrente o intuito de “promover novas perguntas” (o que configura uma postura inconformista de pesquisa), por outro, esse intuito frequentemente se materializa em “aplicar, sobre o objeto música, velhas perguntas de outras áreas” – o que se assemelha mais às tarefas de realizar psicologia da música, história da música, física da música, pedagogia da música, etc. Por isso, encontram-se, nas publicações da associação, textos sobre pesquisas que não empregaram práticas particulares da área de Música – o que permite concluir que a associação não as entende como essenciais para considerar essas publicações pertencentes à área de Música. Em outras palavras, percebe-se, na produção da ANPPOM, que a prática de ações musicais ou musicológicas são dispensáveis para que se considere uma pesquisa uma pesquisa na área de Música. Curiosamente, um ano antes de defender a publicação de textos de filosofia, estética, história e política na área da Música, a mesma autora tinha alertado para o “uso pouco rigoroso de conceitos e métodos advindos de outras áreas” (TOMÁS, 2015, p. 63) percebido nos anais da ANPPOM.

Apresentado o extremo em que a música é tratada como objeto de outras disciplinas (ou mesmo, mais tortuosamente, em que a discussão seja sobre discussões de outras disciplinas a respeito da música), prossegue-se agora ao outro extremo: aquele em que a música é ponto central essencial da pesquisa. Como já foi discutida (seção 4.1.1) a recente aceitação de produtos musicais por parte da associação no Congresso, por meio das sessões de comunicação-recital e comunicação-difusão (lembrando, não disponibilizadas como prometido e, portanto, “inéditas” para a comunidade), destaca-se aqui o âmbito das ações de pesquisa. Em relação a essas, seria um eufemismo dizer que, aos olhos da associação, estão em segundo plano as ações musicais – ou seja, práticas musicais de pesquisa (ou práticas de pesquisa musical). Para ser mais fidedigno aos discursos encontrados nas publicações, seria possível considerá-las como em “último plano”, o que fica mais evidente com as diversas ocasiões em que “musical” é utilizado com o significado de “musicológico”. No sétimo volume da série (KELLER; LIMA, 2018), por exemplo, os editores comentam retroativamente o segundo volume, de temática semelhante:

Consideramos que uma significativa contribuição inicial no intuito de preencher esse vácuo [“a falta de um diálogo fluido entre a pesquisa básica em criatividade e a pesquisa musical”] constitui o conjunto de trabalhos publicado no segundo volume da série Pesquisa em Música da Editora ANPPOM – Criação Musical e Tecnologias (KELLER e BUDASZ, 2010). Nesse livro são focadas questões vinculadas a cognição, composição e

tecnologia abrangendo resultados em diversas subáreas da **pesquisa musical**. (KELLER; LIMA, 2018, p. 21, grifos nossos).

Esta citação é oriunda do capítulo “Contribuições de Ubimus para a Pesquisa Musical”, que se delinea como uma introdução, no livro. Embora tanto o trecho quanto o próprio título apresentem a expressão “pesquisa musical”, o sentido dado pelos editores a essa expressão só pode ser identificado com a análise dos capítulos em si. Também é interessante ressaltar que, apesar de explicitamente indefinida, a “pesquisa musical” teria, segundo Keller e Lima, “diversas subáreas” – repetindo assim a ideia de “várias subáreas da pesquisa em criação musical”, expressa no segundo volume (KELLER; BUDASZ, 2010, p. 4).

Como os editores apresentam nesse volume um breve panorama do volume publicado oito anos antes, é possível partir de suas próprias descrições para identificar o significado dado à “musical”. Os editores descrevem capítulo a capítulo:

FORNARI (2010) discute **enfoques perceptuais, cognitivos e afetivos do fazer musical**. Os aspectos perceptivos e cognitivos estão relacionados às formas de uso da música, e os aspectos afetivos são estudados através da observação do efeito emocional nos ouvintes. LAZZARINI (2010) documenta **técnicas de implementação de software**, focando ferramentas de síntese e de processamento de dados musicais que permitem a manipulação sonora para fins criativos. WANDERLEY (2010) discute *como aproveitar musicalmente* a geração sonora síncrona através do desenvolvimento de dispositivos de controle com capacidade para captar os gestos dos intérpretes. BARREIRO e KELLER (2010) tratam da *fundamentação e aplicação de técnicas composicionais* eletroacústicas, mostrando exemplos de algoritmos e resultados sonoros extraídos das suas obras. MANZOLLI e MAIA Jr. (2010) *apresentam dois modelos algorítmicos de composição* de texturas sonoras: o primeiro modelo é controlado por uma sequência numérica gerada iterativamente, o segundo modelo consiste em uma matriz de parâmetros para controlar as camadas do processo textural. COELHO DE SOUZA (2010) aborda tópicos relativos à interação entre sons instrumentais e eletrônicos, incluindo conceitos como **tipologia espectral e morfológica, movimento virtual, sintaxe, parataxe, e contraste**. E no último capítulo BARBOSA (2010) trata da **latência de comunicação** (através da conexão em rede ou provocada por computação intensa) e dos seus efeitos na sincronização dos dados musicais. (KELLER; LIMA, 2018, p. 21-22, grifos nossos em negrito e em itálico).

Dentre as iniciativas de pesquisa, destaca-se, então, que tanto textos sobre questões analíticas (grafadas em negrito na citação) quanto os sobre questões prático-musicais (grafadas em itálico) são agrupadas pelos editores sob a expressão “pesquisa musical”, sem distinção. Ao final da listagem, os editores identificam a divisão dos textos da coletânea em dois grupos:

Vemos portanto, que os métodos e exemplos fornecidos em cada capítulo servem para trazer à luz aspectos da implementação de sistemas síncronos e assíncronos de suporte para o fazer criativo e para avaliar as técnicas e os enfoques utilizados nas práticas criativas. (KELLER; LIMA, 2018, p. 22).

O segundo objetivo (“avaliar as técnicas...”) está mais inclinado para a ideia de música como prática, enquanto o primeiro objetivo está ligado àquilo que Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) chamam de “pesquisa para as artes”. O exemplo dos autores, baseados em Montreal, para essa categoria é “a compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação” – o que está bem próximo das análises e criações de *softwares* como “suporte para o fazer criativo” comentados por Keller e Lima (2018). O paralelo com a teoria de Fortin e Gosselin é especialmente fortuito, porque as outras categorias que propõem são “pesquisa nas artes” e “pesquisa sobre artes” (respectivamente designadas aqui como “pesquisa musical” e “pesquisa sobre música”).

Por fim, ressalta-se que a sobreposição e a intercambialidade de conotações na expressão “pesquisa musical” transcendem a ANPPOM. A Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), por exemplo, afirma em seu site que seu objetivo, como associação, é “o desenvolvimento dos campos teórico e analítico da **pesquisa musical** no Brasil, de forma ampla e irrestrita” (TEMA, 2018, grifos nossos). Embora a associação abrigue apresentações musicais em seus eventos, essas não têm caráter de pesquisa (seja relatando um processo em andamento ou um processo concluído), sendo aceitas na programação desde que atendam pré-requisitos operacionais (como tempo disponível para a apresentação ou recursos materiais e humanos para concretização das apresentações), mas sem dispositivos críticos como avaliação por pareceres ou sistema análogo⁹¹.

Em síntese, conclui-se que a natureza dos repertórios musicológicos na ANPPOM pode ser delineada como “música como objeto de pesquisa ao qual se aplicam metodologias musicológicas” e “música como objeto de pesquisa ao qual se aplicam metodologias de qualquer outra disciplina”. Em muito menor número, encontram-se textos que discutem musicologicamente a própria musicologia. Em contrapartida, não se encontram, na produção da associação, as opções de música como metodologia – seja para tomar a si mesma como

⁹¹ Sobre o âmbito da pesquisa musical, destaca-se a tese de doutorado de Daniel Lemos Cerqueira, em fase de conclusão no PPGM-UNIRIO. Cerqueira discute profundamente questões da chamada pesquisa artística (onde se inclui a pesquisa aqui denominada musical) de maneira semelhante ao que se discorre sobre a pesquisa musicológica na presente tese.

objeto de estudo ou para explicar objetos de outras naturezas – e de musicologia como metodologia para explicar outros objetos distintos da música (Figura 24).

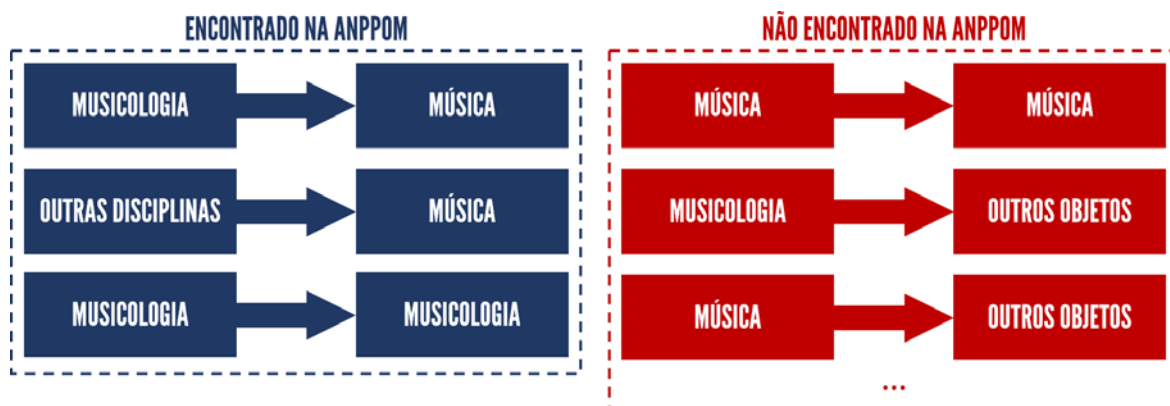


Figura 24. Natureza dos repertórios musicológicos encontrados e não encontrados na ANPPOM
 Fonte: elaboração do autor.

Tomando a produção bibliográfica apresentada na ANPPOM, empregar a música ou a musicologia como metodologia aplicada sobre outros objetos parece ser uma ideia impensada na comunidade – e, caso fosse pensada, ainda correria o risco de ser considerada um despropósito. Esse, no entanto, é o fundamento de funcionamento de diversas disciplinas acadêmicas, entre as quais pode ser citada a Antropologia. O Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social (PPGAS) da UFRJ, por exemplo, tem doze linhas de pesquisa (Quadro 16, PPGAS, 2019), das quais nove se propõem deliberadamente a tomar situações, questões e coletividades como objeto de pesquisa.

Quadro 16. Linhas de pesquisa do PPGAS-UFRJ, em 2019

LINHAS DE PESQUISA
Antropologia da arte e da cultura material
Antropologia da ciência
Antropologia da economia
Antropologia da religião
Antropologia das minorias
Antropologia das sociedades complexas
Antropologia do campesinato e das classes trabalhadoras
Antropologia do ritual
Antropologia dos povos indígenas e das populações tradicionais
Antropologia e linguística
Antropologia política
Teoria antropológica

Fonte: elaboração do autor.

O essencial a apontar aqui é que as linhas do PPGAS-UFRJ tomam esses contextos diversos como delimitação do objeto de estudo, por sua vez estudado de acordo com os conceitos e ferramentas antropológicas. Nesse sentido, as linhas não se propõem a se

tornarem ou se fundirem com outras áreas de conhecimento (por exemplo, “Antropologia das religiões” não é “Teologia”), mas sim encontrar nesses contextos elementos que apenas a Antropologia, como metodologia, é capaz de desvelar, a partir de sua identificação e análise.

Na música e na musicologia, como se vê pela amostragem da ANPPOM, não se encontra nada parecido com essa postura. Pelo contrário, como demonstrado até aqui, cada vez mais, se reforça o discurso de levar a música como objeto à análise de outras disciplinas. Com isso, como um mero exemplo, é possível encontrar, na dita “pesquisa em música no Brasil”, publicações perfeitamente compatíveis com a linha de pesquisa “antropologia da arte e da cultura material” (por vezes, inclusive com referências da Antropologia). Portanto, as práticas e as premissas presentes na ANPPOM dão resposta positiva à provocação de Assis *et al.* (2009, p. 6): “a Música muito mais como um objeto de estudo possível para a História do que, propriamente, como parceira na aventura do conhecimento, situação sugerida pelo ideal interdisciplinar”.

A análise da série “Pesquisa em Música no Brasil” evidencia que, em relação à orientação “sobre/da música”, a ANPPOM promove a ideia de um espaço interdisciplinar. Essa postura pró-interdisciplinaridade, no entanto, é contradita pela costumeira cláusula nas chamadas de trabalhos dos congressos nacionais da associação, que exige que se escolha apenas uma subárea para a qual uma proposta de comunicação oral ou pôster deve ser submetida. Os autores são exigidos a escolher apenas uma entre as nove subáreas do Congresso: Composição, Educação Musical, Etnomusicologia, Música e Interfaces (com cinco subdivisões: Cognição; Dramaturgia e Audiovisual; Mídia; Musicoterapia; e Semiótica), Música Popular, Musicologia e Estética, Performance, Sonologia, e Teoria e Análise Musical. Destaca-se que, nas chamadas de trabalho, a restrição de escolha de somente uma subárea é grifada simultaneamente tanto em negrito quanto por sublinhado (Figura 25). Por se tratarem de recursos gráficos pouco empregados na chamada, os grifos utilizados sugerem já ter havido submissões para mais de uma subárea simultaneamente, em anos anteriores.

1.2 Campo para submissão das propostas

No momento do encaminhamento da proposta pelo sistema eletrônico de submissão de trabalhos, o(a) responsável pela submissão deverá optar por **uma** das seguintes subáreas:

- Composição
- Educação Musical
- Etnomusicologia
- Música e Interfaces (Cognição; Dramaturgia e Audiovisual; Mídia; Musicoterapia; Semiótica)
- Música Popular
- Musicologia e Estética Musical
- Performance
- Sonologia
- Teoria e Análise Musical

Figura 25. Esforço da ANPPOM em evidenciar a exigência de limitar uma submissão a uma única subárea do Congresso

Fonte: ANPPOM, 2018a.

Portanto, embora as interdisciplinaridades entre áreas do conhecimento (por exemplo, “música e educação” ou “música e filosofia”) sejam desejadas pela associação, fica aparente que, no domínio específico da música, as discussões devem se adequar às “disciplinas subáreas”: ou uma comunicação/pôster pertence à subárea da Educação Musical, ou à Etnomusicologia, ou à Teoria e Análise Musical, e assim por diante, sem a possibilidade de realizar interlocuções de forma intensa o suficiente para superar a segregação teórica proposta para a área de conhecimento. Em outras palavras, é essencial *ser* disciplinar, para se adequar à chamada. O que é curioso, nessa formulação, é que as subáreas são permeadas pelos discursos pró-interdisciplinaridade, o que gera algo paradoxal como uma “disciplinaridade interdisciplinar”, na qual são desejados diálogos com repertórios de quaisquer disciplinas, desde que prioritariamente não sejam de outra subárea da Música. Esse cenário é semelhante àqueles encontrados pelos interessados em ingressar em Programas de Pós-Graduação da área, quando precisam se adequar a uma única linha de pesquisa para que seus projetos não sejam, de imediato, rejeitados pelas respectivas comissões de processo seletivo. Embora algumas linhas de pesquisa se apresentem abertas à interação com outras linhas, é particularmente evidente o desejo da tal “disciplinaridade interdisciplinar” nas descrições de algumas das outras linhas de pesquisas nos sites dos PPGs brasileiros da área de Música:

Linha C [PPG-Música em Contexto-UnB]

Teorias e contextos em Musicologia

Estudo, reflexão e análise das dimensões teóricas, **sociais, culturais e históricas** das tradições e práticas musicais, considerando-se as suas transformações, processos e meios em contextos e repertórios diversificados. (UNB, 2019, [p. 5], grifos nossos)

Processos e práticas em Execução Musical [PPGMUS-UFBA]

Pesquisas sobre execução musical no Brasil que tenham como objeto de estudo processos e práticas da criação e performance, incluindo aspectos **cognitivos, culturais, sociológicos e pedagógicos**. (UFBA, 2019, [p. 2], grifos nossos).

[PPGMUS-UFMG]

5) Sonologia: estudo do material acústico em sua vinculação com as produções e atividades musicais, abordando problemas de criação/produção, análise, percepção e epistemologia. **Utiliza conhecimentos das artes e das ciências exatas, humanas e biológicas bem como métodos variados, do processamento digital de sinais à escuta reduzida**. Abriga projetos de caráter analítico, criativo, crítico, **estético** ou **histórico** dedicados à **extração e processamento de informação musical, sistemas musicais interativos**, cultura e **história** da escuta (UFMG, 2019, grifos nossos).

Referenciar as linhas de pesquisa dos PPGs serve aqui também para estabelecer outro paralelo. Diferentemente dos programas, nem a chamada de trabalhos (como demonstrado na Figura 25) nem o site geral de cada congresso da ANPPOM (como exemplificado na Figura 26) explicam o que são as subáreas do evento. Os dois documentos deixam as definições em aberto para a comunidade e os autores das submissões – o que poderia demonstrar uma receptividade conceitual das várias conotações existentes, ao evitar um eventual caráter prescritivo que tais definições carregam. Na realidade, no entanto, essa omissão se configura como um silêncio perante as definições vigentes no próprio congresso (e, por extensão, na comunidade). Não é como se essas definições não existissem: elas existem, mas não se fala sobre elas. Essa existência é comprovada justamente pelas rejeições de submissões com a simples justificativa de terem sido enviadas para a subárea “errada” – novamente, a exceção confirma a regra naturalizada.

Subárea: Composição	
Coordenadores	
Guilherme Bertissolo, UFBA	
<input checked="" type="checkbox"/> Submissões Abertas	<input checked="" type="checkbox"/> Avaliada pelos Pares
Subárea: Performance	
Coordenadores	
Alexandre Zamith Almeida, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)	
<input checked="" type="checkbox"/> Submissões Abertas	<input checked="" type="checkbox"/> Avaliada pelos Pares
Subárea: Educação Musical	
Coordenadores	
Vania Fialho, UEM Teresa Mateiro	
<input checked="" type="checkbox"/> Submissões Abertas	<input checked="" type="checkbox"/> Avaliada pelos Pares
Subárea: Sonologia	
Coordenadores	
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo - USP	
<input checked="" type="checkbox"/> Submissões Abertas	<input checked="" type="checkbox"/> Avaliada pelos Pares
Subárea: Musicologia e Estética	
Coordenadores	
Monica Vermes, UFES - Universidade Federal do Espírito Santo	
<input checked="" type="checkbox"/> Submissões Abertas	<input checked="" type="checkbox"/> Avaliada pelos Pares
Subárea: Etnomusicologia	
Coordenadores	
Sonia Chada, UFPA Tatiana M. Maciel, Escola Laboratório de Etnomusicologia da UEDA - LabEtno UEDA	

Figura 26. Subáreas do XXIX Congresso da ANPPOM
Fonte: ANPPOM, 2018b.

A teoria que segmenta a área de conhecimento “Música” utilizada pela ANPPOM (com as subáreas educação musical, musicologia, composição, performance, etc.) é bastante disseminada no Brasil. É possível encontrar exemplos em situações diversas. Luis Ricardo Silva Queiroz (2013), discutindo ética na construção de conhecimento da “pesquisa em música”, por exemplo, reúne pontos de vista nas subáreas das “práticas interpretativas”, da “musicologia”, da “etnomusicologia”, dos “estudos composicionais” e da “educação musical” (QUEIROZ, L. R. S., 2013, p. 10-11) – apontando para a mesma segmentação de subáreas. A mesma teoria também fundamenta a divisão de linhas de pesquisa em boa parte dos PPGs brasileiros acadêmicos de música (Apêndice 3). Também nota-se que, das 60 linhas de pesquisa listadas, 50 (83%) se apresentavam com nomes como “Música, Cultura e Sociedade” (65%) ou “História, Estética e Fenomenologia da Música” (18%), numa clara demonstração do desejo de interdisciplinaridade com *outras* áreas de conhecimento.

Os diversos entendimentos no país sobre o que cada um desses rótulos significa acabam sendo aglutinados pela associação, já que ela própria não apresenta definições explícitas para os rótulos – o que, como apontado, pode resultar tanto em eventuais diálogos entre tendências distintas quanto na rejeição de submissões, dependendo da conotação dada pelos pareceristas. Nesse sentido, o poder que essas decisões carregam recaem não sobre os ombros coletivos da associação, mas dos coordenadores de cada subárea.

Como as subáreas oferecidas pela associação têm como proposta cobrir todas as possibilidades da pesquisa em música, elas buscam não excluir nenhuma iniciativa. Trata-se de uma *divisão do todo*. Nesse sentido, vale pensar se, de fato, o *todo* está sendo representado por essa teoria de subáreas. Portanto, da mesma maneira como a definição de uma (e apenas uma) subárea inibe entrelaces mais efetivos *entre* elas, discutem-se aqui os horizontes que estão *além* delas, ou seja, as práticas e os conhecimentos não contemplados pelo conjunto atual de subáreas. Um exemplo recente de muito impacto foi levado à ANPPOM por Isabel Nogueira, Camila Zerbinatti e Joana Maria Pedro no final de 2017:

a área [de gênero no Brasil] apresenta interesse, pesquisas específicas e uma produção muito significativa, inclusive com intersecções em música, mas que não tem, neste momento, espaço em nossa associação. (NOGUEIRA; ZERBINATTI; PEDRO, 2017 *apud* BORGES, 2017d, [p. 23]).

Trata-se, nesse caso, de um repertório musicológico além das possibilidades de adequação oferecidas pelas subáreas da ANPPOM. Uma solução para esse problema tem sido tentada pela associação desde 2018, quando ela passou a acolher a realização dos chamados *simpósios temáticos*, cujas propostas são sugeridas ano a ano pelos próprios associados. A realização de simpósios temáticos foi uma demanda de parte do quadro da associação, em debate realizado em 2017 na lista de *e-mails* da ANPPOM após o XXVII Congresso:

Gostaríamos de sugerir também, pontualmente, que possamos pensar que os congressos passem a ser estruturados por meio de simpósios temáticos, ou que possam ter a possibilidade de que estes aconteçam, onde os trabalhos poderiam ser enviados diretamente para os/as organizadores/as, como forma de oportunizar outras temáticas, e tornar o evento mais acolhedor para a diversidade de pensamento. (NOGUEIRA; ZERBINATTI; PEDRO, 2017 *apud* BORGES, 2017d, [p. 23]).

Na lista de *e-mails*, a proposta de Nogueira, Zerbinatti e Pedro ganhou apoio de Heloísa Valente e Eliana Monteiro da Silva:

Concordo com as pontuações da Isabel e endosso que a realização de simpósios temáticos pode ser muito mais produtiva, em vários aspectos. [...] A proposição de simpósios permite um acesso direto entre proponentes e coordenadores, permitindo um diálogo mais produtivo. (VALENTE, 2017 *apud* BORGES, 2017d, [p. 23]).

Concordo e reforço as proposições das colegas Isabel, Camila, Joana e Heloísa.

O formato de simpósios temáticos, ou a adição dos mesmos ao formato tradicional do congresso, pode ampliar e dar oportunidade para a inserção

de outros temas que já vem se mostrando relevantes em outros eventos acadêmicos - como as questões de gênero.

[...]

Abraçar novas temáticas ajudaria a atrair mais pesquisadoras e pesquisadores à associação e aos eventos por ela promovidos, arejando nossas mentes e transformando assim nossos ambientes de trabalho. (SILVA, 2017, *apud* BORGES, 2017d, [p. 24]).

Nos trechos citados, destacam-se dois pontos. O primeiro: que as cinco pesquisadoras sugeriram que os simpósios substituíssem as subáreas ou que pudessem coexistir com elas nos congressos da ANPPOM. Em segundo lugar, as expressões utilizadas por Eliana Monteiro da Silva: “arejando nossas mentes e transformando assim nossos ambientes de trabalho”. Entende-se aqui essa argumentação como o estabelecimento de um exercício de pensamento: olhar para a área da música com uma teoria de segmentação diferente da teoria vigente (Composição, Educação Musical, Etnomusicologia, etc.). Esse exercício seria capaz de identificar conformações intelectuais atualmente aplicadas ao conhecimento musicológico, justamente por não ser afetado por elas (certamente seria afetado por outras), por isso seria capaz de “arejar nossas mentes” e, conseqüentemente, “transformar os ambientes de trabalho”.

A partir desse debate, a associação abriu chamadas de propostas de simpósio temáticos para elaborar as chamadas de trabalhos (comunicação, pôster, comunicação-recital ou comunicação-difusão) nos dois congressos posteriores, o de Manaus em 2018 e o de Pelotas em 2019. A substituição das subáreas representaria uma convolução teórica que reverberaria diretamente em todos os associados da ANPPOM, já que todas as submissões teriam que se adequar a uma nova teoria da área – ainda a discutir e se consolidar minimamente. Por isso, os simpósios temáticos, em ambos os anos, passaram a coexistir com as subáreas que já vigoravam, possibilitando que os proponentes de 2018 tivessem um leque de 19 opções, sendo dez simpósios (Quadro 17), para submeter suas comunicações e pôsteres, em contraste com as anteriores nove opções.

Quadro 17. Simpósios temáticos propostos e respectivos coordenadores no XXVIII Congresso da ANPPOM (2018)

SIMPÓSIO TEMÁTICO	COORDENAÇÃO
Pedagogia da Performance Musical	Sonia Ray, Ricardo Dourado Freire
Composição e performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea	Silvio Ferraz Mello Filho, Ledice Fernandes de Oliveira Weiss, Eliane Tokeshi
Semiótica da Música e da Canção: aspectos teóricos e aplicações	Cleyton Vieira Fernandes, Ricardo de Castro Monteiro
Caminhos profissionais de estudantes egress@s dos PPGMUS	Angela Elisabeth Lühning, Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho, Jusamara Viera Sousa
Semântica Cognitiva e Criação Musical	Marcos Nogueira, Guilherme Bertissolo
Acervos Musicais Brasileiros	Paulo Augusto Castagna, Fernando Lacerda Simões Duarte
Processos cognitivos das práticas musicais	Diana Santiago, Tânia Lisboa, Mônica Cajazeira Santana Vasconcelos
Ações participativas em práticas de ensino e aprendizagem em criação, performance, inovação e tecnologias em música	Marcelo Carneiro de Lima, Inês de Almeida Rocha, Clifford Hill Korman
A produção musical e sonora de mulheres: reflexões sobre processos e práticas a partir de uma perspectiva decolonial	Isabel Porto Nogueira, Laila Andresa Cavalcante Rosa, Harue Tanaka
Música Experimental e Criatividade Sonora	Luciano de Souza Zanatta, Valério Fiel da Costa

Fonte: ANPPOM, 2018a.

Entre os simpósios de 2018, é possível ver exemplos distintos de propostas. Há aqueles que promovem uma clara interação de subáreas tradicionais: “Pedagogia da Performance Musical” (Educação Musical e Performance), “Composição e performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea”, “Semântica Cognitiva e Criação Musical” (Composição, e Música e Interfaces) e “Ações participativas em práticas de ensino e aprendizagem em criação, performance, inovação e tecnologias em música” (Composição, Educação Musical e Performance). O simpósio “Acervos Musicais Brasileiros”, em contraste, se aproxima de discussões ligadas primariamente à subárea Musicologia e Estética Musical, embora se abra às possibilidades de acervos fonográficos mais comuns nas subáreas de Música Popular e Performance. Outros abrem campos de discussão antes sem lugar no congresso, como nos casos de “Caminhos profissionais de estudantes egress@s dos PPGMUS” e “A produção musical e sonora de mulheres: reflexões sobre processos e práticas a partir de uma perspectiva decolonial”.

É importante ressaltar que os simpósios, por serem propostos um a um (sem uma coordenação centralizada de como posicioná-los um em relação aos outros), podem apresentar sobreposições de seus repertórios musicológicos. Isso acontece por que os simpósios não pretendem, conjuntamente, dar conta de *todas* as pesquisas consideradas da área de conhecimento Música. Eles atendem interesses e focos específicos, sem se preocupar

com uma ideia de totalidade para a área. Devido a isso, uma comunicação poderia ser adequada simultaneamente ao simpósio “Música Experimental e Criatividade Sonora” e ao simpósio “Composição e performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea” – e até mesmo aos simpósios “Ações participativas em práticas de ensino e aprendizagem em criação, performance, inovação e tecnologias em música” e “Processos cognitivos das práticas musicais” (isso sem considerar as subáreas compatíveis). Em natureza, essa polivalência em nada se difere daquela apresentada nas subáreas tradicionalmente usadas, que também abrigaria conceitualmente uma mesma comunicação em diferentes subáreas. Um cenário comum é encontrar comunicações adequadas simultaneamente à subárea de Performance e à de Teoria e Análise Musical, por exemplo.

Por isso, embora a proposta de simpósios temáticos possa de fato “arejar” as formas de pensamento em relação ao conhecimento musicológico, ela tem sido tratada pela associação da mesma maneira como com as subáreas: é necessário que a submissão seja especificamente destinada a um (e apenas um) dos simpósios (Figura 27). Ou seja, com os simpósios, a lógica que fundamenta o tratamento dado às submissões ainda é o mesmo: uma submissão deve pertencer a um grupo específico de submissões semelhantes e deve não pertencer a outros grupos.

2. COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO TEMÁTICO

2.1 Campo para submissão das propostas

No momento do encaminhamento da proposta pelo sistema eletrônico de submissão de trabalhos, o(a) responsável pela submissão deverá optar por um dos seguintes simpósios temáticos:

1 **Pedagogia da Performance Musical**

Figura 27. Exigência de adequação a um dos simpósios temáticos na chamada de trabalhos do Congresso da ANPPOM
Fonte: ANPPOM, 2018a.

Dessa maneira, embora a teoria de subdivisão tenha sido alterada (ou, pelo menos, tenha passado a oferecer a possibilidade de convivência com outra subdivisão), a associação manteve a teoria de como lidar com subdivisões: ainda se tratam de conjuntos, subconjuntos, “subsubconjuntos”, etc. As submissões continuam se encontrando confinadas a conjuntos unívocos (Figura 28).

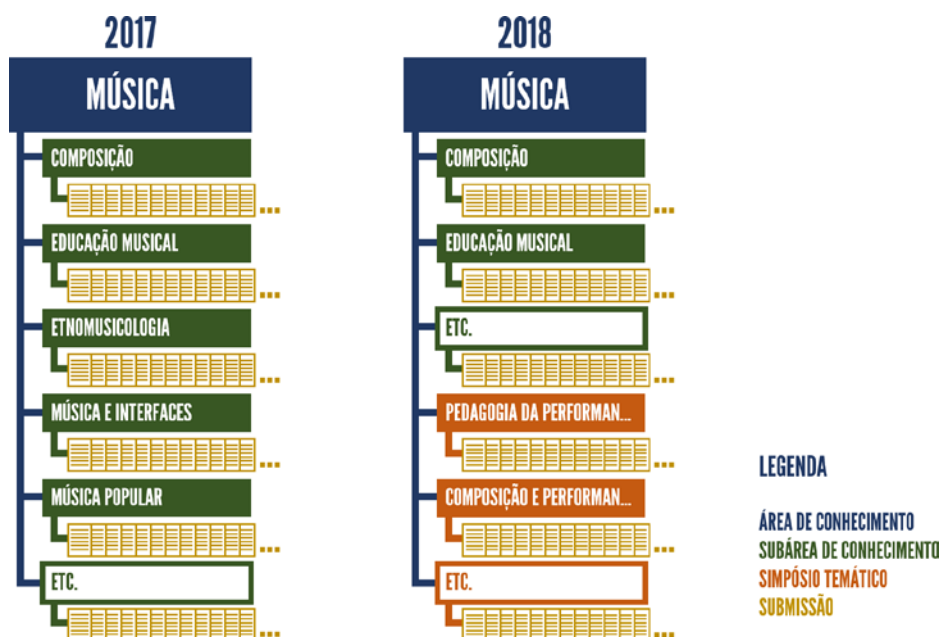


Figura 28. Efetivação da lógica de conjuntos e subconjuntos em dois momentos do Congresso da ANPPOM (2017 e 2018)

Fonte: elaboração do autor.

Mantidos durante o passar do tempo, os simpósios tendem, dessa forma, a seguir os mesmos rumos das subáreas tradicionais, ou seja, tendem a se tornar subdomínios do estudo musicológico com fronteiras tão fortemente demarcadas que impeçam interações uns com os outros. De 2018 para 2019, o número de simpósios temáticos se manteve estável em dez (Quadro 18). Apenas quatro propostas se mantiveram relativamente estáveis de um ano para o outro (Quadro 19), tanto em termos de repertório musicológico quanto de seus coordenadores.

Quadro 18. Simpósios temáticos propostos e respectivos coordenadores no XXIX Congresso da ANPPOM (2019)

SIMPÓSIO TEMÁTICO	COORDENAÇÃO
Acervos Musicais Brasileiros	Paulo Augusto Castagna, Fernando Lacerda Simões Duarte
Música e gênero: reflexões sobre processos e práticas na produção sonora de mulheres	Harue Tanaka, Isabel Nogueira, Laila Rosa
Ciências musicais: borrando fronteiras disciplinares	Luiz Guilherme Duro Goldberg, Rafael da Silva Noletto
A improvisação musical em seus múltiplos aspectos	Clifford Hill Korman, Fabiano Araujo Costa
Rotas musicais: a história da música no Brasil, em Portugal e além	Alberto José Vieira Pacheco, Paulo Mugayar Kühl, David John Cranmer
Semiótica musical: novas fronteiras	Cleyton Vieira Fernandes, Ricardo Castro Monteiro, Heloísa de A. Duarte Valente
Cognição incorporada e criação musical	Marcos Nogueira, Guilherme Bertissolo
Composição e performance: o fazer musical conjunto	Ledice Fernandes de Oliveira Weiss, Eliane Tokeshi, Silvio Ferraz Mello Filho
Panorama da pesquisa sobre violão no Brasil	Humberto Amorim Neto, Carlos Fernando Elias Llanos, Flávia Rejane Prando
Processos Criativos em Música Popular	Rafael Henrique Soares Velloso, Leandro Ernesto Maia

Fonte: elaboração do autor.

Quadro 19. Simpósios temáticos estáveis no Congresso da ANPPOM (2018-2019)

2018	2019
Acervos Musicais Brasileiros	Acervos Musicais Brasileiros
A produção musical e sonora de mulheres: reflexões sobre processos e práticas a partir de uma perspectiva decolonial	Música e gênero: reflexões sobre processos e práticas na produção sonora de mulheres
Semiótica da Música e da Canção: aspectos teóricos e aplicações	Semiótica musical: novas fronteiras
Semântica Cognitiva e Criação Musical	Cognição incorporada e criação musical

Fonte: elaboração do autor.

Por terem que ser propostos a cada ano, os simpósios passam por uma possibilidade de modificar seu repertório musicológico ano após ano e explicitar essa mudança em seu próprio nome. O simpósio sobre a produção de mulheres abandonou a especificidade “produção musical e sonora” por “produção sonora”, enquanto o simpósio sobre semiótica passou a abarcar mais que a canção. O simpósio coordenado por Marcos Nogueira e Guilherme Bertissolo alterou o foco de semântica cognitiva para cognição incorporada. São pequenas modificações que acompanham as mudanças tanto do conhecimento que já existe quanto do conhecimento demandado pelas novas iniciativas e condições de possibilidades, assim como o número de pessoas interessadas nelas.

Por causa dessa possibilidade de mudança periódica de repertório musicológico, todos os simpósios temáticos – diferentemente das subáreas convencionais – apresentam

uma espécie de ementa (Figura 29), que enuncia justamente os repertórios musicológicos desejados, assim como as justificativas que sustentam a demanda em realizá-los no Congresso da ANPPOM.



XXIX CONGRESSO DA ANPPOM

Pelotas, 26 a 30 de agosto de 2019

SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

1. Acervos musicais brasileiros

Coord.: Paulo Augusto Castagna, Fernando Lacerda Simões Duarte

O Simpósio Temático “Acervos Musicais Brasileiros”, do XXIX Congresso da ANPPOM (realizado pela primeira vez no XXVIII Congresso da ANPPOM, em Manaus), reunirá comunicações relacionadas ao levantamento, salvaguarda, tratamento, difusão do conteúdo e pesquisas relacionadas aos acervos musicais do país, bem como ao levantamento do estado atual das pesquisas e da realidade brasileira referente ao patrimônio arquivístico-musical e histórico-musical brasileiro. Interessam particularmente, para este Simpósio Temático, a estrutura política para a proteção do patrimônio musical (legislação federal, estaduais e municipais, regulamentos e normativas institucionais, etc.), o conhecimento disponível sobre a existência, conteúdo e abertura à pesquisa dos acervos musicais brasileiros, os projetos específicos de conservação, catalogação, digitalização, edição de séries e difusão online já realizados, planejados ou em andamento.

Figura 29. Proposta do simpósio temático *Acervos musicais brasileiros*, coordenado por Paulo Castagna e Fernando Duarte

É a “estranheza” da novidade que cada simpósio representa que explica a necessidade de apontar explicitamente suas propostas, de maneira oposta às proposições subentendidas (implícitas) das subáreas, conhecidas com clareza apenas por aqueles já envolvidos previamente com elas. Nesse sentido, os simpósios dispensam a necessidade de familiaridade (ou, como Bourdieu colocaria, do *habitus*) com a teoria que divide a área de conhecimento Música, se mostrando, portanto, mais receptivos aos novos ingressantes no Congresso. Considerando a renovação permanente do quadro de associados, a presença de ementas confere conceitualmente aos simpósios uma “porta de entrada” mais compreensível e identificável do que as tradicionais subáreas hoje apresentam.

Já na *OPUS*, a questão da interação das subáreas é mais bem resolvida. As políticas editoriais da revista (*OPUS*, 2019a) explicitam seis modalidades de submissão. A principal delas, os artigos, é a que melhor explicita o pensamento do comitê editorial sobre a segmentação da área:

Artigos

O requisito principal para a publicação de artigo na Revista OPUS consiste na apresentação de um texto representativo do assunto que se propõe a desenvolver, no que se refere a: consistência, relevância e importância do tema abordado, **considerados** o contexto, o momento e **a(s) subárea(s) do conhecimento em que se insere**; definição e pertinência dos objetivos; fundamentação científica; clareza na apresentação, na adequação e na aplicação do processo metodológico; consistência, clareza e fluência no texto e nas considerações finais; bibliografia atualizada, contemplando sua identidade com o tema abordado. (OPUS, 2019a, grifos originais removidos, grifos nossos em negrito).

Os parênteses utilizados pela editoria, ao comentar “a(s) subárea(s) do conhecimento” em que o texto se insere, evidenciam uma posição oposta à chamada de trabalhos do congresso. Aqui, compreende-se que determinada discussão possa pertencer a mais de uma das subáreas. Essa possibilidade é facilitada, no contexto da revista, pois ela não segmenta cada edição ou a produção a longo prazo nas subáreas: a *Opus* agrega todos os artigos sob o rótulo generalizador “Artigos”. Como um último ponto sobre a revista, vale salientar que ela menciona a existência de subáreas, mas não declara quais são e, muito menos, o escopo de cada uma delas.

Como uma pequena síntese das definições da associação para “em Música”, pode-se dizer que uma vasta gama de repertórios musicológicos é bem-vinda na ANPPOM. A dimensão que a associação tomou, com congressos anuais com mais de 300 submissões aprovadas e 19 categorias possíveis (entre subáreas e simpósios temáticos), oferece espaço para a apresentação e discussão de pesquisas bastante distintas entre si – distintas, às vezes, a ponto de parecer difícil abarcá-las em uma única área de conhecimento, como a associação faz, por exemplo, dando conta de análises sobre o impacto da formação de professores de música nas práticas em sala de aula e sobre iconografias centenárias que envolvem a música. Essa amplitude repercute nos resultados de uma análise documental da produção a respeito de uma questão sobre a qual os musicólogos estão frequentemente curiosos: os objetivos, objetos e metodologias aceitos na área, ou seja, os repertórios musicológicos aceitos na área. Por essa razão, uma análise que busque apontar um suposto perfil do repertório musicológico da ANPPOM como uma unidade é capaz apenas de identificar suas diretrizes mais amplas e abstratas, sem alcançar a concretude de uma listagem curta e exata sobre um repertório musicológico que represente, de uma só vez, *toda* a ANPPOM.

A divisão mais comum da área – em subáreas como educação musical, musicologia, etnomusicologia, análise, performance e composição – é utilizada na ANPPOM, ainda mais fragmentada, já que também inclui as subáreas de sonologia e música popular, além da mais

generalista Música e Interfaces. Essa última, ela própria segmentada em outras cinco categorias, parece ser a mais explícita quanto à tendência da associação (e de outras instituições) em não só acolher, como promover os enlaces interdisciplinares como parte da própria “pesquisa em música”. Os simpósios temáticos dos últimos dois Congressos da ANPPOM modificaram os conjuntos de repertórios utilizados para segmentar a área, ao passo que mantiveram a lógica geral de pertencimento exclusivo de cada pesquisa a somente um desses conjuntos. Tanto a promoção por enlaces interdisciplinares quanto o pertencimento exclusivo às subáreas são diretrizes características da produção de pesquisa encontrada na ANPPOM.

4.1.3 ...no Brasil

O trecho final da expressão “Pesquisa em Música no Brasil”, assim como os trechos anteriores, é tomado de quatro maneiras no contexto da ANPPOM. Em síntese, ele pode se referir a pesquisadores brasileiros, a pesquisas realizadas no Brasil ou aos interesses futuros do país, ou mesmo pode ser ignorado por completo. Também como as discussões anteriores, esses sentidos frequentemente se intercalam ou se entrelaçam nos discursos, por vezes com clareza e, em outras, de maneira confusa. Sobrepe-se a esse quadro, mais uma vez, a presença de discursos normativos e descritivos. Como esse é o último trecho da expressão, sua análise retoma, ao final, questões das duas análises anteriores, relacionando-as à dimensão geográfica/nacional aprofundada aqui.

O ponto de partida dessa análise é o quadro apresentado por Lia Tomás (2015). A autora (2015, p. 54) afirma que, em 1999, a ANPPOM já tinha definido a “valorização das temáticas brasileiras” como um de seus objetivos políticos. Analisando a produção da ANPPOM entre 1988 e 2013, Tomás identificou que 36% da produção desses 25 anos de associação priorizavam temáticas brasileiras. Essa estimativa, como a própria autora ressalta (2016, p. 56), é uma estimativa conservadora para baixo, pois a análise não levou em consideração as subáreas de Composição e de Educação Musical, cujos estudos priorizam músicos e escolas brasileiras e representaram, nesse período, 31% do total de comunicações apresentadas (TOMÁS, 2015, p. 62). Isso significa que, potencialmente, dois de cada três textos da ANPPOM se alinhariam ao objetivo de abordar temáticas nacionais.

Carlos Sandroni, em artigo sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil, aponta que a subárea “tem se caracterizado por estar voltada para a música do próprio país” (SANDRONI, 2008, p. 73), em contraste com as pesquisas norte-americanas e

européia. Essa característica pode ser traçada até mesmo à primeira metade dos anos 1990, quando os PPGs de música ainda se iniciavam no país, pois onze dos doze primeiros etnomusicólogos brasileiros que Sandroni lista lidaram com temáticas brasileiras, mesmo nas pesquisas que desenvolveram nos cursos fora do país onde se titularam doutores.

Sandroni comenta que essa característica da etnomusicologia no Brasil resulta em dois possíveis complicadores à própria subárea. O primeiro complicador seria uma exacerbação dessa postura a ponto de que os pesquisadores acabem conhecendo unicamente sua especialidade de estudo, ou seja, a cultura musical que pesquisa, sem qualquer conhecimento sobre outras músicas. O segundo complicador diz respeito às relações interdisciplinares estabelecidas pela etnomusicologia brasileira no início do século XXI, retomando as questões já comentadas sobre o que “em Música” significa. O autor se mostra preocupado com o esvaziamento da Etnomusicologia, que cede seu espaço para pesquisadores de outras áreas de conhecimento, apontando também a predominância do interesse por temas e não por metodologias:

O outro complicador ligado a nosso auto-referenciamento temático – este talvez de avaliação mais difícil – diz respeito à **definição do papel específico da disciplina**, entre as diversas abordagens da música brasileira. As lideranças da área parecem aliás contribuir para tal complicação, incluindo à vontade, nos seus principais fóruns, palestrantes de outras áreas em papel de destaque – Hermano Vianna, **antropólogo**, Paulo Costa Lima, **compositor**, José Geraldo Moraes, **historiador**, **são apenas alguns exemplos**. Indo mais longe, fóruns etnomusicológicos têm-se mostrado receptivos **ao diálogo com áreas** de pouco prestígio acadêmico, embora reconhecidamente detentoras **de amplos conhecimentos sobre música brasileira** – caso dos **jornalistas** José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, presentes no encontro de Recife (2002), dos **folcloristas** Altimar Pimentel e Oswaldo Trigueiro, no de João Pessoa (2005), dos **músicos** Marlui Miranda e Djalma Corrêa, no de São Paulo (2006), e dos **congadeiros** de Minas e **músicos camaiurás** no de Belo Horizonte (2000). Isso pode indicar uma tendência da etnomusicologia brasileira a se comportar, do ponto de vista institucional, como agregadora de **especialistas** em música brasileira **oriundos dos mais diversos horizontes, e não apenas de etnomusicólogos** – **caracterizando uma institucionalização**, por assim dizer, **mais “temática” que “metodológica”**. Pode-se argumentar que tendência semelhante de **flexibilização de fronteiras metodológicas tem se verificado no plano internacional**, com o aparecimento de trabalhos etnomusicológicos com forte ênfase histórica, ou em diálogo com a comunicação, os estudos culturais, a semiologia, etc. Juntando os dois argumentos, sugiro que um autor como o semioticista Luiz Tatit tende a estar presente na bibliografia de etnomusicólogos brasileiros, não apenas por tratar de música brasileira, mas também por trazer-nos novas ferramentas metodológicas para a compreensão das relações melodia-texto na música cantada. (SANDRONI, 2008, p. 74, grifos nossos).

A longa reprodução das palavras de Sandroni se justifica aqui pela maneira com que constrói o discurso. Se o artigo se inicia com um caráter descritivo, aos poucos se transforma em um texto prescritivo, fundamentado nas críticas que Sandroni faz à etnomusicologia brasileira. É evidente o teor crítico quando o autor aponta as áreas de conhecimento com o adendo “de pouco prestígio acadêmico” e que as “lideranças da área” contribuem para “tal complicação”, por incluírem nos eventos “à vontade” especialistas de outras áreas. É curioso também notar que, entre as áreas de pouco prestígio, figura a própria música – que ao mesmo tempo vigora como objeto de interesse para tantos pesquisadores a que Sandroni se referiu no texto.

Embora os argumentos e o quadro apresentados por Sandroni pareçam retroceder a presente tese para as questões disciplinares (e não faça parte das publicações da ANPPOM), ressalta-se nesse pequeno trecho a quantidade de vezes que o autor territorializa seus apontamentos: “nosso”, “brasileira” (quatro vezes), “lideranças da área”, “principais fóruns”, “fóruns etnomusicológicos” e “encontros” em Recife, João Pessoa, São Paulo e Belo Horizonte – são 12 palavras-chave que enraízam no Brasil sua discussão sobre os limites disciplinares. O âmbito metodológico subjaz as relações das pesquisas com o Brasil (sejam elas no âmbito do objeto, da proximidade, da relação pessoal, etc.) e, portanto, serve ao presente tema como um ponto de passagem para as questões sobre o país.

O texto de Sandroni foca a relação etnomusicologia-Brasil, conduzindo uma narrativa baseada nos grandes nomes (os pioneiros, as “lideranças” da área, etc.), em uma abordagem bastante distinta da abordagem de Tomás, que se dedica à descrição das diferentes subáreas na ANPPOM por meio de análise documental. Entre os vários exames quantitativos da autora, encontra-se um panorama de textos por região geográfica dos autores e por subárea na ANPPOM entre 1988 e 2013 (Tabela 10, TOMÁS, 2015, p. 35). Cabe aqui a ressalva de a autora ter tido que readequar certas quantidades, já que as subáreas da ANPPOM se modificaram constantemente durante o período analisado.

Tabela 10. Textos por subárea e por região do país, apresentados no Congresso da ANPPOM entre 1988 e 2013

SUBÁREA	REGIÃO							TOTAL
	Norte	Nordeste	DF	Centro-Oeste	Sudeste	Sul	Ext.	
Composição	1	66	6	7	180	27	5	292
Ed. Musical	12	115	30	18	234	133	4	546
Etnomusic.	4	64	11	2	109	31	1	222
Inf./Comp. em Música	0	3	0	2	19	2	1	27
M&I Cinema	0	0	0	0	31	1	0	32
M&I Cogniç.	2	5	1	3	9	5	0	25
M&I Mídia	1	1	1	0	12	1	0	16
M&I Musicot.	0	2	0	17	5	8	0	32
M&I Semiót.	1	2	2	1	21	1	0	28
Mús. Popul.	2	2	4	5	52	8	0	73
Musicologia	7	60	18	11	385	84	17	582
Prát. Interp.	0	40	13	48	242	74	7	424
Sonologia	1	4	3	5	61	10	1	85
Teo & Anál.	4	30	9	3	165	50	5	266
TOTAL	35	394	98	122	1.525	435	41	2650

Fonte: TOMÁS, 2015, p. 35.

Os números apresentados por Tomás demonstram mais uma vez, na produção bibliográfica da ANPPOM, a predominância da região Sudeste, o baixo alcance da região Norte e a força das subáreas de Musicologia e Educação Musical. Ainda mais interessante do que os números absolutos são os números relativos. Tomando os valores de Tomás em valores relativos, é possível notar a distribuição da produção acumulada tanto por subárea (Tabela 11) quanto por região do país (Tabela 12).

Tabela 11. Produção de cada região do país por subárea no Congresso da ANPPOM entre 1988 e 2013

SUBÁREA	REGIÃO							TOTAL
	Norte	Nordeste	DF	Centro-Oeste	Sudeste	Sul	Ext.	
Composição	2,9%	16,8%	6,1%	5,7%	11,8%	6,2%	12,2%	11,0%
Ed. Musical	34,3%	29,2%	30,6%	14,8%	15,3%	30,6%	9,8%	20,6%
Etnomusic.	11,4%	16,2%	11,2%	1,6%	7,1%	7,1%	2,4%	8,4%
Inf./Comp. em Música	0,0%	0,8%	0,0%	1,6%	1,2%	0,5%	2,4%	1,0%
M&I Cinema	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	2,0%	0,2%	0,0%	1,2%
M&I Cogniç.	5,7%	1,3%	1,0%	2,5%	0,6%	1,1%	0,0%	0,9%
M&I Mídia	2,9%	0,3%	1,0%	0,0%	0,8%	0,2%	0,0%	0,6%
M&I Musicot.	0,0%	0,5%	0,0%	13,9%	0,3%	1,8%	0,0%	1,2%
M&I Semiót.	2,9%	0,5%	2,0%	0,8%	1,4%	0,2%	0,0%	1,1%
Mús. Popul.	5,7%	0,5%	4,1%	4,1%	3,4%	1,8%	0,0%	2,8%
Musicologia	20,0%	15,2%	18,4%	9,0%	25,2%	19,3%	41,5%	22,0%
Prát. Interp.	0,0%	10,2%	13,3%	39,3%	15,9%	17,0%	17,1%	16,0%
Sonologia	2,9%	1,0%	3,1%	4,1%	4,0%	2,3%	2,4%	3,2%
Teo & Anál.	11,4%	7,6%	9,2%	2,5%	10,8%	11,5%	12,2%	10,0%
TOTAL	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Fonte: elaboração do autor.

Tabela 12. Produção de cada subárea por região do país no Congresso da ANPPOM entre 1988 e 2013

SUBÁREA	REGIÃO							TOTAL
	Norte	Nordeste	DF	Centro-Oeste	Sudeste	Sul	Ext.	
Composição	0,3%	22,6%	2,1%	2,4%	61,6%	9,2%	1,7%	100%
Ed. Musical	2,2%	21,1%	5,5%	3,3%	42,9%	24,4%	0,7%	100%
Etnomusic.	1,8%	28,8%	5,0%	0,9%	49,1%	14,0%	0,5%	100%
Inf./Comp. em Música	0,0%	11,1%	0,0%	7,4%	70,4%	7,4%	3,7%	100%
M&I Cinema	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	96,9%	3,1%	0,0%	100%
M&I Cogniç.	8,0%	20,0%	4,0%	12,0%	36,0%	20,0%	0,0%	100%
M&I Mídia	6,3%	6,3%	6,3%	0,0%	75,0%	6,3%	0,0%	100%
M&I Musicot.	0,0%	6,3%	0,0%	53,1%	15,6%	25,0%	0,0%	100%
M&I Semiót.	3,6%	7,1%	7,1%	3,6%	75,0%	3,6%	0,0%	100%
Mús. Popul.	2,7%	2,7%	5,5%	6,8%	71,2%	11,0%	0,0%	100%
Musicologia	1,2%	10,3%	3,1%	1,9%	66,2%	14,4%	2,9%	100%
Prát. Interp.	0,0%	9,4%	3,1%	11,3%	57,1%	17,5%	1,7%	100%
Sonologia	1,2%	4,7%	3,5%	5,9%	71,8%	11,8%	1,2%	100%
Teo & Anál.	1,5%	11,3%	3,4%	1,1%	62,0%	18,8%	1,9%	100%
TOTAL	1,3%	14,9%	3,7%	4,6%	57,5%	16,4%	1,5%	100%

Fonte: elaboração do autor.

Esses números dão à expressão “no Brasil” nuances que permitem refinar o comentário: além de permitir analisar o país como um todo, se torna possível falar das regiões, demonstrando certa inclinação da produção bibliográfica e a intensidade da circulação nacional dos conhecimentos gerados em cada região do país. As proporções que as subáreas tomam em cada região do país (Tabela 11) demonstram a predominância de

certas subáreas em cada região, sob alguns vieses. Entre eles, podem ser considerados o interesse local por certa subárea; a viabilidade, a intenção e a cultura locais de participar do Congresso da ANPPOM; a concorrência de eventos mais afins (como os específicos de subáreas); e o alinhamento da produção locais aos critérios utilizados na ANPPOM. Nesse sentido, é importante manter em mente que os números representam a ANPPOM, muito mais do que representam o Brasil. Como esses são números relativos à associação e não diretamente aos pesquisadores ou instituições, eles representam a circulação do conhecimento produzido, muito mais do que a produção do conhecimento em si. Utilizando cenários hipotéticos para ilustrar essa ideia, caso alguma região tenha 100% de adesão à ANPPOM, sua presença proporcional nos Congressos aumentaria – o que não necessariamente representa que há mais pesquisas naquela região. Da mesma maneira, se uma região boicotasse o Congresso, tendo 0% de adesão, seu conhecimento apenas deixaria de ser publicado nos anais da associação, mas mesmo assim continuaria sendo produzido.

Tendo dito isso, é interessante notar que, apesar da imensa predominância de produção bibliográfica da região Sudeste (57,5%) sobre as outras, seu perfil de especialidades é exclusivo a ela, sem se replicar em nenhuma outra região do país. Isso pode ser visto em duas características. Primeiro, que a maior subárea dessa região (Musicologia) só é a maior *nessa* região. Norte, Nordeste, Distrito Federal e Sul têm como principal foco a Educação Musical, enquanto o Centro-Oeste prioriza as publicações de Práticas Interpretativas. Segundo, que a região Sudeste apresenta a melhor paridade entre as subáreas, tendo a sua subárea mais ativa 25,2% de seu total e seguida de perto por outras três. Nas outras regiões, há sempre uma subárea que se destaca mais intensamente: 34,3% no Norte, 29,2% no Nordeste, 30,6% no Distrito Federal, 30,6% no Sul e 39,3% no Centro-Oeste. Nesses dois aspectos, se vê que não há, no contexto da distribuição de esforços entre as subáreas, uma influência determinante do perfil da região Sudeste sobre o perfil das outras regiões do país.

Já em relação à participação de cada região em cada subárea (Tabela 12), nota-se que a produção das subáreas de Educação Musical e Etnomusicologia são as mais equanimemente distribuídas entre as regiões do país, o que significa que a análise da produção da ANPPOM, enfocando essas subáreas, é mais representativa do que pode se considerar “no Brasil”. Outras subáreas, em contraste, estão bem atreladas à regiões específicas, sobretudo as ligadas a tecnologias mais recentes e algumas das Música &

Interfaces. Isso pode ser explicado como um reflexo do início de um processo de disseminação dos conhecimentos e procedimentos típicos dessas subáreas mais novas.

Sobre os primeiros sete anos da ANPPOM, o comentário de Béhague, conferencista do IX Congresso da ANPPOM (no Rio de Janeiro, em 1996), apontou, nas entrelinhas, a coexistência de pesquisas feitas no Brasil a respeito de temas brasileiros e de temas estrangeiros. É curioso notar que o musicólogo tece breves comentários a respeito das pesquisas com os temas estrangeiros, que não o “interessam maiormente, pelo menos nessa discussão [a pesquisa em música no Brasil]”. Com isso, Béhague circunscreve os objetos da pesquisa em música no Brasil “que interessa” a objetos brasileiros:

Meus comentários, minhas críticas e recomendações se aplicam às tradições musicais brasileiras. Reconheço perfeitamente que “pesquisa em música no Brasil” poderia incluir qualquer pesquisa levada a cabo em **tradições não-brasileiras** das mais variadas, mas confesso logo que **essas pesquisas** se bem plenamente válidas **não me interessam maiormente, pelo menos nessa discussão.** Não quero dizer com isso que desprezo a importância dessas pesquisas ou que o/a pesquisador(a) brasileiro(a) não seja capaz de verdadeira contribuição original em estudar qualquer tradição (seja música clássica da Índia ou da China, assim como música tradicional africana ou medieval européia). No entanto, como existe uma **trajetória histórica (teórica e metodológica)** bem definida nas musicologias destas tradições, geralmente resultantes das hegemonias européias e norte-americanas, é claro que essas pesquisas não apresentam o mesmo tipo de problemática que as tradições nacionais. Estas últimas têm sido menosprezadas de um modo geral pelo mundo acadêmico e intelectual como resultado de que se poderia chamar de complexo de inferioridade de colonizados, para os quais o verdadeiro valor de expressão artística se encontra mormente na cultura do colonizador. Como colocou eloquentemente o insigne colega, Régis Duprat, durante o VI Encontro da ANPPOM (1993), referindo-se ao ensaio de Mário de Andrade, “Evolução social da música brasileira”, o Brasil (e o resto da América Latina) sofreu uma situação de discriminação que “levou ao que Mário, no mesmo ensaio, chamou de ‘civilização de empréstimo’”. E acrescenta Régis: “No diagnóstico da nossa penúria material, cultural e musical um enfoque novo deve ser buscado. **Os instrumentos tradicionais de interpretação histórico-social evidenciaram-se um total fracasso** para isso”. (BÉHAGUE, 1996, p. 21-22, grifos nossos).

Com esse curto trecho, Béhague também fez emergir a íntima ligação entre objeto e metodologia em dois trechos: quando menciona a trajetória histórica “(teórica e metodológica)” sobre músicas indianas, chinesas, africanas ou europeias, ao se referir, na realidade, às “problemáticas das tradições nacionais [brasileiras]”, e quando endossa a fala de Régis Duprat que “os instrumentos tradicionais de interpretação histórico-social evidenciaram-se um total fracasso”, quando considerado o contexto brasileiro. Por isso, seus comentários iniciais sobre os objetos podem ser estendidos ao âmbito metodológico:

interessam as metodologias desenvolvidas a partir dos objetos brasileiros nas pesquisas brasileiras. Em outras palavras, metodologias brasileiras.

Olhando retroativamente, com as análises de Sandroni e Tomás, a postura defendida por Duprat e Béhague parece ter sido incorporada pela comunidade musicológica brasileira. As palavras desses dois autores se assemelham com o comentário de Sandroni a respeito da priorização das temáticas brasileiras. Sandroni (2008) aponta que, em certa medida, a tendência de “fechar-se demasiadamente” sobre a música produzida no Brasil pode ser uma “saudável reação ao eurocentrismo predominante na pesquisa em música no país, que se constata por exemplo ao simples exame dos anais dos encontros da Anppom” (SANDRONI, 2008, p. 74), no mesmo sentido que Duprat e Béhague haviam comentado.

No entanto, há uma diferença crucial entre as duas situações. Para Duprat e Béhague, é necessário *priorizar* os assuntos brasileiros na pesquisa em música, enquanto Sandroni está preocupado com a *excessiva priorização* dos assuntos brasileiros na etnomusicologia. Nesse sentido, parece que a ideia perdeu seu caráter compensatório (de reduzir o número de pesquisas sobre assuntos estrangeiros, para um melhor equilíbrio) e passou a ter um caráter exclusivista (de nem deixar germinarem as pesquisas sobre assuntos estrangeiros). As duas palavras utilizadas por Sandroni deixam clara essa exacerbação: “fechar-se demasiadamente” sobre a música brasileira.

O “eurocentrismo predominante na pesquisa em música no país” que Sandroni aponta merece uma análise mais cuidadosa. O foco dessa ressalva é ambíguo, porque, embora pareça se referir a toda a produção da ANPPOM, o autor tinha alertado, no início do artigo, que utilizaria o “sentido estrito da disciplina acadêmica que atende por esse nome [etnomusicologia], omitindo voluntariamente as ricas tradições de estudos de folclore musical e de música popular brasileira” (2008, p. 68) e de fato restringe o escopo de todas as considerações do artigo a essa definição bem demarcada e rigorosa de etnomusicologia. Sandroni evidencia, durante todo o artigo e de diversas maneiras, as fortes ligações das pesquisas etnomusicológicas brasileiras com o próprio país, a ponto de indicar essa ligação como uma característica preponderante da subárea. Se esse sentido estrito é empregado e as pesquisas nesse domínio são muito ligadas ao país, o “eurocentrismo predominante” só pode ter sido encontrado pelo autor em *outras* subáreas da ANPPOM – o que contradiz sua afirmativa inicial de que se restringiria à etnomusicologia. Se de fato o autor estava se referindo às outras subáreas, nota-se que Sandroni e Tomás discordam a respeito de existir um eurocentrismo predominante, já que a autora vê justamente o contrário (a menos que, em

último caso, estejam utilizando conceitos distintos para “brasileiro” e “eurocentrismo”). Os dados da ANPPOM, levantados por Tomás, “detectaram uma forte incidência de temáticas brasileiras em subáreas diferentes da Etnomusicologia” (TOMÁS, 2015, p. 62).

Ainda nesse tópico, é interessante notar as transformações das conclusões de 1996 para 2008 e de 2008 para 2015: Duprat e Béhague identificam uma inclinação para assuntos estrangeiros, enquanto Sandroni percebe um crescimento da escolha por assuntos brasileiros e possíveis complicações dessa predominância e, por fim, Tomás reconhece uma predominância de assuntos brasileiros nas pesquisas já estabelecida. Também destaca-se que Duprat, Béhague e Sandroni argumentam a favor de determinada posição (os primeiros para mais músicas brasileiras, enquanto Sandroni para certo equilíbrio entre brasileiras e estrangeiras), enquanto Tomás busca descrever um panorama da relação Brasil-pesquisa, sem defender nenhum posicionamento em especial. Nesse sentido mais analítico e menos argumentativo, Tomás inclusive levanta a dúvida de qual grupo (o das temáticas brasileiras ou o das estrangeiras) exerceria, na ANPPOM, o papel de agente e predominante e qual exerceria o papel de reagente e periférico. A autora afirma que “avaliar como positiva essa tendência [de focar apenas temáticas brasileiras], justificando-a como reação a um eurocentrismo predominante nos conjunto de trabalhos da ANPPOM, pode ser questionável” (TOMÁS, 2015, p. 62).

Uma das estratégias para encontrar propostas de direcionamento da associação é analisar os temas dos congressos que realizou em seus 31 anos de existência (Quadro 20). Tomás (2015) aponta que, de 10 eventos realizados pela ANPPOM até 1999, quatro (40%) tiveram temáticas brasileiras como principal diretriz do evento. Embora a autora encaminhe a discussão a outra direção, é importante ressaltar que, em nenhum dos outros eventos analisados por ela, a associação propôs temáticas brasileiras, o que reduz a proporção para 17,4% (4 em 23). Observando as temáticas dos congressos desde 2014, se vê que de fato essa tendência de focar sobre o Brasil o olhar ficou restrita aos primeiros congressos, já que as temáticas deixaram de empregar totalmente a delimitação “no Brasil” ou “brasileira” (reduzindo a proporção para 14,8%). Em outras palavras, ao serem complementados os dados de Tomás sobre os Congressos da ANPPOM entre 1988 e 2013 com as seis realizações posteriores, nota-se que foi apenas em seu período inicial (1988-1999) que o Congresso propôs diretamente, como tema, o enfoque às práticas musicais brasileiras.

Quadro 20. Temas dos Congressos da ANPPOM (1988-2019)

ANO	NÚMERO	TEMA
Temas ligados ao Brasil		
1988	I	Música Brasileira: Estado atual da pesquisa
1996	IX	Estado da Pesquisa em Música no Brasil
1997	X	Música na universidade brasileira
1999	XII	500 Anos de Música no Brasil
Temas ligados à América Latina		
1993	VI	A música na América Latina
Temas não ligados ao Brasil		
1990	III	Sistemas de Transmissão: Legitimação da produção musical
1998	XI	Pesquisa musical e globalização da informação
2001	XIII	Música no século XXI: Tendências, perspectivas e paradigmas
2008	XVIII	Fronteiras da pesquisa em música X Pesquisa em Música de Fronteiras
2009	XIX	Saberes musicais: reflexões, práticas e perspectivas
2010	XX	A pesquisa em música no século XXI: trajetórias e perspectivas
2011	XXI	Música, complexidade, diversidade: reflexões e aplicações práticas
2012	XXII	Produção de conhecimento na área de música
2013	XXIII	Produção de conhecimento científico, artístico, tecnológico e filosófico na área de música: perspectivas e desafios atuais
2014	XXIV	Pesquisa em música e diversidade: sujeitos, contextos, práticas e saberes
2015	XXV	Formação de pesquisadores, docentes e artistas na área de música: tendências, desafios e perspectivas
2016	XXVI	Criação musical, criações artísticas e a pesquisa acadêmica
2017	XXVII	Atualidade e impactos sociais da pesquisa, das práticas e da docência em música
2018	XXVIII	30 Anos: Um Olhar para o Futuro
Não se aplica		
1989 (II), 1994 (VII), 1995 (VIII), 2003 (XIV), 2005 (XV), 2006 (XVI), 2007 (XVII), 2019 (XXIX)		8 realizações do Congresso não propuseram temas
1991 (IV), 1992 (V)		2 realizações foram desconsideradas por Tomás
TOTAL DE CONGRESSOS COM TEMAS		19
TOTAL DE CONGRESSOS COM TEMAS LIGADOS AO BRASIL		4

Fonte: TOMÁS, 2015, com dados adicionais.

A omissão de qualquer delimitação geográfica coincide, de forma um pouco caricata, com a mudança de século e milênio, o que permite designar a perspectiva “nacionalista” das propostas do Congresso como uma “postura do século XX”, distinta da “postura do século XXI” que a associação estabelece ao deixar pra trás tais delimitações geográficas. Como afirmado, tais temas têm caráter mais prescritivo do que descritivo: eles buscam direcionar as discussões, se materializando em diretrizes e assuntos nas cerimônias de abertura, assim como nas conferências de convidados.

Criar uma associação de pesquisa é uma ação que impacta o círculo acadêmico envolvido. No sentido de observar a criação da ANPPOM como uma ação *inconformista*, se

nota, nesse momento inicial, a tentativa de estabelecer discursos que se contraponham às tendências vigentes “indesejadas”. Por isso, é bastante compreensível que o tema do primeiro evento tenha envolvido a expressão “estado atual da pesquisa” – a associação havia sido criada justamente como um esforço para conhecer melhor uma atividade e uma comunidade recém iniciadas no país. A oposição, nesse caso, se dá ao desconhecimento sobre a própria área e pessoas envolvidas. A presença de termos como “Brasil” e afins, nas primeiras realizações, aponta que vigorava algo considerado um “excesso” de elementos estrangeiros (seja a bibliografia já existente, os locais de formação dos doutores, os principais repertórios musicológicos, etc.). Como apontado por Sandroni (2008) e Tomás (2015), a ANPPOM *integrou* esses apontamentos, reconhecendo-os como válidos e transformando-os em elementos característicos da pesquisa musicológica brasileira. Foi a passagem da posição *inconformista* para a posição *integrada* que essa postura, pode-se assim dizer, “nacionalista” realizou.

Curiosamente, já no final do século XX, começaram a surgir as proposições inconformistas em relação a essa nova diretriz integrada. Por isso, surgem termos como “globalização” (1998), “século XXI” (2001 e 2010), “fronteiras” (2008) e “diversidade” (2011 e 2014), assim como os longos temas de diversos congressos (2011, 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017) – longos, justamente porque passaram a abarcar diferentes domínios simultaneamente. É curioso notar, assim, que o tema da associação costuma priorizar o presente (“Estado atual”, “Estado”, “Atualidade”, “Século XXI” neste século, etc.), mas já focou o passado (“500 anos de música brasileira”) e recentemente deu atenção ao futuro (“Um olhar para o futuro”). Por esse panorama, pode-se ver como o foco sobre a questão nacional foi abandonado nas proposições diretas da associação, dando lugar primeiro às ideias de globalização e fronteiras, para depois abandonar por completo essa dimensão geográfica.

Esse é um ponto importante a se destacar nesse tipo de proposição e nas análises seguintes, posto que o que antes era inconformista passou a ser característica central da área, abrindo espaço justamente para novas posições inconformistas que discordam dela. Como argumentado (seção 3.4.3), a solidificação de um novo discurso como hegemônico já se configura como o tempo do surgimento de outro discurso, ainda mais novo. No caso discutido, tratam-se de posturas que desafiam a cultura viva e incorporada de haver um vínculo entre Brasil e pesquisas (ou Brasil e pesquisadores): esse vínculo parece não ser mais essencial, muito menos ativamente buscado.

Se o Congresso da ANPPOM busca impactar (mesmo que parcialmente) a orientação da área de pesquisa como um todo, a *Opus* segue em outra direção, não apresentando nenhuma diretriz em relação ao Brasil de maneira evidente. Nem mesmo seu primeiro número (OPUS, 1990) sugere um vínculo essencial entre pesquisadores, pesquisa e Brasil, que apenas transparece no editorial quando se fala dos “Encontros Anuais”. As políticas editoriais vigentes informam que, por “constituir o periódico científico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), tem como foco principal compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil” (OPUS, 2019a), sem exatamente explicitar o que se entende com esse termo. A revista apenas exige que “os colaboradores brasileiros que submeterem artigos, resenhas ou entrevistas” se associem à ANPPOM, para que as submissões, caso aprovadas, sejam publicadas no periódico. Nesse sentido, fica subentendido que a produção de um brasileiro que investigue uma cultura musical em um país distante é considerada “Pesquisa em Música no Brasil”. Destaca-se ainda a falta de qualquer exigência semelhante a pesquisadores estrangeiros (mesmo se estiverem no Brasil).

Ainda analisando as posições normativas da associação, nota-se que, no Congresso da ANPPOM, por contraste, “autores(as) e coautores(as) não sócios que sejam estrangeiros e que residam no exterior poderão solicitar à Comissão Científica isenção de associação à ANPPOM” (ANPPOM, 2018, [p. 2]). Mesmo facilitando a participação de estrangeiros por meio dessa isenção, nota-se que apenas 41 (1,5%) das 2650 das publicações entre 1988 e 2013 foram de autores estrangeiros (Tabela 10, Tabela 12), o que evidencia a predominância do Brasil na produção publicada no Congresso da ANPPOM.

O envolvimento entre estrangeiros e a associação nacional também pode ser vista nos idiomas empregados na publicação dos textos. Entre as 205 comunicações publicadas nos anais do XXVIII Congresso da ANPPOM, de 2018, 203 são em português, uma em espanhol (de autora colombiana vinculada ao mestrado do PPGMUS-UFMG) e uma em inglês (duas autoras: estrangeira em Londres e brasileira em Pelotas), o que representa 0,98% do total de publicações, mantendo-se assim próximo à média de 1,5% de autores estrangeiros apontada por Tomás no período 1988-2013. Embora estejam sendo relacionados aqui aspectos distintos (0,98% de textos e 1,5% de autores), há uma ligação entre empregar um idioma determinado e alcançar certo público. No sentido de internacionalização (seja estrangeiros apresentando para brasileiros ou brasileiros publicando em outros idiomas para alcançar estrangeiros), a proporção do uso do idioma português em relação aos idiomas estrangeiros

(juntos) ronda 100:1. Ainda em 2018, mas na *Opus*, foram publicados 29 artigos, dos quais 25 (86%) foram publicados exclusivamente em português, três em inglês e um em ambos os idiomas – sendo todos de autores brasileiros. Entre as publicações restantes do ano, das duas resenhas e duas entrevistas, uma resenha foi publicada em espanhol. Em outras palavras, a orientação da *Opus* acaba resultando na produção bibliográfica de autores brasileiros, independentemente de localidade da pesquisa ou do idioma da publicação.

Essas considerações sobre autores, localidades e idiomas são particularmente importantes para entender entrelinhas do quinto volume da série Pesquisa em Música no Brasil. De partida, o livro chama atenção por se dedicar a “uma perspectiva global” da “preparação de professores de música”. Em relação ao seu repertório, portanto, nota-se que a ausência de um vínculo direto com o Brasil. Luciana Del-Ben, autora da apresentação do volume, justificou a empreitada a partir de seu *objetivo*:

Pode parecer **estranho** que esse título integre uma série que se intitula Pesquisa em Música no Brasil. **De fato, a publicação não trata de pesquisa produzida no Brasil ou sobre o Brasil**, mas, como também propõe **a Série, busca oferecer novas perspectivas** para o desenvolvimento da área, apresentando diferentes olhares sobre uma temática que vem sendo amplamente discutida por pesquisadores e estudiosos da área de música, no Brasil e no exterior. (DEL-BEN, 2015, p. 3, grifos nossos).

O volume revela então uma terceira acepção para a expressão “no Brasil”: “para o Brasil”. Como a própria autora diz, a coletânea não se trata de “pesquisa produzida no Brasil ou sobre o Brasil”, mas sim de fomentar e oferecer subsídios para pesquisadores brasileiros. Mesmo nesse sentido, no entanto, o volume parece de fato preocupado com uma “perspectiva global”, pois, de suas 429 páginas, apenas duas estão em português, enquanto as outras 427 estão em inglês, restringindo o público brasileiro alcançado pelo quinto volume e, conseqüentemente, diminuindo a relação entre a publicação e o Brasil. Talvez por esse baixo nível de envolvimento, a autora ainda fez questão de ressaltar a nacionalidade dos organizadores, como um fator de adequação ao escopo da série:

The Preparation of Music Teachers: a Global Perspective apresenta à comunidade acadêmica um panorama internacional sobre a formação de professores de música, a partir da contribuição de especialistas de 15 países, de cinco continentes do mundo. **Organizado por autores brasileiros**, o livro é fruto de pesquisa sobre a formação do professor de música no Brasil (SOARES; SCHAMBECK; FIGUEIREDO, 2014), que contou como apoio do Programa Observatório da Educação, da CAPES, e dá corpo à disposição de seus autores para dialogar e, assim, ampliar a

discussão sobre a temática em foco. (DEL-BEN, 2015, p. 3, grifos nossos em negrito).

É curioso notar que, dos quinze capítulos (e os 15 países respectivamente abordados), um é sobre o Brasil e escrito por autores brasileiros. A introdução de Del-Ben parece reconhecer esse capítulo como uma exceção mínima à assimetria geográfica do livro, quando ela afirma que o volume “não trata de pesquisa produzida no Brasil ou sobre o Brasil”. Portanto, esse capítulo, nos olhos da pesquisadora, é insuficiente para configurar que o conteúdo deste volume represente o Brasil. Todos esses elementos parecem se alinhar nas palavras finais da introdução, que deixam claro o objetivo desse projeto:

Por fim, ao fomentar, mais uma vez, a colaboração de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, concretizada em outras publicações da Associação, **a ANPPOM espera contribuir para a ampliação dos diálogos entre comunidades acadêmicas de várias partes do mundo.** (DEL-BEN, 2015, p. 4, grifos nossos).

A noção de “para o Brasil”, mais evidente nesse volume, também subjaz de maneira mais sutil posturas adotadas na *Opus* e no Congresso. A possibilidade de traduções de artigos estrangeiros e a aceitação de estrangeiros no Congresso, mesmo sem vínculo à associação, demonstram o interesse na exposição de pesquisas e pesquisadores internacionais à comunidade brasileira de pesquisa na área. Em suma, essa definição pode ser sintetizada em “se interessa a brasileiros, pode ser acolhido”.

Ainda sobre a série da ANPPOM, a introdução do terceiro volume da série Pesquisa em Música no Brasil (NOGUEIRA; FONSECA, 2013) categoriza o livro como resultado da colaboração de pesquisadores do Brasil, da Costa Rica e da Espanha. Analisando o conteúdo, se vê que onze de seus catorze capítulos foram escritos por pesquisadores brasileiros, majoritariamente sobre objetos de estudos brasileiros, mas também sobre o arcabouço teórico de estudos de gênero, entrelaçados à música. Os três capítulos restantes, em espanhol, envolvem pesquisadoras de universidades espanholas e o máximo de vínculo à ideia de “pesquisa em música no Brasil” ali expressa é a presença de 5 referências de pesquisadores brasileiros entre as 109 referências utilizadas por um capítulo e 4 em 116 em outro capítulo (o outro capítulo de fato não se envolve diretamente com o Brasil). Assim, a presença desses três capítulos “internacionais”, por assim dizer, complementam o panorama majoritariamente nacional de investigações na interlocução estabelecida entre os Estudos de Gênero e a Música. Dessa maneira, o perfil desse volume se assemelha mais aos perfis do Congresso e da *Opus* do que o quinto volume.

O panorama sobre “no Brasil” na ANPPOM, assim, compreende mais uma vez a convivência de tendências distintas, que alternadamente tomam primazia no discurso da associação e na produção dos associados, variando entre ter ou não ter pesquisadores brasileiros e ter ou não ter repertórios musicológicos ligados ao Brasil. Por vezes, isso resulta até mesmo na publicação de pesquisas relacionadas apenas indiretamente ao país (tanto no aspecto de pesquisadores quanto no de repertórios internacionais), em que se reconhece um discurso de “interesse nacional” que justifica a publicação de tais textos.

A dimensão do resultado dessa pluralidade pode ser reconhecida com dois casos. Em 1996, Béhague havia comentado sobre a pesquisa brasileira em música, sobretudo “nas áreas de musicologia e etnomusicologia ou antropologia da música” (BÉHAGUE, 1996). O musicólogo se referia especialmente às visões de mundo que encontrava na produção de pesquisa publicada no Brasil e teve o cuidado de explicitar os conteúdos que leu, entre livros, periódicos e anais dos Encontros Nacionais de Pesquisa em Música (1984-1987) e dos Congressos da ANPPOM (desde 1988). Embora o texto deixe subentendido o exato vínculo entre Brasil e a *pesquisa*, Béhague (1996, p. 26) lista onze nomes ao falar da etnomusicologia – todos brasileiros focados no estudo de músicas praticadas no Brasil: Manuel Veiga, José de Carvalho, Rafael Menezes Bastos, Marco Antonio Lavigne, Maria Elizabeth Lucas, Elizabeth Travassos, Tiago de Oliveira Pinto, Victor Fuks, Kilsa Setti, Samuel Araújo e Martha Ulhôa. Entende-se, assim, sua definição de “no Brasil”: brasileiros falando sobre Brasil. Em contrapartida, 22 anos depois, Keller e Budasz falam a respeito do “segundo volume da série Pesquisa em Música da Editora ANPPOM” (KELLER; LIMA, 2018, p. 21), retirando do nome da série, por completo, as palavras “no Brasil”. É possível, claro, reconhecer uma geografia nos repertórios musicológicos presentes no texto – ao mesmo tempo em que é perceptível como a questão “nacional” foge ao *discurso* dos pesquisadores. Entre pesquisadores brasileiros falando sobre Brasil e pesquisadores internacionais falando sobre diversas culturais, tudo está presente na ANPPOM mesmo com a costumeira expressão “no Brasil”.

A partir de 2000, o discurso da ANPPOM se afastou do “objetivo político inicial” (usando as palavras de Lia Tomás) de se dedicar às músicas brasileiras, passando a promover também as discussões internacionais. O objetivo político é estabelecido no sentido de

transformar certa situação⁹², o que nesse caso significava “nacionalizar” os objetos de pesquisa. Sendo assim, a situação da ANPPOM demonstra que o sucesso de um objetivo político se efetiva a longo prazo na incorporação (e em certa naturalização) da cultura objetivada. Isso se vê na alta frequência com que os objetos de pesquisa escolhidos a partir de então têm caráter local e, muitas vezes, ligação pessoal com os próprios pesquisadores envolvidos. Como apontado aqui (e na seção 3.3.3.4), situações brasileiras são o que mais se encontra hoje nas submissões publicadas.

Dessa maneira, é possível projetar que o atual discurso de “internacionalização” se solidificará, em algum grau, em práticas naturalizadas daqui a uma ou duas décadas. Esse processo certamente pode ser mais fácil para algumas pesquisas (como na sonologia e na dita musicologia histórica, por exemplo), cujos repertórios musicológicos ofereceriam menos resistência a essa mudança, enquanto outras (como na educação musical e na etnomusicologia) podem estabelecer pontos de resistência, decorrentes das teorias atuais das áreas. Com isso, vale destacar que não se propõe aqui que certas formas de conhecimento, falando de maneira absoluta, se “restringam” a um dos dois tipos de abordagem, mas sim que as culturas e teorias vigentes hoje se alinham mais a um (nacionalista) do que a outro (global) tipo de abordagem.

Diante disso, uma última situação emerge: se os objetos de estudos (ou “temáticas”, como citado) foram modificados para se adequar ao critério nacional, o que acontece com os conceitos, ideologias e metodologias? Essa situação já havia sido comentada pelo próprio Béhague, em 1996:

Se bem seja difícil e até infundada a generalização, vejo a falta de preocupação teórica na pesquisa musicológica e etnomusicológica no Brasil como um dos seus problemas mais notórios, mas que poucos se têm esforçado em resolver. De que teoria estamos falando? Não se trata de aplicar cegamente teorias na moda que vêm de teóricos europeus ou americanos. Tampouco se trata de negar a priori o valor potencial para a pesquisa em música brasileira de toda e qualquer teoria. Se trata de analisar a natureza nos dados empíricos para ver de que maneira poderiam se amoldar, naturalmente, a certas propostas teóricas, **de modo a tentar formular uma teoria (ou teorias) sui generis que corresponda à realidade destes dados.** (BÉHAGUE, 1996, p. 24, grifos nossos).

a pesquisa em música no Brasil só poderá se emancipar e se desenvolver naturalmente quando houver a determinação de formulações teóricas, por

⁹² Como Ilza Nogueira tão eloquentemente colocou, quando exercia a primeira presidência da associação: “esperamos cumprir, na comunidade científica da área, através de sua transformação, os objetivos mais nobres da ANPPOM” (OPUS, 1990).

parte de pesquisadores nacionais, que respondam às percepções destes da idiossincrasia da história e cultura nacionais. (BÉHAGUE, 1996, p. 26).

Essa postura de Béhague é vista por Tomás como uma espécie de impasse ou um paradoxo:

visto que esse texto [de Béhague] foi a conferência de abertura do IX Congresso, a qual via de regra é reservada para os pesquisadores estrangeiros, parece que as ideias recusadas e criticadas pelo autor voltaram-se, nesse momento, contra ele mesmo, o qual sem intenção cumpriu o papel do discurso colonizador. (TOMÁS, 2016, p. 58-59).

Tratando-se de um estrangeiro propondo não seguir as ideias de estrangeiros, de fato Béhague parece apresentar um “discurso colonizador”. Nesse contexto, no entanto, é necessário que o “colonizado” aceite esse discurso para que ele de fato seja colonizador. O que há em comum entre Béhague e Tomás está a visão dicotômica, que classifica pesquisadores e pesquisas com as categorias exclusivas “colonizador” e “colonizado”. É possível usar categorias igualmente exclusivas (como “estrangeiro” e “brasileiro” ou como “no Brasil” e “fora do Brasil”) sem necessariamente tomar uma das posições como colonizadora e outra como colonizada – inclusive se for deixada de lado certa posição unificadora, que considera o colonizador 100% colonizador e o colonizado 100% colonizado. Existindo teorias estrangeiras e teorias brasileiras, elas entram em contato e se transformam umas com as outras, em diálogo. Nesse sentido, o Brasil parece estar em posição privilegiada em comparação com outros países, porque há relativo bom acesso às referências estrangeiras, empregadas em conjunto com as brasileiras, enquanto muitos dos países ditos “colonizadores” se restringem às referências produzidas em regiões próximas ou mesmo só neles.

Todos esses elementos, que se entrelaçam, podem ser visualizados em um caso ocorrido no final de 2018 em Belo Horizonte. Em outubro, a UFMG contou com a presença do catedrático francês Denis Laborde, que realizou a conferência “Por uma ciência indisciplinada da música” na capital mineira (Figura 30), complementada por outros eventos com o antropólogo (IEAT, 2018).



Figura 30. Cartaz de divulgação de “Por uma ciência indisciplinada da música”
Fonte: IEAT, 2018.

O mote central da conferência foi exposto pelo material de divulgação (e aqui destaca-se, pela incisividade sintética, a frase originalmente usada): “Na conferência, Laborde defenderá que na pesquisa em música haja diálogo com outros campos disciplinares” (IEAT, 2018). Alguns elementos chamam a atenção nesses eventos: o catedrático foi convidado, inicialmente, pelo Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT-UFMG). A Escola de Música da UFMG, então, recebeu Laborde nos dias seguintes, para mais três palestras. Não foram encontradas outras referências à passagem de Laborde pelo Brasil.

Mais uma vez, ressalta-se que não se faz aqui um julgamento de que aspectos desse episódio estão “certos” ou “errados”, mas sim se apresenta esse evento como um caso que exemplifica pontos levantados até aqui a respeito da área de Música no Brasil. Primeiro, há coerência entre a proposta da conferência do catedrático (superar as divisões disciplinares) e o convite ter sido feito por um instituto transdisciplinar. Segundo, as discussões que estão além dos limites das disciplinas (nesse caso, o espaço transdisciplinar) foram *incorporadas* no espaço da própria música, com os convites subsequentes da Escola de Música da UFMG para três eventos extras. O desejo por essa incorporação é visível tanto no convite da Escola quanto no próprio discurso do antropólogo:

Laborde defende que é preciso integrar os estudos de música com outras áreas de pesquisa. Para ele, o músico pesquisador deve transitar por campos além da sua categoria de análise, pois o diálogo possibilita a proposição de novas perspectivas que contrastam com paradigmas disciplinares. (UFMG, 2018)

Ou seja, “deve” ser função do músico ser mais do que músico. Terceiro e complementarmente, embora Laborde seja antropólogo de formação e ocupe a cadeira de Antropologia Social e Etnologia da École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS), não realizou palestras no PPG de Antropologia ou no Departamento de Antropologia e Arqueologia da UFMG. Em outras palavras, o aumento do “esforço” pende para os músicos e não para os antropólogos. Isso também é reforçado pela posição de objeto que a música ocupa na proposta de Laborde (Figura 31), nas expressões “pesquisa sobre os festivais de música”, “diálogo transdisciplinar que tem a música por objeto de pesquisa”, “antropologia da música” e “etnologia da criação musical contemporânea”, por exemplo.



Sobre o catedrático

Denis Laborde é diretor de estudos na École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) de Paris, ocupando a cadeira de Antropologia Social e Etnologia. É responsável por estruturar uma rede internacional de pesquisa sobre os festivais de músicas do mundo. Seus estudos abriram o diálogo transdisciplinar com as diversas áreas de pesquisa em Ciências Humanas e Sociais que tem a música por objeto de pesquisa. Seus principais temas de pesquisa são: antropologia da música; etnologia da criação musical contemporânea; ontologias musicais e teorias da improvisação; criação musical, World Music e diversidade cultural; estratégias de planejamento urbano para instituições voltadas para a produção e difusão da música

em espaços urbanos.

Figura 31. Pequena biografia de Denis Laborde
Fonte: IEAT, 2018.

Por causa de compromissos com o PPGM-UNIRIO, foi impossível assistir às conferências de Laborde em Belo Horizonte e, portanto, essas considerações são fundamentadas em documentos que esse evento deixou, sem poder avançarem pelo que de fato aconteceu nesses encontros. Embora a fala de Laborde tenha sido disponibilizada em formato de vídeo pelo IEAT (IEAT, 2019), essa é a única parte do evento hoje a que se tem acesso: as perguntas, comentários e demais reações da plateia e entre a plateia e Laborde não podem ser analisados. A própria plateia só pode ser minimamente estimada pela sonoridade das palmas ao final do vídeo. Assim, aos três pontos comentados no parágrafo anterior, é possível adicionar ao menos um quarto: a falta de contato de Laborde (e do IEAT) com a realidade brasileira de pesquisa em música. A conferência “Por uma ciência indisciplinada da música” ser ministrada para pesquisadores que naturalmente “desrespeitam” os limites disciplinares da música, como é o caso dos pesquisadores brasileiros, parece um esforço desnecessário – parece, em outras palavras, querer ensinar o padre a rezar missa. Sendo assim, os pesquisadores brasileiros estão mais atentos às possibilidades, pois tanto têm

acesso à pesquisa que se dá no Brasil, quanto podem saber o que pesquisadores estrangeiros (nesse caso, um francês) pensam e como veem a área. Ressaltando mais uma vez a falta de acesso ao evento propriamente dito, é impossível qualificar a posição de Laborde como colonizadora ou mesmo a posição da Escola de Música como colonizada. O antropólogo pode ter sido acolhedor ou impositivo e a Escola pode ter sido crítica ou passiva. Nesse cenário, o que mais chama atenção é não ter se concretizado uma conferência com músico(s) da UFMG (ou outra universidade brasileira) para tratar desse tema, justamente pela propriedade que teriam para falar de uma “ciência indisciplinada” como ela se caracteriza no país.

4.2 Uma nova definição para a área atual a partir das redes de repertórios musicológicos

Feito o panorama de acepções presentes na ANPPOM, propõe-se aqui uma nova definição para a atual área de conhecimento Música. Toma-se a produção existente para constituir uma definição que se alinhe ao estado vigente da área, sem o desejo de normatizar o futuro, muito menos o de julgar a legitimidade das pesquisas atuais. O que se propõe é uma teoria que explique mais claramente o que já vem sendo feito pelos pesquisadores da área no Brasil. Com isso, essa proposta se alinha à noção de que as teorias precisam ser constantemente repensadas e eventualmente reformuladas, a fim de permanecerem atualizadas perante as modificações inerentes às práticas.

Em relação a elas, a questão do mundo prático que mais conflita com as teorias atuais (como apresentado na seção 4.1) é a fundamentação da organização conceitual da área de conhecimento na ideia de grupos e subgrupos sucessivos, todos exclusivos. Essa ideia se apresenta em diferentes ambientes de pesquisa, naturalmente também de diferentes formas. Ela fundamenta a vinculação exclusiva entre submissões a subáreas e GTs em congressos, a vinculação exclusiva entre pós-graduandos e áreas de conhecimento ou linhas de pesquisa e a vinculação exclusiva entre subáreas e áreas de conhecimento, por exemplo⁹³. Os variados discursos pró-interdisciplinaridade têm como foco a prática dos pesquisadores, mas parecem ignorar (propositalmente ou não) toda a estrutura teórica disciplinar a que estão submetidos, que, em última instância, possibilita a ideia de interdisciplinaridade, assim como a de multidisciplinaridade ou mesmo a de transdisciplinaridade.

⁹³ Por essa razão, “linhas de pesquisa”, “áreas e subáreas de conhecimento” e “disciplinas” serão tratadas em termos de igualdade aqui. Todas essas categorias compartilham esse mesmo fundamento de funcionamento, embora cada uma diga respeito a um ambiente acadêmico distinto (PPGs, CNPq e organizações educacionais).

Essa incongruência pode ser facilmente visualizada na existência de tais discursos nos ambientes exemplificados. Os discursos de cada subárea e GT nos congressos promovem que certo domínio é interdisciplinar, ao mesmo tempo em que bem demarcam seus limites (seu “dentro” e seu “fora”). Os projetos de criação e fortalecimento de associações acadêmicas na área da Música (ABEM, ABET, ABRAPEM, TeMA e ABMUS, por exemplo) ocorrem da mesma maneira. Cada associação busca simultaneamente demarcar os limites de sua disciplina, se propor (em discursos) como interdisciplinar e materializar suas produções também interdisciplinarmente. O mesmo se aplica às linhas de pesquisa nos PPG país afora. Para ser aprovado e conduzir seu projeto de pesquisa, é necessário que um pós-graduando se restrinja a uma linha de pesquisa e, uma vez aprovado e inscrito, ouve que sua linha é interdisciplinar.

Há aí um paradoxo conceitual – mas apenas se essa situação for pensada a partir de uma noção de conjuntos e subsequentes subconjuntos exclusivos de repertórios musicológicos.

Nota-se que, nesses dois pesos estão duas medidas: como as mesmas pessoas podem praticar e defender simultaneamente tanto a disciplinaridade quanto a dissolução das fronteiras disciplinares? Por que é necessário “cercar” um domínio quando se diz que ele deve ser aberto e permeado pelos outros domínios? Essa questão é premente para análise por esses dois ímpetus opostos serem incessantemente colocados em prática durante os processos de pesquisa, sendo decisivos em diversos âmbitos do meio acadêmico. Elas conformam e definem aceites e recusas em publicações e eventos, existências de associações, realizações de eventos, estabelecimentos de linhas de pesquisa, aceites e recusas em processos seletivos de PPGs, avaliações da CAPES e outros processos. Elas também conformam os convívios em universidades e eventos, nos momentos em que congregam e segregam pessoas nas mesmas salas ou em salas distintas. Os “analistas e teóricos musicais” cumprem as disciplinas de análise e teoria, os “educadores musicais” vão aos congressos de educação musical, os “musicólogos” se reúnem nos departamentos de história da música, os “etnomusicólogos” discutem nos grupos de trabalho de etnomusicologia e assim sucessivamente, contradizendo de forma frontal os discursos a favor dos diálogos interdisciplinares.

Pela ampla disseminação de tais cenários, são analisadas aqui duas visões distintas de interdisciplinaridade presentes na área de Música, a fim de capacitar abordagens críticas mais atentas à interdisciplinaridade e mais conscientes de discursos e posturas adotados na

pesquisa em música no Brasil. Essa discussão encaminha à proposição de uma nova teoria sobre a pesquisa em Música no Brasil.

4.2.1 Disciplinaridade e interdisciplinaridade

Como discutido (seção 4.1), nas publicações da área de Música, os elementos musicais são mais regularmente posicionados, no âmbito dos repertórios musicológicos, como objeto de estudo do que como metodologia. Nesse domínio, são frequentes, por uma grande margem, metodologias oriundas de disciplinas diversas – configurando a assimetria comentada por Assis *et al.* (2009) na “parceria na aventura do conhecimento”. A leitura da produção da área revela que o foco dos textos está alocado muito mais nos resultados das pesquisas aplicadas (o que se descobre sobre as músicas estudadas) do que exatamente sobre os processos que levam a tais conclusões. Nesse contexto, é interessante notar como pesquisadores reagem aos conceitos e métodos de outras disciplinas, às vezes com certo desinteresse (afinal, é um desvio disciplinar), às vezes com muito interesse (descobrendo ferramentas potentes com as quais não estavam familiarizados). Ambas as reações resultam no mesmo produto documental, no entanto: sem seus autores se interessarem ou sem terem formação para aprofundar as metodologias oriundas de outras disciplinas, a maior parte das publicações enfoca os resultados de pesquisa, sejam aqueles encontrados como etapas da investigação (por exemplo, a descrição inicial de uma situação musical) ou aqueles expostos nas considerações finais. O elemento que mais explicita essa atitude dos pesquisadores brasileiros da área é o campo de palavras-chave das publicações, em que reinam os termos relacionados aos objetos de pesquisa, deixando pouco espaço para expressões ligadas às metodologias empregadas. Assim sendo, é fácil concluir que o discurso musicológico brasileiro tem focado, por uma grande margem, o objeto de suas pesquisas, sem dar muito espaço à discussão metodológica.

Por isso, estabelecendo um ponto de apoio mínimo para iniciar a análise da área que Assis *et al.* tinham considerado “um campo literalmente esquadrihado por diversas ciências” (ASSIS *et al.*, 2009, p. 7), é possível dizer que a área atual da Música compreende o espectro estabelecido entre pesquisas *específicas à área* e pesquisas mais alinhadas a *outras áreas*, que mesmo assim são aceitas na Música. Os pontos exatos em que essa gradação seria repartida, numa visão dicotômica, entre “dentro” e “fora” da música não estão aqui em discussão, que procura estabelecer apenas os extremos desse espectro, respectivamente, como pertencentes e não pertencentes à música. Por isso, como um

exercício de pensamento, propõe-se pensar “em música” como as possibilidades de pesquisa musical e pesquisa musicológica⁹⁴, sendo esta última fundamentada na ideia de conhecimento teórico próprio às práticas musicais (Quadro 21).

Quadro 21. Proposta de teoria da área de pesquisa em Música no Brasil

TERMO	SUBDIVISÕES	SIGNIFICADO
Pesquisa	-	Prática/ações
em música	musical	Prática musical como pesquisa
	musicológica	Conhecimento teórico próprio às práticas musicais
no Brasil	-	Literal (em território brasileiro)

Fonte: elaboração do autor.

É essencial ressaltar que pesquisas que, mesmo tomando a música como objeto de estudo, se utilizam exclusivamente de teorias de outras áreas de conhecimento estão ausentes desse panorama. Também não são consideradas nessa definição pesquisas que utilizam a música ou a musicologia como ciências auxiliares à principal forma de atuação e investigação envolvida no processo. Isso não é nenhum demérito a tais pesquisas, desenvolvidas com qualidade, concluídas na produção de conhecimento e aprovadas pelas respectivas bancas. Por serem passíveis de desenvolvimento e aprovação em outras áreas do conhecimento, as pesquisas e os devidos produtos finais evidenciam-se como pertinentes àquelas áreas. Define-se, assim, a área de conhecimento também por meio da alteridade: a pesquisa em música é a pesquisa que não pode ser feita em outras áreas de conhecimento.

Duas publicações ilustram com clareza o que isso quer dizer. A dissertação de Mariângela Aleixo (2004), intitulada *Música – uma ponte no tempo: Demência e Memória Musical*, foi defendida no Programa de Psicologia Clínica da PUC-Rio e relata a investigação sobre “o impacto da demência na memória musical a partir de um referencial teórico oriundo da neurociência e das ciências sociais” (ALEIXO, 2004, resumo). Já a tese *Infinidamente pessoal: a verdade tropical de Caetano Veloso* foi defendida por Rafael Barbosa Julião (2016) no PPG em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) da UFRJ. Julião analisou a relação entre público e privado no cancionário e nas prosas de Caetano Veloso. Embora ambos os textos lidem com músicas e envolvam até mesmo algumas referências da área (a primeira cita Lühning e Wisnik, enquanto o segundo cita Tatit, Tinhorão e Wisnik, além do próprio Caetano Veloso e Tom Zé), a música é apenas uma breve parcela da metodologia de Aleixo, preocupada com a saúde mental dos pacientes, e deixada de lado nas

⁹⁴ Essa distinção explica e justifica a escolha pela expressão “pesquisa musicológica” para falar sobre a pesquisa desta tese, distanciando-a justamente da ideia de “pesquisa musical” e caracterizando-a, dentro do termo mais amplo “pesquisa em música”, especificamente como musicologia.

análises textuais de Julião. Em seu texto, as discussões se dão em torno das palavras usadas por Caetano Veloso.

Por isso mesmo, não está em consideração aqui “tudo o que pode ser considerado ‘em música’”, mas sim “o que minimamente pode ser considerado ‘em música’”. As ferramentas conceituais e metodologias usadas por pesquisas como a de Aleixo e a de Julião são próprias de suas respectivas áreas de Psicologia Clínica e de Letras. Por isso, nesse sentido, observa-se aqui o extremo oposto: o que faz parte do estudo da música que não faz parte de outras áreas.

As duas definições apresentadas (Quadro 21) buscam representar, assim, contribuições que apenas as atividades de pesquisa musical e pesquisa musicológica respectivamente oferecem hoje. Essa busca tem tom semelhante, porém distinto, à proposição de Bergeron (1992) sobre o “centro de um campo de pesquisa”. Não se trata aqui do reconhecimento de uma tradição canônica, mas sim de algo simultaneamente ignorado por outras áreas de conhecimento e possível de ser trabalhado pela pesquisa musical e/ou pela pesquisa musicológica. Esse primeiro esforço se configura, assim, em um esforço disciplinador da área de conhecimento da Música.

A partir desse primeiro movimento demarcador, cabe o esforço de reconhecer os trânsitos interdisciplinares estabelecidos pela pesquisa em Música. É essencial ressaltar que a interdisciplinaridade tem como seu requisito inerente a existência de disciplinas, demarcadas e ativas, que possibilitam o fomento do diálogo entre elas. É por isso que o sociólogo canadense Yves Lenoir afirma que “a prática interdisciplinar não é contrária à perspectiva disciplinar; ao contrário, não pode existir sem ela e, mais ainda, alimenta-se dela” (Lenoir, 2008, p. 46). Destaca-se que, no fundo, a interdisciplinaridade demanda e promove a disciplinaridade, pois quanto mais capazes forem as disciplinas, mais capazes também serão as interdisciplinaridades estabelecíveis. Como o pedagogo espanhol Jurjo Torres Santomé afirma:

De toda forma, convém não esquecer que, para que haja interdisciplinaridade, é preciso que haja disciplinas. As propostas interdisciplinares surgem e desenvolvem-se apoiando-se nas disciplinas; a própria riqueza da interdisciplinaridade depende do grau de desenvolvimento atingido pelas disciplinas e estas, por sua vez, serão afetadas positivamente pelos seus contatos e colaborações interdisciplinares. (Santomé, 1998, p. 61, *apud* AUGUSTO *et al.*, 2004, p. 279).

A interdisciplinaridade é, muitas vezes, tomada como algo recente e/ou como um objetivo ainda a ser alcançado, como nos discursos brasileiros alinhados às ideias exemplificadas pela conferência de Denis Laborde (seção 4.1.3). No entanto, a interdisciplinaridade é anterior às disciplinas (o que explica as subsequentes cisões de subáreas, linhas de pesquisa e sociedades acadêmicas, por exemplo, em sucessivos movimentos de especialização). Justamente por isso, é possível dizer que a interdisciplinaridade é o estágio inicial das atividades analíticas – apenas não reconhecida como interdisciplinaridade justamente por não ainda se reconhecerem as disciplinas que ela articula. Apenas quando são reconhecidas as disciplinas (ou seja, os extremos), se torna conceitualmente possível falar de um *entre*-disciplinas. No contexto cronológico, contudo, a fluidez (que mais tarde se considerará interdisciplinaridade) é anterior ao estabelecimento das disciplinas.

Por essas razões, percebe-se que, em todos os momentos, há trânsitos interdisciplinaridades em atividade. Eles estão sempre presentes. Esse funcionamento pode ser reconhecido em discursos sobre as áreas de conhecimento, como o de Assis *et al.*:

Percorrendo a bibliografia sobre música brasileira (erudita e popular) produzida ao longo do século XX, encontramos pelo menos dois tipos de abordagem musicológica. **O primeiro, ainda influenciado pela tradição iluminista e positivista, apresenta uma narrativa histórica linear, grandiosa, tencionada a cobrir um longo arco temporal.** Em contraste, o segundo se caracteriza pela **aproximação direta** da pesquisa em música com outros campos do saber (Ciências Sociais, História, Estudos Literários, Filosofia) e é formado por leituras mais focadas, decorrentes de variados recortes temáticos: nacionalismo musical, dicotomia erudito/popular, diversidade de gêneros e estilos, atuação de movimentos socioculturais específicos, presença da indústria fonográfica etc. (ASSIS, *et al.*, 2009, p. 8, grifos nossos).

A fala dos próprios autores entrega os ingredientes para desfazer a falsa impressão de que a interdisciplinaridade é algo recente e ainda a ser atingido: “iluminismo” e “positivismo”, assim como a ideia de uma “história linear” e “grandiosa”, também evidenciam relações estreitas da Musicologia com a História e a Filosofia. Ou seja, em vez de se pensar ser necessário se tornar indisciplinar, faz mais sentido pensar que a “velha interdisciplinaridade” não interessa mais. É interessante notar como esse julgamento (entre o que se deseja e o que não se deseja) também se reflete nas palavras usadas. Enquanto a disciplinaridade desejada está ligada às palavras “aproximação direta”, que dá à Musicologia certo ar de pró-atividade intencional, a “velha disciplinaridade” é explicada com a expressão “ainda influenciado”, como uma Musicologia passiva, fraca o suficiente para não resistir ser

moldada por forças externas. Mais importante do que isso é perceber que, em ambos os casos, contudo, há trânsitos interdisciplinaridades em atividade. Eles estão sempre presentes.

É por essa razão que o “ponto de apoio mínimo”, colocado há pouco para pensar a área de pesquisa em Música, já envolvia duas ideias: a existência de um *espectro* entre pesquisas específicas à área e pesquisas próprias a outras áreas, e a colocação em distância de disciplinas, a partir do que se caracterizam suas contribuições intelectuais exclusivas. Em vez de considerar inválidas as iniciativas fora desses extremos (o que significaria considerar inválidas praticamente todas as pesquisas), busca-se a percepção de que elas estão compreendidas *entre* um polo e outro, inclusive de forma graduada, eventualmente se aproximando mais de um polo que de outro. Distancia-se, assim, das ideias de “conjuntos e subconjuntos exclusivos” e “interseção” estabelecidas nos sistemas atuais de classificação e entram em jogos aspectos como extremos, espectros e fluidez, aplicáveis tanto no nível das áreas de conhecimento quanto no nível de subáreas (Figura 32).

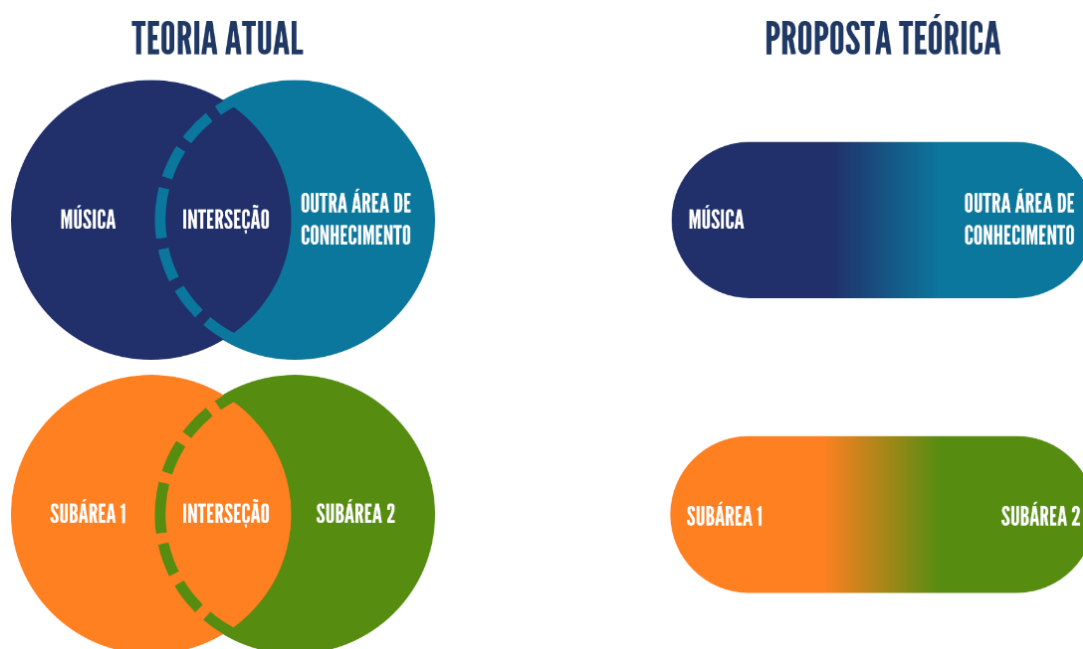


Figura 32. Fundamentos da teoria atual da área de Música e da proposta teórica desta tese para compreender a área

Fonte: elaboração do autor.

4.2.2 Disciplinaridade interdisciplinar: relação intrínseca entre a área de conhecimento Música e outras áreas de conhecimento

É possível falar que existem tantos espectros entre áreas de conhecimento quanto combinações de duas ou mais áreas de conhecimento. No contexto que concerne a esta tese, considera-se a Música em um extremo e qualquer outra área de conhecimento no outro

extremo⁹⁵. Como discutido, na área da Música, a articulação com outras áreas de conhecimento se dá mais comumente no domínio metodológico das pesquisas. Muitas ferramentas musicológicas, em realidade, surgiram em outras disciplina, sendo mais tarde adaptadas e incorporadas, justamente, como ferramentas musicológicas. Esse é o caso, por exemplo, das figuras oriundas da Retórica, que passaram a explicar a estruturação de elementos melódicos, em vez de explicar a estruturação de um texto verbal, como originalmente se fazia. Elementos ainda mais comuns nos discursos sobre música envolvem ideias como *inciso*, *frase* e *período*, oriundas do que hoje é considerado uma subárea da Linguística: a Fraseologia. Da mesma maneira, o conceito de *célula* musical pode ser retraçado à área da Biologia⁹⁶. Esses termos, hoje tão disseminados nos discursos sobre música, surgiram de contatos que a área da Música estabeleceu há muito tempo com outras áreas de conhecimento, o que aconteceu desde as mais antigas relações com a Filosofia, a Retórica e a Educação, assim como nas mais recentes interações com a Teoria da Informação, a Neurociência, os Estudos de Gêneros e as Ciências da Cognição. Historicamente, o estudo da música sempre incorporou conceitos e métodos de outras áreas de conhecimento, como tentativas de encontrar maneiras de se explicar (Figura 33).



Figura 33. Algumas disciplinas a que a Música recorre em busca de conceitos e métodos
Fonte: elaboração do autor.

⁹⁵ Esse pensamento, portanto, pode ser estendido para pensar relações entre quaisquer duas ou mais áreas de conhecimento (seja com a Música ou não).

⁹⁶ Segundo Nattiez (1990, p. 158), a *Encyclopedia Fasquelle* (de 1958) define *célula* como “o menor elemento analisável”, que não pode ser dividido – ou seja, tal como o átomo (o “não divisível”) de Leucipo e Demócrito: a menor “peça” do universo. Mais tarde, “átomo” ganhou espaço também na química e na física modernas.

Devido ao grande número de disciplinas com que a área da Música se relaciona, a área gradativamente se fragmenta, como argumentou Nattiez em relação ao processo contínuo de especialização das áreas:

Essa situação [a proliferação/cisão das sociedades de musicologia mundo afora] não tem, certamente, nada de anormal, quando comparada a outras disciplinas das ciências humanas. E a proliferação dos domínios, dos métodos e das referências epistemológicas que se constata hoje em minha disciplina, está, sem dúvida, em perfeita consonância, ouso dizer, com a situação geral da cultura e do saber. (NATTIEZ, 2005, p. 10).

Do ponto de vista do conhecimento, as pessoas e repertórios musicológicos envolvidos na contínua efetivação de uma mesma via de diálogo (ou seja, constantemente acionando as mesmas disciplinas) se desenvolvem e se especializam, em um movimento que dá origem justamente às subáreas da Música (Figura 34). É a incorporação de conceitos como *inciso* e *frase* que fortalece a ideia de uma subárea de teoria musical⁹⁷. Os pesquisadores que acompanham o processo de adaptação de tais conceitos e passam a incorporá-los em suas pesquisas se afastam daqueles que acompanham o processo de adaptação, por exemplo, das discussões sobre “método de ensino” (oriundas da Educação) para a música – adaptação que conduz ao fortalecimento de uma subárea específica de educação musical.



Figura 34. Fragmentação da Música, quando grande o suficiente, em direção a outras disciplinas
 Fonte: elaboração do autor.

⁹⁷ O nome das subáreas são utilizados aqui com as conotações comuns da área, embora o caráter exclusivista de todos esses rótulos possam (e devam) ser questionados: as teorias produzidas na etnomusicologia não são teorias musicais? As pesquisas da educação musical com alunos em sala de aula não são fundamentalmente etnomusicológicas? As situações musicais em sala de aula não são situações de performance e composição?

Mesmo que, em cada época e local, essa fragmentação se dê em parcelas semelhantes, variando sobretudo devido ao número de pesquisas e pesquisadores ativos, o fundamento da segregação da área da Música em subáreas é sempre o mesmo: a aproximação com um grupo específico de outras áreas de conhecimento, não tão buscadas por outras subáreas da Música. Esse é um fundamento essencial no processo de subdivisão da área da Música. Em 1988, na ANPPOM, essa segmentação foi estabelecida com quatro subáreas (Figura 35). Após 30 anos, como já discutido, são nove (Figura 36). Acontece, da mesma forma como se fala aqui das (de certa maneira, mais “abstratas”) subáreas de conhecimento, com as linhas de pesquisa de PPGs em Música e com as disciplinas curriculares: no PPGM-UNIRIO, por exemplo, esse processo gerou as atuais seis linhas de pesquisa do programa (Figura 37).



Figura 35. Segregação em subáreas (ANPPOM em 1988)
Fonte: elaboração do autor.

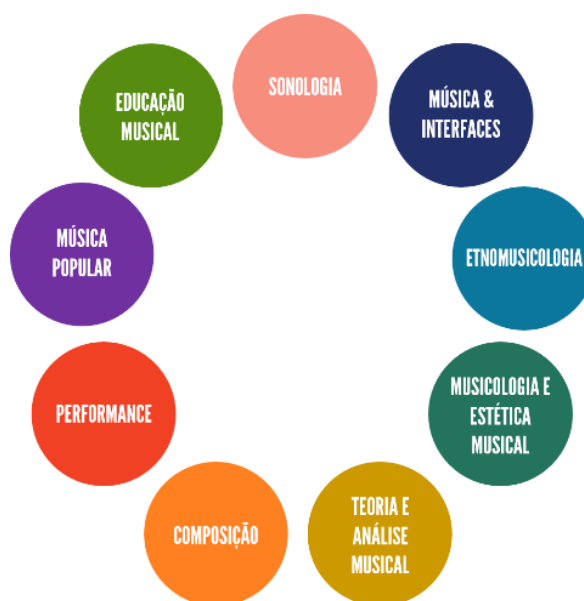


Figura 36. Segregação da área em subáreas (ANPPOM em 2017)
Fonte: elaboração do autor.



Figura 37. Segregação da área em linhas de pesquisa (PPGM-UNIRIO)
 (A palavra “música” foi omitida dos rótulos para facilitar a visualização e por já estar subentendida no contexto de um PPG de música.)

Fonte: elaboração do autor.

Constantemente exige-se que linhas de pesquisa – assim como projetos de pesquisa e projetos de pós-graduação – definam com clareza “o que está dentro” e “o que está fora” de si, buscando se configurarem como domínios murados, cujos limites são bem demarcados e explícito para todos. Apesar desses discursos, as linhas e projetos apresentam, como característica própria, elementos de diferentes outras áreas de conhecimento. Por isso, por contraditório que pareça, realizar um projeto de pesquisa em uma linha de pesquisa de um PPG brasileiro, via de regra, já significa realizar uma pesquisa interdisciplinar por natureza. Ironicamente, os pesquisadores, mesmo circunscritos a um domínio supostamente murado como as linhas de pesquisas, se veem permanentemente em diálogo com outras áreas de conhecimento. Trata-se de uma disciplinaridade interdisciplinar. Essa forma de segmentar a área da Música está tão entranhada no pensamento da investigação musicológica que, à primeira vista, é difícil conceber outras formas de agrupar os pesquisadores.

As linhas de pesquisa em programas de pós-graduação (PPG) em Música no Brasil são, em sua grande maioria, organizadas a partir da oferta de um objeto musical a metodologias de outras áreas. Portanto, a ideia de *espectro* pode explicar certas situações que decorrem de quando os mesmos projetos de pesquisa podem se dar tanto na Música quanto em outras áreas de conhecimento. Haveria uma contradição em determinado projeto poder ser aceito tanto na área da Música quanto, por exemplo, na área da Antropologia, que comumente se organiza como metodologia de objetos distintos? Em um cenário hipotético (e bastante provável), um projeto de pesquisa que enfoque a música poderia ser adequado,

entre as linhas de pesquisa do PPGAS-UFRJ (Quadro 16), às linhas “Antropologia da arte e da cultura material”, “Antropologia das minorias” ou “Antropologia das sociedades complexas” (para citar três possibilidades, sem exageros conceituais). A ideia de interseção/interface, amplamente usada hoje, é capaz apenas de afirmar “esse projeto está na interseção de Música e Antropologia”, enquanto pensar esse projeto num espectro que vá *da* Música *até* a Antropologia permite avançar esse entendimento para o alinhamento dessa pesquisa em relação a uma área ou a outra, estando mais próxima de uma e mais distante de outra, ou mesmo em um ponto hipoteticamente central. É, portanto, uma questão de predominância de um dos lados ou de um eventual equilíbrio.

Há, com a ideia de *espectro*, uma possibilidade de pensamento moderado impossível quando se pensa a partir da ideia de interseção. Dissolvem-se questões tão problemáticas como o dilema “Antropologia sem Música/Musicologia sem Homem” discutido por Rafael José de Menezes Bastos (1995). Outro caso inusitado foi habilmente tratado por Carla Bromberg (2011) a respeito das “Histórias da Música” brasileiras escritas por historiadores e daquelas escritas por músicos. Pensando com a ideia de *espectro*, essas categorias são apenas extremos – limites virtualmente utópicos a que basicamente nenhuma pesquisa de fato se alinha por completo. Os conceitos apontados por Menezes Bastos e Bromberg exacerbam a ideia dos conjuntos a ponto de os rótulos deixarem de fazer sentido, tanto no âmbito hierárquico quanto no de ferramenta de agrupamento das pesquisas.

A recorrente tendência em segmentar as áreas e subáreas em partes menores corresponde a um pensamento binário: essa pesquisa pertence ou não pertence a essa área? Nas práticas cotidianas do meio acadêmico, no entanto, é possível perceber pequenos elementos discursivos que apontam para um pensamento fundamentado na ideia de fluidez entre áreas de conhecimento. Quando pareceristas, bancas e comitês científicos julgam que determinada iniciativa de pesquisa seria *mais* adequada a determinada área de conhecimento ou disciplina do que a outra, está aí o pensamento em espectro. Em vez de pensar em termos de adequação ou inadequação, o mecanismo crítico está atuando para julgar se ela *mais* se adequa a uma área ou a outra. Julgar a melhor adequação de determinada pesquisa a certa área de conhecimento não quer dizer que ela é inadequada a outra área – mas apenas que apresenta mais elementos de uma do que de outra. A definição do que configura uma “melhor adequação”, como se coloca, é resultado de julgamento e, portanto, deriva das réguas de valores utilizadas pelos respectivos pareceristas.

Nesse sentido, o que foi discutido sobre as definições a respeito do que “em Música” significa (seção 4.1.2) ganha uma nova camada a ser considerada. Analisou-se como a área da Música acolhe, sem problemas, pesquisas que tenham boa parte de seu repertório alinhado a outras áreas de conhecimento, o que muitas vezes leva a guerras de discursos no meio acadêmico musical sobre o pertencimento de tais empreitadas à área da Música (exemplificado no argumento de Lia Tomás sobre o pertencimento do sexto volume da série Pesquisa em Música no Brasil, mas verificável em virtualmente qualquer encontro acadêmico da área). É justamente o pensamento de conjuntos (o que está dentro e o que está fora da Música) que conduz às disputas sobre o que pertence e o que não pertence à área. O que se argumenta aqui é que os elementos “internos” à musicologia surgem no entrelace com outras áreas de conhecimento e, por isso, teorizar as áreas de conhecimento a partir da ideia de conjuntos se caracteriza como um paradoxo. Talvez o aspecto que dificulte a avaliação das identidades e entrelaces de áreas seja que o processo de incorporação conceitual, que transforma os conceitos originais em conceitos musicais, são de longuíssimo prazo. É importante ressaltar a dimensão temporal que tais transformações envolvem: os vocábulos (já mencionados) *frase* e *célula* são hoje de ampla circulação por serem utilizados há séculos, enquanto *densidade* e *granularidade* ainda são termos ainda compreendidos por relativamente poucos músicos, apesar de serem usados na Música há quase cem anos. Por isso, é tão fácil classificar certas pesquisas como “disciplinares” ou “menos interdisciplinares” – algo comum nas disputas discursivas. Nesses casos, em realidade, os vínculos com outras disciplinas são apenas tão tradicionais que os conceitos e métodos costumam ser visto desavisadamente como originalmente musicológicos. Pelo contrário, a tarefa mais difícil na leitura dos textos de pesquisa ainda é encontrar conceitos originais da própria Musicologia. Ser disciplinar, nesse contexto, significa simultaneamente ser interdisciplinar.

4.2.3 Interdisciplinaridade intradisciplinar: livre-trânsito entre as subáreas da Música

As noções de extremos, espectros e fluidez discutidas no âmbito das áreas de conhecimento também são aplicáveis às subáreas/linhas de pesquisa na Música, já que essas também são disciplinas. A única diferença das subáreas, em relação as áreas, é o número de pessoas e pesquisas que as acionam. Seu funcionamento básico, no entanto, continua sendo o mesmo e a denominação com o prefixo “sub” se explica apenas a partir do pensamento baseado em conjuntos.

Tal como com as áreas, pensar a relação entre as subáreas musicológicas como espectros permite pensar sem constrangimento a articulação entre diferentes tendências da pesquisa musicológica. É o caso de pesquisas que se posicionam, por exemplo, entre análise e etnomusicologia, entre *performance* e composição ou entre educação musical e musicologia histórica. Nesse caso, os “domínios murados” passam a ocupar extremos, gerando entre si diferentes vias de livre-trânsito. Esse funcionamento pode ser visualizado, de forma mais esquemática, com conexões entre as subáreas (Figura 38), mas de maneira mais complexa uma representação mais fiel seria um espaço totalmente preenchido pelas gradações dos diferentes espectros estabelecidos entre cada subárea (Figura 39).

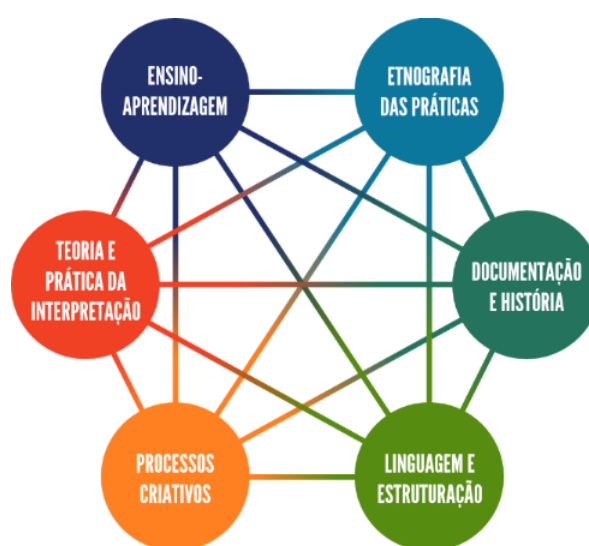


Figura 38. Relações de livre-trânsito entre subdivisões da Música
Os espectros finos facilitam a visualização das relações estabelecidas.
Fonte: elaboração do autor.

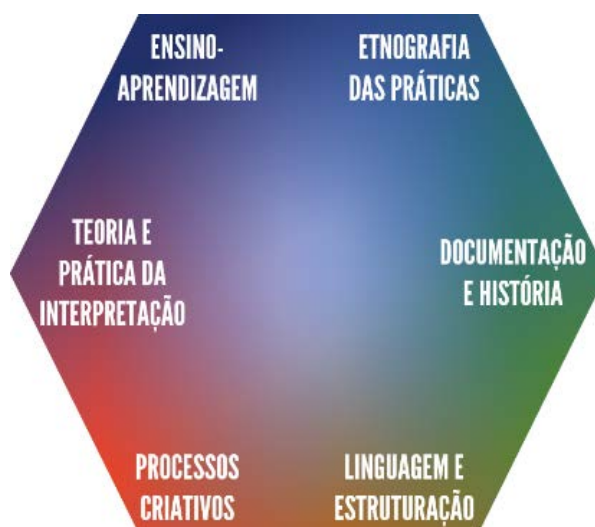


Figura 39. Espaço de livre-trânsito entre subdivisões da Música
Fonte: elaboração do autor.

A partir de uma teoria que subdivide a área da Música em partes exclusivas (como as subáreas da ANPPOM ou as linhas de pesquisa de um PPG), é possível tomar essas partes em igualdade hierárquica, sem que nenhuma se sobreponha a outra. Com isso, é possível tomar uma coletânea de várias relações entre duas partes (Figura 38) como base para demonstrar um panorama total do espaço constituído por todas as articulações possíveis (Figura 39). Os espectros, lineares (unidimensionais) quando se tomam dois extremos, se tornam espaços fluidos quando o número de “extremidades” é maior que dois⁹⁸.

Outro aspecto em comum com a fluidez entre as áreas de conhecimento é que os diálogos entre subáreas, estabelecidos nas pesquisas, não são exatamente uma novidade, apesar de muitas vezes serem assim tomados. Pelo contrário, eles só podem ser vistos como novidade se partirmos (e normalmente partimos) de uma teoria que, para nós, distingue essas linhas de pesquisa. Só é surpresa uma pesquisa que alie, por exemplo, análise musical e *performance* se pensarmos, de partida, que análise musical e *performance* são linhas distintas. Antes de essas linhas terem sido segmentadas em duas, tal pesquisa não seria considerada interdisciplinar (justamente porque ainda não havia distinção em duas linhas). Uma vez as duas linhas segregadas, um olhar retrospectivo garantiria à tal investigação o “rótulo” de interdisciplinaridade.

Desse ponto de vista, linhas de pesquisa de um PPG e as subáreas da Música funcionam como polos a que determinada pesquisa se aproxima, em vez de se mostrarem como domínios fechados. É o que poderia ser curiosamente chamado de uma “interdisciplinaridade intradisciplinar”, numa sobreposição conceitual⁹⁹. A possibilidade de gradação (“um pouco de *performance* e muito de musicologia”, por exemplo) reflete as adequações mútuas entre metodologia e objeto. As mesmas situações decorrentes do pensamento em conjuntos, antes apontadas num âmbito maior por Menezes Bastos e Bromberg, são também passíveis de acontecer nas subáreas da Música. É o curioso caso, por exemplo, da segmentação de etnomusicologia em “etnomusicologia antropológica” e “etnomusicologia musicológica”, discutida no Brasil nos anos 1990 (BÉHAGUE, 1995; VEIGA, 1996). A noção de conjuntos é o que fundamenta a sucessiva segmentação de uma

⁹⁸ As relações exemplificadas na Figura 38 podem ser vistas, de certo modo, como uma estrutura semelhante às estruturas geradas a partir do conceito de *rizoma*, de Gilles Deleuze. Em complemento, a fluidez demonstrada na Figura 39 dissolve as fronteiras que separam o “dentro” do “fora” de cada extremidade, se caracterizando assim como uma proposta distinta.

⁹⁹ Em certa ocasião, a respeito da mudança de foco da pesquisa de um colega pós-graduando, um professor do PPGM-UNIRIO comentou que a linha de pesquisa do pós-graduando variava “de acordo com a etapa de investigação”. Utilizando o vocabulário aqui exposto, a pesquisa em questão transitava no espaço das articulações possíveis entre as linhas de pesquisa de então.

área original: a musicologia (ampla) foi segmentada em musicologia histórica e etnomusicologia, e esta foi novamente segmentada em etnomusicologia antropológica e etnomusicologia musicológica – essa última, procurando manter distância da musicologia histórica e se apresentar ainda vinculada à etnomusicologia. Por outro lado, ao pensar a partir das ideias de extremos e do espectro constituído entre eles, esse “dilema” se desfaz: a “etnomusicologia musicológica” seria nada mais do que o espectro de inúmeras possibilidades entre a etnomusicologia, em um extremo, e a musicologia em outro. Da mesma maneira, a “etnomusicologia antropológica” é o espectro entre a etnomusicologia e a antropologia. Tentativas de delimitar uma pesquisa exclusivamente a uma linha, buscando deliberadamente não observar o que acontece fora de sua subárea, frequentemente resultam na existência de esforços duplicados, realizando etapas de investigação já em pleno desenvolvimento em outra subárea, como na emblemática sobreposição entre esforços investigativos que se dedicam à “improvisação” (circunscritas normalmente à área de *performance*) e esforços de pesquisa sobre “composição em tempo real” (em geral na área de composição musical). O resultado segregativo do pensamento em conjuntos recaem no que Manuel Veiga considerou um “caminho para a continuação de nossa alienação ocidental na consideração da música”. Sobre a segmentação da etnomusicologia nas “subsubáreas” mencionadas, Veiga afirma que a

possibilidade de uma Etnomusicologia Musicológica e de uma Etnomusicologia Antropológica, à parte uma da outra, soa como um verdadeiro suicídio científico, principalmente para a Etnomusicologia Brasileira (VEIGA, 1996, p. 10).

Certas subáreas da Música, como a educação musical, não têm como dispensar o diálogo com outras subáreas. Pesquisas de educação musical tratam do ensino e/ou aprendizagem de aspectos musicais no âmbito da teoria, da análise, da composição, da prática instrumental, etc. Por isso, há um trânsito intenso na própria área da Música estabelecido pelas pesquisas: os professores de música consultam publicações e pesquisadores das outras subáreas, a fim de produzir sobre formas de ensinar e/ou aprender sobre o aspecto desejado. Por definição, a pesquisa em educação musical não tem como se distanciar das outras linhas de investigação da Música. Uma pesquisa de educação musical, portanto, só pode ser explicada por meio da articulação da subárea Educação Musical com, ao menos, uma outra subárea da Música. A pesquisa apresentada na dissertação de Luis Palizza (2017), a respeito de práticas de composição de canção em uma escola básica do Rio de Janeiro, por exemplo, precisou acionar repertórios musicológicos de três linhas de

pesquisa (utilizando a teoria do programa em que defendeu sua dissertação, o PPGM-UNIRIO). O objeto de sua pesquisa foram atividades de aprendizagem na criação de canções com crianças em sala de aula, com turmas regulares do primeiro segmento do Ensino Fundamental, se apresentando como um objeto característico da linha de pesquisa Ensino-Aprendizagem em Música. Seu referencial teórico, centrado nas ideias de criatividade e diálogo, envolve pensadores da educação musical (como Maura Penna, Marisa Fonterrada e Teca Alencar), da educação (como Paulo Freire) e de disciplinas correlatas comuns à linha (como o psicólogo Lev Vigotski e o psiquiatra Donald Winnicott). As principais ferramentas operacionais de pesquisa de Palizza foram as descrições de campo, baseadas em “um caderno de campo e gravações de áudio no celular” (PALIZZA, 2017, p. 49), registros produzidos durante cinco meses de maneira típica da linha de pesquisa Etnografia das Práticas Musicais. Por fim, o objeto cerne da atividade educacional desenvolvida por Palizza foi a criação de canções, o que, por sua vez, aciona a linha de pesquisa Processos Criativos em Música. Nesse sentido, a pesquisa desenvolvida por Luis Palizza pode ser mais atentamente percebida quando se concebe que ela está compreendida no espaço estabelecido entre as três linhas de pesquisa mencionadas (Figura 40 e Figura 41).

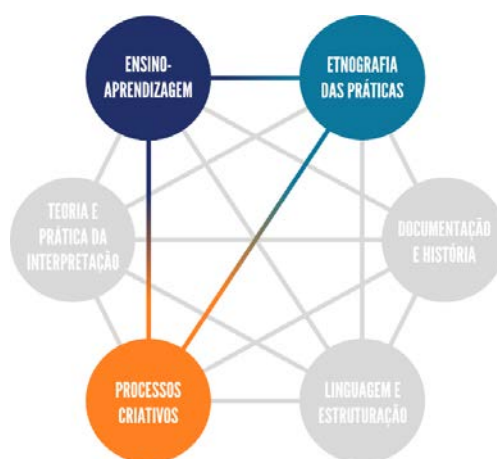


Figura 40. Análise-exemplo das relações da dissertação de Luis Palizza (2017)
Fonte: elaboração do autor.

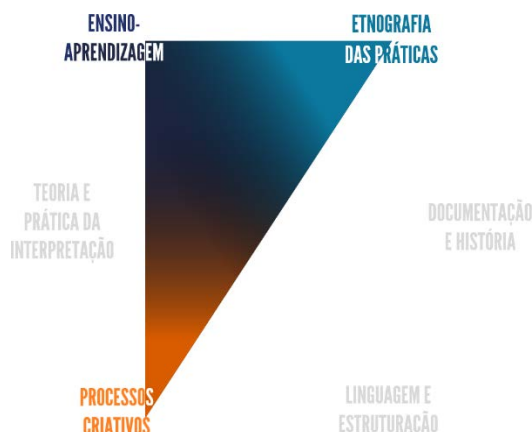


Figura 41. Análise-exemplo do espaço da dissertação de Luis Palizza (2017)
 Fonte: elaboração do autor.

A leitura da dissertação de Palizza revela que certas etapas da pesquisa se aproximam mais de uma linha do que de outra. Seu primeiro capítulo apresenta os referenciais teóricos, caracterizando-se predominantemente como uma pesquisa em educação musical. Seu segundo capítulo, descrevendo os espaços e as dinâmicas da escola e a metodologia da pesquisa, se afastam um pouco da educação musical, indo rumo à etnomusicologia. O terceiro e último capítulo exhibe certo equilíbrio entre educação musical, métodos etnográficos (e etnomusicológicos) e aspectos dos processos de criação musical das crianças. É impossível conceber a pesquisa de Palizza sem os repertórios musicológicos mais característicos às subáreas etnomusicologia e composição musical, o que, por sua vez, não a invalida como uma pesquisa de educação musical. Esses elementos são articulados sem dificuldade e sem constrangimentos, mesmo que ela tenha tido que ser “enquadrada” (oficialmente falando) em um sistema de linhas de pesquisa exclusivas.

Essa dissertação é apenas um exemplo que evidencia, com bastante clareza, o livre-trânsito praticado entre subáreas/linhas de pesquisa. Esse múltiplo acionamento de subáreas também traduz a relação intrínseca, mais fundamental, existente entre elas: é impossível se manter em uma das subáreas totalmente, ou seja, sem depender do conhecimento das outras subáreas. Há muito vocabulário compartilhado entre as subáreas, mesmo que os vocábulos tenham se originado em subáreas distintas. Há um fluxo de contribuições “intersubáreas” inerentes ao funcionamento da área de conhecimento. Em algum momento, certo termo é concebido e cunhado em determinada subárea para descrever um aspecto musical específico. Posteriormente, esse termo é absorvido (em diferentes graus de intensidade) pelas outras subáreas, o que as permite avançar em suas análises e conclusões. Essa relação é exatamente

a mesma discutida no contexto das áreas de conhecimento, ou seja, que as disciplinas são elas próprias interdisciplinares (seção 4.2.2).

4.2.4 Redes de repertórios musicológicos

A possibilidade de articulação simultânea de três ou mais extremos aumenta o número de inter-relações presentes. Quando se articula duas subáreas ou linhas de pesquisa, estabelece-se uma rede (como as redes da Figura 38 e da Figura 40). Até aqui, foram consideradas redes instauradas por conceitos difusos e bastante amplos como “educação musical” ou “performance”, o que permite questionar as proximidades de certo repertório a certo extremo (subárea ou linha) apresentadas na exemplificação da teoria.

É por isso que entram em jogo aqui, finalmente, as definições coletivamente consolidadas na produção bibliográfica da ANPPOM, cuja disponibilidade, segundo os critérios estabelecidos (seção 1), é suficiente para sustentar o caráter coletivo de tais definições.

A concepção de uma disciplina como um espaço fluído entre extremos permite “desarmar” uma pré-percepção de grupos estanques isolados. Trata-se não mais de aplicar categorias pré-concebidas às pesquisas, mas sim justamente de identificar as categorias e redes que as pesquisas, conjuntamente, estabelecem. Constrói-se assim um novo panorama para a própria área, constituindo subáreas a partir dos repertórios musicológicos empregados e não mais a partir de uma estrutura *a priori* em relação às práticas e produtos.

Por isso, é coerente apontar que a segmentação resultante da identificação dos aglomerados da rede não é uma proposição teórica desta tese. A segmentação resulta dos próprios repertórios musicológicos analisados e, por isso, mudando-se o *corpus* para outro (ou seja, mudando-se os repertórios musicológicos), muda-se também a segmentação resultante. O que se propõe aqui, portanto, é a visualização em redes dos repertórios musicológicos e a maneira de identificação dos aglomerados que formam – independentemente de quais sejam os aglomerados resultantes.

Se os aglomerados não são mais *a priori*, os elementos a serem conectados nas redes deixam de ser as subáreas e linhas de pesquisa e passam a ser diretamente as pesquisas. Conforme discutido anteriormente (seção 3), como um panorama das *pesquisas* é, de fato, intangível, tomam-se aqui as *publicações* como suas representantes. Em poucas palavras, uma nova teoria panorâmica que explique a pesquisa em Música no Brasil passa pela compreensão de uma rede diretamente determinada pelas próprias publicações resultantes

da pesquisa na área. Para solucionar o retorno à questão do “o ovo ou a galinha?” (primeiro se define o que se entende por “pesquisa em Música no Brasil” ou primeiro se define o que se entende por “publicações resultantes da pesquisa em Música no Brasil?”), recorre-se à definição de *mundo* de Becker, transposta para esse âmbito: a pesquisa em Música é aquilo que as pessoas e organizações envolvidas definem como pesquisa em Música. Tendo dito isso, não há melhor escolha do que a produção da mais antiga associação acadêmica brasileira que tenha se proposto, durante toda a sua existência, a representar toda a área de pesquisa em Música: a ANPPOM.

Já que tais redes podem ser desenhadas independentemente das subáreas, a análise dessas redes conduz à discussão e à proposição de formas menos convencionais (nos discursos) e menos convencionadas (nos pensamentos) de observar a produção da área. Ao ignorarem as subdivisões normativas, novos aglomerados e polaridades de repertórios musicológicos surgem, demonstrando tanto os avanços teóricos centrífugos (ou seja, os extremos que se tornam mais extremos) quanto o alinhamento de cada pesquisa aos extremos e/ou aos espaços possíveis entre eles. A fluidez de tais redes torna possíveis subáreas antes impossíveis, como uma virtual subárea de *improvisação*, assim como tornam desnecessárias as complicações causadas pelas “diagonalidades” resultantes da manipulação de subdivisões hierarquizadas (como “etnomusicologia musicológica”). Por assim serem, a análise das redes estabelecidas pelas publicações permite pensar o alinhamento entre a teoria atual e as concepções musicológicas atualmente presentes na área da Música.

Posto que se busca, então, encontrar a rede resultante das conexões entre as publicações, cabe perguntar o que tomar em conta para propriamente estabelecer tais conexões. A fim de tomar como essenciais as proposições dos próprios autores e de conferir um parâmetro qualitativo como base das conexões, opta-se aqui por empregar as palavras-chave originais das publicações como as *arestas* (conexões) da rede. A rede formada, portanto, compreende os textos analisados como os *nós* e as respectivas palavras-chave em comum como as arestas. Por exemplo, as comunicações *O órgão de tubos de Laranjeiras: um estudo sobre o instrumento e procedência* (RABELO, 2013) e *Na Rota da Lata: obras e autores sobre a construção de instrumentos musicais com materiais alternativos* (GARCIA, 2013), do XXIII Congresso da ANPPOM (realizado em Natal), foram apresentadas respectivamente nas subáreas de Musicologia e Estética Musical, e Educação Musical. Mesmo com objetivos diferentes, o repertório musicológico das duas comunicações tematiza questões organológicas. Utilizando as palavras-chave das publicações como as arestas da

rede, a palavra-chave “Organologia”, usado por ambas as autoras, revela a proximidade dos dois textos (Figura 42)¹⁰⁰. Essa conexão não significa que ambos os textos tenham repertórios musicológicos idênticos, mas sim que *parte* de seus repertórios musicológicos é idêntico.



Figura 42. Proposta básica para estruturação da rede de publicações
Fonte: elaboração do autor.

Dessa maneira, a escolha pelas palavras-chave como fundamento das arestas possibilita a consideração dos repertórios musicológicos empregados e até mesmo dos discursos dos próprios pesquisadores, se diferindo de métodos mais frequentemente usados, que buscam conhecer melhor o impacto de autores sobre determinada área de conhecimento, como nas redes de citação (referências citadas) e redes de colaboração (coautoria), como exemplificado em análises de áreas diversas por Balancieri (2004), Bastos *et al.* (2016) e Conner *et al.* (2017).

Por essas razões, as redes, mesmo se baseando em grandes quantidades de dados, se configuram como descrições e análises qualitativas da produção de pesquisa, oferecendo um ponto de vista de larga escala que pode contextualizar análises de *corpora* específicos. A análise de um grande número de dados leva ao reconhecimento de situações específicas, que podem ser analisadas mais detida e profundamente, de acordo com a viabilidade e o interesse em estudos específicos. A análise por meio de rede evidencia a importância da articulação entre dados quantitativos e dados qualitativos para que as conclusões de ambas as abordagens se fomentem reciprocamente, gerando *insights* de pesquisa possíveis a partir apenas dessa interação.

Além de tornar visíveis situações específicas (como a proximidade, via organologia, entre discussões na Musicologia e na Educação Musical), visualizações em rede são ferramentas úteis para fornecer panoramas de áreas de conhecimento e publicações,

¹⁰⁰ Um estágio anterior (BORGES, 2016) dessa proposta utilizava o oposto: as palavras-chave como nós e as publicações como arestas. Aquela proposição foi abandonada pois dependia de uma reclassificação das palavras-chave, para poder dar conta das variações e duplicatas de nós na rede, o que impediria levar em conta as próprias classificações oferecidas pelos pesquisadores. Em outras palavras, aquele método demandaria adequar a linguagem natural a uma linguagem controlada, o que contradiria a proposta de encontrar a teoria na análise dos próprios textos, pois a teoria atual controlaria as categorias da análise.

possibilitando percepções e discussões tanto por pesquisadores experientes quanto por pesquisadores iniciantes. Cabe ainda ressaltar sua relevância na identificação de perfis de áreas de conhecimento, publicações e eventos específicos, a fim justamente de compreender, por exemplo, o estado da arte de determinado recorte, assim como o ciclo de manutenção e a eventual espiral de transformação por que tenha passado anterior ou posteriormente.

Esse método de visualização foi experimentado com diferentes quantidades de dados, relativos aos Congressos da ANPPOM. As quantidades variaram entre 240 (utilizando apenas os textos do Congresso de 2017) e 1470 (utilizando todos os textos entre 2013 e 2017). Priorizando o equilíbrio entre clareza e quantidade de informação visível, a utilização de cerca de 800 a 1000 publicações gerou a visualização mais frutífera. Essa faixa quantitativa de dados é próxima da produção publicada em três congressos da associação. Dentro desse recorte, tomam-se como exemplo os Anais dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015, compostos por um total de 914 publicações (Tabela 13) e usados aqui como uma aplicação demonstrativa do método de visualização da rede formada entre as publicações e de seus resultados possíveis. Esse material base foi interessante também por ser composto de publicações de apenas três anos, o que garante a qualidade de um “retrato” a essa análise. Diferentes *corpora*, como as dissertações e teses de um PPG ou os textos de um periódico, demandaria uma janela temporal maior para atingir a faixa de 800 a 1000 publicações.

Tabela 13. Número de textos analisados, categorizados por subárea

SUBÁREAS	PUBLICAÇÕES ANALISADAS	RELAÇÃO AO TOTAL
Eixo 1 (2014)	11	1,2%
Eixo 2 (2014)	8	0,9%
Eixo 3 (2014)	1	0,1%
Eixo 1 (2015)	5	0,5%
Eixo 2 (2015)	2	0,2%
Eixo 3 (2015)	4	0,4%
Composição	70	7,7%
Educação musical	169	18,5%
Etnomusicologia	72	7,9%
Música e Interfaces	70	7,7%
Música Popular	97	10,6%
Musicologia e Estética Musical	138	15,1%
Performance	151	16,5%
Sonologia	40	4,4%
Teoria e Análise Musical	76	8,3%
TOTAL	914	100%

Fonte: elaboração do autor.

Os metadados dos textos foram listados: título, autores, palavras-chave, tipo (comunicação, pôsteres e painéis), ano de publicação e subárea a que foram submetidos. Não houve nenhuma alteração dos dados fornecidos, exceto a normalização do uso de maiúsculas e minúsculas (por exemplo, de “Educação Musical” para “Educação musical”). A subárea Música e Interfaces foi considerada como uma única subárea, sem suas subdivisões. Foram reunidas 3542 palavras-chave, das quais 2280 (64,4%) apareceram apenas uma vez. As 1262 palavras-chave restantes, presentes em mais de um texto, foram responsáveis pela geração de 8652 arestas entre as publicações.

A principal rede gerada por essas arestas reuniu 748 (81,8%) textos analisados, enquanto as outras 166 publicações geraram pequenas redes de duas ou três publicações, ou nem mesmo se conectaram a nenhuma outra. Essa porcentagem é significativamente alta, levando em consideração o aproveitamento da linguagem natural das palavras-chave. Uma re-categorização ou uma normalização das palavras-chave seriam capazes de aumentar o alcance da principal rede, porém destruiriam as nuances desejadas pelos autores e apresentadas em seus discursos e, por isso, esses processos não foram empregados aqui. Por meio do *software Gephi*, com método gráfico de *force layout*, foi possível produzir uma representação visual da rede gerada (Figura 43). O método de *force layout* os nós conectados entre si e afastam aqueles que não se conectam um com o outro (por isso, se alinhando às ideias de extremos e espectros comentadas aqui). Dessa maneira, as aproximações e afastamentos da visualização representam as relações terminológicas estabelecidas pelos repertórios musicológicos das publicações.



Figura 43. Principal rede gerada a partir da produção bibliográfica dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015

Fonte: elaboração do autor.

O método de construção do panorama por meio das palavras-chave e o método de representação visual da rede se mostraram eficazes em transpor as informações textuais compiladas para a visualização da rede, pois as questões geradas por uma primeira análise visual do grafo são próximas das questões geradas por análises mais aprofundadas, que paralelamente também considerem a compilação dos dados levantados. Ou seja, as características da rede passíveis de identificação na imagem também são apontadas pelas análises específicas.

Em larga escala, percebe-se a existência de uma rede diversa, com seções de características diferentes. A rede gerada evidenciou principalmente a grande variação de tamanhos, concentrações e quantidades de conexões dos aglomerados extremos identificados. Foram percebidas, grosso modo, três aglomerações distintas: duas pequenas, mais concentradas, e uma grande aglomeração bastante fluida (respectivamente, à esquerda e à direita na Figura 43). Também em escopos reduzidos, por outro lado, notam-se certos aglomerados de publicações mais restritos e coesos em si próprios. Como os aglomerados foram gerados a partir da identificação de vocabulários compartilhados, isso reflete a existência de vocabulários de circulação restrita. Cabe apontar que esses aglomerados se encontram sobretudo nos extremos da visualização da rede (Figura 44). Eles compreendem, assim, os *limites* da rede total. Entre esses limites, complementarmente, se posiciona a vasta maioria das publicações, fortalecendo mais uma vez a noção de que a maioria das pesquisas são realizadas *entre* as subáreas e não *nas* subáreas.

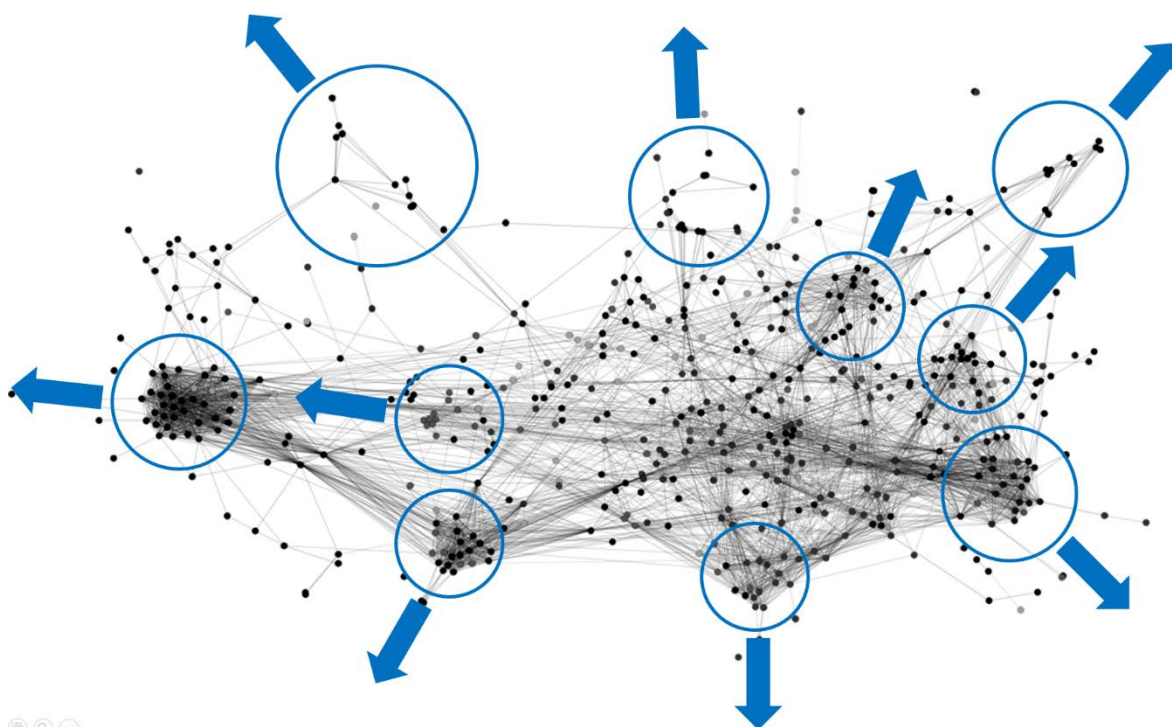


Figura 44. Forças centrífugas na principal rede gerada a partir da produção bibliográfica dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015
Fonte: elaboração do autor.

No sentido de conferir o que esses extremos seriam, em termos de especificidade de repertório musicológico, foram lidos os títulos dos nós de tais aglomerados. Essa análise, que considerou nó a nó, comprovou a proximidade conceitual de tais aglomerações de publicações. O tipo de perfil identificado com a leitura exaustiva dos títulos em cada aglomerado pode ser exemplificado por títulos de quaisquer aglomerados da rede (três são exemplificados no Quadro 22).

Quadro 22. Títulos-exemplo de publicações de três aglomerados da rede de publicações da ANPPOM (2013 a 2015)

TÍTULOS DAS PUBLICAÇÕES		
Grupo A	Grupo B	Grupo C
Educação musical em projetos sociais: os saberes docentes em ação	Canto popular e padronização vocal	A frase característica do samba-enredo e o conceito de paradigma
O teatro de confluência, de Murray Schafer: a integração das artes como elemento importante para o ensino de arte na escola	Abrandando o medo de palco e ansiedade de performance por meio do foco na construção da interpretação musical	Cruzamientos y flexibilidades rítmicas del Currulao: desafios en el proceso de comprensión y transmisión de esta musica tradicional colombiana
Em busca da desobjetificação do humano e a função humano-pedagógica da música	Audiência como ajuntamento social: interações na performance musical	O Time-line como Ferramenta Analítica para o Samba Viaduto Santa Efigênia (1978) de Adoniran Barbosa
As tecnologias digitais e a formação do educador musical	Voz e performance multimídia	Figuras retóricas no Domine Jesu de José Maurício Nunes Garcia

Fonte: elaboração do autor.

A leitura dos títulos nos aglomerados revelou semelhanças com a ideia de subáreas (no Quadro 22, transparece a impressão de se tratarem, respectivamente, das subáreas de Educação Musical, *Performance* e Teoria e Análise Musical). Isso levantou a hipótese de haver correlação entre a estruturação desses aglomerados e as subáreas normativas da ANPPOM, o que encaminha a análise para responder essa interrogação – ainda como análise visual, priorizando a percepção de um quadro geral, antes de análises específicas.

O *Gephi* permite variar os atributos dos nós e arestas de acordo com os dados coletados. Com o *software*, é possível utilizar diferentes cores, diâmetros e espessuras para diferenciá-los de acordo com um parâmetro desejado e apropriado ao tipo de análise a ser desenvolvido: ano de publicação, número de autores, área de conhecimento, instituição que hospeda a pesquisa, etc. Como o foco dessa aplicação foi identificar as redes de repertórios musicológicos e houve uma suspeita de consonância dessas redes com as subáreas, os nós foram coloridos de acordo com a subárea declarada em cada texto, revelando um panorama geral das proximidades e distâncias estabelecidas pelas subáreas na ANPPOM entre 2013 e 2015 (Figura 45).

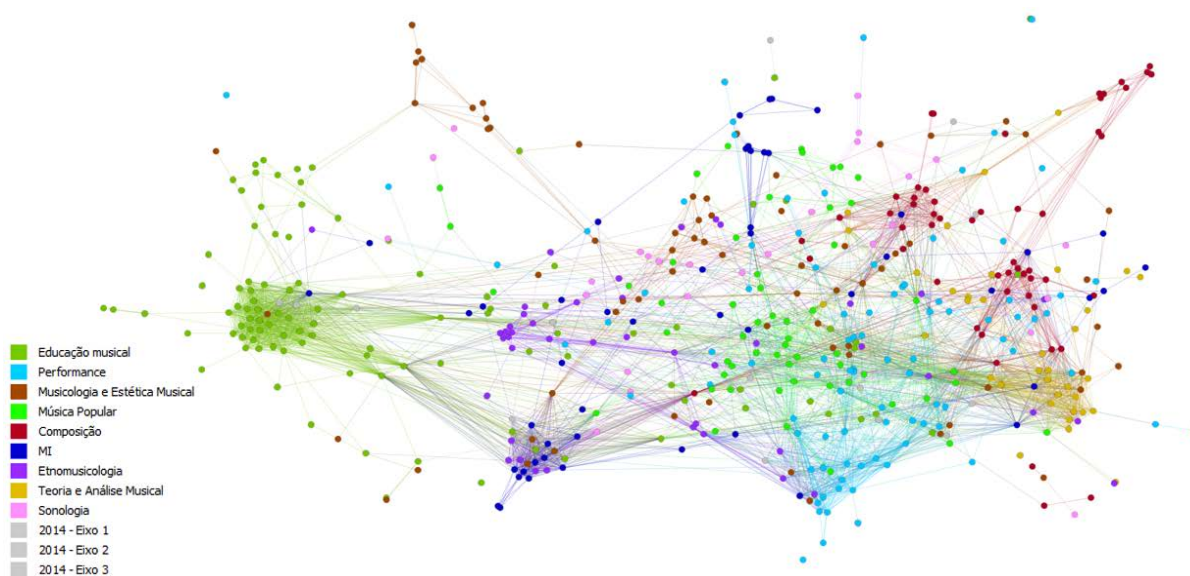


Figura 45. Principal rede gerada a partir da produção bibliográfica dos Congressos da ANPPOM entre 2013 e 2015, colorida de acordo com as subáreas declaradas nas publicações

Fonte: elaboração do autor.

O exame das correlações entre subáreas e aglomerados formados a partir das palavras-chave demonstrou que o vocabulário específico das publicações reflete parcialmente as subáreas a que foram submetidas. Tal conclusão pode parecer óbvia à primeira vista, mas o ponto mais interessante é que elas se equivalem apenas *parcialmente*. É notório que certos aglomerados demonstram predominâncias de uma subárea, ao mesmo

tempo em que são permeadas por publicações de outras subáreas, o que por si só já revela certa dissonância em relação a uma classificação “exata”, de que, quando determinada publicação está em uma subárea, ela definitivamente pertence àquela subárea (lembrando que as definições de cada subárea, consideradas aqui e basilares para a rede construída, são as definições construídas pela associação e não por concepções do autor). Uma segunda consequência dessa falta de equivalência entre vocabulário e subárea é a percepção de que muitas discussões não pertencem exclusivamente nem a uma subárea nem a outra, mas sim num espaço intersubáreas – trata-se do que foi apontado como uma interdisciplinaridade intradisciplinar (seção 4.2.3).

Com esse contexto de livre-trânsito, é importante ressaltar que os aglomerados mais extremados (Figura 44) ganharam sentido quando relacionados às subáreas. Esses aglomerados demonstraram que cada aglomerado que alarga a rede tem correlação direta com determinada subárea (Figura 46). Dos dez extremos identificados na rede, nove são identificáveis majoritariamente como uma das subáreas. A exceção foi um aglomerado que integrou publicações de diferentes subáreas (principalmente Música e Interfaces e Etnomusicologia, mas também Educação Musical e Musicologia e Estética Musical). Isso é explicado também pela pluralidade entre as subdivisões de Música e Interfaces (Cognição, Dramaturgia e Audiovisual, Mídia, Musicoterapia e Semiótica).

A subárea de Composição se configurou como um caso específico de três núcleos (pode-se falar de “três subáreas”): o mais centrífugo composto por publicações sobre estratégias pré-compositivas (o que, de fato, faz sentido como algo mais pertinente à subárea de Composição do que a outras), um mais próximo da subárea de Teoria e Análise Musical e, por fim, um compreendido por questões poiéticas e estéticas, no qual também se articulam publicações de Música e Interfaces e *Performance*.

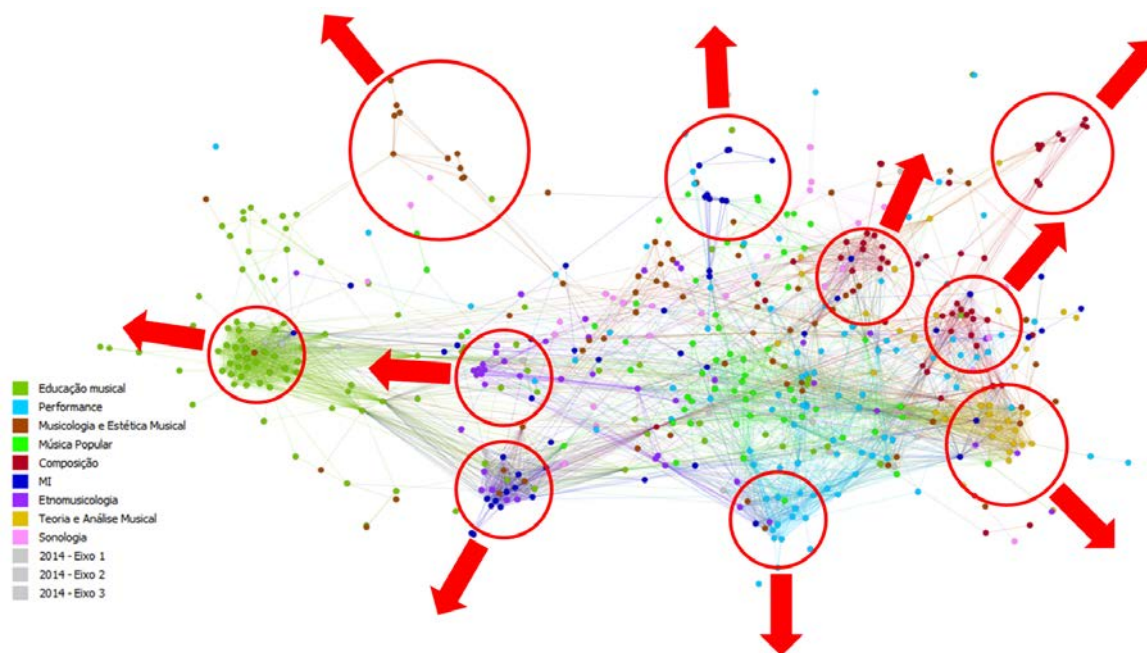


Figura 46. Extremos na rede gerada – forças centrífugas
Fonte: elaboração do autor.

Uma das subáreas fugiu completamente dos extremos das redes: a subárea de Música Popular. Isso é explicado pelo fato de essa subárea se apresentar como uma exceção à formulação teórica que sustenta a divisão de subáreas na ANPPOM. Elas se caracterizam majoritariamente por suportes musicais (documentos de notação musical, documentos textuais, iconografias, situações de *performance*, situações de ensino e aprendizagem de música, gravações em áudio e/ou vídeo, etc.) e metodologias para estudá-los. Em contraste, o fundamento da subárea de Música Popular é o tipo de música a ser estudado, se fundamentando numa lógica diferente das demais. Assim, não surpreende que sua posição na visualização seja justamente tão distinta das outras: em vez de se posicionar como um extremo da rede, a subárea se encontra como uma categoria centralizada, com grande compartilhamento de repertórios musicológicos com as subáreas de Composição, Performance, Musicologia e Estética Musical, Teoria e Análise Musical, Etnomusicologia e Sonologia. A própria posição central da subárea destaca que, mais que se configurar hoje como uma proposição de novos repertórios musicológicos, ela tem se proposto a ser um ponto de convergência dos repertórios das diversas outras subáreas da ANPPOM. De forma alguma, isso significa, no entanto, que a subárea não esteja produzindo novos conhecimentos, mas sim que há uma sobreposição de teorias na subdivisão da área da Música utilizada pela associação (e presente em outros âmbitos da produção de pesquisa da área). Uma divisão segundo a lógica de haver uma subárea de música popular teria também

subáreas como “música religiosa”, “música programática”, “música instrumental”, etc. (sem entrar aqui na discussão do significado de cada um desses termos). Dessa forma, haveria também a possibilidade de uma visualização em rede, vendo tanto os extremos quanto os espaços intermediários criados pelas sobreposições desses conceitos nas publicações (“música religiosa programática”, “música popular instrumental”, “música programática instrumental”, “música popular religiosa instrumental”, etc.).

Em um nível mais amplo e relacionadas às subáreas da ANPPOM, as três grandes subdivisões identificadas na rede podem ser, grosso modo, explicadas respectivamente como as publicações voltadas para aspectos educacionais, as ligadas às análises musicológicas e algumas interações específicas com outras áreas de conhecimento, um pouco destacadas das interações já estabelecidas (Figura 47).

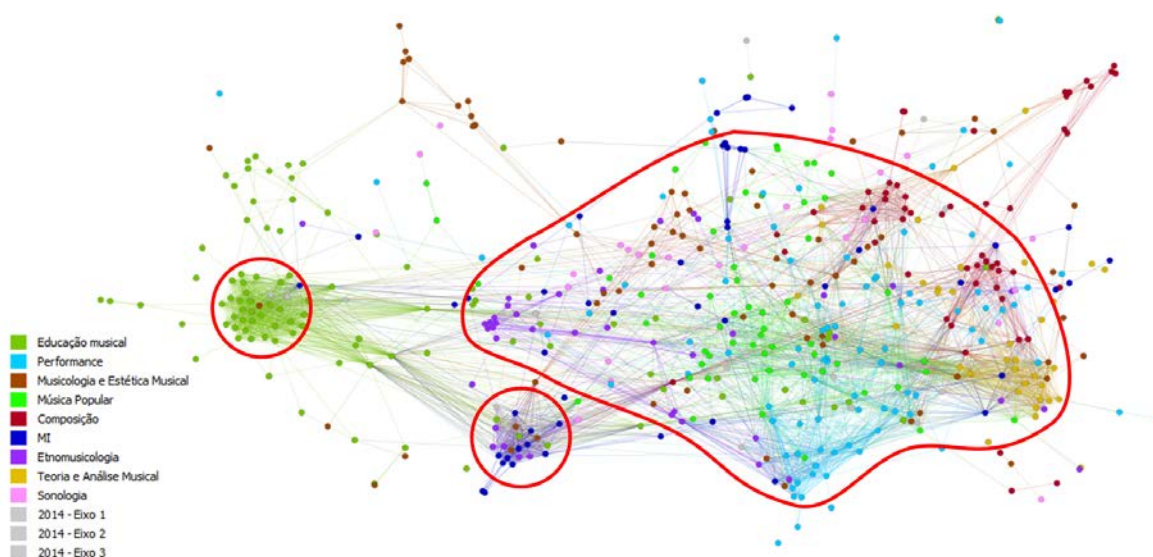


Figura 47. Concentrações em níveis maiores
Fonte: elaboração do autor.

Como *insight* gerado pela análise em rede, é interessante notar a relação dessas duas redes menores em relação à rede mais abrangente, notadamente identificável pela baixa conectividade entre elas. Com isso, a análise fundamenta empiricamente a impressão sobre descolamento atual da subárea Educação Musical em relação ao restante da pesquisa musicológica como um todo. Nota-se que, quando trata de ensino básico, a subárea se apresenta como uma rede resiliente, com muitas conexões internas, porém extremamente desconectada das outras. Os principais diálogos estabelecidos são com a “genérica” subárea Música e Interfaces. Mesmo questões educacionais como o ensino específico de instrumento ou o ensino superior de música não se integram à rede mais concentrada de Educação

Musical, se separando e formando um pequeno grupo com poucas conexões (na visualização, são os pontos verdes acima do principal aglomerado vinculado à subárea). Salta ainda mais aos olhos sua desconexão das subáreas *Performance*, *Composição* e *Teoria e Análise Musical*, sobretudo por essas subáreas darem conta dos principais conteúdos e práticas trabalhados em ambientes educacionais.

A fim de examinar as conexões nesse nível mais amplo, utilizou-se uma ferramenta de filtragem do *Gephi*, que permite exibir exclusivamente (ou ocultar) nós e arestas de acordo tanto com os dados gerados com a rede quanto com os dados compilados. A primeira opção possibilita, por exemplo, ocultar gradativamente nós menos conectados (nós com menor grau) da rede, o que permite visualizar com maior clareza as redes mais consolidadas (Figura 48).

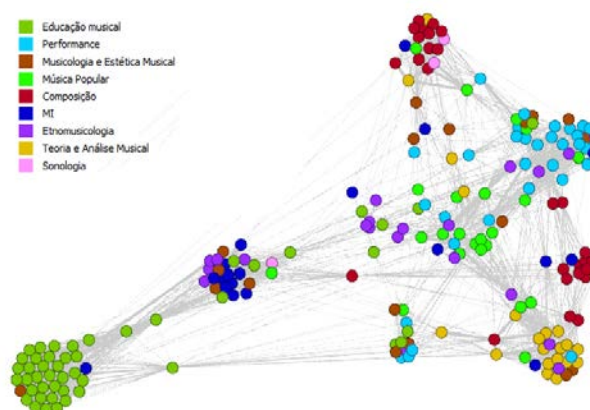


Figura 48. Filtragem de nós com grau maior que 15
Fonte: elaboração do autor.

Nesse sentido, se vê que a rede formada pelas publicações de ensino superior e ensino instrumental são excluídos da visualização, enquanto os textos de educação musical básica se mantêm, por compartilharem entre si muitos repertórios musicológicos. A rede mais ampla, por sua vez, tem outro caráter: após a filtragem, ainda se mantêm publicações de diferentes subáreas e o caráter fluído das subáreas. As publicações ocultas são justamente aquelas que se reúnem em aglomerados específicos de repertórios musicológicos, cada um ainda com poucas publicações.

Focando a análise anterior na rede mais integrada (ou seja, omitindo as subáreas Educação Musical e Música e Interfaces), foi identificada uma pequena rede restrita (Figura 49). Observando essas publicações mais interconectadas, chega-se a uma pequena estrutura triangular, cujas pontas correspondem, grosso modo, a repertórios musicológicos ligados à composição, à performance e à análise. Com essas sucessivas filtrações, é possível notar

visualmente que, em um espaço conceitual compreendido entre essas três “subáreas”, os repertórios musicológicos das publicações ligadas à subárea Música Popular se estabelecem entre aqueles da *Performance* e os de Teoria e Análise Musical, se mantendo mais afastada da subárea de Composição, o que de fato representa bem as ideias expressas nessas publicações.

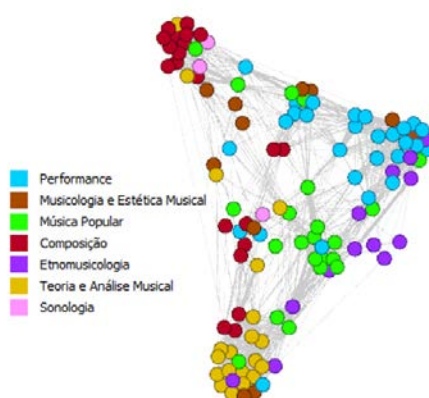


Figura 49. Rede sem nós pouco conectados e sem as subáreas Educação Musical e MI
Fonte: elaboração do autor.

A análise das redes formadas pelas publicações, conectadas por suas palavras-chave, confirma o modelo teorizado a respeito das subdivisões da área de conhecimento e das interações entre elas (seções 4.2.1, 4.2.2 e 4.2.3). O modelo proposto é confirmado pela análise aplicada: as subáreas (ou linhas de pesquisa) devem ser encaradas como extremos de uma área de investigação e que a maior parte das pesquisas se localiza *entre* esses extremos. Analisando a rede estabelecida pela produção bibliográfica da ANPPOM de 2013 a 2015, percebe-se uma intensa dispersão das pesquisas nos espaços intersubáreas. Com exceção da subárea Composição, como comentado, cada uma delas se apresentou como um pequeno polo concentrado e em significativas dispersões em direção às outras.

A subárea *Performance* apresenta grande diversidade de interações com outras subáreas, sobretudo com Teoria e Análise Musical, Música Popular, Composição e Etnomusicologia. A própria possibilidade de mencionar quatro subáreas como principais interlocutoras já demonstra a dispersão dos repertórios musicológicos mencionados na subárea. A construção mental desses pares é de grande naturalidade para a subárea (tendo sido diretamente explorados por BORÉM; RAY, 2012). Junto de Música Popular, a subárea de *Performance* é uma das duas mais dispersas na rede. A dispersão observada é um reflexo da característica plural das abordagens frequentes na pesquisa em *Performance*, que abarcam

um amplo espectro desde o estudo sócio-histórico de determinado compositor até aspectos mecânicos ou cognitivos de intérpretes analisados, passando por análises fonográficas e metodologias de ensino e de aprendizagem de música (BORÉM; RAY, 2012, p. 145-159). Mesmo assim, a subárea simultaneamente se posiciona como um dos extremos da rede, o que demonstra a existência de repertórios especificamente seus, como nas estratégias de desenvolvimento técnico-musical, sobretudo ligadas ao próprio corpo. Quando uma publicação da subárea se inclina a temas e metodologias ligadas a criatividade e a trilhas sonoras, ela se aproxima de publicações de Composição e de Música e Interfaces. Essa última, por sua vez, se dispersa por toda a rede, formando apenas um pequeno núcleo identificável apenas por seu isolamento da rede mais integrada de publicações.

Outra subárea marcada pela dispersão de repertórios é Musicologia e Estética Musical. Mesmo sendo a terceira maior subárea da análise (Tabela 13), ela pode ser visualizada com clareza em dois pequenos aglomerados de publicações. O primeiro diz respeito, entre outros assuntos, a questões documentais, sociedades musicais do passado, século XIX. Esse aglomerado é o mais polarizado dos dois, se apresentando menos conectado à maior rede, como um todo, evidenciando assim objetos e metodologias mais concernentes a essa subárea. Já o segundo núcleo, mais próximo, discute questões como nação, identidade e Mario de Andrade, repertórios compartilhados com as publicações de Etnomusicologia e Música Popular. As pesquisas restantes se distribuem por absolutamente toda a rede, demonstrando que o termo “musicologia” também é tomado na ANPPOM em sentido amplo, ou seja, abrangendo possibilidades de pesquisa em música mais diversas do que aquelas possíveis sob uma ideia mais restrita de estudo de documentos antigos. Pela constatação da presença desse sentido amplo na ANPPOM (ou seja, por meio da constatação da dispersão da subárea em toda a rede), a subárea Musicologia e Estética Musical pode ser considerada um pano de fundo, de onde outras subáreas se emanciparam na ANPPOM (como nos casos de subáreas como Teoria e Análise Musical, Etnomusicologia e Música Popular).

A produção bibliográfica da subárea Teoria e Análise Musical demonstra que o tamanho da subárea é independente da possibilidade de especificidade. Mesmo sendo relativamente pequena (considerando a quantidade de textos publicados no período), a subárea mantém um repertório musicológico próprio bastante disseminado entre suas publicações. É por isso que, na análise das redes mais fortes (Figura 48 e Figura 49), a subárea aparece com destaque, mesmo sendo significativamente menor que outras. Ao

mesmo tempo, os repertórios musicológicos da subárea são compartilhados com outras, o que confere um grande número de conexões externas. É o exemplo mais claro de uma rede que consegue tanto ser consistente em si só quanto se articular com os outros domínios da pesquisa. Suas principais conexões na rede emergem das interlocuções com Composição e *Performance*, reforçando o comentário de Moreira (2017, p. i) sobre a interação de Teoria e Análise Musical com “as constantes transformações decorrentes da vividez das práticas sonoras – de criação em composição e em performance”.

As publicações de Etnomusicologia formam uma das menores aglomerações na rede, em termos de subárea. Isso não é causado exatamente pela dimensão restrita da subárea (Etnomusicologia tem praticamente o mesmo número de textos que Teoria e Análise Musical, por exemplo), mas pela intensa profusão de diferentes abordagens e temáticas típica na subárea. A Etnomusicologia se encontra na ANPPOM, assim, em maior contato direto com Música e Interfaces (em assuntos como sociedade e saúde), *Performance* e Música Popular. É essencial ressaltar que, mesmo se consolidando na visualização como subárea diametralmente oposta a Teoria e Análise Musical, três publicações de Etnomusicologia ocupam posição central na aglomeração da outra subárea (no Quadro 22, duas publicações do Grupo C, mais voltado a ideias de análise musical, foram em realidade publicados em Etnomusicologia). A existência e as redes dessas publicações indicam construções e discussões de teoria musical por vias etnográficas, em uma interação plenamente possível entre as duas subáreas de pesquisa, apesar dos frequentes discursos na academia que buscam afirmar incompatibilidades entre eles. Em poucas palavras, as subáreas de Etnomusicologia e Teoria e Análise Musical são plenamente compatíveis.

Pela razão contrária, a subárea Sonologia ainda se apresenta bastante dispersa, acima de tudo, pela quantidade diminuta de trabalhos publicados (e, portanto, aqui analisados), mesmo tendo se emancipado como subárea há mais de dez anos, no XVII Congresso da ANPPOM, realizado em São Paulo em 2007 (TOMÁS, 2015, p. 22). Estão ainda a se consolidar na ANPPOM as três atuais possibilidades de pesquisa sonológica explicitadas por Iazzetta (2017): questões técnicas e tecnológicas, questões no âmbito das músicas experimentais, da arte sonora e da intersecção da música com outras artes e, por fim, os chamados *sound studies*, que “de modo abrangente olha[m] para questões ligadas ao som – dentro e fora da música – a partir de ferramentas das ciências humanas” (IAZZETTA, 2017). Em tão poucas palavras, o comentário de Iazzetta sintetiza duas ideias apresentadas aqui: primeiro e mais evidente, o estudo do som na música a partir de ferramentas de outras áreas

(a disciplinaridade interdisciplinar); segundo, o pensamento em subconjuntos típico na área de conhecimento Música (a Música se divide em subáreas, das quais uma é a sonologia, que por sua vez se divide em três); e, terceiro, numa conjunção das duas anteriores, a ideia de que uma área distinta (no caso, os *sound studies*) passe a figurar *dentro da* área da Música – e como uma mera “subsubárea”.

A fluidez observada nas articulações dos repertórios musicológicos desta análise demonstra que a teoria de (sub)áreas como extremos se materializa nos documentos produzidos pelas diferentes vertentes da pesquisa em Música. Com isso, o pensamento dicotômico de “pertencimento ou não pertencimento” dá lugar a uma ideia de *predominância*, em que, em determinada publicação ou pesquisa, predomina determinada os repertórios musicológicos de certa subárea. O refinamento do pensamento binário para um pensamento gradativo pode, por sua vez, explicar com maior clareza as segmentações das pesquisas e publicações por grupos de diferentes repertórios musicológicos. No lugar dos “domínios murados” que as linhas de pesquisa e subáreas buscam ser, tomam primazia os espaços intermediários, deixando para as discussões especializadas as posições de extremos nas redes. Esses dois espaços distintos – os extremos e os meios – têm naturezas e objetivos distintos: enquanto os primeiros buscam expandir os limites das possibilidades conceituais, metodológicas e epistemológicas singulares, os outros são responsáveis pelas conjunções dessas ferramentas e as consequentes possibilidades particulares dessas conjunções.

Além do amplo compartilhamento de repertórios musicológicos, outro aspecto observável na rede analisada é a fissura de subáreas rumo a diferentes aglomerados de repertórios. Essa situação acontece com a maioria das subáreas, mas sobretudo, como discutido, com as subáreas Composição e Musicologia e Estética Musical. Seria necessário um redesenho em larga escala para de fato alinhar esses aglomerados a (novas) subáreas. É interessante notar que as discussões sobre estética estejam atualmente alocadas em Composição e *Performance*, levando em consideração que essa temática está *literalmente* no título de Musicologia e Estética Musical. Nesse mesmo aglomerado, estão publicações de Composição e *Performance* que lidam com questões poiéticas, onde também se encontram as já comentadas publicações adicionais ligadas a Música e Interfaces. As questões sobre timbre e sonoridade, nas publicações sobre estética, também trazem para esse aglomerado alguns textos de Sonologia. Trata-se, portanto, de poucos assuntos, mas que são pulverizados, pela teoria atual, em muitas subáreas. Essa é apenas uma das inúmeras situações semelhantes na rede de textos analisados.

Além da questão da fluidez, a rede também evidencia que o pensamento compartimentado, de conjuntos e subconjuntos, é incapaz de gerar um sistema classificatório que dê conta do funcionamento das interações estabelecidas entre os repertórios musicológicos presente nos textos. Fundamentando-se no pensamento compartimentado, qualquer teoria de segmentação da área deixará de explicar as “exceções”, que não se adequam à segmentação. No entanto, como percebido na rede, a regra é ser exceção. Poucos são os repertórios musicológicos “exclusivos” das respectivas subáreas.

Isso também reflete em uma pergunta costumeira entre os autores: “para que subárea submeto esse texto? Ele poderia se encaixar em X, Y ou Z”. Um exemplo dessa situação envolve a da criatividade, fragmentadas em diferentes subáreas da Música: *Performance*, Composição, Música e Interfaces e Educação Musical. Da mesma maneira, existem possibilidades epistemológicas (e que estão sendo de fato efetivadas) de livre-trânsito entre quaisquer das subáreas analisadas, o que desfaz as impressões geradas por discursos que afirmam a incomensurabilidade de certos domínios da pesquisa musicológica, sendo o mais icônico o falso embate entre Etnomusicologia e Teoria e Análise Musical.

Últimas considerações iniciais

A última frase do capítulo anterior sintetiza o fio condutor dessas últimas considerações iniciais sobre a pesquisa em Música no Brasil. A pesquisa conduzida revelou uma miríade de acepções e aplicações legitimadas no país, o que demonstra, com clareza, que todas essas são, de fato, **possibilidades** de pesquisa. Se Nattiez (2005) tinha se demonstrado desconfortável com a então “fragmentação e pulverização” da musicologia (para a qual não via nova unidade), a rede dos repertórios musicológicos empregados na ANPPOM dá outro quadro a respeito da realidade brasileira. Como em qualquer análise, a teoria base utilizada impacta diretamente nos resultados. Afirmar a fragmentação e pulverização da área somente é possível a partir de uma hierarquia primariamente vertical (capaz de gerar nomenclaturas como “etnomusicologia musicológica”...). Essa visão, no entanto, é desfeita quando se analisa a produção de conhecimento da área por meio das redes de repertórios musicológicos.

Assim, o conceito de repertório musicológico permitiu reorganizar, em torno e a partir dos objetos e metodologias descritos nos resultados de pesquisa pelos próprios autores, o discurso e o pensamento sobre a atividade de pesquisa musicológica no Brasil. O conceito se mostrou como uma ferramenta útil na descrição e na análise da área de conhecimento, assim como de suas diferentes redes internas. Entre os resultados obtidos durante o doutorado, dois podem ser destacados como principais e são tomados aqui como de igual importância entre si: a elaboração do conceito de repertório musicológico e um conjunto de quatro considerações a respeito da pesquisa em Música no Brasil decorrentes de sua análise por meio dos repertórios musicológicos. São elas: 1) Música como **área** de conhecimento no Brasil, apresentando sua fluidez interna de relações e, assim, desfazendo percepções de subdivisões estanques e isoladas entre si; 2) o sufocamento da musicologia e, principalmente, da música, por outras disciplinas na pesquisa em Música no Brasil; 3) a reafirmação do arquivo como fonte dos repertórios musicológicos empregados; e 4) a utilização de conceitos musicológicos e musicais para analisar mais do que apenas a música.

Dentre esses aspectos da pesquisa em música no Brasil apontados na tese, um dos mais importantes foi a fluidez das pesquisas da área de Música em relação às subáreas/linhas de pesquisa das instituições a que se vinculam. A categorização das pesquisas (e seus respectivos produtos) como delimitadas a um único escopo, excluindo os demais, resulta em explicações simplistas em relação às ações musicológicas efetivamente empregadas e aos repertórios musicológicos envolvidos. A possibilidade de compreender uma única pesquisa

como delimitada a mais de uma subárea/linha de pesquisa permite uma apreensão mais acurada de suas propriedades e a percepção de uma área de conhecimento Música, ao invés de um apanhado de subáreas isoladas entre si.

Em consequência disso, os argumentos apontados nas frequentes disputas internas à área (como os embates entre subáreas/linhas de pesquisa, entre programas e entre pessoas e instituições) também se desfazem. Fica evidente que essas divisões, como tinha apontado Piedade (2010), se justificam principalmente por razões sociais, sem tanto embasamento epistemológico. Em outras palavras, tais disputas são da ordem dos *campos* bourdieusianos – e não do efetivamente submetido aos arquivos. Notou-se, pelas palavras dos autores, que os repertórios musicológicos utilizados por eles são empregados também nas outras vertentes de pesquisa. Em outras palavras, muito do que se faz em um recorte da área lida com aspectos comuns e/ou de maneiras semelhantes também a qualquer outro recorte.

Em vez de uma segmentação da área por objetos e metodologias, nota-se o estabelecimento de redes entre suas diferentes propostas. Vê-se que determinada subárea tematiza certa questão, produzindo novas conceituações a respeito de aspectos musicais, enquanto outras posteriormente aplicam esses conceitos para alcançar conclusões a respeito de outros, mais frequentes às respectivas subáreas. Esses outros conceitos, por sua vez, são utilizados pela primeira subárea para trabalhar seus focos de interesse. Por isso, é possível concordar com a ideia de focos especializados em determinados repertórios musicológicos (ou seja, subáreas e linhas de pesquisa), porém destaca-se que o principal fluxo de conhecimentos se encontra *entre* esses focos e não *neles*. Só é possível analisar determinado aspecto musical, se houver vocabulário para ele, assim como só é possível criar vocabulário, se houver música a se analisar. Assim, o fortalecimento da área de conhecimento como um todo passa tanto pelo fortalecimento desses focos quanto pelo trânsito de conhecimento de um para outro. Se o desejo pela interdisciplinaridade está nos vários discursos circulantes no meio hoje, vale aqui destacar uma premissa básica, comentada no quarto capítulo: só é possível haver interdisciplinaridade, se houver disciplinas. Por consequência, só pode haver interdisciplinaridade consistente, se também houver disciplinas consistentes.

Ainda no contexto das semelhanças, ressalta-se que poucas são as ações musicológicas particulares de determinada subárea/linha: educadores musicais escrevem diários de campo, etnomusicólogos fazem análises musicais, analistas interpretam documentos, musicólogos “historiadores” procuram reconstruir práticas musicais e *performers* fazem e refazem o planejamento do desenvolvimento de habilidades musicais

incorporadas. Dessa maneira, percebe-se que as tais disputas internas se fundamentam em variações muito pequenas de ações e repertórios para construir discursos a favor do distanciamento entre as subáreas/linhas de pesquisa. Neles, a interdisciplinaridade parece ser apenas desejada se ela for realizada com outras áreas de conhecimento, como se fosse possível que determinada subárea da Música fosse 100% independente¹⁰¹ de todas as outras subáreas da Música. Novamente: esse cenário ilusório é imediatamente desfeito ao serem observadas as ações, os repertórios e os produtos musicológicos utilizados no Brasil.

Se uma das perguntas no início da pesquisa era “como pesquisamos o que pesquisamos?”, a resposta que esta tese pode oferecer para essa pergunta é que toda a área Música trabalha no Brasil de formas muito semelhantes, fundamentada sobretudo na pesquisa *sobre* música (em detrimento da pesquisa musical) e em repertórios musicológicos compartilhados em toda a área, por meio de ações musicológicas também muito disseminadas. Há poucas ações musicológicas específicas de cada subárea para de fato considerá-la mais distante das outras.

Essa consideração, que enxerga as relações entre as subáreas, também pode ser estendida para a relação entre os pesquisadores em Música e aqueles (parcial ou inteiramente) recusados por ela. Com isso, procura-se destacar aqui justamente as músicas e pensamentos que não se encontram na universidade brasileira. O que o panorama apresentado nesta tese revela é que musicólogos inconformistas ainda assim compartilham a maior parte de suas ações, repertórios e produtos musicológicos com os musicólogos integrados. A parcela inconformista de suas propostas é ainda muito pequena para inviabilizar sua adesão à comunidade. Daqueles recusados pelos periódicos, programas e associações, no entanto, é possível aprender tanto os limites de possibilidades atuais da academia quanto a intensidade da tolerância acadêmica em relação ao repertório musicológico pertinente às propostas inconformistas.

Ressalta-se como segundo ponto aqui que, de maneira ampla sobre o que de fato é aceito academicamente, é possível dizer que a pesquisa musical tem sido, consciente ou inconscientemente, sufocada pela pesquisa musicológica no país e esta, por sua vez, tem sido sufocada por pesquisas de outras áreas. Considerar essas relações como “sufocamento” deriva do fato de que há uma pluralidade de PPGs, eventos e periódicos destinados a estudos históricos, matemáticos, sociológicos, educacionais, antropológicos etc., e mesmo assim

¹⁰¹ O pleonasma se justifica aqui pela clareza.

muito do desenvolvido especificamente nos PPGs de música têm se dado dessas maneiras. Os PPGs da área se intitulam, grosso modo, “Programas de Pós-Graduação em Música”, embora (desconsiderada a grande parcela própria de outras áreas) a maior parte do trabalho seja de fato musicológico – e não musical. A pós-graduação e pesquisa em Música no Brasil se concretizou, na prática, como a pós-graduação e pesquisa em Musicologia no Brasil – e, mais recentemente, tem se tornado a pós-graduação e pesquisa *sobre* Música, com a predominância de repertórios metodológicos oriundos de outras áreas de conhecimento.

Essa atual característica da área também atende a parte da resposta para “por que pesquisamos o que pesquisamos?”. A terceira consideração aqui apontada é a reafirmação da compreensão dos arquivos disponíveis para pesquisa como origem das ferramentas (e, por tabela, dos objetos) legitimadas pelo devido meio musicológico. Isso foi aprofundado a partir de proposições de Randel e Derrida, no conceito de repertório musicológico, e reconstatado com os dados levantados durante o doutorado, seguindo a proposta metodológica cíclica inicial. Essa compreensão pôde ser vivenciada diretamente nos levantamentos dos possíveis *corpora* disponíveis para análise para o doutorado, assim como nas frequentes sugestões bibliográficas e conceituais feitas por colegas, professores e demais pesquisadores, a fim de colaborar com a tese. Em poucas palavras, as ferramentas musicológicas (e, portanto, nossas perguntas musicológicas) são conformadas pelos nossos arquivos. A mera manutenção dos arquivos, sem modificações, significa também a manutenção dos objetos e métodos hoje vigentes. Dessa maneira, os arquivos oferecem os temas e as ferramentas – e o que arquivo não alcança também está fora de alcance para as pesquisas. Sem uma crítica ao estado atual do arquivo do qual o pesquisador parte, é impossível vislumbrar novos resultados, seja em termos de objetos, de métodos, de conceitos, de público, de objetivos, de autoria ou de conclusões.

Outra razão para a escolha de repertórios musicológicos emerge das relações entre eles e os próprios pesquisadores envolvidos. Nesse sentido, a distribuição geográfica de instituições de pesquisa (e seus pesquisadores) e pós-graduandos gera uma inclinação no panorama das músicas estudadas no Brasil. Na produção de conhecimento do país, predominam as práticas musicais dos mesmos locais dos pós-graduandos e das instituições que abrigam as empreitadas investigativas. Essa prática configura uma importante razão, na área de conhecimento Música no país, das escolhas de objetos de estudo. Em geral, a entrada de novos objetos (e, por consequência, das metodologias necessárias a trabalhá-los) nos arquivos musicológicos no Brasil tem se dado por meio de um envolvimento pessoal e/ou

institucional com determinadas práticas e artefatos musicais ou práticas e ferramentas de pesquisa. É sobretudo a partir das especificidades de cada uma dessas práticas e da profusão de práticas distintas que os arquivos musicológicos podem efetivamente se desenvolver, nos âmbitos qualitativo e quantitativo. Aplicando essa compreensão às diversas produções acadêmicas brasileiras, nota-se que a existência e a disponibilidade dos arquivos é ponto central para discutir os possíveis futuros da área no país. Exatamente por essa razão, constitui-se informação essencial o conhecimento dos limites das ferramentas de acesso aos arquivos.

Por fim, a quarta consideração a apresentar. O projeto para a pesquisa que originou esta tese tinha como diretriz pensar a pesquisa em Música no Brasil a partir de reflexões dos próprios musicólogos, utilizando-se como premissa o pensamento da disciplina por ela própria. Sem abandoná-la como meio principal, a pesquisa tomou as disciplinas relacionadas como ciências auxiliares. Essa proposta se alinhou às diferentes iniciativas que promovem a musicologia como uma disciplina, ou seja, capaz de produzir conhecimento como principal força motriz de pesquisa. Nesse sentido, trata-se de uma defesa da pluralidade das formas de pensamento, em um contexto acadêmico cujas principais diretrizes são definidas pelas áreas mais fortes – nas quais nem a musicologia, nem muito menos a música se encontram.

Além disso, destaca-se que tanto os principais resultados desta tese quanto os resultados complementares derivam de pensamentos musicais transpostos para o domínio da musicologia. Esses são os casos, por exemplo, de repertório musicológico (transposição da ideia musical de *repertório*), ação musicológica e prática de pesquisa (transposições de *prática musical*), interpretação canônica (tal qual na música) e os documentos prescritivos e descritivos da musicologia (tal qual a documentação musical). Assim como esses conceitos facilmente apontáveis, as próprias lógicas de pesquisa, questionamento e escrita da tese foram promovidas de acordo com pensamentos musicais¹⁰². Os textos preparados para eventos, durante o doutorado, seguiram uma lógica de ensaio musical, quando se experimentam opções (nem sempre levadas adiante posteriormente). O texto da tese propriamente dito não foi escrito sequencialmente, tal qual o sumário apresentado. As

¹⁰² O que permitiu levar tanto a pesquisa quanto o texto a caminhos “pitorescos”. Em momentos distintos durante o doutorado, a pesquisa foi considerada por colegas professores e pós-graduandos como pertencente às áreas de Arquivologia, Bibliometria, Biblioteconomia, Ciência da Informação, Educação, Epistemologia, Filosofia da Ciência, História da Ciência, Semiologia e Sociologia do Conhecimento. A indicação de referências musicológicas, no entanto, foi bastante incomum durante os quatro anos, apesar de constantemente serem encontradas referências da área que realizavam análises semelhantes às dessas outras, porém, como esperado, mais próximas aos contextos musicológicos.

diferentes discussões foram escritas simultaneamente e, somente ao final, ordenadas e estruturadas segundo suas relações e melhor conexão para leitura – assim como se prepara um repertório e se define a ordem das músicas em um álbum ou apresentação. Como trataram-se de transposições de conceitos e procedimentos, procurou-se evitar que elas fossem literais, também evitando assim as “falsificações” do objeto, como argumentado por Randel. Em todas essas oportunidades, os conceitos e procedimentos foram adaptados às novas situações (antes musicais e aqui musicológicas). Essa trajetória, escolhida propositalmente antes mesmo do início do curso, encontrou, ao final dele, um argumento que a sugeria como possibilidade:

A maneira e a sistemática que adotamos para resolver problemas criativos são solução para muitas buscas das outras áreas.

Mas para que isto apareça e aconteça, é necessário, antes de tudo, que nós possamos acreditar em nós mesmos e termos a coragem e a determinação de bancar nossa posição e acreditarmos em nosso taco. (MANNIS, 2012).

No sentido apontado por José Augusto Mannis, pensar musicalmente não significa apenas “pensar música musicalmente”, mas sim colocar a disciplina Música em pé de igualdade com as outras, no sentido de tomar com bons olhos a utilização de seus conceitos e métodos para além da música – nesse caso, fazer musicologia. A expressão “fazer musicologia”, que retoma as ideias de “prática de pesquisa” e de “ação musicológica”, foi um dos domínios mais resistentes à análise e discussão durante todo o doutorado – justamente porque o âmbito do fazer musicologia é pouco apresentado nos produtos arquiváveis da área. Olhando esses materiais, pouco se nota a respeito das vivências musicológicas, embora as ideias e produtos estejam constantemente em evidência.

Reconhecer a existência de pensamentos musicais é resistir ao sufocamento já comentado. Oferecer as músicas exclusivamente como objetos de estudo para as ferramentas metodológicas próprias a outras disciplinas é desvalorizar o próprio pensamento musical. É abandonar as contribuições intelectuais que apenas a Música pode proporcionar, para abafá-las sob os significados que as áreas Ciências Exatas e da Terra e das Humanidades dão à palavra “conhecimento”. Ao fazer isso, pesquisadores “em” Música colaboram para a manutenção de ideias anti-Música nos discursos de senso comum, como as noções de que não se pensa quando se faz música e de que a vivência musical não transforma as formas de ver o mundo.

Em 1993, Carlos Kater havia comentado que “[s]e pesquisar é uma forma de apreender o mundo, esta atividade deve possibilitar também conhecermos ainda mais sobre

nós mesmos e sobre nossa relação com aquilo que estamos estudando no mundo” (KATER, 1993, p. 12, *apud* BÉHAGUE, 1995, p. 23). Portanto, desprezar a possibilidade de um pensamento musical significa desprezar também possibilidades de avanços no conhecimento como um todo que apenas a Música pode viabilizar.

Lia Tomás tinha afirmado que “afinal, o que se percebe ou o que [se] pensa sobre a música depende, **em parte**, do que tivermos lido a seu respeito” (TOMÁS, 2016, p. 5-6, grifos nossos). Sendo estas as últimas palavras do texto de Tomás, a citação deixa no ar o significado de “em parte”. Por isso, gostaria de tomar essa lacuna, deixada pela autora, para suscitar a reflexão que o que se percebe ou o que se pensa sobre música depende **também** daquilo que se vivencia musicalmente e se pensa musicalmente sobre ela.

A partir das conclusões alcançadas, este estudo aponta, como propostas para o futuro, duas possibilidades com o potencial de impulsionar a pesquisa em Música no Brasil. O primeiro ponto seria desenvolver relatos mais detalhados acerca das ações musicológicas desenvolvidas por cada pesquisador para obter os resultados que obteve. Nota-se, nos arquivos musicológicos brasileiros, uma tendência acentuada de discursos a respeito dos resultados epistemológicos das investigações, em detrimento dos relatos das ações musicológicas efetivamente empreendidas para alcançá-los. A omissão dessa faceta prática da musicologia significa que, a cada nova investigação, pesquisadores inevitavelmente precisam repetir as experimentações de nível procedimental já realizadas por outros autores – obtendo sucesso ou fracasso, sem parâmetros anteriores de comparação. Em uma visão ampla, isso resulta em esforços multiplicados, ou seja, em tempo perdido. Mesmo que essa redundância de esforços possa representar o alcance de um novo conhecimento, a necessidade de “reinventar a roda” na prática representa ocupar – obrigatoriamente – parte significativa do tempo com tentativas de soluções já demonstrada como não ideais por pesquisadores anteriores. Defender a omissão dos relatos das ações musicológicas seria tão absurdo quanto defender a omissão dos resultados das pesquisas, como se alguém dissesse que, já que por cada pesquisa ter a possibilidade de levar a uma conclusão distinta, não se deveria compartilhar os resultados de nenhuma delas. Pelo contrário, são a leitura crítica, a repetição da análise (em condições iguais ou distintas) e a reflexão comparativa a respeito de diferentes estudos que permitem construir conhecimento de maior robustez. A defesa por relatos mais detalhados das ações musicológicas não significa – é essencial ressaltar – que os resultados alcançados sejam pouco relevantes e muito menos que eles devam ser inteiramente substituídos pelos relatos das ações que levaram a eles. Considerando que os

leitores típicos de textos acadêmicos são justamente os especialistas que atuam nas mesmas áreas (ou áreas afins), a explicitação dessas ações levaria a um melhor aproveitamento do tempo designado para o empreendimento.

O segundo apontamento para o futuro diz respeito à publicação e/ou arquivamento de produtos de pesquisa distintos dos formatos atuais. Assim como em relação às ações, essa possibilidade não significa abolir os produtos atuais, mas sim oferecer mais meios de impulsionar o trabalho em comunidade. Ao menos duas categorias de produtos acadêmicos podem ser mencionadas aqui: os produtos defendidos em PPGs e os produtos parciais gerados durante e para o trabalho de pesquisa.

No primeiro grupo, as possibilidades de pesquisa artística estão sendo muito discutidas hoje, mas também se encontram ali as edições críticas, vídeos, produções coletivas e outros formatos sobre os quais pouco ainda se discute. Os PPGs profissionais de Música, recentemente criados no Brasil, têm experimentado diferentes formatos para produtos artísticos e didáticos (sejam eles materiais, como gravações e livros, ou efêmeros, como *performances e oficinas*), para os quais ainda não há arquivo e comunidade suficientes para estabelecer réguas de valoração amplamente aceitas. No segundo grupo, estão os materiais elaborados durante uma pesquisa para efetivamente levá-la a cabo e que, ao final da investigação, são simplesmente descartados. Ou seja, são materiais considerados desnecessários para a comunidade, mas que **tiveram** que ser elaborados no curso da investigação porque, sem eles, ela não teria sido possível. A lista de tais materiais inclui levantamentos, análises visuais (em notação musical, visualização de fonogramas, análises iconográficas e demais formatos), listas, quadros e tabelas, catálogos, imagens (estáticas ou em vídeo) e áudios, por exemplo. Esse conteúdo, na mão de novos pesquisadores, é nada mais do que já ter boa parte do trabalho técnico e repetitivo pronta. O mais curioso, nesse caso, é que esses produtos **já** existem e continuam a ser produzidos cotidianamente, mas, como os arquivos atuais os rejeitam, são simplesmente mantidos em âmbito pessoal ou mesmo destruídos por completo. Trata-se, portanto, de uma possível mudança no par teoria-arquivo, pois os produtos já são elaborados – apenas não são reconhecidos como tais. Sem constrangimento, pode-se dizer que o impacto do compartilhamento desse material, pela sua diversidade e quantidade, é imensurável para a pesquisa brasileira na área. A discussão sobre como proceder com esses materiais no Brasil, no entanto, parece começar apenas recentemente.

Ambas as propostas se fundamentam em um mesmo ponto básico: a possibilidade de registro, arquivamento e conseqüente reconstrução das práticas e produtos de pesquisa em Música no Brasil pelas leituras vindouras. Presentes nos arquivos, o aumento da frequência de relatos das ações e uma maior pluralidade de produtos permitem, em primeiro lugar, a documentação de elementos hoje, consciente ou inconscientemente, deixados de lado. Muitos desses elementos são naturalizados apenas para os pesquisadores envolvidos e cuja explicitação e disponibilização viabilizariam aprendizados sobre as práticas musicológicas e musicais, nossas e de outros. Outros são deixados de lado por estarem no âmbito musical e não no âmbito musicológico. É a desconsideração atual por esses elementos que revela os repertórios musicológicos legitimados e os valores canônicos da área – e, por extensão, os repertórios e valores não aceitos. Por essa razão, refletir sobre as desconsiderações dos atuais arquivos musicológicos brasileiros é refletir a área em seus passados, seus presentes e seus possíveis futuros. Novas direções para o futuro da área dependerão da análise de elementos hoje desprezados (sejam eles uma rotina de ensaio ou a listagem da discografia ouvida durante a investigação). O compartilhamento desses elementos também tem o potencial de favorecer a conversão de ciclos conservadores dos arquivos em espirais transformadoras, justamente por permitir a análise e discussão dos repertórios musicológicos empregados na pesquisa em Música no Brasil.

Destaca-se, por fim, que esses futuros cenários de diversificação dos arquivos ainda precisam conviver com o fato de que o acesso ao conteúdo dos produtos hoje aceitos é muitas vezes restrito às instituições e pessoas que as produziram – isso, se for possível superar a dificuldade de conhecer a mera existência das publicações atuais. Essas duas dificuldades, como explicitando, foram notadas mesmo com o caráter institucionalizado e o financiamento público da produção e guarda das teses e dissertações produzidas. Percebe-se que a produção musicológica brasileira ainda carece de uma organização (trabalho de base) que possibilite, sua leitura, estudo e crítica de maneira mais completa.

Reconheço que o primeiro estabelecimento de um conceito é nada mais do que isso: sua primeira formulação verbal, incapaz de prever seus desdobramentos e futuras ramificações e reformulações. Como apontado na tese, o potencial das análises é limitado também pela qualidade das ferramentas empregadas. Exatamente por essa razão, a análise sobre a pesquisa em Música no Brasil, aqui apresentada, é apenas um esboço do que ela ainda pode vir a ser a partir dos futuros refinamentos do conceito de repertório musicológico, decorrentes de sua crítica. Sendo assim, espero que os conceitos aqui elaborados se mostrem

úteis o suficiente para serem pensados e reutilizados por novos pesquisadores – para estudar e criticar a musicologia, seja ela sua própria ou de uma comunidade, nos âmbitos da prática e da teoria e das heranças legadas a nós e por nós nos arquivos-saberes e arquivos-repositórios.

Referências

- ADAMI; Antônio; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Audiodocumentário sobre Osvaldo Moles. *Sonora*, n. 8. Campinas: Unicamp, 2013. Disponível em <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/issue/view/49>>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musik-wissenschaft. *Vierter-jahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20.
- _____. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Disponível em <<https://archive.org/details/derstilindermusi00adle>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- AFRICARXIV: A free preprint service for African scientists. [periódico]. College Park: University of Maryland, 2019. Disponível em: <<https://osf.io/preprints/africanarxiv/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- AGAWU, Kofi. Representing African Music. *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2 (Winter, 1992), pp. 245-266. Chicago, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343783>>. Acesso em: 21 jan. 2016.
- _____. Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, v. 2, n. 4, 1996. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html>>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- _____. How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again. *Music Analysis*, Vol. 23, No. 2/3 (Jul. - Oct., 2004), pp. 267-286. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3700446?seq=1>>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- ALBUQUERQUE, Marcelo de Oliveira. *Fonogramas Musicais: Conceitualização Para Catalogação e Representação em Uma Proposta de Ontologia*. UNIRIO, 2009. 152 páginas. Dissertação de Mestrado. Departamento de Informática Aplicada, UNIRIO.
- ALBUQUERQUE, J. M. B. de; SALLES, P. de T. Fundamentos para construção de coleções referenciais na música pós-tonal. In: XXV Congresso da ANPPOM, 2015. *Caderno de Resumos e Anais*. Vitória: 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/schedConf/presentations>>. Acesso em: 11 Abr. 2017.
- ALCÂNTARA-SILVA, Tereza Raquel. Apresentação. In: Seminário de Pesquisa em Música da UFG, 17., Músicas na Contemporaneidade: perspectivas e interações, Goiânia, 2017. *Anais...* Goiânia: UFG, 2017. Disponível em <https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Anais_17%C2%BA_SEMPEM_FLADEM_2017.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.
- ALEIXO, Mariângela Aparecida Rezende. *Música – uma ponte no tempo: demência e memória musical*. 2004. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Departamento de Psicologia, PUC-RIO. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=5153@1>. Acesso em: 18 Abr. 2019.
- ALMEIDA, Jéssica de; TEIXEIRA, Ziliane Lima de Oliveira; LOURO, Ana Lúcia. Perspectivas Teóricas e Metodológicas do Grupo de Pesquisas NarraMus: de Narrativas

de Si à Produção do Conhecimento. In: Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical, 28., Manaus, 2018. *Anais...* Manaus: ANPPOM, 2018. Disponível em <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5441/1864>>. Acesso em: 28 Fev. 2019.

AMADO, Paulo Vinícius. Apontamentos acerca da possibilidade de uma compreensão da expressividade musical a partir da Etnomusicologia e da Fenomenologia. In: XXV Congresso da ANPPOM, 2015. *Caderno de Resumos e Anais*. Vitória: 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/viewFile/3441/1026>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.

_____. O “tradicional” e o “contemporâneo” do Choro em Belo Horizonte: um estudo etnomusicológico por entre as rodas participativas e os palcos de apresentações dos chorões mineiros. In: XXVII Congresso da ANPPOM, 2017. *Caderno de Resumos e Anais*. Campinas: 2017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4878/1625>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.

ANJOS, G. H. L. dos; GROSSMANN, C. M. V. Sonate Metodiche de G. Ph. Telemann e as diretrizes de J. J. Quantz: uma análise sobre o Adagio da primeira sonata e a função da ornamentação na música alemã setecentista. In: XXIII Congresso da ANPPOM, 2013. *Caderno de Resumos e Anais*. Natal: 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>>. Acesso em: 11 Abr. 2017.

ANPPOM. *Periódicos*. 2015. Atualmente disponível apenas em: <<https://web.archive.org/web/20150929052010/http://anppom.com.br/contatos/periodicos>>. Acesso em: 03 Fev. 2018. [Em 2018, o site da ANPPOM foi relançado com novo layout e conteúdo.]

_____. *Chamada de Trabalhos*. 2017. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20190303223817/https://anppom.com.br/congresso_2017/Chamada%202017%20def.pdf>. Acesso em: 03 Mar. 2019.

_____. *Chamada de Trabalhos*. 2018a. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20180528135122/https://anppom.com.br/download/chamada-de-trabalho-xxviii-congresso-da-anppom/?wpdmdl=901>>. Acesso em: 28 maio 2018.

_____. *Simpósios Temáticos e Subáreas do Congresso*. 2018b. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/schedConf/tackPolicies>>. Acesso em: 04 Fev. 2019.

_____. *Chamada de Trabalhos*. 2019a. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20190228211215/https://anppom.com.br/wp-content/uploads/2019/02/ANPPOM-Chamada-2019.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2018.

_____. *Histórico*. 2019b. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20190116214642/https://anppom.com.br/historico-da-anppom/>>. Acesso em: 16 Jan. 2019.

ANTUNES, J. Epanalepse eletrônica: a repetição expressiva não minimalista na música eletroacústica. In: *XXII Congresso da ANPPOM, 2012. Anais: Painéis, comunicações e pôsteres*. João Pessoa: 2012. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf>. Acesso em: 10 Abr. 2017.

- ARAGÃO, Pedro de Moura. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ARAÚJO, Rosane Cardoso de. Algumas considerações sobre o processo de publicação de textos científicos. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. ANPPOM, vol.1. Goiânia: ANPPOM, 2009a. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/1/2/16-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- ARXIV. [periódico]. Ithaca: Cornell University, 2019. Disponível em: <<https://arxiv.org/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- ASSIS, Ana Cláudia de Assis, *et al.* Música e história: desafios da prática interdisciplinar. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. ANPPOM, vol.1. Goiânia: ANPPOM, 2009a. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/1/2/16-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- ASSUNÇÃO, Maria Clara Rabanal da Silva. *Catálogo de documentos musicais escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa*. 2005. Dissertação. (Mestrado em Ciências Documentais) – Universidade de Évora, Lisboa, 2005.
- AUGUSTO, Thaís Gimenez da Silva; CALDEIRA, Ana Maria de Andrade; CALUZI, João José; NARDI, Roberto. Interdisciplinaridade: concepções de professores da área ciências da natureza em formação em serviço. *Ciência & educação (Bauru)* [online]. 2004, vol.10, n.2, pp.277-289. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ciedu/v10n2/09.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2019.
- AZEVEDO, Cláudia S. N. de. “*É para ser escuro!*” – Codificações do black metal como gênero audiovisual. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- AZEVEDO NETO, Joachin. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema* - Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4513/4321>>. Acesso em: 09 jul. 2018.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: FFLCH-USP, 2011.
- _____. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014. pp. 154-168.
- BALANCIERI, Renato. *Análise de Redes de Pesquisa em uma Plataforma de Gestão em Ciência e Tecnologia: Uma Aplicação à Plataforma Lattes*. Florianópolis, 2004. 117 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção). Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/87468/224645.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 04 jan. 2018.

- BARBOSA, Maria Luiza, *et al.* Dissertações e teses defendidas no PPGMUS-UFBA entre 1990 e 2015. In: SANTIAGO, Diana (Org.). *25 anos do PPGMUS UFBA: reflexões sobre uma trajetória*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- BARROS, Líliam *et al.* Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 149-182, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/272/329>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Marco. T.; ZAGO, Gabriela; RECUERO, Raquel. A endogamia da Comunicação: redes de colaboração na CSAI. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, 23(2), 21459, 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/21459/14170>>. Acesso em: 28 dez. 2017.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982.
- _____. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BÉHAGUE, Gerard. Discurso Musical e Discurso sobre Música: sistemas de comunicação incompatíveis? In: VIII Encontro Anual da ANPPOM: Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música, 1995. *Anais*. Campinas: 1995. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/muscofnmesa3.htm>. Acesso em: 21 Abr. 2019.
- _____. Para uma emancipação da pesquisa em música no Brasil. In: IX Encontro Anual da ANPPOM. 1996. *Anais...* Rio de Janeiro, 1996, p. 21-26.
- BEINEKE, Viviane; SOUZA, Jusamara (Org.). *Publicações da Associação Brasileira de Educação Musical: índice de autores e assuntos: 1992-1997*. Santa Maria: UFSM, 1998. (Séries Perspectivas 1).
- BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio T. C. Tópicos em Camargo Guarnieri: Uma Análise da Sonatina n.1. In: Congresso da ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: 2009. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- BERGERON, Katherine. Prologue: Disciplining Music. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.). *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1992, p. 10-22.
- BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.). *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- BERTHO, Renan Moretti. Rodas de choro: entre o participativo e o apresentacional. In: XXVII Congresso da ANPPOM, 2017. *Caderno de Resumos e Anais*. Campinas: 2017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/5023/1630>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.

- BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. 2013. 430 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, 2013.
- BEYER, Esther. A pesquisa em Educação Musical: esboço do conhecimento gerado na área. IN: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 09, 1996. *Anais*. Rio de Janeiro: ANPPOM, 1996, p. 74-79.
- BEZERRA, Antonia Pereira. Resposta à carta da Presidente da Associação Nacional de Pesquisa em Pós em Música (ANPPOM) e Mantenedora do Art Research Journal (ARJ) — Revista de Pesquisa em Arte [correspondência digital]. Disponível em: <<http://anppom.com.br/documentos-e-comunicados-da-diretoria/pres-capes-carta/>>. Acesso em: 03 fev. 2018.
- BIORXIV. [periódico]. [s.l.]: Cold Spring Harbor Laboratory, 2019. Disponível em: <<https://biorxiv.org/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- BLOCK, David L.; FREEMAN, Kenneth C.; PUERARI, Ivânio. Shrouds of the Night – Galaxies and René Magritte. In: _____ (ed.). *Galaxies and their Masks*. Springer Science+Business Media, 2010.
- BÖHME, Gernot. Acoustic Atmospheres: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics. *Soundscape Journal*, vol. 1, no. 1. (Spring 2000). 14–18.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, 2., O contexto brasileiro e a pesquisa em música, Rio de Janeiro, 2012. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2607/1935>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- BORGES, Renato Pereira Torres. Visualização em rede da pesquisa brasileira em Música, através das palavras-chave. *SIMPOM – IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música / XXII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO – Anais*. Rio de Janeiro: 2016.
- _____. Tendências de pesquisa nas teses sobre interpretação defendidas no PPGM-UniRio (2009-2015). In: MELO, Edésio de Lara *et al* (org.). *Anais 1º Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP: ensino-aprendizagem, memória e linguagens*, n. 1, v. 1. Ouro Preto: UFOP, 2017a.
- _____. Características dos estudos comparativos de Teoria e Análise Musical no Congresso da ANPPOM (2012-2016). *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: USP, 2017b.
- _____. Jamais fomos disciplinares: considerações sobre duas visões sobre a interdisciplinaridade onipresente na pesquisa em música no Brasil. CERQUEIRA, D. L.; FORTES, R. M.; SARAIVA, J. M. (org.). *XXIII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO: Caderno de resumos*. Rio de Janeiro, 2017c.

- _____. (org.). Compilação de emails na lista da ANPPOM pós-congresso 2017 [relatório]. Rev.: ULHÔA, Martha; LÜHNING, Angela; TONI, Flávia. 22/10/2017. 2017d. Disponível em <<https://anppom.com.br/download/avaliando-a-anppom/>>. Acesso em: 11 ago. 2018.
- _____. Redes e relações entre as subáreas da pesquisa em música no Brasil a partir da produção bibliográfica do Congresso da ANPPOM. Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 5, Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 24, Rio de Janeiro, 2018. *Anais*. Rio de Janeiro: 2018a.
- _____. Impactos da geografia sobre a construção de conhecimento musicológico. *XXIII Congresso da ANPPOM, 2018. Caderno de Resumos e Anais*. Manaus: 2018b. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5148/1978>>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- BORGES, Renato Pereira Torres; SANTANA; Fernando Vago. Perfil da pesquisa brasileira em Teoria e Análise Musical, a partir dos Congressos da ANPPOM (2012-2016). *II Congresso da TeMA*, Florianópolis, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. Trad. Magali de Castro. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). *Escritos de Educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 71-79.
- BROMBERG [BLOMBERG sic], Carla. Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. *Música e Artes*, Projeto História nº 43, dezembro de 2011, pp. 415-443.
- BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. ANPPOM, vol.1. Goiânia: ANPPOM, 2009a. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/1/2/16-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- _____. Música e Cultura. In: _____ (Org.). *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. ANPPOM, vol.1. Goiânia: ANPPOM, 2009a. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/1/2/16-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- BUSCACIO, Cesar Maia. *Marcos referenciais para pensar a formação do educador-pianista na UFOP*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2003.
- CAPES. Documento de Área 2009. Área de avaliação: Música. 2009. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/ARTES_31mar10.pdf>. Acesso em: 28 maio 2018.
- _____. WebQualis. *classificacoes_publicadas_artes_musica.xls*. Brasília, 2014. Planilha Excel (xls).
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. Apontamentos críticos sobre tendências atuais na Etnomusicologia brasileira. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (org.) *Musicologia[s]*. Série: Diálogos com o Som, v. 3. Barbacena: UEMG, 2016.

- CHAILLEY, Jacques. *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Música, 1958.
- CHEDIAK, Almir. Harmonia & Improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas. Vol I. 7ª edição revisada. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University, 2001.
- CIRINO, Andréa Cristina. Musicalização de adultos: gosto musical se discute. In: XXIII Congresso da ANPPOM, 2013. *Caderno de Resumos e Anais*. Natal: 2013. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2199/351>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Illinois: University of Illinois, 1993.
- CLEMENTE, Louise. *Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicaso em três corais universitários da região do Vale do Itajaí*. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2014.
- CONNER, Norma; PROVEDEL, Attilio; MACIEL, Ethel Leonor Noia. Ciência & Saúde Coletiva: análise da produção científica e redes colaborativas de pesquisa. *Ciênc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 987-996, Mar. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232017002300987&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 dez. 2017.
- COOK, Nicholas. Epistemologies of music theory. In CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University, 2001.
- _____. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 05-22. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf>. Acesso em: 11 maio 2018.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *OPUS*, [s.l.], v. 12, p. 33-53, dez. 2006. ISSN 15177017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313>>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- _____. Relações de Conformidade em Obras Brasileiras Pós-tonais. *XXIII Congresso da ANPPOM, 2013. Caderno de Resumos e Anais*. Natal: 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>>. Acesso em: 11 Abr. 2017.
- CORYAT, Thomas. *Coryat's Crudities*. Glasgow: James MacLehose and Sons, 1905 [1611].
- COSTA, Cristina Porto. Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 183-208, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/330/317>>. Acesso em: 25 maio 2018.
- COTTA, A. H. G. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-

Graduação em Ciência da Informação, Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000

- _____. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, A. G.; BLANCO, P. S. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: Edufba, 2006.
- CRICHTON, Michael. *The Lost World*. New York: Knopf, 1995.
- DEL-BEN, Luciana. Apresentação. In: FIGUEIREDO, Sérgio; SOARES, José Campos; SCHAMBECK, Regina Finck (Ed.). *The preparation of music teachers: a global perspective*. Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 5. Goiânia: ANPPOM, 2015. p. 3-4. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/5/7/35-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 1995.
- DERRIDA, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. Trad.: PRENOWITZ, Eric. *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63. Johns Hopkins University, 1995.
- DE SANTIS, Rodrigo. *Sistemas de organização do conhecimento para domínios complexos: abordagem a canções populares na web semântica utilizando propriedades fuzzy*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação – Escola de Comunicação / Universidade Federal do Rio de Janeiro – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2016.
- EARTHARXIV: A free preprint service for Earth sciences. [periódico]. College Park: University of Maryland, 2019. Disponível em: <<https://eartharxiv.org/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- E-LIS: e-prints in library & information science. [periódico]. Nápoles: Centro di Ateneo per le Biblioteche Università di Napoli Federico II, 2019. Disponível em: <<http://eprints.rclis.org/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- EVANS, Peter. The Study of Music at University – 1. *The Musical Times*, vol. 114, No 1560 (Feb. 1973). pp. 129-131.
- FAULKNER, Robert R.; BECKER, Howard S.. *Do you know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: Chicago University, 2009.
- FERNANDES, José Nunes. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* em educação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 45-57, setembro 2000.
- _____. (Org.). *Publicações da Associação Brasileira de Educação Musical*. Rio de Janeiro: PPGM/UNIRIO, 2006a.
- _____. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 15, 11-26, set. 2006b.

- _____. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros (II). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 16, 95-111, mar. 2007.
- _____. *Publicações da ANPPOM* (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música). Índice de Autores e Assuntos – Educação Musical. 1989 - 2010. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGM, 2011. v. 1. 127p.
- _____. Apresentação. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2., O contexto brasileiro e a pesquisa em música, Rio de Janeiro, 2016. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. Disponível em <<http://www.unirio.br/simpom/programaacadernoderesumos2016atualiz6.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2018.
- FERNANDES, José Nunes; *et al.* A produção intelectual na Revista da ABEM nos seus quize primeiros anos: 1992-2006 (1a parte). In: XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME, 2007, Campo Grande. *Anais do XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME*. Campo Grande: ABEM/UFMS, 2007. p. 1-14.
- FIGUEIREDO, Sérgio; SOARES, José Campos; SCHAMBECK, Regina Finck (Ed.). *The preparation of music teachers: a global perspective*. Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 5. Goiânia: ANPPOM, 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/5/7/35-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- FINALE. *Finale file extensions and icons*. 2014. Disponível em <https://web.archive.org/web/20180324152843/http://usermanuals.finalemusic.com/Finale2014Win/Content/Finale/Finale_File_Extensions.htm>. Acesso em: 24 mar 2018.
- FIUSA, Virginia Salgado. *Análise musical*. 3ª edição. [Rio de Janeiro]: [s.e.], 1982.
- FORTIN, Sylvie; GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: *ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM*. v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2014. pp. 1-17.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 264-298.
- FRANCISCHINI, Alexandre. Autonomia e Funcionalidade: Algumas Considerações deste Binômio em Música. In: Congresso da ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: 2009. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- FREIRE, Vanda Bellard Freire; CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- FREITAS, Solange Costa de. Avaliação da avaliação: o caso da Escola de Música da Universidade Estadual de Maringá. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

- GARBER, Marjorie. *Academic Instincts*. Princeton: Princeton University, 2001.
- GARCIA, Daniele Munhoz. Na Rota da Lata: obras e autores sobre a construção de instrumentos musicais com materiais alternativos. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23º, 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/download/2511/367>>. Acesso em: 23 Abr. 2019.
- GARCÍA, Miguel A. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. *ArteFilosofia – Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte – UFOP*, N° 11, pp. 36-50. Ouro Preto: 2011.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6ª edição. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOOGLE. “*presente pesquisa*” *site:anppom.com.br filetype:pdf – Pesquisa Google*. 2018. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=%E2%80%9Cpresente+pesquisa%22+site%3Aanppom.com.br+filetype%3Apdf&oq=%E2%80%9Cpresente+pesquisa%22+site%3Aanppom.com.br+filetype%3Apdf&aqs=chrome..69i57.355j0j1&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- GUSMAO, Luís de. A crítica da epistemologia na sociologia do conhecimento de Karl Mannheim. *Sociedade e Estado*. [online]. 2011, vol. 26, n. 1, pp. 221-239.
- HABERMAS, Jürgen. Conhecimento e interesse: com um novo posfácio. Introdução e tradução: José N. Heck. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- HAUCK-SILVA, Caiti; RAMOS, Marco Antonio da Silva; IGAYARA, Susana Cecília. Preparação vocal em coros comunitários: o percurso de uma pesquisa-ação. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 23., Natal, 2013. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/viewFile/2025/331>>. Acesso em: 28 maio 2018.
- HENTSCHKE, Liane; SOUZA, Jusamara (Org.). *Publicações da Associação Brasileira de Educação Musical: índice de autores e assuntos: 1998-2002*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- HILL, Peter. From score to sound. In: RINK, John (ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 129-143.
- HOLLER, Marcos. *Sobre a OPUS*. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus>>. Acesso em: 10 maio 2018.
- HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.
- HURON, David. The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age. *Ernest Bloch Lectures*, 3, 1999. Disponível em: <[https://musicog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/LabPublications\(DanEdit\)/empiricism_postmodern.pdf](https://musicog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/LabPublications(DanEdit)/empiricism_postmodern.pdf)>. Acesso em 20 out. 2017.

- IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. [ANPPOM-Lista] sobre a Sonologia [e-mail enviado para a lista de e-mails da ANPPOM]. Disponível em: <<https://www.listas.unicamp.br/pipermail/anppom-l/2017-March/011197.html>>. Acesso em: 03 jan. 2018.
- IEAT. Cátedras recebe o pesquisador francês Denis Laborde. [artigo online]. *Acontece*, [2018]. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/ieat/2018/10/catedras-recebe-o-pesquisador-frances-denis-laborde/>>. Acesso em: 17 Abr. 2019.
- _____. Por uma ciência indisciplinada da música - Denis Laborde | Programa Cátedras FUNDEP/IEAT. [vídeo]. *YouTube*, 10 Jan. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vBKp-wQZlQQ>>. Acesso em: 17 Abr. 2019.
- JSTOR. ITHAKA, 2018. Disponível em: <<https://www.jstor.org/>>. Acesso em: 16 ago. 2018.
- JULIÃO, Rafael Barbosa. *Infinitivamente pessoal: a verdade tropical de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2016/19-JuliaoRB.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- KELLER, Damián; BUDASZ, Rogério (Org.). *Criação musical e tecnologias: teoria e prática interdisciplinar*. Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 2. Goiânia: ANPPOM, 2010. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/2/3/36-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- KELLER, Damián; LIMA, Maria Helena de (Ed.). *Aplicações em música ubíqua*. Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 7. São Paulo: ANPPOM, 2018. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/10/10/52-3>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons (Sep. 1983). Chicago: Chicago University, 1983. pp. 107-125. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343408>>. Acesso em: 16 mai. 2017.
- KINTON, Leslie. How We Got Out of Analysis and How to get Back In: A Polemical Re-Appraisal of Joseph Kerman. *Discourses in Music*, v. 5, n. 1 (Spring 2004), 2004.
- LAGO, Jorgete Maria Portal. *Os espaços de apresentação do Boi-bumbá em Belém (PA): um estudo das apresentações do Boi-bumbá Flor do Guamá*. 2006. 172f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2006.
- LANZELOTTE, Rosana S. G.; ULHÔA, Martha Tupinambá de; BALLESTÉ, Adriana Olinto. Sistemas de Informações Musicais - disponibilização de acervos musicais via Web. *OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM*, [s.l.], v. 10, p. 7-15, Mai. 2015. ISSN 1517-7017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/188>>. Acesso em: 23 mar. 2016.
- LAWARXIV: Legal Scholarship in the Open. [periódico]. College Park: University of Maryland, 2019. Disponível em: <<https://eartharxiv.org/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.

- LENOIR, Y. Didática e interdisciplinaridade: uma complementaridade necessária e incontornável. In: FAZENDA, I. C. A. (Org). Didática e interdisciplinaridade. 13a. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- MACHADO, Daniel Augusto; FEICHAS, Heloisa. Bhajans na cerimônia do darshan: implicações para o processo de aprendizagem. In: XXVI Congresso da ANPPOM, 2016. *Caderno de Resumos e Anais*. Belo Horizonte: 2016. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewFile/4195/1368>>. Acesso em: 28 Fev. 2019.
- MACHADO NETO, Diósnio. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: Seminário de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Goiás (SEMPM), 7., 2007, Goiânia. *Anais...* Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2007. p. 14-28.
- MANNHEIM, Karl. *Ideology and Utopia*. Londres e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- MANNIS, José. [ANPPOM-Lista] RES: Polarização das áreas do conhecimento na Universidade. Mensagem recebida pela lista de e-mails da ANPPOM em 28 de dezembro de 2012. Disponível em: <<https://www.listas.unicamp.br/pipermail/anppom-l/2012-December/006782.html>>. Acesso em: 10 Abr. 2019.
- MANOFF, Marlene. Theories of the Archive from Across the Disciplines. *portal: Libraries and the Academy*, vol. 4 no. 1, 2004, pp. 9-25. Johns Hopkins University: 2004.
- MARXIV: The free research repository for the ocean and marine-climate sciences. [periódico]. College Park: University of Maryland, 2019. Disponível em: <<https://marxiv.org/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- MATEIRO, Teresa (Org.). *Publicações da Associação Brasileira de Educação Musical: Índice de Autores e Assuntos: 2006-2012*. Florianópolis: UDESC, 2013.
- MAZZARIN, Regina Maria Bilha Balan. Coro da Universidade Estadual de Londrina: cantando e contando suas representações, 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- MELO, Edésio de Lara et al. *Anais do 1º Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP: ensino-aprendizagem, memória e linguagens*. V. 1, n. 1. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.
- MENDELEY Data. [s.l.]: Elsevier, 2019. Disponível em: <<https://data.mendeley.com/>>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. In: *Anuário Antropológico*, 1993, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. pp. 9-73
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University: 1964.

- MOREIRA, Adriana Lopes. Análise musical e teoria aplicada: confluências e continuidades. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 4º, 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2017, p. i-ii. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/etam/ivencontro/EITAM4.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2018.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *OPUS*, [s.l.], v. 10, p. 73-80, maio 2015. ISSN 15177017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/196>>. Acesso em: 08 set. 2017.
- NASCIMENTO, Catarina Aracelle Porto do; ABREU, Washington Nogueira de. Pibid música/UFRN: um fomento de pesquisa na formação inicial docente em música. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24., São Paulo, 2014. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/3044/618>>. Acesso em: 28 maio 2018.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: towards a semiology of music*. Tradução de C. Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- _____. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, 2005, p. 5-18.
- NOGUEIRA, Ilza. Apresentação. *Opus*, n. 1, ano 1. Porto Alegre: ANPPOM, 1989.
- NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme Sauerbronn de (ed.). *Teoria e análise musical em perspectiva didática*. Série Congressos da TeMA II. Salvador: UFBA, 2017.
- NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 3. Goiânia: ANPPOM, 2013. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/3/4/24-1>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- OLIVEIRA, Alda; SOUZA, Jusamara. Pós-Graduação em Educação Musical (resultados preliminares). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, ano 4, n. 4, p. 61-98, setembro 1997.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *OPUS*, [s.l.], v. 14, n. 2, p. 100-114, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/247>>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- OLIVEIRA, Jmary. Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 4, n. 5, 1992, p. 3-11.
- OLIVEIRA, José de Carvalho. Simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras; Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos (1948) e Rapsodia para saxofone alto em Mib e orquestra de Claude Debussy (1903). In: XXVI Congresso da ANPPOM, 2016. *Caderno de Resumos e Anais*. Belo Horizonte: 2016. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/schedConf/presentations>>. Acesso em: 11 Abr. 2017.
- OLIVEIRA, Liduino José Pitombeira de. A Produção de teoria composicional no Brasil. In: Ilza Nogueira; Fausto Borém. (Org.). *O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. 1ed. Salvador: UFBA, 2015c, p. 61-89

- OLIVEIRA, Mateus Espinha. A re-contextualização do berimbau em Íris, de Alexandre Lunsqui: considerações estéticas e de performance. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24., São Paulo, 2014. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/3105/952>>. Acesso em: 11 Abr. 2017.
- OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. ANO I, n. 1 (dez. 1989). Porto Alegre: ANPPOM, 1989.
- _____. ANO II, n. 2 (jun. 1990). Porto Alegre: ANPPOM, 1990.
- _____. ANO III, n. 3 (set. 1991). Porto Alegre: ANPPOM, 1991.
- _____. ANO 9, n. 9 (dez. 2003). Campinas: ANPPOM, 2003.
- _____. *Políticas Editoriais*. 2019a. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/about/editorialPolicies>>. Acesso em: 19 mar. 2019.
- _____. *Submissões*. 2019b. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/about/submissions>>. Acesso em: 19 mar. 2019.
- PALIZZA, Luis Alfredo Pedraza. *Compondo criações musicais na “sala de aula”*: relato de uma experiência na Escola Municipal. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro em Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- PEREIRA, Marcio da Silva. Proposta de metodologia para análise de gravações de música popular instrumental: Carinhoso, gravado por Donga e a Orquestra Pixinguinha. In: Congresso da ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: 2009. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- PEREIRA, Mayra C. *A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro - do período colonial ao final do primeiro reinado*. 2013. 284 p. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- PERRONE, Marcela. Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea: o erudito e o popular juntos como alternativa à formação musical tradicional. In: Congresso da ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: 2009. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In FREIRE, Vanda Bellard (org.). *Horizonte da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 63-81.
- PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, n. 23. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.103-112.
- PINTO, Marco Túlio de Paula. Interações entre Música Clássica e Popular na Interpretação de Repertório para Saxofone. In: Congresso da ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...*

- Curitiba: 2009. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- PPGAS – Museu Nacional | UFRJ. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Linhas. 2019. Disponível em: <<http://www.ppgasmn-ufrj.com/linhas.html>>. Acesso em: 05 Abr. 2019.
- PRESSER, Jean. *Formação de músicos no Bacharelado em Música Popular: um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/87676>>. Acesso em: 09 abr. 2018.
- PRIOR, Bruna; PRADO, Maria Yuka de Almeida. A prática do Qigong e ansiedade de performance no canto: uma revisão de literatura. In: XXVI Congresso da ANPPOM, 2016. *Caderno de Resumos e Anais*. Belo Horizonte: 2016. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewFile/4026/1478>>. Acesso em: 11 Jan. 2019.
- QUEIROZ, Andréa Matias. Motivação para aprendizagem da música: uma revisão bibliográfica. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24., São Paulo, 2014. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/3161/646>>. Acesso em: 26 maio 2018.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. *Per musi* [online]. 2013, n. 27, pp. 7-18. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n27/n27a02.pdf>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago. 2017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/477/428>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- RABELO, Thais. O órgão de tubos de Laranjeiras: um estudo sobre o instrumento e procedência. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23º, 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/download/2269/480>>. Acesso em: 23 Abr. 2019.
- RAMPIN, D. N.; TAFFARELLO, T. M. Red Light/New York Schools: reeditando a New Music. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012. *Anais: Painéis, comunicações e pôsteres*. João Pessoa: 2012. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf>. Acesso em: 10 Abr. 2017.
- RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.). *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1992, p. 10-22.
- RAY, Sonia. Diretório de Periódicos da Área de Música. *Revista Música Hodie*, [S.l.], v. 4, n. 1, ago. 2012. ISSN 1676-3939. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/19810/11441>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

- REILY, Suzel Ana. *Musicar Local: IX ENABET – XII EEMU | 2019* [site]. 2019a. Disponível em: <<https://musicarlocal.wordpress.com/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- _____. *Musicar Local: IX ENABET – XII EEMU | 2019: Template para trabalhos*. [site]. 2019b. Disponível em: <<https://musicarlocal.wordpress.com/template-para-trabalhos/>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- REIS, Estêvão Amaro dos; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Performance participativa, novos contextos de performance e a tradição do Reinado do Rosário em Olímpia, São Paulo. In: XXVII Congresso da ANPPOM, 2017. *Caderno de Resumos e Anais*. Campinas: 2017. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4821/1624>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Performance musical na cultura popular e suas dimensões simbólicas na construção de experiências e relações humanas. In: XXVII Congresso da ANPPOM, 2017. *Caderno de Resumos e Anais*. Campinas: 2017. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4946/1627>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- RINALDI, A. Nas fronteiras do tonalismo: estrutura tonal e superfície modal/não-tonal como estratégia composicional na transição do século XIX para o século XX. In: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014. *Caderno de Resumos e Anais*. São Paulo: 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>>. Acesso em: 11 Abr. 2017.
- ROCHA, Inês de Almeida. Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical e a formação do professor de música no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. In: DÍAZ, José María Hernández (coordenador). **Formación de elites y educación superior en Iberoamérica** (ss. XVI-XXI). Volumen II. Hergar Ediciones Antema, 2012. pp. 265-276.
- ROCHA, Rosenilha. Folia de Reis da Serra: Música, Rituais e Símbolos. *XXII Congresso da ANPPOM - João Pessoa/PB* (2012). P. 2597-2604. Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf>. Acesso em: 27 set. 2017.
- RODRIGUES, Ronaldo de Oliveira. Pós-graduação na Amazônia: o desafio de formar (em) redes. *Revista Brasileira de Pós-Graduação*, v. 11, n. 23 (2014).
- SALLES, Paulo de Tarso; OLIVEIRA; Ísis Biazioli de (Orgs.). *ANAIS do 2o Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/0B61b7pU3Y2DvWHdYWWTIQeDhPOHc/view>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- SAMSON, Jim. Analysis in context. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University, 2001.
- SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, N. 77, p. 66-75. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13656/15474>>. Acesso em: 09 Abr. 2019.

- SANT'ANA, Edson Hansen. *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado*. 2009. 363 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Instituto de Artes, Universidade de Brasília.
- SANTIAGO, Diana (Org.). *25 anos do PPGMUS UFBA: reflexões sobre uma trajetória*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- SANTOS, Eurides de Souza. Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 161-180, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/167/151>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- SCHENKER, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses* [Fünf Umlinie-Tafeln]. Mineola: Dover, 1969.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCOTT, Hugh Arthur. Canons of Musical Judgment: The Question of Key-Relationships. *The Musical Times*, vol. 70, no. 1039 (Sep. 1, 1929). pp. 816, 821-822.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, mar. 2008. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, vol. 44, n. 2 (apr. 1958). Oxford: Oxford University, 1958. pp. 184-95.
- _____. *Studies in Musicology, 1935-1975*. University of California Press, 1977.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 3ª ed. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.
- SILVA, Juliana Rocha de Faria; AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho Cascelli de. As Pesquisas sobre o Piano nos quatro últimos Congressos da ANPPOM. In: Congresso da ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: 2009. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- SILVA JUNIOR, Mário da. *O Violão no Paraná: uma abordagem histórico-estilística*. 2002. 140f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2002.
- SILVEIRA, Thiago Sousa; FARIAS; Ranilson Bezerra de. Aspectos ortodônticos vinculados à formação da embocadura do trompetista: uma revisão da literatura. In: XXVII Congresso da ANPPOM, 2017. *Caderno de Resumos e Anais*. Campinas: 2017. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4789/1782>>. Acesso em: 11 Jan. 2019.

- SMOLINSKI, Ricardo Miguel Kolodiuk. *A Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte: um enfoque histórico-cultural*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- SOCARXIV: Open archive of the social sciences. [periódico]. College Park: University of Maryland, 2019. Disponível em: <<https://osf.io/preprints/socarxiv/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- SOTUYO BLANCO, Pablo. *Por uma musicologia antropofágica e mestiça: historiografias, cânones e outras heranças malditas*. Palestra de encerramento. Simpósio Internacional de Musicologia: Musicologia e Diversidade, 6. Goiânia: Emac-UFG, 2016.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Trad.: Lúcia Furquim Luhmeyer. São Paulo: EdUSP, 1981.
- STANSKA, Zuzanna. Painting Of The Week – René Magritte, The Treachery of Images. *Daily Art Magazine: 20th century*. 6 de novembro de 2016. Disponível em: <<http://www.dailyartmagazine.com/painting-week-rene-magritte-treachery-images/>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- STERVINO, Adeline Annelyse Marie; NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo (org.). *Anais da Primeira Conferência Internacional em Educação Musical de Sobral*. Sobral: Universidade Federal do Ceará, 2013.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical* (em 6 lições). Trad.: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TEMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20180511135723/http://tema.mus.br/>>. Acesso em: 11 maio 2018.
- TEIXEIRA, Marcello. *A Formação do Percussionista no Rio de Janeiro: Relações entre suas Práticas, o Ensino Superior e o Mundo do Trabalho*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- TOMÁS, Lia (Org.). *A Pesquisa acadêmica na área de Música: um estado da arte* (1988-2013). Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 4. Goiânia: ANPPOM, 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/4/6/34-2>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- _____. (Org.). *Fronteiras da música: filosofia, estética, história e política*. Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 6. Goiânia: ANPPOM, 2016. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/6/5/37-3>>. Acesso em: 08 maio 2018.
- THORBURN, Sandy. A Response to Leslie Kinton’s “How We Got Out of Analysis and How to get Back In: A Polemical Re-Appraisal of Joseph Kerman”. *Discourses in Music*, v. 5, n. 2 (Fall 2004), 2004.

- UFBA. *Linhas de Pesquisa*. 2019. Disponível em: <http://ppgmus.ufba.br/sites/ppgmus.ufba.br/files/linhas_de_pesquisa_musica.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- UFMG. *Linhas de Pesquisa*. 2019. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/ppgmus/index.php/o-programa/linhas-de-pesquisa/>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- ULHÔA, Martha (Org.). Dissertações de mestrado defendidas nos cursos de pós-graduação *stricto sensu* em música e artes/música até dezembro de 1996. *Opus*: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, ano 4, n. 4, p. 80-94, agosto 1997.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. O Perfil de Um Curso de Doutorado Em Música: Musicologia. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. VII, n.11, p. 33-51, 1995. ISSN 0103-7420.
- _____ (org.). *Anais do III SIMPOM*. Rio de Janeiro, 2014.
- UNB – Programa de Pós-Graduação Música em Contexto. *Manual de Orientações do Aluno – Mestrado Acadêmico*. 2019. Disponível em: <<http://www.ppgmusicademcontexto.unb.br/images/download/ManualAluno.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- VEIGA, Manuel. Língua(gem) e Música, onde quer que se encontrem – GT19 – Música, Cultura e Sociedade: Pesquisas Recentes em Estudos Musicais no Brasil. In: XX Reunião Brasileira de Antropologia, Salvador, 1996. *Anais*. 1996. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Linguagem_Musica.pdf>. Acesso em: 21 Abr. 2019.
- VELODY, Irving. The Archive and the Human Sciences: Notes Towards a Theory of the Archive. *History of the Human Sciences*, vol. 11, issue 4 (November 1998). Bristol: University of Bristol, 1998.
- VETROMILLA, Clayton. As Noções de “Popular” e “Erudito” na Música Brasileira da Década de Setenta. In: Congresso da ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: 2009. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- VIANA, Alexandre Bezerra. *Profissionais de estúdio de gravação musical de Natal-RN: um estudo sobre formação e atuação no mundo do trabalho*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- VIEGAS, A. Panorama sobre pesquisas acadêmicas recentes dedicadas à influência da música de Igor Stravinsky no material composicional de Heitor Villa-Lobos. In: XXIII Congresso da ANPPOM, 2013. *Caderno de Resumos e Anais*. Natal: 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>>. Acesso em: 11 abr. 2017.
- VIEIRA, Rebeca. A Criatividade no foco na Educação Musical. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

- _____. A criatividade como foco na Educação Musical: um panorama das pesquisas desenvolvidas no contexto brasileiro. Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 3., Rio de Janeiro, 2014. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.
- VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em Perspectiva*, v. 7, n. 2, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41506>>. Acesso em: 02 set. 2017.
- VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto* (Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília), Brasília, ano I, vol. 1, 2007. p. 107-122.
- _____. Teorias analíticas, críticas e culturais da música: conceitos, termos e apropriações interdisciplinares. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme Sauerbronn de (ed.). *Teoria e análise musical em perspectiva didática*. Série Congressos da TEMA II. Salvador: UFBA, 2017.
- VÓRTEX. [periódico]. Curitiba: 2014-2019. Semestral. Disponível em: <<http://vortex.unespar.edu.br/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- WEBER, William. The eighteen-century origins of musical canon. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 114, no. 1, 1989. pp. 6-17.
- _____. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University, 2001.
- WEBQUALIS. 2015. Atualmente disponível apenas em: <<https://web.archive.org/web/20150912092003/http://qualis.capes.gov.br/webqualis/principal.seam>>. Acesso em: 03 fev. 2018. [Desde 2015, o Webqualis faz parte da Plataforma Sucupira: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>]
- WEICHSELBAUM, Anete Susan. *Flauta doce em curso de Licenciatura em Música: entre as demandas da prática musical e das propostas pedagógicas do instrumento voltadas ao ensino básico*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/71789>>. Acesso em: 09 abr. 2018.
- WERNET, Klaus. Desafios na troca de informações sonoras e formação musical entre as comunidades Guaranis no sudoeste brasileiro e a sociedade envolvente. In: XXV Congresso da ANPPOM, 2015. *Caderno de Resumos e Anais*. Vitória: 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/viewFile/3443/1027>>. Acesso em: 28 Jan. 2019.
- WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. A questão da autoria e da morte do autor. *Paralelo 31*. Ed. 1ª, p. 129-137, dez 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/3951/3110>>. Acesso em: 09 jul. 2017.
- WILLIAMS, Alastair. Musicology and postmodernism. *Music Analysis*, v. 19, n. 3, 2000, p. 385-407.

- XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2013, Natal. *Caderno de Resumos e Anais*. Natal: ANPPOM, 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2014, São Paulo. *Caderno de Resumos e Anais*. São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- XXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2015, Vitória. *Caderno de Resumos e Anais*. São Paulo: ANPPOM, 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/schedConf/presentations>>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- ZAGO, Rosemara Staub de Barros. Sociedade e Cultura na Amazônia: a música na pesquisa e na pós-graduação. In: Congresso da ANPPOM, 25, 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3747/1007>>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- ZILLE, José Antônio Baêta; GONÇALVES, Cristiane Penido. Cenário da produção bibliográfica científica publicada na área de Música no Brasil no ano de 2012. *Modus*, ano IX, n. 14, maio 2014. Belo Horizonte: UEMG, 2014. p. 75-94.

Apêndices

Apêndice 1 – 47 eventos acadêmicos na área de música realizados no Brasil em 2017

- 13-14/02 – Vitória-ES – II Seminário Estudantil de Pesquisa Musical & III Seminário de Práticas Pedagógico-Musicais Escolares
- 13-17/02 – Niterói-RJ – I Simpósio de Música e Pesquisa da Orquestra Sinfônica Nacional UFF – I SIMUPE
- 07-08/03 – Belém-PA – III Jornada de Etnomusicologia
- 28-29/03 – Ouro Preto-MG – 1º Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP: Ensino, memórias e linguagens em diálogo interdisciplinar
- 18-20/04 – Goiânia-GO – V Simpósio Sobre os Paradigmas do Ensino do Instrumento Musical no Século XXI
- 28-29/04 – Porto Alegre-RS – XII Seminário Educação Musical e Cotidiano – XII EMCO
- 01-04/05 – Rio de Janeiro-RJ – VIII Encontro Nacional da ABET: Música, Dança, Cidadania e Participação – VIII ENABET
- 02-04/05 – Campinas-SP – X Encontro de Educação Musical do Instituto de Artes da Unicamp: educação musical e inclusão: desafios e possibilidades – X EEMU
- 03-06/05 – Florianópolis-SC – II Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical TeMA
- 04-05/05 – Campinas-SP – Seminário Internacional de Música Popular e Política: Presente & Passado
- 23-26/05 – Curitiba-PR – XIII Simpósio Internacional de Cognição de Artes Musicais – XIII SIMCAM
- 26-27/05 – Curitiba-PR – IV Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da Embap
- 07-09/06 – São Paulo-SP – IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical: Análise musical e teoria aplicada: confluências e continuidades – EITAM4
- 19-23/06 – Goiânia-GO – VII Simpósio Internacional de Musicologia (UFG)
- 03-06/07 – Rio de Janeiro-RJ – II Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual – II JISMA
- 17-21/07 – Salvador-BA – 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música – Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação
- 20-22/07 – São Carlos-SP – VII Jornada de Estudos em Educação Musical – VII JEEM
- 01-05/08 – Santos-SP – III Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología – III Congreso ARLAC-IMS
- 08-11/08 – Natal-RN – XI Conferência Regional Latino-Americana da Sociedade Internacional de Educação Musical – XI ISME
- 09-12/08 – Foz do Iguaçu-PR – 1ª Jornada de Investigação em Música Latino-Americana da Unila
- 23/08 – Uberlândia-MG – II Jornada de Pesquisas do PPGMU
- 28/08-01/09 – Campinas-SP – XXVII Congresso Nacional da ANPPOM: Atualidade e impactos sociais da pesquisa, das práticas e da docência em música
- 03-06/09 – São Paulo-SP – 16º Simpósio Brasileiro de Computação Musical - 16º SBCM
- 20-22/09 – São Paulo-SP – 13º Encontro Internacional de Música e Mídia: Os sons que vemos, as imagens que ouvimos: música e audiovisual - XIII MusiMid

- 22-23/09 – Rio de Janeiro-RJ – Simpósio Internacional Pe. José Maurício Nunes Garcia: 250 anos
- 25-27/09 – Goiânia-GO – XVII Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG – XVII SEMPEM
- 28/09-01/10 – João Pessoa-PB – I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas
- 04-26/10 – São Paulo-SP – I Seminário de Música Brasileira da UNESP
- 05-06/10 – São Paulo-SP – Jornadas de Estudos Interdisciplinares sobre Música do IEB: Música e Política
- 09-11/10 – Belo Horizonte-MG – VII Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música – VII MUSICOM
- 09-11/10 – Rio de Janeiro-RJ – XXIII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO
- 11-14/10 – Goiânia-GO – XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia - XVII ENPEMT & IX Encontro Nacional de Estudantes de Musicoterapia - IX ENEMT
- 16-20/10 – Manaus/AM – XXIII Congresso Nacional da ABEM
- 19-21/10 – São Paulo-SP – 4º Encontro Internacional sobre a Expressão Vocal na Performance Musical - VOX:2017
- 21-23/10 – Pelotas-RS – I Simpósio Internacional Música e Crítica
- 24-26/10 – São Paulo-SP – I Simpósio Internacional de Música e Arte - I MusicArte
- 01-04/11 – Curitiba-PR – IX Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP
- 06-09/11 – São João del-Rei-MG – I Colóquio de Educação Musical das Vertentes & VII Semana de Educação Musical & Seminário Música na Escola-PIBID
- 07-10/11 – Belo Horizonte-MG – V Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG
- 10-11/11 – São Paulo-SP – III Simpósio Villa-Lobos
- 16-19/11 – Maceió-AL – 2º Congresso da Associação Brasileira de Musicologia - I Encontro de Musicologia da Jornada Pedagógica para Músicos de Banda - II Congresso ABMUS - I Encontro de Musicologia JPMB
- 22-25/11 – Recife-PE – IV Encontro de Pesquisadores do Frevo
- 01-08/12 – online – 3º Nas Nuvens... Congresso de Música
- 05-07/12 – Belém-PA – IV Jornada de Etnomusicologia: redes colaborativas de saberes
- 10-12/12 – Goiânia-GO – Seminário de Performance Contemporânea: Xenakis
- 11-15/12 – Rio de Janeiro-RJ – 16º Colóquio de Pesquisa (PPGM-UFRJ)
- 18-19/12 – Vitória-ES – Seminário Estudantil de Pesquisa Musical & Seminário de Práticas Pedagógico-Musicais Escolares

Apêndice 2 – A voz da rã – Fiama Hasse Pais Brandão

Fonte: BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 652-655.

Grifos nossos em negrito.

A VOZ DA RÃ

Com o meu corpo de rã entoei
a literatura, o real e o divino,
louvando a auréola de gotas
que acorrentou meus pulsos.
Amando as palavras ecoadas
pela contracção da pele, pelo amor,
que da fauce me saiu nos versos,
como se de papel toda a água.
Como rã, vivi só, e em segredo
louvei cada vez mais alto o Verbo
que me deixa ser, para não ser.

*

Se perante o sujeito zoomórfico dos poemas,
alguns leitores, entre eles exegetas,
não me consentem alguma vez ser poeta,
terei de reconhecer que é a hora
de ser, soluçando, rouca,
solitária habitante do paul,
rã cantante, poeta inútil.

*

Aquele que vê e descreve
visões e alucinações
de rãs, insectos, cães,
hipócrita leitor de si,
seu semelhante,
é o escrevente ínfimo.
Conforte-o a Natureza-mãe,
se os seus exegetas ao menos
lho consentem.

*

**Versos, muitos, para finitamente
alcançar conhecer as coisas próprias.**
Sendo como aquela rã poética
que invejou o touro
e de finitude estoitou.

*

**Os largos anos em que sorvi lodo
para dessedentar poemas são
desamados.**

Deves punir-me, tu, leitor,
pois os mais subtis e estultos
animais foram,
na fábula, as rãs,
e os poetas que de seu dolo
fazem os poemas.

*

Se o sujeito é fitomórfico, nos poemas,
sou cúmplice da minha mutação,
melhor dito, sou de caduca folha
em consciência. E nem assim,
com tão longa paixão na Natureza,
nenhum leitor, o único, o amado,
me trouxe o louro e a coroa.

*

Tanto com a língua e os olhos delapidei o real

– incluindo os livros onde está
descrito e dito vezes várias –
**que um dia tive de juntar os restos
e ligar com linhas as sílabas**
que, aliás, no real, como as coisas,
estão ligadas. Por vezes, ao olhar o real,
uma sílaba quebra-se e cai no fundo oco.

Os críticos, porém, raça de leitores, o Verbo os bendiga,
sem olharem em si a razão intimíssima,
viram as minhas sílabas mutiladas
como a miséria do amor de quem vãmente ama.

*

Toda a literatura está não lida.

Toda a literatura foi traída.

E, além de sua natureza sempre nula,
no futuro mais será perdida.

Também o papel, que hoje
em belíssimas folhas se folheia,
entre os dedos humanos,
será roído um dia.

Outra matéria nova e, por momentos,
não vã há-de captar as vozes
dos poetas bardos, de ouvidos
mais atentos aos sons sonoros.

Assim **os meus versos são o meu pó**
na poeira dos livros já delidos.

Apêndice 3 – Linhas de pesquisa de PPG em música no Brasil

Levantamento em 04/09/2017.

Originalmente publicado em BORGES, 2017d, [p. 16-17].

PPGMUS-UDESC

1. Processos e Práticas em Educação Musical
2. Música e Sociedade
3. Processos Criativos em Interpretação e Composição Musical

PPGMUS-UFBA [já corrigido segundo errata]

1. Composição e teorias da música: da criação ao ensino
2. Computação musical aplicada
3. Processos, práticas e métodos para formação em música
4. Práticas culturais musicais em perspectiva crítica
5. Processos e práticas em execução musical
6. Memória, documentação e interpretação histórica musicais e relativas à música

PPG MÚSICA-UFG

1. Música, Criação e Expressão
2. Música, Educação e Saúde
3. Música, Cultura e Sociedade

PPGMUS-UFMG

1. Educação Musical
2. Música e Cultura
3. Performance Musical
4. Processos Analíticos e Criativos
5. Sonologia

PPGM-UFPB

1. Processos e Práticas Composicionais
2. Processos e Práticas Educativo-Musicais
3. Música, Cultura e Performance
4. História, Estética e Fenomenologia da Música
5. Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical

PPGMÚSICA-UFPR

1. Cognição/Educação Musical
2. Composição Musical
3. Musicologia / Etnomusicologia

PPGMÚSICA-UFRGS

1. Composição
2. Educação Musical
3. Musicologia/Etnomusicologia
4. Práticas Interpretativas

PPGM-UFRJ

1. Música, Educação e Diversidade
2. Etnografia das Práticas Musicais
3. História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-americana
4. Poéticas da Criação Musical

5. Práticas Interpretativas e seus Processos Reflexivos

PPGMUS-UFRN

1. Processos e Dimensões da Formação em Música
2. Processos e Dimensões da Produção Artística

PPGMUS-UnB

1. Processos e produtos na criação e interpretação musical
2. Concepções e vivências no ensino e aprendizagem da música
3. Teorias e Contextos em Musicologia

PPG em Música-UNESP

1. (Mestrado) Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical
2. (Mestrado) Epistemologia e práxis do processo criativo
3. (Doutorado) Música, Epistemologia e Cultura
4. (Doutorado) Teoria e Práxis do Processo Criativo

PPG em Música-UNICAMP

1. Estudos instrumentais e Performance musical
2. Música, Cultura e Sociedade
3. Música, Linguagem e Sonologia

PPGM-UNIRIO

1. Ensino-aprendizagem em Música
2. Etnografia das Práticas Musicais
3. Documentação e História da Música
4. Linguagem e Estruturação Musical
5. Processos Criativos em Música
6. Teoria e Prática da Interpretação

PPG em Música-USP

1. Teoria e Análise Musical
2. Musicologia e Etnomusicologia
3. Performance
4. Questões interpretativas
5. Música e educação: processos de criação, ensino e aprendizagem
6. Sonologia: criação e produção sonora

Isn't this where...