
Conceitos para falar de pesquisa na área de Música

Renato Pereira Torres Borges¹

Resumo: Este artigo apresenta sinteticamente sete conceitos desenvolvidos em pesquisa recente de doutorado, para nomear e discutir aspectos do trabalho cotidiano de pesquisadores na área de Música. Os conceitos são: ação musicológica, objeto documental, objeto situacional, repertório musicológico, espectro (entre disciplinas/linhas de pesquisa/subáreas), pesquisa musical e pesquisa musicológica. Cada conceito é apresentado e relacionado aos outros, constituindo assim um vocabulário para falar a respeito da produção acadêmica de pesquisa em Música no Brasil. Esse conjunto de termos é a principal contribuição deste artigo para a comunidade científica, por permitir a nomeação e discussão de questões das atividades cotidianas de pós-graduação e de pesquisa da área, possibilitando, por consequência, novas discussões pertinentes especialmente ao âmbito metodológico da investigação na área de Música.

Palavras-chave: Pesquisa em música no Brasil; Ação musicológica; Repertório musicológico; Musicologia.

Concepts to talk about Music Research

Abstract: This article summarizes seven concepts that were developed in a recent doctorate research to name and discuss aspects of the daily work of Music researchers. The concepts are: musicological action, documental object, situational object, musicological repertoire, specter (between disciplines/research lines/subareas), musical research and musicological research. Each concept is presented and then related to the others, establishing a vocabulary to discuss academic production in Music research in Brazil. This lexicon is the main contribution of this article for the scientific community, by allowing the naming and discussion of aspects of daily activities of the field in postgraduate and research environments, making, as a consequence, new discussions aligned to methodological aspects of the Music research possible.

Keywords: Music research in Brazil; Musicological action; Musicological repertoire; Musicology.

1. Introdução

Este artigo apresenta sinteticamente sete conceitos desenvolvidos em pesquisa recente de doutorado, para nomear e discutir aspectos do trabalho cotidiano de

¹ Renato Borges é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO), orientado pela Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa na linha de pesquisa Documentação e História da Música. É mestre pelo mesmo programa e instituição, na área de concentração Musicologia, sob orientação do Professor Doutor Eduardo Lakschevitz. É especializado em Arte e Filosofia pela PUC-RIO e bacharel em Música, com habilitação em violão pelo Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. Hoje, atua como professor de metodologias de pesquisa em música e é o criador e editor do Amplificar, site voltado para pesquisadores da área de Música.

pesquisadores na área de Música. Os conceitos são: ação musicológica, objeto documental, objeto situacional, repertório musicológico, espectro (entre disciplinas/linhas de pesquisa/subáreas), pesquisa musical e pesquisa musicológica.

Tematizar esses conceitos durante o doutorado se mostrou uma etapa necessária para o desenvolvimento de um vocabulário que sustentasse as discussões propostas na tese defendida (BORGES, 2019), a respeito da produção acadêmica de pesquisa em Música no Brasil. Por figurar principalmente no âmbito metodológico de investigação, o léxico apresentado aqui suscita discussões pertinentes especialmente a questões das atividades cotidianas de pós-graduação e de pesquisa da área. Inúmeras atividades e objetos são utilizados como exemplos no decorrer do texto, justamente para demonstrar a permeabilidade dessas ideias.

As ideias apresentadas utilizam o termo “musicologia” no mesmo sentido empregado por Palombini: “todo o estudo de qualquer música” (PALOMBINI, 2016, p. 30), abordando tanto o estudo das práticas musicais quanto o estudo dos documentos decorrentes delas. Por isso, com o termo “musicologia”, estão aqui reunidas possibilidades comumente consideradas em subáreas, linhas de pesquisa ou disciplinas distintas, como “musicologia histórica”, “etnomusicologia”, “análise musical”, “estudos de música popular” e “musicologia da performance”, entre outras.

2. Ação musicológica

Uma das primeiras etapas que se mostraram necessárias para discutir a pesquisa brasileira na área de Música foi distinguir duas acepções distintas para a palavra “pesquisa”, que se encontram em uso nesse contexto: os processos e os produtos de pesquisa. Publicações, como Antônio Joaquim Severino aponta, são “resultados de novos estudos e pesquisas” e “comunicação dos resultados de uma pesquisa” (SEVERINO, 2007, p. 208, 221-222). Cláudia Ribeiro Bellochio distingue a prática do resultado, quando diferencia “pesquisar e divulgar os resultados de pesquisa” (BELLOCHIO, 2003, p. 43). Entretanto, na área de Música, o termo “pesquisa” é frequentemente empregado tanto para representar o processo de uma investigação quanto para nomear seu resultado publicado. Isso pode ser facilmente visto no hábito de escrita de utilizar expressões como

“na presente pesquisa” nos vários tipos de textos da área, sejam artigos, livros, dissertações, teses ou – como foi focado na tese – anais de congressos² (GOOGLE, 2018). Um artigo não pode apresentar o termo “na presente pesquisa”, se a pesquisa foi justamente o que levou ao artigo finalizado – logo, acontecendo **antes** do artigo. Essa ambivalência do termo “pesquisa” é capaz de tornar confusos os textos que se propõem a discutir pesquisa: trata-se das **atividades** que os pesquisadores realizam ou dos **documentos** armazenados e acessados em repositórios (bibliotecas, coleções particulares, sites etc.)? Estão em discussão as **trajetórias** feitas para chegar em resultados ou os **objetos** gerados por elas?

Assim, em vez de utilizar a palavra “pesquisa” e reproduzir essa ambiguidade aos pares e leitores, foi necessário nomear as atividades da dimensão prática cotidiana dos pesquisadores como **ações musicológicas**. A definição apresentada na tese³ é de que:

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. (BORGES, 2019, p. 101)

Para reconhecer ações musicológicas, basta perguntar, em poucas palavras, “o que um musicólogo **faz?**”. Como ações musicológicas comuns hoje no Brasil figuram atividades tão distintas quanto, por exemplo:

- 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;
- comparações de conceitos;
- transcrições de peças para outros instrumentos;
- análises espectrográficas;
- negociações com interlocutores de pesquisa (pessoais ou por escrito); e
- reduções harmônicas.

² Uma busca por “presente pesquisa” restrita aos arquivos PDF do site da ANPPOM retornou 171 resultados em 19/12/2018. Essa mesma busca retornou 228 resultados em 1/4/2020 e 259 resultados em 15/12/2020. Registram-se aqui esses números tanto pela sua representatividade numérica quanto para efeito de comparação quando novas buscas forem feitas em outros momentos, por pessoas diferentes, em locais distintos.

³ Opto pela citação direta para não redefinir o conceito utilizando outras palavras.

Todas essas são **ações**, algo que um pesquisador **faz** para atingir seu objetivo de pesquisa. Discutir “a pesquisa”, portanto, significa discutir aspectos práticos cotidianos do trabalho. Significa discutir o **fazer pesquisa**: as ações musicológicas colocadas em prática e seu encadeamento ao longo do tempo. Tanto as ações quanto seu encadeamento são o que dão forma ao resultado alcançado no final de um período de pesquisa. Tendo isso em mente, nota-se que a função do texto (ou outro produto) gerado posteriormente é comunicar tanto a pesquisa empreendida (ou seja, o encadeamento das ações musicológicas realizadas) quanto as conclusões atingidas (o resultado epistemológico da investigação).

Destacando essa dimensão prática – a dimensão das ações musicológicas –, é fácil perceber como pouco presenciamos pesquisas na área de Música: em que momentos estamos ao lado de outros pesquisadores enquanto eles estão fazendo suas coletas e análises de dados? Na vasta maioria das vezes, temos contato apenas com os relatos a respeito das ações musicológicas realizadas, seja por relatos orais (em turma, em reuniões, em palestras etc.), por escrito (em publicações ou por mensagens pessoais), ou por vídeo⁴ (em eventos ou por mensagens pessoais), para citar algumas maneiras.

Difícilmente, no entanto, **presenciamos** as ações de outros pesquisadores. Isso leva à consequência de que muito pouco do conhecimento tácito, gerado pela experiência no trabalho musicológico, é compartilhado entre nós musicólogos nas atividades de pesquisa. Os espaços onde esse conhecimento circula hoje se restringem às aulas de disciplinas (em qualquer nível: pós-graduação, graduação, técnico, básico ou livre) e eventos ocasionais, como oficinas e *masterclasses*. É por isso que recém-ingressos no campo tomam tempo para realizar competentemente mesmo as ações musicológicas tomadas como mais simples: em geral, cada um acaba por desenvolver suas próprias ações, sem se beneficiar tanto do aprendizado coletivo de acertos e erros dos **processos** (esta é a palavra-chave aqui) de outras pessoas. Em 2020, com as restrições de circulação de pessoas e de encontros presenciais, o compartilhamento desse conhecimento tácito se esfacelou, prejudicando o desenvolvimento da área.

⁴ Embora já fossem utilizados antes, o uso de vídeos como ferramenta de compartilhamento de relatos de pesquisa se tornou significativamente mais comum no decorrer de 2020, com os eventos realizados de modo virtual, devido às medidas sanitárias de combate à pandemia da COVID-19.

3. Objeto documental e objeto situacional

O que se nota nos relatos é que as ações musicológicas abordam objetos de estudos que podem ser organizados em duas grandes categorias: objetos documentais e objetos situacionais (BORGES, 2019, p. 220). Objetos documentais são aqueles que se encontram em um suporte arquivável, seja ele físico, seja digital, como um fonograma, um videograma, um livro, um caderno de partituras ou mesmo um instrumento, por exemplo. Objetos situacionais, por oposição, são efêmeros e ocorrem apenas uma vez. Entre eles, se encontram apresentações/*performances*, ensaios, aulas, rituais e qualquer outro tipo de evento musical que o pesquisador busque observar⁵.

A diferença primordial entre essas duas grandes categorias é que, quando se lida com objetos documentais, é possível revisitar diretamente o objeto de estudo. Se um pesquisador afirma que há um determinado som no final da quarta faixa de um álbum, outro pesquisador pode encontrar o álbum e colocar a quarta faixa para tocar, que, ao final dela, ouvirá aquele mesmo som. Assim, o mesmo documento pode ser reanalisado segundo a metodologia originalmente empregada, quando podem ser identificados aspectos pontuais como erros factuais ou erros procedimentais da análise anterior. Por outro lado, o mesmo objeto documental pode ser reanalisado utilizando um conjunto distinto de ações musicológicas, levando a novas conclusões e reconhecendo elementos que passaram despercebidos segundo a metodologia anterior. É nesse sentido que novas pesquisas podem focar documentos já analisados em pesquisas anteriores, mas agora levando a conclusões diferentes.

Os objetos situacionais, por outro lado, não são mais acessíveis após seu acontecimento. Um evento musical é realizado com as pessoas presentes, com seus humores, predisposições, desempenhos, capacidades e histórias daquele momento. Em uma segunda realização do “mesmo” evento, esses elementos já são diferentes e outra situação é estabelecida. É importante lembrar que falar de “as pessoas presentes” também inclui o próprio pesquisador e, por isso, tanto a situação observada quanto a própria observação já estão modificadas. Daí se conclui ser impossível que outro pesquisador (ou

⁵ O termo “observar” é utilizado aqui em sentido lato, ou seja, independentemente de como seja a forma de engajamento pessoal ou a forma de registro que o pesquisador utilize durante o devido evento.

o mesmo, em outro momento) presencie aquele mesmo evento com sua própria bagagem exclusivamente anterior ao dito evento. **Aqueles** observados e observadores já não existem mais. Nesse sentido, as ações musicológicas com objetos situacionais demandam mais atenção e preparação, pois cada momento oferece oportunidades únicas de observação e percepção. Se ignoradas ou desperdiçadas, elementos importantes que passem despercebidos pelo observador naquela situação podem não ser identificados nas situações subsequentes⁶.

Desse caráter efêmero dos objetos situacionais, decorrem duas práticas comuns na área de Música. Primeiro, são incentivadas pesquisas de campo que permitam frequentar a prática musical em discussão, muito mais do que apenas visitá-la uma única vez. A maior frequência permitiria perceber mais elementos da tal prática. Como argumentado, nem a situação nem a própria observação seriam as mesmas, então os aspectos existentes na primeira vez que o pesquisador estava presente podem ocorrer nas próximas vezes ou não, assim como podem ser percebidas nas próximas vezes ou não.

Outra consequência desse caráter efêmero está relacionada a uma limitação metodológica: objetos situacionais são muito frequentemente transformados pelos pesquisadores em objetos documentais: uma conversa, entrevista ou *performance* é gravada em áudio, com ou sem vídeo, para que possa ser revisitada posteriormente; uma série de observações de campo é anotada em um diário o quanto antes; e um gesto ou som de uma *performance* é grafado com a ferramenta mais adequada conhecida pelo pesquisador. Como pesquisadores, temos muita dificuldade em lidar com objetos situacionais, sem transformá-los em objetos documentais. Essa dificuldade se reflete na e é reflexo da ausência de ferramentas para lidar com tais tipos de objetos. Quando pretendemos estudar a improvisação de determinado artista, por exemplo, gravamos uma *performance* e passamos a lidar com a gravação em si, inclusive utilizando ferramentas já existentes que lidam com música grafada ou música gravada. A **prática** da improvisação, por causa disso, recebe muito menos atenção do que o **documento** que deriva dela.

⁶ Já é possível estabelecer aqui uma relação entre dois conceitos apresentados: a realização de uma ação musicológica é, por si só, um objeto situacional – e ela pode acontecer sem que o pesquisador esteja preparado para documentá-la. É justamente dessa forma que as ações musicológicas desenvolvidas em uma pesquisa passam despercebidas e deixam de ser documentadas.

4. Repertório musicológico

Até aqui, foram comentados aspectos do trabalho investigativo em suas duas possibilidades: aqueles aspectos a que nós leitores temos acesso (ações musicológicas documentadas e objetos documentais de estudo) e aqueles a que não temos (ações não documentadas e objetos situacionais). Posto que o trabalho no âmbito acadêmico é comunicado por meio de publicações, inverte-se agora a questão: em vez de buscar conhecer o intangível da publicação, o que é plenamente reconhecível nesses produtos de pesquisa? A resposta para essa pergunta é: seu repertório musicológico.

Como definido na tese, “um repertório musicológico é um conjunto de objetivos, objetos e métodos utilizado musicologicamente” (BORGES, 2019, p. 106). Isso significa que é possível identificar ações musicológicas, temas, pessoas, locais, referências e contextos pelos quais determinado texto necessariamente perpassa. Da mesma maneira, o repertório musicológico de determinada publicação é uma das razões pelas quais recomendamos referências para outros pesquisadores: o repertório musicológico é o conteúdo que encontrarão naquele material.

Ilustrativamente, reconhece-se que o repertório musicológico do presente texto, até este ponto, se constitui de conceitos, revisão bibliográfica, aspectos práticos do trabalho musicológico, características dos produtos de pesquisa musicológica e metodologia de pesquisa. Disto infere-se, por exemplo, que houve um processo de elaboração conceitual, ou seja, as ações desenvolvidas pelo autor para chegar a esses conceitos. Esse processo, no entanto, não é relatado no presente texto (mas, na tese, sim). Com essa auto-observação (a observação de nossas próprias leituras deste texto), é possível distinguir os elementos que estão à nossa frente daqueles que precisamos imaginar que levou a eles.

Esse conceito é o principal resultado teórico da tese defendida, por consolidar um argumento essencial para novas discussões: o constructo estabelecido por objeto de estudo e metodologia que simultaneamente se interdeterminam, reconhecendo a impossibilidade de se falar sobre objeto sem recair para a metodologia empregada para trabalhar com ele, e vice-versa (BORGES, 2019, p. 106). O conceito de repertório musicológico supera, assim, a dicotomia objeto-metodologia encontrada em diversas

referências sobre metodologia de pesquisa⁷ (DEMO, 1995; GIL, 2008; SEVERINO, 2007, por exemplo).

Uma situação hipotética ilustra uma aplicação desse conceito. Determinado autor escreve um artigo fazendo uma análise de fonogramas de frevo e o submete a um periódico acadêmico. O editor desse periódico, então, passa a procurar pareceristas para avaliar esse artigo. O primeiro nome que lhe ocorre é o de um especialista em história do frevo e envia a ele o artigo para avaliação. Mas o artigo não trabalha exatamente a história do frevo, mas sim fonogramas de frevo, portanto, o editor precisa enviar o artigo para um especialista em fonogramas. Se o editor não tem à disposição um pesquisador especializado em fonogramas de frevo, mas conhece um que trabalha com fonogramas de samba, ele pode consultá-lo como avaliador da submissão. Este segundo avaliador será capaz de realizar crítica da análise de fonogramas, mas, por sua vez, pode não dar conta dos aspectos específicos do frevo, o que não gera problemas, porque eles terão sido considerados pelo primeiro avaliador. O repertório musicológico da submissão, então, será contemplado no repertório musicológico dos dois pareceristas, em conjunto. Juntos, serão capazes de avaliar o artigo.

Esta é uma prática comum tanto na avaliação de submissões para periódicos e eventos, como na escolha dos membros de bancas de defesa de mestrado e doutorado. Uma pesquisa a respeito do ensino coletivo de flautas pode envolver uma banca com um professor especializado em performance e flauta e outro que se dedica a ensino básico. Embora as especialidades sejam distintas, elas juntas dão conta da pesquisa a ser avaliada.

Quando se fala de objetos e métodos juntos, existe um lugar em que é muito comum ver esses elementos juntos: as palavras-chave das publicações, em que se misturam objetos e métodos sem nenhum constrangimento. Pensando o artigo do cenário hipotético, ele pode apontar como suas palavras-chave “Análise de arranjo; Frevo; Pesquisa em acervos de fonogramas”. “Frevo” é, claramente, um objeto de estudo. Em

⁷ No final do mesmo ano, uma tese de doutorado apresentou repertório pianístico como “tanto o conjunto de peças representativas da literatura pianística, quanto a imersão e desenvolvimento de um ‘repertório’ de técnicas pianísticas variadas para o domínio do instrumento” (RIBEIRO, 2019, p. 18). Destaca-se a sincronia entre “objeto” (“peças”) e “metodologia” (“técnicas pianísticas”). Mais do que apenas as músicas, o repertório musical discutido envolve também o conjunto de técnicas que possibilita a existência e performance dessas músicas.

contraste, as outras duas palavras-chave já são compostas por noções metodológicas – “análise de arranjo” e “pesquisa em acervos” – e de objetos “–arranjo” e “acervos de fonogramas” (esse artigo ainda será útil para exemplificar o conceito de espectro, mais à frente).

Se é possível falar do repertório musicológico de uma simples publicação, também se podem identificar repertórios em *corpora* mais abrangentes, como o repertório construído coletivamente em uma associação de pesquisa durante um intervalo temporal específico. Pela mesma razão, também é possível falar do repertório musicológico abordado em um Programa de Pós-Graduação e reconhecer repertórios musicológicos 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 trabalhados. Com um escopo tão extenso, 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 ou serem bruscamente substituídos. Reconhecer diferentes fases de uma pesquisa ou pesquisador tem explicitamente o mesmo significado de reconhecer como diferentes os *repertórios musicológicos* envolvidos em momentos distintos de seu andamento ou carreira. Em outras palavras, pode-se usar a expressão no plural, “repertórios musicológicos”, distinguindo diferentes repertórios, por exemplo, o mais antigo do mais recente ou o repertório de quando uma pessoa estava envolvida com determinada instituição ou com outra.

Repertórios musicológicos podem ser reconhecidos tanto nos relatos posteriores (publicações e demais meios de comunicação) quanto nas próprias pesquisas de fato (ou seja, durante o trabalho). Esta última opção, no entanto, remonta ao fato de que pouco presenciamos as pesquisas de colegas e, por essa razão, é um caminho pouco viável no nosso meio hoje.

Tratar esses elementos de pesquisa como um repertório musicológico abre as possibilidades de pensá-los nos termos dos cânones, pois, se há repertórios, há repertórios canônicos e não canônicos. A relação entre esses dois elementos é posta claramente por Joseph Kerman: “o cânone é uma ideia; o repertório é um programa de ação” (KERMAN,

1983, p. 107). Dessa forma, que expectativas de qualidade técnica e de escopo ideológico, geograficamente determinadas, regem os mecanismos críticos que julgam se certo repertório foi adequadamente escolhido e bem utilizado? Em outras palavras, por que certos resultados de pesquisa são aceitos e outros não? Esse debate, que toma seção considerável na tese (BORGES, 2019, p. 118-166), encaminha o pensamento para a relação entre novas pesquisas e arquivos musicológicos – tanto documentais quanto como saberes, sejam institucionais, sejam pessoais.

Assim, podemos considerar certos repertórios musicológicos, tomando os termos de Howard Becker (1977), *integrados* ou *inconformistas* em relação aos arquivos vigentes. Se as novas pesquisas que partem desses arquivos são realizadas com repertórios musicológicos integrados, elas retornam para o arquivo sem o alterar significativamente, estabelecendo um ciclo conservador. Por outro lado, se as novas pesquisas têm repertórios inconformistas em relação ao arquivo, elas o transformam, configurando, assim, uma espiral do antigo arquivo, passando pelas novas pesquisas e chegando a um novo arquivo, agora transformado.

5. Espectro entre extremos e não exclusividade – o caso das subáreas e linhas de pesquisa

Retornando aos termos “Análise de arranjo; Frevo; Pesquisa em acervos de fonogramas”, suponhamos que essas sejam as palavras-chave de um projeto de pesquisa a ser submetido ao processo seletivo de um Programa de Pós-Graduação (PPG). No momento em que esse projeto é submetido para avaliação, ele deve estar na linha adequada ou será desclassificado (com a razão de não pertencer àquela linha, mas sim a outra). Esse projeto hipotético poderia ser submetido à linha de Análise Musical ou à linha de Musicologia Histórica⁸ (Figura 1).

⁸ Aqui utilizo esses termos nos seus sentidos mais tradicionais e restritos, justamente para reforçar a ilustração.

Figura 1 – Exemplo de projeto de pesquisa que pode ser enquadrado em duas linhas de pesquisa



Fonte: elaboração do autor (2020).

Este é um problema que se dá quando o sistema classificatório das vertentes de pesquisa em Música é tomado como dicotômico, pensado como “dentro ou fora” – e essa é a forma mais comum com que ele é visto. Assim são as subáreas de um evento e as linhas de pesquisa de um PPG: a submissão “pertence” a uma subárea ou linha – e, portanto, não pertence a nenhuma outra. Quando aprovado, o projeto e seu autor reforçam uma questão identitária, de pertencimento (“sou da linha X” e, por tabela, “não sou das linhas Y e Z”). Em alguns casos, uma submissão é reprovada justamente sob a crítica de que “esta submissão não pertence a esta área, mas sim a outra”, dado o peso dessa atitude que enxerga dicotomicamente se o projeto “pertence” à linha pretendida. Os casos em que, curiosamente, a “outra linha” responde que o projeto pertence não a ela, mas à primeira, revelam a fragilidade desse sistema.

É nesse contexto que se encontra o quinto conceito elaborado na tese: **espectro**. Com essa ideia, se busca quebrar a restrição de exclusividade que se impõe nesse tipo de classificação. As categorias propostas pelos editais e chamadas são pensadas como extremos, entre os quais há um espectro de inúmeras possibilidades. Podem ser dispostas como extremos, por exemplo, as linhas de pesquisa de um Programa de Pós-Graduação ou as subáreas da ANPPOM. O repertório musicológico de determinada pesquisa, então, se localiza no espaço **entre** esses extremos. Para ilustrar esse pensamento: o projeto sobre análise de arranjos em fonogramas de frevo pode ser classificado como “entre Análise e Musicologia Histórica, pendendo mais para Musicologia Histórica” (Figura 2). O projeto, nessa posição no espectro formado pelas duas subáreas, é diferente de um projeto que articulasse muito mais os conceitos e ferramentas da área de Análise Musical do que as de

Musicologia Histórica. O que se aponta, com isso, é que temos como dizer que mais de uma subárea está sendo acionada por determinada pesquisa em seus repertórios musicológicos, cada uma em determinada intensidade.

Figura 2 – Posição do projeto de pesquisa hipotético no espectro entre Análise e Musicologia Histórica

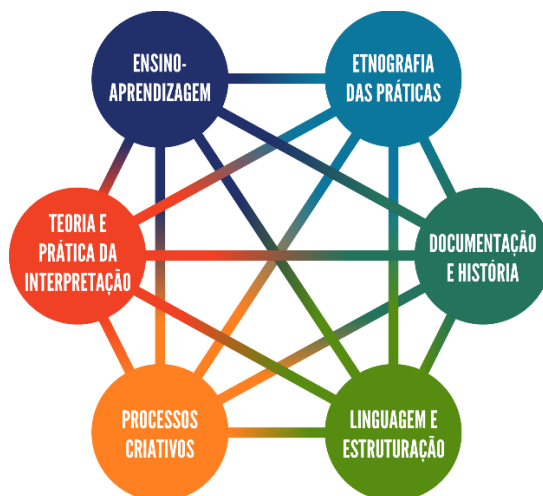


Fonte: elaboração do autor (2020).

Naturalmente, nesse contexto, podem ser articuladas mais de duas subáreas/linhas de pesquisa. Se determinada pesquisa de campo apresenta como um grupo de pessoas organiza musicalmente uma prática musical, ela pode ser classificada como “muito próxima da Etnomusicologia, relativamente próxima à Teoria e Análise Musical e à Performance, mas mais distantes da Educação Musical e da Composição” (utilizando as categorias oferecidas pela ANPPOM).

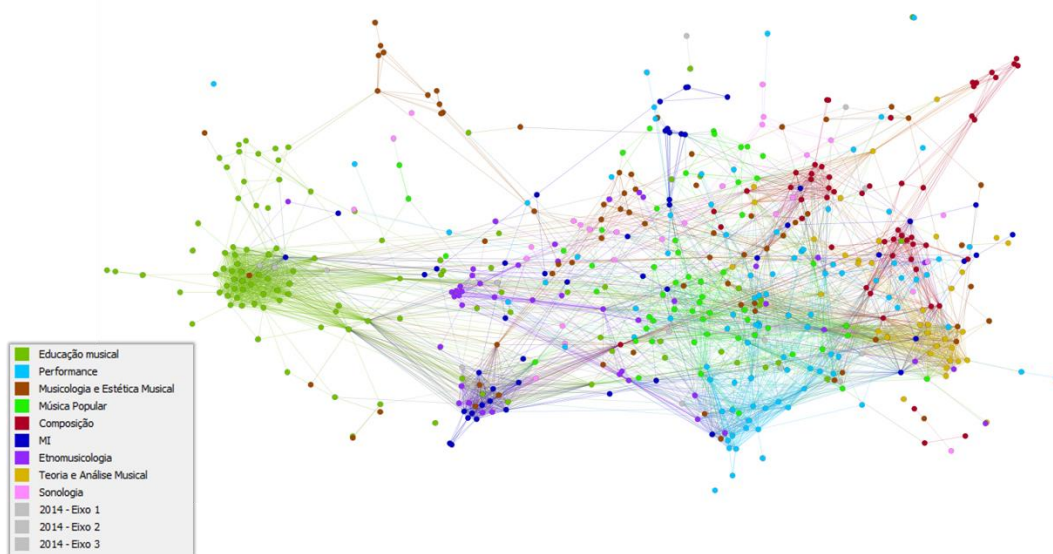
Complementarmente, como se vê, a ideia de espectro prevê também uma ideia de extremos. Esses extremos compreendem justamente as experiências mais radicais de cada vertente e cada PPG ou evento estabelece quais são as vertentes (Figura 3). Por isso, é necessário apontar que pouquíssimas pesquisas poderiam ser classificadas nesses extremos, que mais se apresentam como especulativos do que alcançáveis de fato. Uma análise feita com as 914 publicações dos Congressos da ANPPOM realizados entre 2013 e 2015 revelou como o modelo teórico (esquemático e didático) se dá na prática, apontando que a grande maioria das pesquisas se encontra entre as subáreas e não exclusivamente nelas (Figura 4).

Figura 3 – Exemplo de possibilidades de extremos, utilizando as linhas do PPGM-UNIRIO.



Fonte: Borges (2019, p. 284).

Figura 4 – 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: Borges (2019, p. 296).

Pesquisa musical e pesquisa musicológica

Os dois últimos conceitos a apresentar são responsáveis por indicar um caminho ainda a ser explorado pela pesquisa brasileira em Música. Como disposto no início deste artigo, o termo **musicologia** (e **musicológico**) é tomado aqui como estudo da música e das práticas musicais. Por isso, ao destacar que a produção de pesquisa da área de Música circula em textos **a respeito de** práticas musicais ou de obras (seja em dissertações, teses,

artigos, comunicações, seja no formato que for), nos deparamos com o fato de que é o discurso sobre música que está sendo compartilhado, criticado e referenciado. É o discurso sobre música, e não o discurso musical – esse é o elemento ausente aqui.

Todas essas referências que empregamos, discutimos e produzimos são referências musicológicas, independentemente do sistema que divida essa produção em subcategorias, como as linhas de pesquisa e as subáreas. Os PPGs em Música, no Brasil, são na prática PPGs em Musicologia, pois produzem, de forma acadêmica, com todo o sistema de referência e compartilhamento que a ela é pertinente, musicologia. Nas associações e nos periódicos da área, primam as demandas por textos, sendo os demais meios opcionais e insuficientes como material a ser avaliado pelos pareceristas.

Já nas ditas pesquisas artísticas, esses outros meios são esperados no que se costuma chamar de “produto artístico”. Ele pode se dar na forma de um fonograma, vídeo, apresentação, peça grafada ou outro formato, a que normalmente chamamos de *música* (diferentemente dos artigos, livros e demais textos, típicos produtos musicológicos). No entanto, há nesses casos uma questão a ser analisada: como o nome bem diz, este é um produto – produto de um processo. O importante a se destacar, com isso, é que a **pesquisa musical** (ou seja, o processo que leva a tal produto), por sua vez, não é compartilhada. Se a mesma lógica fosse aplicada à pesquisa musicológica, bastaria que os musicólogos publicassem apenas as “considerações finais” ou “conclusões” de seus textos, omitindo todo o resto do relato e a argumentação. Nesse aspecto, um musicólogo fazer uma exposição oral apenas de suas conclusões é análogo a um músico realizar uma apresentação do produto artístico de sua pesquisa: temos o resultado, mas não sabemos como ele chegou lá.

Embora expor essa situação pareça, à primeira vista, colocar mais peso sobre as pesquisas musicais, em realidade ela demonstra por que as pesquisas musicais (ou, como frequentemente colocado, as *pesquisas artísticas* na área de Música) demandam tanto esforço dos pesquisadores. Em vez de relatar o processo musical, instruído pelas referências musicais, esses pesquisadores elaboram, além do próprio resultado artístico, um texto musicológico – que, na maioria das vezes, não dá conta nem mesmo da pesquisa musical, mas discorre sobre a vida dos músicos envolvidos e analisa gravações, partituras,

vídeos e demais documentos. Podemos tomar como exemplo duas subáreas comumente envolvidas nessa situação: frequentemente as pesquisas em *Performance* (ou “Práticas interpretativas” ou “Execução musical”, dependendo do local) acabam resultando em pesquisas de Musicologia da *Performance* e as pesquisas em Composição acabam tomando forma de pesquisas de Musicologia Sistemática, ambas, portanto, se distanciando das proposições de pesquisa artística. Reforçando o que foi apontado: tratam-se de pesquisas musicológicas – e não de pesquisas musicais.

Com isso, o pesquisador se desdobra para atender, simultaneamente, aos requisitos da pesquisa musicológica, de um lado, e da pesquisa musical que levará ao produto artístico, do outro. Podemos utilizar também aqui a ideia de espectro de extremos, para notar, caso a caso, se determinada pesquisa pende mais para uma pesquisa musicológica ou para uma pesquisa musical. Na grande maioria dos documentos academicamente compartilháveis – e, por esses termos, está em discussão o material que segue para armazenamento na biblioteca/repositório da universidade –, o equilíbrio pende severamente para a musicologia, em detrimento da música. Essa questão é perpassada também pelo fato de que a maior parte da comunicação acadêmica se dá por meio de publicações. Nesse sentido, é necessário reconhecer quais aspectos são passíveis de serem transcritos e, portanto, compartilhados no formato da publicação (BORGES, 2019, p. 216). Tradicionalmente, utiliza-se o texto como principal suporte para socializar a pesquisa acadêmica.

Ao longo das quatro décadas de pesquisa universitária em Música no país, as publicações foram incluindo, pouco a pouco, novas possibilidades de registros, como registros em imagem, notação musical, som e vídeo (mudo ou sonorizado). No contexto brasileiro, a aceitação para avaliação de um resultado de pesquisa musicológica exige um texto⁹ como requisito obrigatório, sendo qualquer outro suporte um mero “anexo”, “acréscimo” ou “inserção”, conforme a análise da tese apontou (BORGES, 2019, p. 209-228). Por isso, a primazia do suporte textual leva a questionar quais outros aspectos são sistematicamente excluídos nos documentos que compartilhamos. Novamente, recai-se na questão da documentação: o que, das realidades analisadas, é documentado para

⁹ Termo utilizado aqui no sentido de “escrito e em palavras”.

posterior publicação? O que é passível de ser documentado? Por isso, fazendo a distinção entre esses dois tipos de pesquisa, é fácil afirmar que há ainda muito a se fazer para o efetivo compartilhamento acadêmico da **pesquisa musical** no Brasil.

Referências

- BECKER, Howard S. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Da produção da pesquisa em educação musical à sua apropriação. *Opus*, v. 9, n. 9. Campinas: ANPPOM, 2003, p. 35-48.
- 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. 2019.
- DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 1995.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. 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&oeq=%E2%80%9Cpresente+pesquisa%22+site%3Aanppom.com.br+filetype%3Apdf&aqs=chrome..69i57j35j1&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry*, v. 10, n. 1, Canons (Sep. 1983). Chicago: Chicago University, 1983. pp. 107-125. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343408>. Acesso em: 16 mai. 2017.
- PALOMBINI, Carlos. Do Volt-Mix ao Tamborzão: Morfologias Comparadas e Neurose. *SIMPOM*, IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, Rio de Janeiro, 2016. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/5598/5055>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- RIBEIRO, Erika Maria. *O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. [Tese aprovada em defesa pública, mas ainda sem versão final]
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Cortez, 2007.