

E isso pode? Uma pesquisa-ação artística em Práticas Interpretativas

Daniel L. Cerqueira¹

UNIRIO/PPGM

Doutorado

SIMPOM: *Práticas Interpretativas*

dal_lemos@yahoo.com.br

Resumo: Este breve trabalho consiste no relato de uma pesquisa em andamento na subárea de Práticas Interpretativas. A investigação se divide em três etapas: 1) pesquisa musicológica; 2) prática de edição musical; e 3) interpretação de parte do repertório editado. São pontuadas questões levantadas ao longo do método da pesquisa e que foram delineando um novo percurso metodológico. Em seguida, será discutida a relação da presente pesquisa com os conceitos de “pesquisa artística” e “pesquisa-ação”. Conclusões apontam para a necessidade de diversificar os assuntos abordados em trabalhos relacionados à subárea de Práticas Interpretativas.

Palavras-chave: Práticas Interpretativas; Performance Musical; Pesquisa-ação; Pesquisa artística.

Is it allowed? An Artistic-Action Research in Music Performance

Abstract: This brief work consists in an experience report about a search in progress in Music Performance, divided in three stages: 1) musicological research; 2) music editing practices; and 3) perform selected Works from the edited repertoire. There are a presentation of topics that emerged during the research method and resulted in new methodologic approaches, followed by a link between the presented research and the concepts of ‘artistic research’ and ‘action research’. Conclusions point to the need of diversity the usual topics found in works related to Music Performance.

Keywords: Music Performance; Action Research; Artistic Research.

1. Introdução

A subárea de Performance Musical – também chamada de “Práticas Interpretativas” ou “Execução Musical”, mas na qual nos referenciaremos pelo primeiro termo apresentado por já possuímos hoje uma Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) – possui uma trajetória ímpar no meio acadêmico da Música no Brasil. Tendo como contribuição mais evidente a produção artística, alguns dos pesquisadores desta subárea ocasionalmente se referem às dificuldades em adequá-la aos padrões de trabalho, registro,

¹ Orientador: Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto (UNIRIO); co-orientador: Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (UFPI).

avaliação, divulgação e fomento já estabelecidos no meio acadêmico. Como uma das consequências de tal fato, Siste afirma que:

[...] dentre os programas de pós-graduação em Música, a área de Práticas Interpretativas tem sido também uma das últimas a obter formalização definitiva, com certo atraso, a áreas como a Musicologia, de caráter histórico, ou a Educação Musical, ou mesmo às áreas de Teoria e Análise Musical. (SISTE, 2009, p. 1).

Por um longo tempo, as investigações mais características das Práticas Interpretativas ou Performance Musical se basearam na “importação” de métodos estabelecidos em outras disciplinas acadêmicas da Música, em especial a Musicologia, fato que acontece ainda hoje. É recorrente a publicação de análises de obras com estudos sobre a trajetória de compositores como sendo trabalhos de Performance Musical². Essa falta de uma “identidade metodológica” gera uma pergunta: o que seria, então, pesquisa em Performance Musical? Seria possível pensar em um trabalho capaz de assumir a própria prática artística como parte central do método de investigação? E mais: seria possível a estas pesquisas emergir de questões que os intérpretes apontam sobre sua situação no meio acadêmico e sua prática profissional na sociedade? Este relato de uma pesquisa em andamento nasceu a partir destas perguntas.

2. Contexto da pesquisa

Nosso trabalho começou a partir da perspectiva de fazer um levantamento das peças para piano produzidas por compositores nascidos no Maranhão ou que tiveram relevante atuação nesta localidade, tratando-se, portanto, de mais uma “importação” do método musicológico. Em um primeiro momento, não conhecíamos as dimensões desta produção, e nem mesmo sabíamos se ela existia. As principais referências – musicológicas ou históricas – que tivemos contato no início eram os trabalhos de Mohana (1974), Jansen (1974; 1976), Carvalho Sobrinho (2010), Silva (2013), Dantas Filho (2014), Ferreira (2014), Castro (2015), Costa Neto (2015) e Salomão (2015), adotando como fontes primárias os jornais maranhenses dos séculos XIX e XX e as próprias partituras encontradas.

A partir de então, elaboramos um mapeamento dos músicos que deixaram peças para piano, buscando listar este repertório para posteriormente fazer edições destas obras.

² A análise de teses e dissertações relacionadas ao piano e publicadas entre 2007 e 2012, elaborada por Correia (2014), reforça esta afirmação.

Para nossa surpresa, encontramos partituras para piano solo manuscritas e publicadas de 38 compositores, exigindo uma escolha das peças que seriam editadas. Como referencial metodológico para o processo de edição das 148 peças selecionadas, adotamos Figueiredo (2017) e, principalmente, Grier (1996). Os critérios de seleção das obras foram, nessa ordem: 1) maior capacidade de ilustrar as características estéticas da obra do compositor; 2) maior complexidade editorial da partitura; e 3) maior relevância da obra no contexto histórico em que ela foi composta – caso esta última informação tenha sido obtida. Para a edição, optamos pelo uso do MuseScore versão 2.0.3, programa em código aberto que possui recursos interessantes para edição profissional, visando também a incentivar o uso de *software* livre para fins educacionais e artísticos. Elementos de notação musical não constantes no programa foram sugeridos para acréscimo em sua comunidade internacional, disponível em <<https://musescore.org/en/forum>>. Os manuscritos ou publicações das obras encontradas foram fotografadas com uma câmera digital em resolução de 2 MP (Megapixels) nos casos em que a instituição autorizava, a exemplo do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), que possui as coleções do padre João Mohana e de Ney Rayol. Já na Biblioteca Nacional (BN) e no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS/RJ), solicitamos acesso à partitura para digitalização. No caso das obras que ainda não estão em domínio público, fizemos a edição no local utilizando um netbook e um controlador MIDI de 4 oitavas.

Na etapa atual – em andamento – vamos interpretar parte do repertório editado ao piano, sendo necessário fazer outra seleção das obras, pois não será possível estudá-las em sua totalidade nos limites desta pesquisa. Pretendemos, além de apresentar o repertório em público, gravá-lo em estúdio para posteriormente publicar um álbum de música intitulado “Piano Maranhense”, com cerca de 70 minutos de duração. Já as edições passarão por um processo de revisão conforme as questões vistas durante o estudo do repertório no piano, com o acréscimo das sugestões de dedilhado e que envolverá também alguns símbolos criados especificamente no âmbito desta pesquisa³. Depois, estas edições serão disponibilizadas na internet e publicadas em quatro livros – dois de piano solo, um de piano e música de câmara e outro com repertório de choro – cujas versões impressas serão doadas para instituições de ensino musical do Maranhão e de outras regiões do país.

³ Foram criados símbolos para indicar movimentos que são trabalhados, mas não costumam ser indicados, como, por exemplo: “3/4” – ataque da tecla com o dedo médio ou anular, à escolha do pianista; e “↑E.” – cruzamento onde a mão esquerda se desloca por cima da direita. Esta simbologia será discutida na tese e apresentada nas edições através de uma “bula”.

O método adotado na pesquisa até aqui não traz nenhuma novidade em relação a trabalhos característicos da subárea de Performance Musical. Contudo, foi apenas na etapa de interpretação das obras – onde ocorre a inserção do intérprete no meio social e a necessidade de difusão e circulação do repertório – que houve a possibilidade de abordar questões mais aprofundadas sobre a atuação do músico na sociedade, pontuadas no começo deste breve artigo e que têm sido motivo de nossas inquietações desde os tempos da graduação. Isto não poderia passar em branco. Assim, descobrimos que a pesquisa estava apenas começando...

3. Os dilemas

Uma das primeiras questões trata sobre a necessidade de ampliar a atuação do pianista para além do meio acadêmico. Tanto no Bacharelado quanto no Mestrado, vários anos de estudo foram dedicados à preparação de repertórios variados e, em todos os casos, este trabalho gerou um impacto limitado fora do âmbito da Universidade. Debates acerca da autogestão de carreiras artísticas, inserção na indústria da música⁴, captação de recursos, usufruto de espaços culturais e diálogo com o público eram raríssimos e sempre em tom de informalidade, como se fosse uma discussão acessória, desnecessária ou até mesmo de “nível inferior”. Aquino complementa, de forma brilhante:

Em conversas com colegas e professores do Mestrado em Música sobre a intenção de centralizar, na pesquisa, o músico em sua dimensão social e profissional, minha fala encontrou eco. Muitos se queixavam das dificuldades de inserção no que a pesquisa localizou como Cadeia Produtiva da Economia da Música. Reclamavam ainda do contrassenso entre o excesso de estudo, de dedicação e o modesto retorno financeiro; outros apontavam a desvalorização da classe e o não reconhecimento social de sua importância. Outros tanto alegavam que quando solicitados a inserir-se em campos contemporâneos de atuação profissional, eram, muitas vezes, forçados a transmutar a sua arte em produto comercial. Comentários sobre a necessidade de atuar em várias áreas musicais ao mesmo tempo, também apareciam com larga frequência. Embora estes assuntos fossem longamente comentados em discussões informais, ao tentar encontra-los em publicações ou como temas de encontros, ficou evidente seu silenciamento, interrompido apenas por alguns pesquisadores e eventos setorializados em simpósios e congressos de organizações que, de certa forma, congregam a classe. (AQUINO, 2008, p. 2).

⁴ Termo utilizado para se referir ao campo – ou melhor, à cadeia produtiva – das profissões relacionadas a atividades musicais. Salazar (2015) o utiliza com bastante frequência.

Nos últimos anos, investimos sobre esta questão, chegando a propô-la como um eixo temático a ser contemplado nos cursos técnicos e de bacharelado em Música – aqueles voltados à formação de músicos profissionais – sob o título de “Administração Musical”, que é a tradução literal de “Music Management” (CERQUEIRA, 2014). Para isso, tomamos de empréstimo o questionamento que a subárea de Etnomusicologia faz sobre a adoção de um conceito preestabelecido de “música”, pois geralmente a subárea de Performance Musical a entende apenas como o estudo e interpretação das obras do repertório canônico, sob a tendência de tratar as demais produções musicais como sendo “inferiores”. Nossa pesquisa, além de trazer obras de compositores totalmente à margem deste cânone, não as diferencia segundo os conceitos de “erudito” e “popular”, buscando situar a relevância de cada tipo de produção de acordo com seu contexto social e cultural específico.

Vemos na apresentação artística das obras um meio eficiente de levar esta pesquisa à população maranhense, permitindo-lhes conhecer os músicos do seu passado. Aqui, lidamos com sua identidade cultural⁵, questionando a ideia de “cultura maranhense” estabelecida pelo governo do Estado desde a década de 1960, que foca nas manifestações afro-brasileiras transmutadas em espetáculos voltados ao turismo (CERQUEIRA, 2017). Entretanto, para que este objetivo seja alcançado com maior abrangência, é necessário lutar contra alguns pré-conceitos herdados de nossa formação pianística. Precisamos ampliar os tipos de espaço cultural em que esta produção pode circular, levando-nos a refletir sobre nossa própria prática artística no ambiente restrito e “ritualizado” da música de concerto atual – e isso ocorre não apenas no Brasil. Lilja, ao abordar o tema da “Pesquisa Artística”, nos diz que:

O artista pesquisador desenvolve arte e educação da arte, insistindo também na redefinição dos mercados e de valores comerciais. Isto mostra como educação, pesquisa e profissão estão interligadas. Convenções de um passado distante são fardos bem estabelecidos que ocasionalmente trazemos conosco. Arte e pesquisa artística criam movimentos progressistas, sendo desenvolvidas em um ambiente cultural e político onde convenções são questionadas e novas tradições estabelecidas. (LILJA, 2015, p. 11).

É necessário, portanto, se arriscar, não restringindo nossas apresentações somente aos teatros das grandes cidades com bons pianos de cauda e plateias “cultas”. Pretendemos levar este trabalho a espaços culturais diversos e ao interior, utilizando um piano digital e

⁵ Conceito amplamente discutido na literatura acadêmica, mas que não abordaremos aqui devido aos limites deste trabalho. Sugerimos como referência elementar o trabalho de Bohlman (1988), entre outros.

conduzindo a apresentação de maneira mais “espontânea”, pois lidaremos com um público que certamente desconhece as “etiquetas” da música erudita – nosso campo de atuação, apesar dos pesares. Sim, haverá aplausos entre movimentos de obras, e não podemos culpar as pessoas por isso!

Outra questão que não desejamos recorrer é no discurso da música de “qualidade”, pois além de ser uma conceituação vaga e sempre pessoal, nos propomos a atuar apenas com *uma* prática musical – e não **a** prática. A fala de Molitsas é nossa fonte de inspiração:

Tenho insistido nos últimos anos, em alguns artigos que escrevi, na ideia de que precisamos mudar a maneira como focalizamos a música erudita no Brasil. O dilema se inicia pelo próprio nome: música erudita, música clássica, música de concerto, música boa, música intelectual, etc. Escolha qualquer um dos nomes. Em todos eles há uma clara sugestão de exclusividade e/ou superioridade. Estive pesquisando inúmeros artigos e publicações da área, escritos nos últimos 80 anos em nosso país, e coletei algumas pérolas: ‘a bandeira está lançada, senhores. Somos poucos, mas somos a nata da sociedade’; ‘é uma música de difícil compreensão para o populacho’; ‘Rubinstein está em São Paulo para uma série de recitais apenas para os poucos eleitos’ [...] Eu poderia utilizar todo o espaço do texto para publicar mais uma centena de frases como as transcritas acima. Em todas elas existe um sentimento de exclusão social, típico do pensamento dominante em quase todas as décadas do século passado. Infelizmente, ninguém atentou para o mais simples dos fatos: o público de música erudita no Brasil, com raras exceções, não se renovou. Ontem, ‘poucos eleitos’. Hoje, ‘quase nenhum eleito’. Aqui está o ponto central de todos os nossos problemas. (MOLITSAS, 2005, p. 38).

Assim, desejamos que a população tenha acesso a uma produção que, apesar de ter sido produzida em outro momento histórico, não é “difícil” de ouvir, e pode ser apreciada como qualquer outra. Ela também tem seus desafios para circular, pois precisa se inserir em um contexto onde a indústria da música está dominada por grandes corporações privadas e políticas estatais que selecionam rigorosamente o tipo de produção que pode ou não veicular nas grandes mídias – com breve exceção, pelo menos no presente momento, da internet⁶. Nós também somos marginalizados deste verdadeiro cartel, portanto, estamos nas mesmas condições dos chorões, os músicos das serestas, do jazz, do rock, dos bares, dos terreiros, dos

⁶ A quem possa interessar, uma interessante reportagem sobre a “Monocultura do sertanejo” de Ortega (2017) foi publicada recentemente. Acreditamos que os músicos atuantes em quaisquer tipos de prática musical, gêneros e repertório marginalizados deste monopólio têm motivos para se unir e contestar esta realidade.

casamentos, da música religiosa, da antiga, da contemporânea, e... do piano maranhense! Os esforços de cada um, na vertente em que se propuseram a atuar, reforça o empenho de todos na tentativa de manter a diversidade musical e combater este “monopólio cultural” em que vivemos hoje.

Tendo como ponto de partida estes ideais, iniciamos a realização das apresentações musicais, fato que exigiu de nós uma aproximação com a área de Produção Cultural. No início, estudamos as possibilidades de apoio através dos mecanismos estatais e privados em vigência no Maranhão, elaborando um mapeamento de editais e um projeto geral intitulado “Piano Maranhense” e que poderia ser adaptado para cada submissão. Conseguimos apoio no Edital n.º 03/2017 – “Patrimônio Imaterial” da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA), com suporte para a realização de recitais em dez municípios do interior e a contratação de um produtor cultural para ajudar no contato com pessoas, instituições, elaboração de materiais para divulgação, adaptação de projetos, convocação da imprensa e estabelecimento de uma agenda de apresentações – parceria que tem sido essencial nesta etapa da pesquisa. Fomos contemplados no Edital n.º 04/2017 da Secretaria de Estado da Cultura e Turismo (SECTUR), que visa a oferecer um recital na “Concha Acústica”⁷ da Lagoa da Jansen em São Luís, entre agosto e dezembro de 2017 – mas no qual, entretanto, nunca fomos chamados⁸. Já no Edital n.º 12/2017 do Serviço Social do Comércio (SESC/MA), voltado para a programação do evento “Aldeia SESC Guajajara de Artes”, ficamos no cadastro de reserva. Nesta mesma entidade, submetemos nossa proposta para o programa Pauta das Artes, mas recorrer ao famoso programa SESC Partituras, pois as exigências definidas para participação neste último nos desviaria do foco pretendido no projeto “Piano Maranhense”. Já no Edital Pátio Aberto 2017 do recém-fundado Centro Cultural Vale Maranhão (CCVMA), nossa proposta foi rejeitada, no entanto, fomos aprovados na edição de 2018 deste mesmo edital. É importante termos em mente que a “reprovação” é uma situação recorrente em produção cultural, logo, precisamos sempre buscar por várias possibilidades e continuar atentos a novas oportunidades.

Por meio de contatos diretos com pessoas ligadas a instituições, o produtor cultural consegui contatar o Tribunal Regional Eleitoral do Maranhão (TRE/MA), órgão que possui verbas consideráveis e infraestrutura de apoio para projetos culturais. Apesar das

⁷ Apesar do espaço não ter tido nenhum planejamento acústico em sua construção, o nome que o governo do Estado adotou para este espaço cultural é “Concha Acústica”. A UFMA possui um espaço em condições semelhantes.

⁸ Lê-se no item 6.2 deste edital: “As propostas habilitadas pela Comissão de Credenciamento não terão necessariamente sua participação assegurada na programação cultural objeto deste Edital” (SECTUR, 2017, p. 5).

negociações iniciais terem se mostrado promissoras – com apoio à realização de recitais em cinco cidades do Estado com *cachet*, pagamento pelo serviço de produção cultural, transporte e alimentação – a pessoa ligada a esta entidade foi afastada das negociações, sendo colocada uma equipe interessada em trazer atividades culturais ligadas a correntes estéticas apoiadas pelas mídias empresariais, como o sertanejo universitário. Trata-se de outro problema recorrente que enfrentamos: instituições que dispõem de recursos para realização de atividades culturais, mas que ao invés de apoiar propostas diferentes daquelas veiculadas pelas grandes corporações da indústria do entretenimento, reforçam ainda mais este “círculo vicioso”.

Até o presente momento, realizamos uma apresentação no Buriteco, um espaço cultural no Centro Histórico de São Luís que tem incentivado a diversidade cultural, em especial as produções de músicos que não dispõem do apoio das mídias empresariais massivas. Ele tem dado oportunidade a grupos de choro, samba, música popular instrumental, cantores da Música Popular Maranhense (MPM), jovens artistas (iniciantes na carreira) e DJs de reggae, entre outras vertentes. No dia 1 de março, realizamos uma apresentação, cuja gravação está disponível em <https://youtu.be/XEzis8jBFxk>. Esta foi nossa primeira ação no sentido de “popularizar” a música de concerto, assumindo os riscos de tocar em ambientes originalmente não destinados a este tipo de prática musical, sob o único intuito de aproximar o público com este tipo de prática musical.

Ironicamente, o único espaço cultural do Maranhão construído especialmente para a música de concerto – o Teatro Arthur Azevedo – tem sido o mais difícil de negociar. O “ponto culminante” de nossa proposta é justamente presentear o bicentenário do Teatro com um concerto que contará com o repertório de músicos que atuaram em seu belíssimo palco. Contudo, devido à reforma que perdurou por quase todo o ano de 2017, a abertura de pautas aconteceu somente no dia 25 de novembro. Além disso, observamos que havia eventos com dias definidos mesmo antes da abertura pública das pautas – diga-se de passagem. As políticas do Teatro, além de exigirem um valor de R\$ 800,00 pela pauta invariavelmente conforme o solicitante, exigem que a afinação deve ser paga por quem faz uso do piano de cauda – um absurdo, se comparado ao que ocorre em outros teatros do país⁹. Por sorte, colocamos estas despesas no projeto enviado à FAPEMA. E mesmo diante de todos estes empecilhos, foi-nos dito que o piano do palco estava em reparos, e que teríamos de alugar um

⁹ O próprio Restaurante-Escola do SENAC/MA, que dispõe de dois pianos de cauda, realiza anualmente a afinação dos instrumentos. Trata-se de uma ação para preservar os instrumentos – algo que o Teatro relega aos pianistas.

instrumento caso quiséssemos realizar o recital. Pois bem, podemos aguardar até o dia 20 de junho para celebrar o bicentenário do Teatro, uma vez que ele foi inaugurado oficialmente no dia 21 de junho de 1817 (JANSEN, 1974, p. 22). Só esperamos que esta novela não ganhe novos episódios...

4. Conexões com o método da pesquisa

Frente às questões levantadas anteriormente, podemos afirmar que a apresentação pública (a “performance musical” no sentido mais direto) se tornou o ponto central do método da pesquisa. É nela que acontece a culminância do trabalho musicológico, levando-o para a sociedade e gerando a possibilidade de discutir questões ligadas à atuação profissional do intérprete e ao tipo de prática musical em que ele está inserido. Logo, o relato da experiência em produção cultural se torna interessante para a pesquisa¹⁰, destacando que o processo de investigação se tornar tão relevante quanto o(s) produto(s). Esta é uma das características da “pesquisa artística”, segundo Lilja (2015, p. 64): “Na pesquisa artística, a documentação quase sempre contempla o processo e o resultado, de forma diferente do que ocorre em muitas disciplinas científicas onde o foco primário é no resultado”. Naturalmente, os meios e recursos para documentação da pesquisa também precisam ser ampliados:

Os formatos padrão para apresentação são bem conhecidos em nossas respectivas disciplinas: concertos, exposições, instalações e performances, assim como conferências e seminários, etc. É importante que materiais e processos sejam documentados do início de uma maneira relevante para a pesquisa (a forma artística). (LILJA, 2015, p. 65).

Sendo assim, a própria performance musical – “recital” ou “apresentação pública”, entre outros termos – como epicentro do método irá gerar documentos sobre o processo de investigação musicológica, estudo, produção, realização e circulação do repertório, sendo o registro sonoro e/ou audiovisual apenas a “ponta do iceberg” de todo o trabalho realizado. Porém, na pesquisa artística, este registro deixa de ser entendido como apenas um “anexo” do trabalho acadêmico final – a tese – para se tornar o ponto central de toda a investigação.

No que tange à “pesquisa-ação”, Tripp afirma que:

¹⁰ Aqui, destacamos que nos Congressos Nacionais da ABRAPEM, relatos de experiência em produção cultural tem sido um dos tipos mais relevantes de comunicação oral.

É difícil de definir a pesquisa-ação por duas razões interligadas: primeiro, é um processo tão natural que se apresenta, sob muitos aspectos, diferentes; e segundo, ela se desenvolve de maneira diferente para diferentes aplicações. (TRIPP, 2005, p. 445).

O autor continua, afirmando que a pesquisa-ação tem sua natureza em um tipo de procedimento mais geral, chamado de “investigação-ação”. Este último consiste em “qualquer processo que siga um ciclo no qual se aprimora a prática pela oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito dela” (TRIPP, 2005, p. 445-446). Em seguida, ele oferece exemplos de pesquisas em diversas áreas do conhecimento que se alinhariam à definição apresentada, tendo o trabalho do psicólogo Kurt Lewin publicado em 1946 como o de maior recuo cronológico. Nesse sentido, a pesquisa artística, por sua própria natureza, constituiria um tipo de investigação-ação.

Na abordagem de Freire (1987), publicada pela primeira vez em 1968, a pesquisa-ação se caracteriza por promover a conscientização da comunidade, gerando mudanças políticas e outorga de poder¹¹. É neste sentido que pretendemos associar nossa pesquisa à investigação-ação: por meio das apresentações de um repertório inegavelmente ligado à identidade cultural local, mas cujo reconhecimento e circulação têm sido negligenciados especialmente devido às políticas culturais adotadas pelo governo estadual desde a década de 1960, que excluem a prática musical erudita do conceito de “cultura maranhense”. A partir do intermédio destes recitais, ofereceremos uma reflexão sobre o passado musical do Maranhão e oferecemos um panorama da real pluralidade da produção local, contrastando com as diretrizes da indústria da música de hoje e as políticas culturais do governo, levando esta crítica à sociedade. Naturalmente, precisamos ainda amadurecer nossas leituras no campo da pesquisa-ação, porém, acreditamos que este trabalho possua um viés ideológico semelhante ao apresentado por Freire (1987) – dentro, obviamente, de nossas modestas possibilidades.

Considerações finais

Procuramos apresentar o percurso de uma pesquisa em andamento na subárea de Práticas Interpretativas ou Performance Musical, buscando inserir debates que têm sido deixados de lado na grande maioria dos trabalhos característicos desta subárea – e que, inclusive, se mostram cada vez mais urgentes. Nesta perspectiva, esperamos encorajar mais pesquisadores a assumirem discussões e temáticas que possam se relacionar mais diretamente

¹¹ O termo correspondente na língua inglesa é “empowerment”; o mesmo é frequentemente utilizado por Lilja em seu livro (2015).

à realidade do intérprete tanto no meio acadêmico quanto na sociedade. Com relação ao desenvolvimento desta pesquisa em particular, esperamos que a comunicação durante o evento possa gerar discussões e ideias que contribuam para nosso amadurecimento, buscando estratégias mais interessantes frente à realidade em que estamos inseridos – “Davi”, um artista independente, contra “Golias Ltda.”, uma corporação empresarial e estatal que controla a produção cultural.

Referências

AQUINO, T. L. O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, XVII, 2008. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2008. p. 1-8.

BOHLMAN, P. V. Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology. *Yearbook of Traditional Music*, v. 20, p. 26-42, 1988.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. *Músicas e Músicos de São Luís: subsídios para uma História da Música do Maranhão*. Teresina: EDUFPI, 2010.

CASTRO, C. *Dois canções de Elpídio Pereira: uma abordagem estilística*. 81f. Dissertação de Mestrado (Música), EMAC, UFG, Goiânia, 2015.

CERQUEIRA, D. L. Administração Musical no Brasil: uma necessidade iminente. In: VALENTE, H; PRADOS, R; SCHMIDT, C. (org) *A Música como Negócio: políticas públicas e direitos de autor*. Osasco: Leonardo da Vinci Editora, 2014. p. 77-93.

_____. Políticas Públicas de Cultura: ferramentas de apoio ao músico profissional em Estados Brasileiros. *Sonora*, v. 6, n. 12, p. 1-16, 2017.

COSTA NETO, R. J. M. *E tem choro no Maranhão? Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX*. 137f. Dissertação de Mestrado (Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2015.

CORREIA, R. C. B. Perspectivas da pesquisa em performance pianística: estado do conhecimento de teses e dissertações, defendidas nas regiões sul e sudeste do Brasil (2007-2012). In: CONGRESSO DA ABRAPEM, II, 2014. *Anais...* Vitória: UFES/FAMES, 2014. p. 372-379.

DANTAS FILHO, A. P. *A Grande Música do Maranhão Imperial: Estudo histórico-musicológico a partir do Acervo Musical João Mohana*. 4 vols. Teresina: Halley, 2014.

FERREIRA, A. N. A. *O ensino de música no Nordeste: um estudo histórico-organizacional sobre a Escola “Lilah Lisboa de Araújo” em São Luís do Maranhão*. 165f. Dissertação de Mestrado (Cultura e Sociedade). CCH, UFMA, São Luís, 2014.

FIGUEIREDO, C. A. P. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GRIER, J. *The critical editing of music: History, method, and practice*. Nova York: Cambridge University Press, 1996.

JANSEN, J. *João Nunes: Concertista, Compositor, Professor, Cronista*. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

JANSEN, J. *Teatro no Maranhão: até o fim do século XIX*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1974.

LILJA, E. *Art, Research, Empowerment: On the Artist as Researcher*. Estocolmo: Regeringskansliet, 2015.

MOHANA, J. M. *A Grande Música do Maranhão*. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

MOLITSAS, D. W. A música erudita no mercado fonográfico brasileiro atual: mitos e realidades. *Revista D'ART*, São Paulo, n. 12, p. 39-46, 2005.

ORTEGA, R. 'Monocultura sertaneja' na rádio contrasta com as paradas de streaming no Brasil. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/monocultura-sertaneja-no-radio-contrasta-com-as-paradas-de-streaming-no-brasil.ghtml>>. Acesso em 20 nov. 2017.

SALAZAR, L. *Música Ltda.: O negócio da música para empreendedores*. 2 ed. Recife: SEBRAE/PE, 2015.

SALOMÃO, K. *O ensino de Música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol*. 221f. Dissertação de Mestrado (Educação). CCSO, UFMA, São Luís, 2015.

SECTUR. *Edital de Credenciamento n.º 04/2017 – CSL/SECTUR: Concha Acústica 2017*. São Luís: Governo do Maranhão, 2017.

SILVA, P. F. *Uma História do Piano em São Luís do Maranhão*. 188f. Dissertação de Mestrado (Cultura e Sociedade). CCH, UFMA, São Luís, 2013.

SISTE, C. E. *A pesquisa em Práticas Interpretativas: estudos recentes nas Universidades Estaduais Paulistas*. 118f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2009.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005.