



PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL NO BRASIL NO SÉCULO XXI: PROBLEMAS, TENDÊNCIAS E ALTERNATIVAS

Fausto Borém

Escola de Música da UFMG
Performance Musical
fborem@ufmg.br

Sonia Ray

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
Performance Musical
soniaraybrasil@gmail.com

Resumo: Panorama da pesquisa em performance musical no Brasil entre 2000 e 2012, a partir de levantamento da produção acadêmica refletida em (1) publicações em periódicos da área de música CAPES-Qualis A (*Per Musi*, *Opus* e *Música Hodie*), (2) publicações em anais dos principais eventos científicos nacionais de música em que a performance é destacada (ANPPOM, SNPPM, SIMCAM, SEMPEM, SIMPOM e Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ) e (3) alguns trabalhos de conclusão de programas de pós-graduação *strictu sensu* em música. Discutem-se, a partir de elementos da análise de conteúdo e análise bibliométrica, (1) os problemas mais recorrentes no delineamento, desenvolvimento e apresentação da pesquisa em performance, (2) a definição de uma taxonomia das temáticas da performance musical e suas tendências (3) sua ocorrência em relação às outras subáreas de música. Finalmente, apresenta algumas alternativas de pesquisa em performance para ilustrar sua natureza intrinsecamente interdisciplinar com outros campos do conhecimento e de fazer interfaces com as outras subárea da música.

Palavras-chave: pesquisa em música no Brasil; pesquisa em performance musical; metodologias de pesquisa em música; produção científica de música.

Music Performance Research in Brazil in the 21st Century: problems, trends and alternatives

Abstract: Overview on music performance research in Brazil between 2000 and 2012, departing from an analysis of the production of Brazilian graduate programs in music reflected in (1) scholarly papers published in selected top music journals in Brazil (*Per Musi*, *Música Hodie* and *Opus*), (2) papers published in major national music congresses in which performance is relevant (ANPPOM, SNPPM, SIMCAM, SEMPEM, SIMPOM and *Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*) and (3) selected thesis and dissertations from graduate programs. Departing from content and bibliometric analysis, it discusses (1) recurring problems related to outline, development and presentation of music performance research, (2) the definition of a taxonomy and trends of its thematic areas, and (3) its occurrence in relation to the other subareas of music. Finally, it presents some alternatives in music performance research to illustrate its intrinsically interdisciplinary nature with other field of knowledge and with interfaces with the other subareas of music.

Keywords: music research in Brazil; music performance research; music research methodology, scholarly publications in music.

1 - Introdução

Apresentamos aqui um panorama da pesquisa em performance musical no Brasil nos últimos 12 anos, cujo recorte se estende do início do século XXI até o presente momento, quando se realiza o 2º SIMPOM na UNIRIO. O ano de 2000 marca a realização do primeiro congresso científico brasileiro da área de performance musical, o SNPPM (Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical). Na outra extremidade do recorte desse estudo, 2012 foi o ano do 22º Congresso da ANPPOM (João Pessoa), do 2º Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música e da primeira assembleia da ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical). Este recorte panorâmico de 12 anos dá sequência a um estudo retrospectivo anterior de 20 anos (Borém, 2001, baseado nas listas retrospectivas de Ulhôa, 1996 e Ulhôa et al, 2001), que incluiu as primeiras defesas finais de pós-graduação em 1981 (com os primeiros mestrados *strictu sensu* da pós-graduação em música no Brasil, defendidos na UFRJ) até agosto de 2001, já incluindo teses de doutorado.

O presente estudo se fundamenta na nossa experiência pessoal como pesquisadores, coordenadores de pós-graduação, fundadores e editores de periódicos Qualis A e organizadores dos principais congressos científicos envolvendo a área de performance musical no país. O presente co-autor coordenou a criação do primeiro mestrado em performance musical no Brasil (UFMG), criou e é o editor da revista *Per Musi* (inicialmente voltada para a performance musical, daí seu nome), juntamente com André Cavazotti organizou o I SNPPM (Borém e Cavazotti, org., 2000), é pesquisador do CNPq desde 1994 e coordena dois grupos de pesquisa (ECAPMUS e PPPMUS, cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq) com produção científica ampla e diversificada na área de performance. A presente co-autora presidiu a ANPPOM (2007 a 2011), instituição que edita a revista *Opus* (editada por Rogério Budasz no referido período); criou e é editora da revista *Música Hodie* (pioneira no Brasil em incluir encarte de áudio e vídeo como parte da publicação); organizou o II SNPPM (Ray, 2002), criou e organizou várias edições do SEMPEM em colaboração com vários colegas do PPG Música da UFG (2001 a 2011), coordena os grupos de pesquisa Performance Musical e MCC – Música, Corpo e Ciência (em co-liderança com Patrícia Santiago), ambos cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

Metodologicamente, esse estudo considerou essencialmente elementos de análise de conteúdo (a partir de títulos, palavras-chave e resumos das publicações), análise bibliométrica

(ocorrência de categorias temáticas e distribuição temporal dessas categorias temáticas) sobre trabalhos científicos publicados, sendo organizado em duas etapas. Primeiro, o levantamento da produção refletida em três frentes:

- uma amostragem parcial de trabalhos de conclusão (teses e dissertações) dos 14 programas pós-graduação *stricto-sensu* em artes/música que oferecem formação de mestrado e/ou doutorado em música no Brasil;
- os trabalhos em periódicos CAPES Qualis A da área de música (revistas *Per Musi*, *Opus* e *Música Hodie*)¹ ;
- trabalhos em anais dos principais eventos científicos nacionais de música em que a performance é destacada: os Congressos da ANPPOM (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música), do SNPPM (Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical), do SEMPEM (Seminário Nacional de Pesquisa em Música), do SIMCAM (Simpósio de Cognição e Artes Musicais), do SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música) e os Anais do Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.

Segundo, uma análise desse material de forma a determinar indicativos dos problemas, tendências e perspectivas das pesquisas brasileiras sobre performance musical.

Em seguida, discutimos os principais problemas percebidos na esfera acadêmica da pesquisa em performance musical, tanto na forma com que os projetos de pesquisa são delineados, passando pela escolha da metodologia e procedimentos metodológicos, até a forma com que os resultados são apresentados. Finalmente, são relatadas algumas experiências e resultados de pesquisas dos autores e de alguns outros exemplos nos quais a performance apresenta interfaces com as outras subáreas da música ou interseções interdisciplinares com outros campos do conhecimento.

2 - Contexto histórico

Ao se perguntar “o que é o músico?”, Boethius (c.480 - c.524), o mais importante teórico da Baixa Idade-Média, colocou os performers na categoria mais baixa de sua classificação de

três níveis, descrevendo assim os instrumentistas e cantores: “Classe inferior, ignorante” (Boethius, cap.24, v.1). Esta posição, hoje preconceituosa, refletia os valores de uma época em que a ênfase estava não no “fazer” a música, mas no “pensar” a música, o que, gradualmente, mudaria em favor dos performers. Se nos séculos XVIII e XIX o compositor passou a ocupar o centro das atenções, à frente dos teóricos, o performer passou a ocupar uma posição de destaque no século XX. Nas palavras do teórico-compositor-performer Paul Hindemith (1960), o performer do “. . . nosso tempo. . . [suas] habilidades, atitudes e gostos são talvez o poder mais forte que determina a desenvolvimento de nossa vida musical.”

A história da produção científica na área de música passou a se apresentar de maneira organizada e consistente à medida que a área passou a fazer parte da universidade. Se a *musicologie*, surgida na França, foi logo adotada por teóricos alemães como *Musikwissenschaft* e difundida na Inglaterra e Estados Unidos em programas que concediam o Ph.D. no início do século XX (Slonimsky, 1989), a performance em nível de doutorado demorou para ser aceita no meio acadêmico. Inicialmente, os estudos em performance entraram para a universidade norte-americana por uma via indireta, utilizando programas de doutorado que concediam outros títulos, como o *Education Degree* (E.D.), por exemplo. Finalmente, também nos EUA, foi criado o doutorado em performance, cujo grau mais conhecido é o DMA (*Doctor of Musical Arts*)², mas não sem polêmica. No artigo *A Profissão de musicólogo: hoje e amanhã*, Milos Velimirovic (1974) argumentava que “. . . a criação do grau de *Doctor of Musical Arts* (DMA) [conferido a instrumentistas, cantores, maestros e, muitas vezes, compositores] apresenta outro exemplo de depreciação do conceito de doutorado em música, contribuindo para sua proliferação. . .”.

No Brasil, a inclusão da música na pós-graduação *stricto sensu* começou na UFRJ em 1980 (Volpe, 2010, p.16), mas sua consolidação enfrentou problemas quando das primeiras avaliações pela CAPES. Além das questões de endogenia, frequentes na maioria dos processos de implantação de programas de ensino pioneiros em todo o mundo, nos quais os professores são qualificados na própria instituição, pode-se observar o despreparo da área de performance na elaboração dos primeiros trabalhos de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil. Há exemplos de instituições, no início da pós-graduação em música no Brasil, em que esses trabalhos chegaram a significar 80% de todas as defesas de mestrado (Borém, 2001), caracterizando mais relatos de experiência de professores no seu instrumento musical ou de

suas experiências didáticas, do que resultados de pesquisas estruturadas formalmente (com revisão de literatura, metodologia e procedimentos adequados ou claros).

3 – Panorama da Pesquisa em Performance Musical no Brasil (2000-2012)

3.1 - Anais de Eventos Científicos

3.1.1 - ANPPOM

Com a criação da ANPPOM (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música) em 1988 e a realização de seus congressos anuais, abriu-se um espaço privilegiado para a apresentação e socialização de trabalhos científicos em música no Brasil. A documentação desses trabalhos em anais de congressos anuais permite uma avaliação dessa produção ao longo do tempo, produção que já ultrapassa 2000 artigos ou resumos expandidos. Uma análise dos *Anais do 3º Encontro Anual da ANPPOM*³ (MARTINS, 1990, p.1-30), realizado em Belo Horizonte, em 1990, mostra uma produção científica em música ainda muito incipiente. Dos 44 participantes inscritos no evento, apenas 13 apresentaram comunicações de pesquisa. Dessas, 7 foram em Educação Musical, 3 em Composição, 2 em Musicologia e apenas 1 em Práticas Interpretativas. Mas uma leitura dos títulos e resumos dos trabalhos revela ainda dois dados historicamente importantes. Primeiro, o único trabalho apresentado como da subárea de Práticas Interpretativas (ou Performance) não tratava efetivamente de performance, mas de análise musical – reconhecimento de padrões intervalares na música para piano de Bruno Kiefer. Esta dicotomia, cujas origens podem estar ligadas à falta de professores orientadores de mestrado e doutorado com experiência de pesquisa em performance, pode ainda hoje ser observada nos trabalhos científicos publicados na área de performance. Segundo, apenas 1 dos 13 trabalhos apresentados em Educação Musical, Musicologia, ou Composição nos *Anais do 3º Encontro Anual da ANPPOM* faz interface com a performance: um trabalho de Composição que traz uma bibliografia anotada sobre o repertório de música informal/experimental no Brasil entre 1969 e 1985. A indefinição entre especificidades de cada subárea na apresentação de trabalhos científicos em música parecia tão evidente naquela época que um dos trabalhos da área de Musicologia apresentava resultados em Análise Musical: reconhecimento de *cantus firmus* em uma obra da 2ª escola de Viena.

A Tab.1 nos dá uma ideia do crescimento massivo do número de trabalhos de pós-graduação no Brasil por volta das duas últimas décadas, que progrediu de apenas 13 trabalhos em 1990 para 317 trabalhos em 2012.

Congressos da ANPPOM	Nº trabalhos de todas subáreas	Nº trabalhos de performance
Belo Horizonte (1990)	13	1 (7,7 %)
João Pessoa (1995)	19	3 (15,8 %)
Salvador (1999)	62	14 (22,6%)
Belo Horizonte (2001)	77	16 (20,8%)
Porto Alegre (2003)	192	32 (16,7%)
Rio de Janeiro (2005)	196	32 (16,3%)
Brasília (2006)	150	20 (13,3%)
São Paulo (2007)	200	25 (12,5%)
Salvador (2008)	69	14 (20,3%)
Curitiba (2009)	144	22 (15,3%)
Florianópolis (2010)	276	38 (13,8%)
Uberlândia (2011)	289	60 (20,8%)
João Pessoa (2012)	317	64 (20,2%)
TOTAL de Trabalhos	2004 (100%)	341 (17,0%)

Tab.1 – Ocorrência de trabalhos em performance musical publicados em anais dos congressos da ANPPOM em relação aos trabalhos de todas subáreas juntas, entre 1990 e 2012 (baseado em Tomás e Figueiredo, 2011, p.33-42; Ray, 2011, p.19-31; e Queiroz, 2012, p.1-26).

Essa tabela também nos mostra uma grande evolução na participação da performance musical no total de trabalhos desses congressos: de 7,7% em 1990 para 20,2% em 2012, representando uma média de 17,0 % ao longo de 22 anos de toda a produção científica brasileira no seu principal fórum de pesquisa. Entretanto, devido à natureza interdisciplinar da performance musical e sua característica de frequentemente compartilhar temáticas com todas as outras subáreas da música, o volume de pesquisa conduzidas por performers pesquisadores (atuando na subárea performance musical ou nas outras subáreas) ou envolvendo temas de interesse da performance, é muito maior. Uma análise de conteúdo das comunicações publicadas apenas nos dois congressos da ANPPOM mais recentes nos dá uma ideia melhor desse cenário (Tab.2). No 21º Congresso da ANPPOM (Uberlândia, 2011) havia 39 trabalhos das outras subáreas que envolveram temáticas afins com a performance musical, ou seja, 13,5% do total. Somando-se esta produção com os trabalhos apresentados na subárea de performance, chega-se a um total de 34,6 % de todos os trabalhos do 21º Congresso da ANPPOM.

Já no 22º Congresso da ANPPOM (João Pessoa, 2012), o número de trabalhos nas outras subáreas em interfaces com a performance foi ainda maior (Tab.2): 57 (ou seja, 18,0% do

total), o que, somando-se com os trabalhos de performance, resulta em 38,2% do total dos trabalhos.

	Subáreas da Música	Nº trabalhos ANPPOM de 2011 (Uberlândia)	Nº trabalhos ANPPOM de 2012 (João Pessoa)
1	Performance	60 (20,8%)	64 (20,2%)
2	Educação Musical	52	74
	Etnomusicologia	11	46
	Música Popular ⁴	17	
	Musicologia/Estética	35	45
	Teoria e Análise	43	38
	Composição	28	18
	Sonologia	17	12
Interfaces	Cinema: 7 Cognição: 8 Musicoterapia: 4 Mídia: 4 Semiologia: 3 Sub-total: 26	Cinema: 8 Cognição: 5 Musicoterapia: 6 Mídia: 1 Sub-total: 20	
3	Subáreas da música em interfaces com a Performance	39 (13,5 %) ⁵	57 (18,0 %) ⁶
4	Performance + subáreas com interfaces com Performance	99 (34,6 %)	121 (38,2 %)
TOTAIS		289 (100%)	317 (100%)

Tab.2 – Ocorrência de trabalhos em (1) performance musical, (2) nas demais subáreas, (3) nas subáreas em interface com a performance, e (4) na performance musical e em interface de outras subáreas com a performance, publicados nos Anais do 21º e 22º Congressos da ANPPOM, 2011 e 2012 (baseado em Ray, 2011, p.19-31 e Queiroz, 2012, p.1-26).

Para analisar as temáticas de trabalhos que tem relação com a Performance Musical (linha 4 da Tab.2 acima), propomos uma taxonomia com dez categorias baseada em ocorrências verificadas por meio de análise de assunto dos títulos, palavras-chave e resumos, taxonomia que pode ser observada nas próximas tabelas. A categoria Ciências da Saúde é muito ampla e inclui interfaces com a Medicina, a Psicologia, a Neurociência, a Fisioterapia, a Fonoaudiologia e a Educação Física. Alguns trabalhos apresentam mais de duas interfaces (por exemplo, performance + comportamento motor + física acústica) e outros ou tem seu conteúdo dividido em mais de uma subárea (por exemplo, uma parte musicológica e outra

analítica). Assim, não se pretende uma precisão com essa taxonomia, que é arbitrária, mas apenas obter uma ferramenta para indicação de tendências.

A Tab.3 e Tab.4 abaixo detalham a Tab.2 acima e refletem suas temáticas nos 21º e 22º congressos da ANPPOM (Uberlândia, 2011 e João Pessoa, 2012). Por isso, nos dão uma visão ampla e atualizada da pesquisa em Performance nos dois últimos anos.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	17,5 %
Performance musical e idiomatismo	2,5 %
Performance musical e edição/editoração/catalogação	- - -
Performance musical e técnica de execução	17,5 %
Performance musical e ciências da saúde	- - -
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	17,5 %
Performance musical e composição	10,0 %
Performance musical e música popular	17,5 %
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	7,5 %
Performance musical e análise	10,0 %
TOTAL	100 %

Tab.3 - Distribuição taxonomica dos trabalhos em Performance Musical apresentados no 21º Congresso da ANPPOM (Uberlândia, 2011).

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	34,8 %
Performance musical e idiomatismo	- - -
Performance musical e edição/editoração/catalogação	- - -
Performance musical e técnica de execução	8,7 %
Performance musical e ciências da saúde	1,6 %
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	16,0 %
Performance musical e composição	5,7 %
Performance musical e música popular	13,0 %
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	7,2 %
Performance musical e análise	13,0 %
TOTAL	100 %

Tab.4 - Distribuição taxonomica dos trabalhos em Performance Musical apresentados no 22º Congresso da ANPPOM (João Pessoa, 2012).

Em relação às ocorrências históricas das temáticas (para detalhes, veja notas 5 e 6), percebe-se uma diversidade e um equilíbrio maior entre elas. Áreas tradicionais de interface mantem-se como escolhas de interface importantes (Educação Musical, Musicologia, Análise Musical). Junto ao ensino, destacam-se objetos de estudo que recorrem à tecnologia (ensino de instrumento à distância, gravação em aulas de bateria, teclado e tecnologia digital) e seu significativo crescimento (17,5% em 2011 para 34,8% em 2012) revela um grande interesse

por assuntos da Pedagogia da Performance. Entretanto, a atuação do pesquisador em Performance em alguns temas diretamente ligados à sua rotina de realização artística ainda não é relevante: temas sobre edição/editoração/catalogação estão ausentes dos dois congressos; estudos sobre escrita idiomática ausente em 2012 e muito pequena em 2011. Junto à composição, aparecem temas ligados à tecnologia (videogames e performance, *live electronics*) e escrita para instrumentos exóticos (instrumentos japoneses). Os trabalhos em interface com as Ciências da Saúde, que antes apareciam apenas em periódicos, começam a aparecer nos anais de congressos de música (treino vocal com faixa elástica e bola suíça). Em 2011 e 2012, a interface entre Performance e Música Popular (17,5% e 13,0%), ausente nos primeiros congressos da ANPPOM, se mostrou bastante consolidada e praticamente se equiparou às interfaces da Performance com a Musicologia (17,5% e 16%) e Análise Musical (10,0% e 13,0%).

3.1.2 - SNPPM

O SNPPM (Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical), que foi a primeira iniciativa de congregar pesquisadores sobre temas centrados na performance musical no Brasil, teve duas edições. A partir do 1º SNPPM, realizado em Belo Horizonte em 2000, que teve 70 trabalhos apresentados (36 artigos e 34 resumos), pode-se construir o primeiro quadro da produção nacional de resultados de pesquisa em performance no país. A distribuição taxonômica dos trabalhos do 1º SNPPM em estudo anterior (Borém, 2001) era menos diversificada (o que mostra uma ampliação das temáticas de interesse) e menos descritiva do que a utilizada no presente estudo (que pretende ser mais abrangente e precisa). Ela incluía a categoria “performance pura” que significava 24,7% de todos os trabalhos em performance e englobava todas as abordagens que não estivessem ligadas diretamente às outras subáreas ou campos interdisciplinares da música mais consolidados no início do século XXI (agrupando estudos sobre questões técnicas dos instrumentos, luteria, aspectos cognitivos como memorização, tipo de *vibrato*, dedilhados etc). A Tab.5 refaz esta análise dentro da nova taxonomia, proposta no presente trabalho e que considera a performance musical dentro de um contexto de maior diversidade de interfaces com outras de subáreas da música e outros campos do conhecimento. Uma grande maioria dos trabalhos (32,9 %) estava em conexão com a análise musical. Esse número elevado esconde um dos problemas da área, pois são estudos que incluem procedimentos analíticos (especialmente de análises formais), mas que de fato não contribuem claramente para a interpretação da obra analisada. Outro dado que

surpreende é o fato do número de trabalhos relacionando a Performance à Música Popular já superarem o número de trabalhos relacionando a Performance à Musicologia (que trata da música erudita). Também surpreende o baixo interesse pelas edições de Performance e edição/editoração/catalogação de obras (1,4 %), uma vez que grande parte do repertório brasileiro ainda se encontra em acervos não organizados e na forma manuscrita.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	10,0 %
Performance musical e idiomatismo	7,1 %
Performance musical e edição/editoração/catalogação	1,4 %
Performance musical e técnica de execução	10,0 %
Performance musical e ciências da saúde	4,3 %
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	8,6 %
Performance musical e composição	7,1 %
Performance musical e música popular	10,0 %
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	8,6 %
Performance musical e análise	32,9 %
TOTAL (70 comunicações)	100%

Tab.5 – Distribuição taxonômica dos trabalhos em Performance Musical apresentados no 1º SNPPM (2000).

Já entre os 26 trabalhos apresentados no 2º SNPPM, realizado em Goiânia em 2002, pode-se observar que houve um aumento significativo em torno de temáticas que abordam questões técnicas de execução ou interpretação de obras, tendo subido de 10% no I SNPPM para 42,3% no II SNPPM. Por outro lado, os trabalhos de Performance e Análise decresceram significativamente de 32,9 % no I SNPPM para 19,2% no II SNPPM. Nota-se também que trabalhos de Performance e Música Popular, bem como trabalhos sobre a literatura (métodos, repertório...) deram espaço para trabalhos sobre Performance e Musicologia, que cresceu de 8,6 % no I SNPPM para 15,3% no II SNPPM, como mostra a Tab.6.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	7,6%
Performance musical e idiomatismo	---
Performance musical e edição/editoração/catalogação	3,8%
Performance musical e técnica de execução	42,3%
Performance musical e ciências da saúde (psicologia/neurociências/medicina)	3,8%
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	15,3%
Performance musical e composição	7,6%
Performance musical e música popular	---
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	---
Performance musical e análise	19,2%
TOTAL (26 trabalhos = 100%)	100%

Tab.6- Distribuição taxonômica dos trabalhos em Performance Musical apresentados no 2º SNPPM (2002).

3.1.3 – SIMCAM

O SIMCAM (Simpósio de Cognição e Artes Musicais) foi criado em 2005, em Curitiba, por iniciativa dos pesquisadores Beatriz Ilari e Maurício Dottori (Ilari, 2009). Em 2006, por ocasião da realização do 2º SIMCAM, foi fundada a ABCM (Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais) que passou a organizar o SIMCAM anualmente. Os eventos nos anos ímpares são internacionais e nos anos pares nacionais. A taxonomia de todas as comunicações apresentadas no SIMCAM (2005-2012) totalizaram 410 textos publicados nos anais. Destes, 95 comunicações foram de performance, o que equivale a 23,1% do total. Levando-se em conta a natureza do evento de atrair pesquisadores das ciências da saúde, não foi surpresa detectar 45,2% dos trabalhos relacionado à performance nesta taxonomia, como mostra a Tab.7. Contudo, a ausência de trabalhos discutindo idiomatismo chama a atenção, pois nos estudos de processos cognitivos a natureza de cada instrumento e o perfil do instrumentista/cantor é fator determinante para estudos de questões de desempenho e *expertise* na performance.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	21%
Performance musical e idiomatismo	- - -
Performance musical e edição/editoração/catalogação	2,1%
Performance musical e técnica de execução	28,4%
Performance musical e ciências da saúde (psicologia/neurociências/medicina)	45,2%
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	- - -
Performance musical e composição	- - -
Performance musical e música popular	- - -
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	- - -
Performance musical e análise	- - -
TOTAL (95 comunicações)	100%

Tab.7- Distribuição taxonomica dos trabalhos em Performance Musical apresentados nos congressos do SIMCAM (2005-2012).

3.1.4 – SEMPEM

O SEMPEM (Seminário de Pesquisa em Música) foi criado em 2001, por iniciativa da pesquisadora e contrabaixista Sonia Ray em colaboração com vários colegas do PPG Música da UFG, e desde então é editado anualmente de forma ininterrupta. A totalidade das comunicações de pesquisa publicadas nos anais do SEMPEM (2001-2012) é composta por 186 trabalhos, sendo 84 (45,1%) da subárea Performance, como mostra a Tab.8. Dentre as comunicações de performance, há clara preferência por questões de ordem

técnico/interpretativas, que totalizam 28,5% dos trabalhos. Observa-se também que as relações de performance com ensino, edição, ciências da saúde e análise são equilibradas (variam entre 10,9% e 11,9%), refletindo a orientação do corpo-docente do PPG Música da UFG (cerca de 50% performers) e dos convidados do SEMPEM que sempre representam as subáreas de educação, saúde, tecnologia e teoria de forma equilibrada a fim de se respeitar a natureza interdisciplinar do PPG, ainda que se trate de convidado/participante internacional.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	11,9%
Performance musical e idiomatismo	- - -
Performance musical e edição/editoração/catalogação	10,9%
Performance musical e técnica de execução	28,5%
Performance musical e ciências da saúde (psicologia/neurociências/medicina)	11,9%
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	4,7%
Performance musical e composição	2,3%
Performance musical e música popular	8,3%
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	9,5%
Performance musical e análise	11,9%
TOTAL (84 comunicações)	100%

Tab.8 - Distribuição taxonômica dos trabalhos em Performance Musical apresentados nos congressos do SEMPEM (2001-2012)⁷.

3.1.5 – SIMPOM

O SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música), realizado na UNIRIO, está na sua segunda edição e congrega trabalhos selecionados de universidades de todo o país. O 1º SIMPOM em 2010 (Fernandes, 2010), teve 85 trabalhos, cuja distribuição por subáreas e suas interfaces com a Performance Musical é apresentada na Tab.9. Uma análise detalhada desses trabalhos mostra limites tênues na sua classificação dentro do congresso, como veremos abaixo.

Subárea da música	Nº de comunicações	
Performance	19 (22,35%)	Nº de comunicações em interface com a Performance
Educação Musical	34	8
Musicologia	19	3
Etnomusicologia	12	4
Teoria	10	2
Composição	8	- - -
Sonologia	2	- - -
TOTAL do 1º SIMPOM	85 (sendo 19 em Perf.)	17 (20%)
TOTAL em performance + performance em interface com outras subáreas	19 + 17 = 36 (42,35%)	

Tab.9 – Distribuição dos trabalhos no 1º SIMPOM (2010) com ocorrência por subárea e por interfaces com a Performance Musical.

Do total de 34 trabalhos em Educação Musical, 5 objetos de estudo se referem à Pedagogia da Performance (métodos de trombone no Brasil, ensino de instrumentos à distância, acústica e fisiologia da voz no ensino do canto, iniciação ao violoncelo e folclore, instrumento coletivo e aprendizagem), 2 tratam da história da performance (instrumentos de sopro no Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX, a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte) e 1 faz um paralelo entre música popular e música erudita (Hélio Delmiro e Villa-Lobos). Do total de 19 trabalhos em Musicologia, apenas 2 fazem interseção com a performance (método de Jayme Florence para violão, performance em *O Juiz de paz na roça* (1838) de Luis Carlos M. Pena) e 1 trata da performance da música popular (rítmica em João Gilberto). Dos 10 trabalhos da subárea Teoria, apenas 1 faz interseção com a performance (criação-performance na improvisação) e 1 aborda a performance da música popular (improvisação vertical em Pixinguinha). Dos 12 trabalhos em Etnomusicologia, 4 são em interseções com a performance em música popular (análise da música de Benito de Paula, performance do Clube do Choro da Paraíba, caxixi na percussão afro-brasileira, o disco *Peixe Vivo* banda amazonense Cravo Carbono). Já as subáreas da Sonologia e da Composição não fazem interseção com a performance. Finalmente, a Tab.10 abaixo classifica os 19 trabalhos apresentados na subárea Performance pelas suas temáticas. Confirmam-se as preferências por interfaces com a análise musical (31,5%) e a música popular (21,1%). No outro extremo, observa-se a ausência de trabalhos nas interfaces da edição/editoração/catalogação e da saúde.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	2 (10,5 %)
Performance musical e idiomatismo	1 (5,3 %)
Performance musical e edição/editoração/catalogação	---
Performance musical e técnica de execução	2 (10,5 %)
Performance musical e ciências da saúde	---
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	1 (5,3 %)
Performance musical e composição	1 (5,3 %)
Performance musical e música popular	4 (21,1 %)
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	2 (10,5 %)
Performance musical e análise	6 (31,5 %)
TOTAL	19 (100%)

Tab.10 - Distribuição taxonômica dos trabalhos em Performance Musical apresentados no 1º SIMPOM (2010).

Na página do 2º SIMPOM (Fernandes, 2012) podem-se consultar os trabalhos selecionados para 2012, mas esses trabalhos não foram ainda classificados por subáreas. Outro problema é que, como os resumos não haviam sido divulgados até outubro de 2012, não foi possível

analisar o conteúdo de trabalhos com títulos pouco elucidativos como “Arte da técnica”, “Percussão: arte e verdade” ou “Salve Regina de JJ e Lobo de Mesquita”.⁸ Por isso, a Tab.11 abaixo permite uma comparação aproximada da taxonomia das temáticas em Performance com o total geral dos trabalhos. O número de comunicações praticamente dobrou (161 trabalhos) em relação a 2010. Desses, 56 ou são da subárea de Performance ou são de outras subáreas da música em interface com a Performance.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	9 (16,1 %)
Performance musical e idiomatismo	2 (3,6 %)
Performance musical e edição/editoração/catalogação	- - -
Performance musical e técnica de execução	6 (10,7 %)
Performance musical e ciências da saúde	4 (7,1 %)
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	12 (21,4 %)
Performance musical e composição	- - -
Performance musical e música popular	7 (12,5 %)
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	6 (10,7 %)
Performance musical e análise	10 (17,9 %)
TOTAL	56 (100 %)

Tab.11 - Distribuição dos trabalhos da subárea Performance Musical apresentados no 2º SIMPOM (2011).

Algumas tendências do 1º SIMPOM se repetiram: uma preferência por interfaces com a educação musical (16,1%), música popular (12,5%) e análise musical (10,7%). Uma mudança notável foi o grande aumento do número de trabalhos em interface com a musicologia (21,4% contra apenas 5,3% em 2010). As interfaces com Composição e Edição/Editoração/Catalogação foram nulas, refletindo quadro semelhante em 2010. Apesar dos poucos trabalhos (7,1%), as contribuições com a área de Ciências da Saúde teve aumento significativo.

3.1.6 – Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ

Durante o 1º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, cuja temática foi “Atualidade da ópera” (Volpe, 2010), foram apresentados 27 trabalhos, entre conferências, mesas redondas e um grupo de trabalho (Tab.12). Desses, apenas dois trabalhos fazem interface com a performance musical.⁹ Esse baixo número surpreende (7,4% do total), uma vez que esse evento cobriu uma temática essencialmente ligada à performance - a ópera, e parece confirmar a pequena produção científica na área no canto operístico ou da regência orquestral.

Tipo de Apresentação	Nº de trabalhos	Nº em interface com a Performance musical
Conferências	6	---
Mesas	20	2
Sessões	---	---
Grupo de trabalho	1	---
TOTAIS	27 (ou 100%)	2 (ou 7,4%)

Tab.12 - Trabalhos apresentados no 1º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e sua relação com a performance musical.

Já no 2º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, cuja temática foi “Teoria, crítica e música na atualidade” (Volpe, 2011) e que teve 45 trabalhos apresentados (Tab.13), observa-se uma participação maior da performance musical: 20% do total. Pode-se observar ainda que: nenhum dos conferencistas convidados (assim como ocorreu no 1º Simpósio) apresentou trabalhos ligados à performance; apenas um convidado de mesa redonda se relacionou com a performance (realização estrutural, formal e sonora); e 20% do total dos trabalhos faz interface com a performance.¹⁰

Tipo de Apresentação	Nº de trabalhos	Nº em interface com a Performance musical
Conferências	6	---
Mesas	15	1
Sessões	24	8
Grupo de trabalho	---	---
TOTAIS	45 (ou 100%)	9 (ou 20%)

Tab.13 - Trabalhos apresentados no 2º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e sua relação com a performance musical.

Considerando apenas os trabalhos das Sessões (Performance e criação, Performance e estilo, Crítica) e Mesa (Sonologia e novos paradigmas em teoria) ligados à Performance Musical apresentados no 2º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ (Tab.14), percebe-se uma grande restrição em relação às temáticas: formação do performer para a música contemporânea de cordas, escrita para violão, colaboração compositor-performer na percussão e no saxofone, trajetória de uma cantora, interpretação e mimetismo, análise das *Bachianas N.6*, estrutura/foram/realização.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	1 (12,5%)
Performance musical e idiomatismo	1 (12,5%)
Performance musical e edição/editoração/catalogação	---
Performance musical e técnica de execução	---
Performance musical e ciências da saúde	---
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	2 (25%)
Performance musical e composição	2 (25%)
Performance musical e música popular	---
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	---
Performance musical e análise	2 (25%)
TOTAL	8 (100 %)

Tab.14 - Distribuição taxonômica dos trabalhos em Performance Musical apresentados no 2º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.

2.2 Periódicos

2.2.1 – Revista *Per Musi*

O periódico *Per Musi* foi criado inicialmente para ser um fórum de referência para trabalhos de pesquisa em Performance Musical no Brasil (daí seu nome), mas as dificuldades de manter sua semestralidade com um número mínimo de artigos de qualidade motivou a redefinição de sua linha editorial, que hoje se abriu para a produção de pesquisa sobre música em geral, inclusive interdisciplinares. Na sua história de quase 15 anos e 252 artigos publicados,¹¹ 153 artigos (60,7%) estão relacionados à Performance Musical, o que representa uma boa amostragem dos resultados de pesquisa dessa subárea publicados no Brasil. Dentro desse percentual, que se refere ao período de 2000 a 2013, uma comparação entre as temáticas segundo a taxonomia proposta no presente estudo (Tab.15) mostra algumas preferências, como será discutido a seguir.

Performance musical e Ensino/Aprendizagem/Educação	10,5% (16)
Performance musical e Idiomatismo	1,3% (2)
Performance musical e Edição/Editoração/Catalogação	3,9% (5)
Performance musical e Técnica de Execução/Interpretação	13,1% (20)
Performance musical e Ciências da Saúde	8,5% (13)
Performance musical e Musicologia/Sociedade/Cultura/Filosofia	20,3% (31)
Performance musical e Composição	3,9% (6)
Performance musical e Música Popular	15,0% (23)
Performance musical e Fontes de pesquisa (métodos/repertório/gravações/textos)	2,6% (4)
Performance musical e Análise	20,9% (32)
TOTAL	100% (153)

Tab.15 – Distribuição taxonômica de resultados de pesquisa em Performance Musical publicados na revista *Per Musi* no século XXI (2000-2013).

Quantitativamente, aparecem em primeiro lugar as abordagens analíticas (20,9%) seguidas de perto pela interseção com a Musicologia (20,3%). Embora os trabalhos envolvendo análise e performance estejam bem distribuídos ao longo do período estudado, essa é uma das interseções em que mais se verifica o problema dos resultados de pesquisa não refletirem, de fato, contribuições para a realização musical.¹² Na interseção com a Musicologia, destaca-se um grande crescimento de trabalhos sobre práticas de performance e edições historicamente informadas a partir de 2006. Em um patamar mais abaixo, observa-se uma concentração de assuntos ligados às Técnicas de Execução (13,1%) e Ensino (10,5%), mas que são superados por uma das interseções consolidadas mais recentemente: a Música Popular (15,0%, com apenas 5 trabalhos entre 2000 e 2006, e 18 entre 2007 e 2013). Apesar de significarem apenas 8,5 % dos trabalhos publicados em *Per Musi*, a interseção entre performance Musical e as Ciências da Saúde (Medicina, Psicologia, Neurociência, Fisioterapia, Fonoaudiologia e Educação Física) se destaca a partir de 2006 (9 trabalhos entre 2007 e 2013, contra 4 no período entre 2000 e 2006). Embora sejam interseções de grande potencial para o pesquisador-performer, pois se referem diretamente ao repertório a que se dedicam e realizam, algumas temáticas ainda se mostram muito acanhadas, como a colaboração compositor-intérprete ou processos de criação do intérprete (3,9%); edição, editoração e catalogação de obras do repertório (3,9%); escrita idiomática (1,3%); e o estudo das fontes de pesquisa em performance, como métodos instrumentais, literatura do repertório, gravações e textos sobre performance (2,6%).

2.2.2 - Revista *Opus*

A Revista *Opus* foi criada em 1989, um ano depois da fundação da ANPPOM. A revista teve vários editores ao longo das várias diretorias da ANPPOM. No período investigado (2000 a 2011), ficou sob os cuidados dos pesquisadores Silvio Ferraz (2000-2003), Maria Lúcia Pascoal (2004-2006), Rogério Budasz (2007-2010) e desde outubro de 2011, Adriana Moreira. A *Opus* foi uma publicação anual até 2006 e passou a ser semestral em 2007. O objetivo do periódico 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” (MOREIRA, 2011).

Apesar de a publicação ter entre suas metas “compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil”, esta não é a realidade mostrada na

taxonomia feita nos exemplares de 2000 a 2011. Talvez em função da tendência inicial da ANPPOM em abrigar pesquisadores próximos de temáticas teóricas (notadamente musicologia, análise e educação musical, mas também composição), o periódico da instituição se consolidou como um veículo de divulgação de pesquisas afastado dos músicos da performance. Contudo, nota-se uma inserção da performance nesse quadro quando se observa que, do total de 123 artigos publicados no período analisado, 25,2% apresentam interfaces claras com a performance musical. Se considerarmos a Performance sozinha, nota-se um crescimento gradual. De 2000 a 2002, 2 (10%) dos 20 artigos publicados foram em performance. De 2003 a 2006, 7 (17,9%) dos 39 artigos foram em performance. De 2007 a 2010, 20 (34,4 %) dos 58 artigos publicados forma em performance.

Na taxonomia geral, tab.16 abaixo, fica também evidente a predominância de textos enfatizando performance e análise (38,7%), o número significativo de textos discutindo técnica e interpretação (22,5%) e ensino (19,3%), pouca representação das discussões sobre literatura (9,6%), a baixíssima incidência de trabalhos sobre performance e idiomatismo, ciências da saúde e musicologia (3,2%) e a ausência de textos versando sobre edição/editoração, composição e música popular com ênfase em performance.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	19,3%
Performance musical e idiomatismo	3,2%
Performance musical e edição/editoração/catalogação	- - -
Performance musical e técnica de execução	22,5%
Performance musical e ciências da saúde (psicologia/neurociências/medicina)	3,2%
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	3,2%
Performance musical e composição	- - -
Performance musical e música popular	- - -
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	9,6%
Performance musical e análise	38,7%
TOTAL (31 artigos de performance = 25,2%)	100%

Tab.16 - Distribuição taxonômica de resultados de pesquisa em Performance Musical publicados na revista *Opus* (2000-2011)¹³.

2.2.3 - Revista *Música Hodie*

A revista *Música Hodie* foi idealizada e criada em dezembro de 2001 por Sonia Ray, com o apoio dos colegas do PPG Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás e é publicada ininterruptamente em edições semestrais. Seu Conselho Editorial é presidido por sua idealizadora desde sua criação e conta com representação regional, nacional e internacional. Desta mesma forma está composto o Conselho Consultivo.

Os indexadores de *Música Hodie* são o RILM (*International Repertory of Music Literature*), *Arts & Humanity Index*, *The Music Index*, EBSCO e CAPES-Qualis-Periódicos “A2”. A publicação visa incentivar a produção científica e artística sobre Música, particularmente temas relacionados com a Performance Musical e suas Interfaces, Composição e Novas Tecnologias, Educação Musical, Música e Interdisciplinaridade, Musicoterapia, Linguagem Sonora e Intersemiose, Musicologia, concentrando-se na produção musical mais recente. As seções Artigos Científicos e Outras Palavras (dedicada a publicação de textos acadêmicos de interesse da área de música não necessariamente resultante de pesquisas científicas) são avaliadas no sistema *blind review* e com pareceristas externos. As seções Resumos (trabalhos de pesquisa concluídos), Resenhas (livros, gravações ou partituras), Primeira Impressão (partituras) e Primeira Audição (gravações) são avaliadas pelo editor e por pelo menos um membro do Conselho Consultivo e podem ter avaliações externas sempre que a especificidade do assunto indicar tal necessidade (RAY, 2012). Ao longo dos onze anos aqui pesquisados (2001-2012), *Música Hodie* publicou 222 artigos científicos sendo 72 deles em Performance (totalizando 32,4% do total), conforme a Tab.17.

Ano	Total de artigos	Artigos sobre performance
2001	5	2
2002	11	5
2003	11	5
2004	12	4
2005	12	4
2006	15	9
2007	13	3
2008	16	11
2009	16	6
2010	16	3
2011	16	8
2012	34	12
Total	222 (100%)	72 (32,4%)

Tab.17 - Resultados de pesquisa em geral e em Performance Musical publicados na revista *Música Hodie* ano a ano (2001-2012).

Dentre os artigos de performance, destacam-se aqueles que exploram as interfaces com técnicas/interpretação (19%), análise (15%) e musicologia (11%), seguidos dos trabalhos sobre performance e ensino (8%), edição/editoração/catalogação (7%) e ciências da saúde (6%), como mostra a Tab.18. Os trabalhos de composição e performance têm pouca presença (3%). Idiomatismo, música popular e literatura juntos totalizam menos ainda (3%),

evidenciando a pouca atenção que instrumentistas, cantores e regentes têm dirigido às questões singulares de lidar com idiomas específicos de produção sonora, de sua relação com a música do cotidiano e com o estudo da literatura disponível.

Performance musical e ensino/aprendizagem/educação	8%
Performance musical e idiomatismo	1%
Performance musical e edição/edição/catalogação	7%
Performance musical e técnica de execução	19%
Performance musical e ciências da saúde (psicologia/neurociências/medicina)	6%
Performance musical e musicologia/sociedade/cultura	11%
Performance musical e composição	3%
Performance musical e música popular	1%
Performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos)	1%
Performance musical e análise	15%
TOTAL (72 artigos)	100%

Tab.18 - Distribuição taxonômica de resultados de pesquisa em Performance Musical publicados na revista *Música Hodie* (2001-2012).

3- Problemas da pesquisa em Performance Musical no Brasil

Dentre as subáreas de música, a performance pode ser considerada a “caçula” no ambiente acadêmico de um modo geral. Nos EUA, a performance estabeleceu-se nas universidades muito depois da musicologia e da educação musical. Na Europa, até hoje prevalece uma dicotomia na qual um lado se baseia na tradição secular dos conservatórios do “fazer” a música e, do outro, a tradição do “pensar” a música nas universidades. Essa situação começou a ser questionada de forma mais efetiva somente com o *Bologna Process* (também conhecido como Protocolo de Bologna). Assinado por 29 países europeus em 1999, essa iniciativa tem como objetivo permitir uma equivalência (de padrões e qualidade) entre cursos superiores em países da Europa.

No Brasil, embora a música tenha uma história recente (a partir de 1980), a performance esteve presente desde o início porque foi em performance que muitos brasileiros fizeram seu doutorado no exterior, a maioria nos EUA. Boa parte deste número de doutores têm se tornado docentes em programas de pós-graduação no Brasil, o que reflete o principal objetivo dos altos investimentos feitos pelas agências CAPES e CNPq na qualificação de brasileiros no exterior. Esse número expressivo de docentes com doutorado em performance reflete-se diretamente no expressivo número de pós-graduandos em performance no Brasil. Entretanto, boa parte dos doutores com DMA foram orientados, nos EUA, por pesquisadores das áreas de

musicologia ou educação musical ou por performers sem uma experiência de pesquisa consolidada. Esta situação gerou, e tem gerado um quadro problemático que acaba resultando em pesquisas inadequadas ao perfil do aluno de performance – ou seja, com pouca ou nenhuma conexão com a performance – ou pesquisas sem um delineamento e metodologias adequados. Assim, talvez o problema mais geral, e talvez o mais grave, seja a construção de perfis de pesquisadores “quase” musicólogos ou “quase” educadores musicais.

Praticamente não se vê historiografias ou revisões de literatura sobre a pesquisa experimental em performance publicadas no Brasil. Os poucos levantamentos de fontes publicadas revelam que a pesquisa em performance com base em dados empíricos ainda engatinha no país, o que torna patente a busca de referências metodológicas fora do país. No seu estudo sobre quadros teóricos da pesquisa em performance e mudanças nas suas orientações metodológicas desde a década de 1920, Gerling e Souza (2000, p.115, 124-125) discutem 66 referências, das quais apenas 3 se referiam a trabalhos de pesquisas conduzidas no Brasil. Na sua adaptação de conceitos do comportamento motor para a área de performance musical, das 58 referências discutidas por Menezes et al (2002), 23 resultavam de pesquisas no Brasil, mas quase todas elas resultaram de pesquisas no campo da educação física. Em estudo seguinte, sobre controle motor na performance do contrabaixo, Menezes et al (2007), recorreu a apenas 3 dentro das 36 referências que utilizou. Ao estudar as tendências de *undershoot* e *overshoot* no contrabaixo (desafinação à menor ou à maior) apenas 3 das 16 de Borém et al (2005) se referem a pesquisas realizadas no país e mesmo assim, são do seu próprio grupo de pesquisa. Passada mais de uma década do momento em que a pesquisa experimental parece ter despertado interesse na comunidade de performers no Brasil, esse quadro não parece não ter mudado muito. Em estudo mais recente, Barros (2012, no prelo), discute 41 referências de pesquisas de natureza empírica sobre a construção da performance, mas dessas, apenas 2 resultam de pesquisas brasileiras.

A forma como as pesquisas em performance encontram seus leitores é também preocupante. Muitos dos trabalhos de pós-graduação em performance não chegam a ser apresentados em congressos de associações nacionais importantes (como ANPPOM e ABEM) e parecem destinados a acumular poeira nas estantes das bibliotecas das instituições de origem ou serem expostos no portal CAPES sem uma divulgação pública de fato. Menos ainda se observa uma ação dos pesquisadores em performance de buscar vitrines para seus trabalhos como os concursos para textos acadêmicos ou jornalísticos sobre música. As duas edições do *Prêmio*

Funarte de Produção Crítica em Música, realizados em 2010 e 2012, confirmam um problema central da escrita acadêmica da performance musical, uma vez que a maioria dos trabalhos desse concurso derivam de teses e dissertações: uma grande dicotomia entre o grande número de alunos de mestrado e doutorado em música com foco na performance e uma baixa produção de textos críticos de qualidade. Entre os 49 candidatos inscritos no *1º Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música* (Funarte, 2010a), que foram avaliados (em relação à relevância do tema, qualidade da escrita e contribuição efetiva para a área de música), apenas 7 (menos de 14%) tinham temas focados na performance e nenhum deles foi premiado (Funarte, 2010b). Um dos trabalhos premiados, *Casé: como toca este rapaz!*, cujo título deixa o leitor imaginando o que seria seu conteúdo, trata da vida de um saxofonista, mas resulta de pesquisa jornalística e não de pesquisa em performance musical.¹⁴ Já no *2º Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música* (Funarte, 2012), a proporção é praticamente a mesma entre os 99 candidatos inscritos: apenas 15 (pouco mais de 15%), cujos temas sugeriam abordagens sobre a performance de instrumentos e voz. Além disso, apenas um ficou entre os dez premiados e, ainda assim, o mesmo apresenta uma abordagem etnomusicológica da sanfona nordestina de oito baixos (Peres, 2012).¹⁵ Ao mesmo tempo em que revela uma baixa produção de textos críticos de qualidade em performance musical, este concurso confirma duas outras tendências. Primeiro, a consolidação da pesquisa em música popular no Brasil (mais de 61% do total de inscritos no *1º Prêmio Funarte* e quase de 49% no *2º Prêmio Funarte*), o que pode ser explicado não apenas pela longa e forte tradição desta música no Brasil e que finalmente se reflete nas linhas de pesquisa da pós-graduação. Segundo, dentro do pequeno número de textos dedicados à performance, cerca de metade deles está em conexão com a música popular (mais de 57% no *1º Prêmio Funarte* e quase 47% no *2º Prêmio Funarte*).

Um dos problemas mais comuns em trabalhos finais de pós-graduação é um delineamento tardio da pesquisa, já dentro do curso, o que tem implicações óbvias tanto na exequibilidade dentro do prazo exigido pela CAPES quanto do amadurecimento da escrita sobre os resultados. As origens deste problema podem estar ligados tanto a uma seleção de candidatos que não exige de antemão projetos bem estruturados e com temáticas viáveis, quanto a uma informalidade no ritual de qualificação dentro do primeiro ano de curso, quando o aluno deveria receber importante *feedback* sobre o desenvolvimento lógico e eficaz de seus procedimentos de pesquisa.

Outro problema é a fragmentação da dissertação ou tese em capítulos que pouco se relacionam entre si ou se tornam periféricos demais e fogem ao foco da pesquisa. Um quadro típico é a inclusão de capítulos introdutórios de teor biográfico ou de contexto histórico sobre gêneros ou formas, quando a contribuição factível do estudo estaria focada em uma obra específica. Não raro, esses trabalhos se aventuram por searas da musicologia ou da análise musical sem a profundidade que precisam, e acabam por oferecer uma visão limitada de assuntos que estão no cerne daquilo sobre o que o performer pode contribuir. Como observado antes, é comum a inclusão da análise musical de repertório em pesquisas sem uma finalidade clara, muitas vezes revelando elementos formais, harmônicos, rítmicos, melódicos ou tímbricos que não se conectam com a realização musical.

Outro problema que se observa é a falta de historiografias sobre a pesquisa em performance musical no Brasil, país cuja inserção artística mundial só fez crescer no século XX. Apesar do expressivo e crescente número de instrumentistas, cantores, maestros, grupos musicais e instituições de ensino de excelência da performance brasileiros com reconhecimento internacional, muito pouco tem sido feito para documentar os processos criativos e pedagógicos da performance de forma científica no Brasil. Na sua retrospectiva histórica sobre o processo de preparação da performance, Barros (2012, no prelo) analisa 41 estudos (que tratam de prática deliberada e prática informal, estratégias de estudo, análise da prática, memorização, diferenças em interpretação, preparação de repertório, tempo de prática e auto-avaliação). Desses, apenas um foi realizado no Brasil. Essa dicotomia brasileira entre uma maioria de alunos da performance na pós-graduação e uma carência na realização de estudos sobre os processos criativos e de aprendizagem da performance parece refletir a herança de uma época em que as temáticas de pesquisa escolhidas refletiam mais a formação de orientadores não-performers, o que ainda pode ser observado.

Finalmente, existem os problemas em relação à forma com que as informações sobre o conteúdo do trabalho chegam primeiramente ao leitor, ou seja, por meio do título, do resumo e das palavras-chave. Esse problema, que é geral na área de música e não apenas da performance musical, é grave e antigo (Borém, 2001, p.21-22), embaçando a visibilidade do que é produzido na área. Isso afasta o leitor, ou diminui sua curiosidade em relação à sua leitura. Um título ou resumo mal elaborado, que não reflete com precisão o conteúdo do trabalho (ou que o reflete parcialmente) é causa frequente de desistência ou perda de interesse por parte do leitor. Autores de títulos nada reveladores como *Do velho se faz o ovo* ou, ainda,

Arte da técnica poderiam manter a intenção poética ou de ênfase pretendida no título, mas utilizar um subtítulo minimamente esclarecedor. Já em relação aos resumos dos trabalhos, há dois aspectos negativos e contraditórios: muitos pecam por uma escrita com excesso de informação e falta de uma sequência lógica (quando deveriam ser sucintos e claros) e, ao mesmo tempo, muitas vezes deixam de apresentar informações básicas como o delineamento da pesquisa, método, procedimentos e resultados. Finalmente, com a mudança do paradigma de recuperação da informação virtual, que devido à gigantesca profusão de dados na internet funciona melhor com conteúdos semânticos, os autores precisam se atualizar em relação à escolha das palavras-chave de seu texto. Embora o nome “palavra-chave” sugira palavras isoladas, geralmente substantivos simples, palavras-chave hoje são mais precisas e passíveis de uma recuperação significativa quando são mais específicas. Isso muitas vezes significa a escolha de “frases-chave”. Assim, se o tema, por exemplo, é “escolhas de dedilhado no *Concerto para violão* de Villa-Lobos”, palavras-chave como *dedilhado*, *violão*, *concerto* e *Villa-Lobos* não são de fato significativas. Alternativas melhores seriam, por exemplo: dedilhado no violão; violão em Villa-Lobos; música sinfônica de Villa-Lobos; concerto de violão.

4- Algumas alternativas: interfaces com outras subáreas da música e interseções interdisciplinares com outros campos do conhecimento

As alternativas de pesquisa aqui apresentadas privilegiam tanto a vocação natural da performance de fazer interface com outras subáreas da música (musicologia, teoria musical, composição, educação musical, música popular e sonologia), quanto sua vocação interdisciplinar, de fazer interseção com outras áreas do conhecimento (literatura, teatro, cognição, medicina, educação física, psicologia, física acústica). Antes de se pretender exaustiva, a seleção desses exemplos é uma escolha pessoal dos coautores desse estudo e visa abordar uma amostragem diversificada de delineamentos de pesquisa e procedimentos metodológicos.

A adaptação de metodologias entre campos dos saberes é algo bastante praticado nas pesquisas interáreas. Para fundamentar a interpretação de uma obra escrita no final do século XX, Greco e Barrenechea (2007) adaptaram os 10 parâmetros (sonoridade, situação, altura, afinação/temperamento, articulação, ornamentação, improvisação, andamento, notação e

dinâmica) propostos por Ross W. Duffin relativos à realização da música historicamente informada (ou *HIP: historically informed performance*) do período barroco.

Entre a Performance e a Composição, o performer pesquisador conta com sua experiência no artesanato da realização musical, podendo contribuir decisivamente na busca de uma precisão e desenvolvimento da escrita idiomática e das técnicas estendidas, na correção e revisão de partituras editadas ou manuscritos, na elaboração de edições de performance, na restaurações de partes incompletas ou perdidas, na adequação de práticas de performance à escritura do compositor.

Levantamentos exaustivos sobre repertórios de instrumentos específicos não são raros na musicologia, mas tipicamente despertam o interesse entre pesquisadores da área de performance. Entre os diversos exemplos de resultados de pesquisa que têm desvelado acervos importantes no país estão as bibliografias anotadas de Ray (1996, 1998, 2012) sobre o repertório do contrabaixo brasileiro, a catalogação das sonatas para violino de compositores brasileiros e sua escrita idiomática por Cavazotti (1998, 2000, 2001) e a catalogação temática do acervo para pianoforte da *Coleção Thereza Christina Maria* (Biblioteca Nacional) de Persone (2011, 2012).

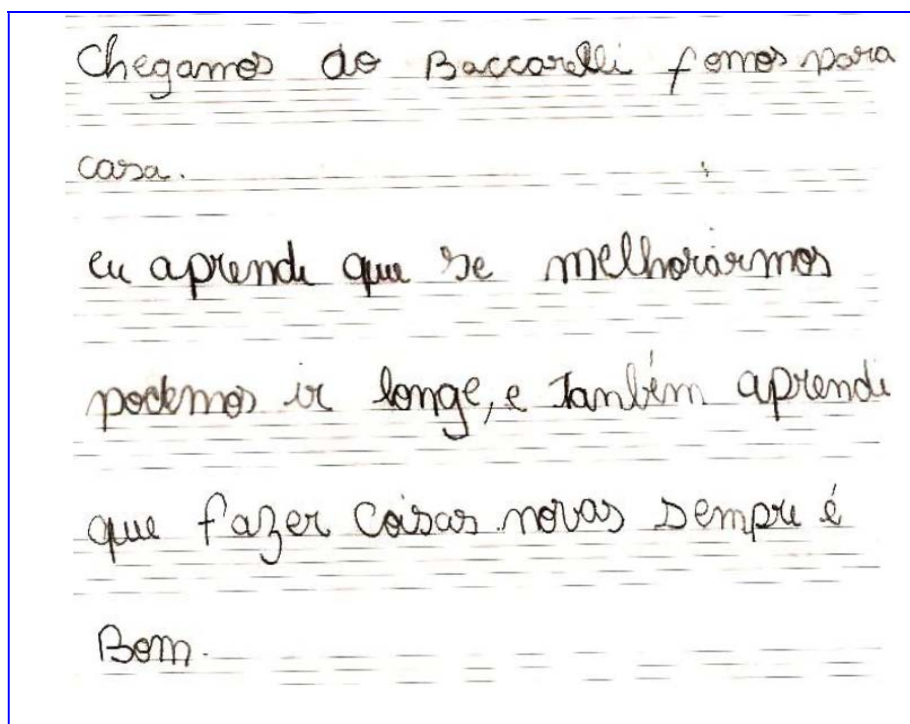
Dentro de uma das vertentes que mais contribuem com o desenvolvimento de um repertório musical de qualidade, está a colaboração compositor-performer, que ainda é pouco explorada. A convivência por mais de quatro meses com o compositor argentino Eduardo Bértola, período em que ele compôs *Lucipherez* para contrabaixo solo, permitiu a Borém (1998) experimentar e mostrar-lhe as possibilidades de diversas técnicas instrumentais avançadas que poderiam ser inseridas no seu programa composicional veladamente autobiográfico: um movimento único com sessões formais sucessivas, expressando a sabedoria e atmosferas conflitantes de seu personagem (como rebeldia e resignação, agitação e serenidade, paz e violência, céu e inferno). A versão final da obra ficou pronta em 1996, após sua notação em três manuscritos consecutivos e diferentes (Ex.1), que serviram como fontes primárias para estudar o processo composicional de Bértola. Em estudo posterior, Borém (2004) utilizou a análise escalar e de conjunto de notas para descobrir em *Lucipherez* os elementos intervalares e motivicos que dão grande coesão à obra, conectá-los aos aspectos psicológicos em torno da vida do compositor e fundamentar melhor sua interpretação com base nas suas diversas atmosferas.

The image displays two sets of musical notation for three staves (L1, L2, L3). The first set, on the left, shows measures starting at measure 9 (c. 9). L1 has a 'poco' marking and a slur over two notes. L2 has a 'f' marking. L3 has a 'f' marking and a slur over a sequence of notes. The second set, on the right, shows measures starting at measure 41 (c. 41) and measure 42 (c. 42). L1 has 'pizz. risoluto' and 'ff subito' with a triplet of three notes. L2 has 'arco' and 'ff subito' with a triplet of three notes. L3 has 'arco tallone' and 'ff subito' with a triplet of three notes, including an accent over the final note.

Ex.1 – Trechos com mudanças ao longo da escrita dos três manuscritos de *Lúcipherez* de Eduardo Bértola: resultado da colaboração compositor-intérprete.

Na interface entre Performance e Pedagogia da Performance, se assim nomearmos este segmento da Educação Musical mais voltado para um ensino e aprendizagem instrumental de excelência, os instrumentistas e cantores tem um amplo campo de ação para discutir, experimentar e veicular estratégias pedagógicas. A partir de uma herança que caminha para 5 séculos de existência (se considerarmos que a sistematização dos métodos instrumentais e vocais começam a se consolidar no Barroco), há uma necessidade contínua de repensar a aprendizagem de conteúdos musicais e técnicos em função dos avanços teóricos no ensino de música.

Fazendo interseção entre a Performance, a Educação Musical e a Composição, Rosa (2012) parte de um levantamento sobre o repertório brasileiro de contrabaixo mais recente para introduzir técnicas estendidas no ensino para adolescentes carentes do Instituto Baccarelli em São Paulo, completando o ciclo de aprendizagem com práticas de criação coletiva. Ao mesmo tempo em que busca formar músicos com vocabulários musicais mais diversificados, esta pesquisa contempla, em um contexto de contribuição social (Ex.2), a noção de uma educação integrada em que performance e composição são vistas como complementares.

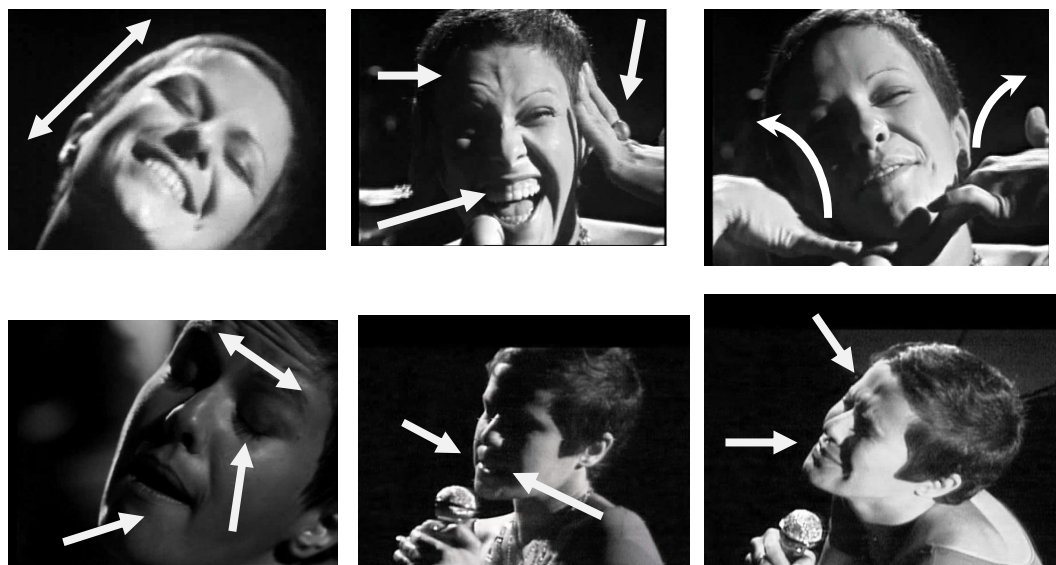


Ex.2 - Relato de aluno iniciante sobre experiência aprendizagem de técnicas estendidas e criação musical no Instituto Bacarelli em São Paulo (Rosa, 2012).

Estudos interdisciplinares entre Performance e Literatura permitem compreender melhor os aspectos da interpretação dos diversos tipos de texto (poesia, prosa, libretos, excertos literários etc.) que podem estar direta (como as letras de música) ou indiretamente (como o texto que inspira uma obra ou origina seu conteúdo programático) relacionados à música a ser realizada. O estudo das relações texto-música (*text painting*) podem explicitar elementos para a fundamentação de uma performance.

Borém e Taglianetti (2012), em pesquisa entre a performance musical e o gestual cênico, recorreram à análise de música gravada como procedimento metodológico, para tratar da relação música-texto-corporalidade da cantora Elis Regina. Partindo da ideia de que a análise de gravações de áudio permite compreender melhor tanto a composição musical quanto sua interpretação (ideia a partir da qual o *CHARM - Center for History and Analysis of Recorded Music* da Inglaterra se tornou referência mundial), este estudo amplia a utilização de análise de gravações de áudio para a análise de gravações de vídeo. Foram selecionados trechos de um vídeo histórico contendo duas canções de conteúdos diametralmente opostos (Ex.3). Em *Ladeira da preguiça* de Gilberto Gil, as linhas de movimentos dos braços, tronco e cabeça sublinham a atmosfera de alegria e descontração presentes na letra e linhas melódicas da música. Já em *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime, a submissão, ódio e tristeza

opressora implícitos na letra e linhas melódicas cromáticas encontram um substrato expressivo perfeito nas contrações musculares da testa, olhos e boca de Elis Regina.



Ex.3 - Expressões faciais na performance de Elis Regina em duas canções contrastantes (em cima: *Ladeira da preguiça* de Gilberto Gil; embaixo: *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime).

Borém e Taglianetti (2011), integrando elementos do Teatro à tríade Performance Musical, Composição e Educação Musical, narram o processo de criação de uma obra didática para crianças e construção de sua performance a partir da relação texto-música e elementos cênicos. Atendendo a uma demanda do maestro Fábio Mechetti para os Concertos Didáticos da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Fausto Borém compôs *Não atire o pau no gato!*, uma obra para narrador, contrabaixo e orquestra sinfônica (Ex.4). Ao lado da intenção educacional de promover uma reflexão sobre uma cantiga de infância brasileira, este trabalho visa apresentar ao público de música erudita infantil elementos estilísticos musicais diversos (tonalismo tradicional e expandido, modalismo, atonalismo e técnicas estendidas de performance).

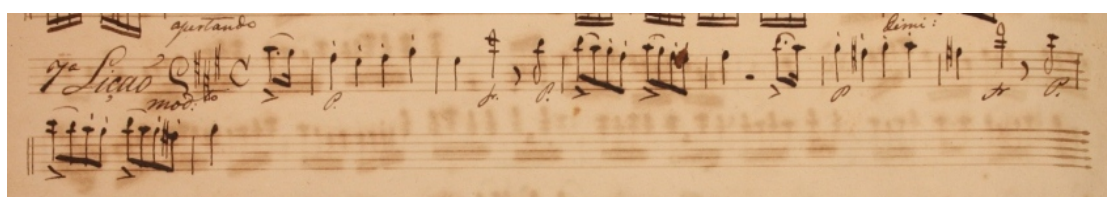
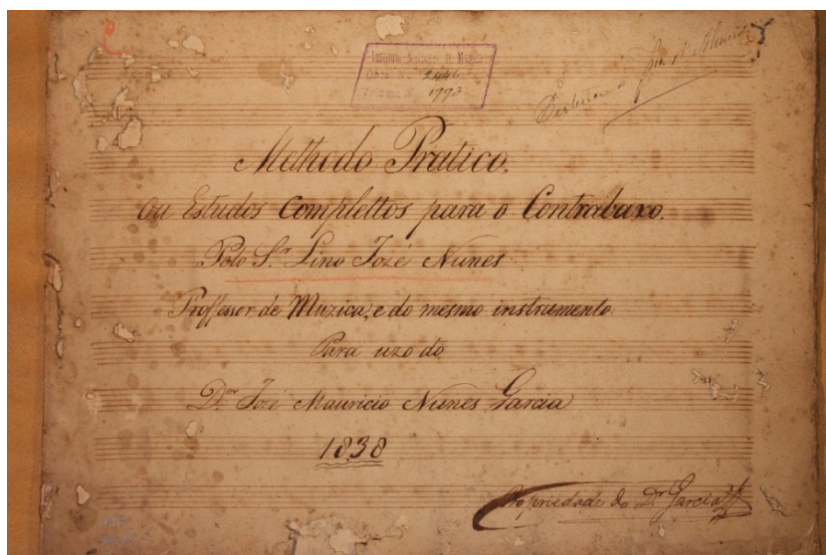


Ex.4 - Performance de Fausto Borém (narrador-contrabaixista), com a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais com regência do maestro Marcos Arakaki, em sua obra cênico-musical didática *Não atire o pau no gato!*: integração na pesquisa entre composição, performance musical, teatro e educação musical.

Em outra interseção da Performance Musical com a Performance Teatral, recorrendo aos princípios do Sistema de Ações Físicas de Constantin Stanislavski, Araújo (2012) propõe uma nova abordagem para a realização da canção de câmara erudita, em que os elementos cênicos e a corporalidade do cantor se tornam parte essencial da realização musical.

A maioria do repertório musical de tradição escrita, que passou a ser escrito no Brasil a partir do século XVIII e um dia foi apresentado em público, têm sido preservado especialmente em ações musicológicas em acervos públicos e privados referenciais. Entretanto, boa parte desse repertório permanece arquivado e ainda não reencontrou sua finalidade inicial de ser apresentado em público. Uma importante participação dos pesquisadores em performance pode ajudar a completar este ciclo. De fato, parte significativa das pesquisas musicológicas centradas no estudo de compositores, obras ou conjuntos de obras específicos são motivadas pelo desejo dos performers de recuperá-los e disponibilizá-los novamente para o público na forma de partituras, concertos e gravações. Citamos aqui duas iniciativas nessa vertente, ambas derivadas de fontes primárias pertencentes à Biblioteca Alberto Nepomuceno, na UFRJ, que é o mais importante repositório de manuscritos musicais dos períodos imperial e republicano no Brasil. Primeiro, a redescoberta do *Methodo pratico, ou estudos complettos para o contrabaxo* [grafia da época], escrito em 1838 pelo contrabaixista-compositor carioca Lino José Nunes (s.d. - 1847). Para abordar a riqueza de conhecimentos que este manuscrito (Ex.5) ainda esconde, é preciso recorrer aos pontos de vista de várias subáreas da música: musicologia, performance, análise musical, composição e educação musical (mais

especificamente, a pedagogia da performance) (Cardoso, 2011; Nunes, 2011; Borém e Cardoso, 2012). Integrando metodologias dessas subáreas, podemos rever a importância de um músico que ainda é conhecido apenas como cantor e compositor de modinhas difíceis de cantar. Analisando seu método, podemos estreitar sua relação musical com o Coro e a Orquestra da Capela Imperial, e com o Padre José Maurício Nunes Garcia, que além de ter sido seu professor, foi pai do aluno a quem Lino dedicou o *Methodo*. Mais do que isso, o fato desse aluno seguir a carreira de médico parece justificar o fato de Lino deixá-lo incompleto na sétima *Lição*. Ao longo de suas páginas, aprendemos sobre as práticas de performance e o tipo de contrabaixo que era utilizado no principal grupo musical brasileiro da primeira metade do século XIX: o contrabaixo italiano de três cordas tocado com apenas os dedos 1 e 4 da mão esquerda. Harmonicamente, a disposição das *Lições* segundo o círculo das 5^{as} sugere uma forte ligação como o modelo pedagógico estabelecido por J. S. Bach em *O Cravo bem temperado*. Uma análise mais detalhada das *Lições* de Lino ainda revela características únicas seu estilo composicional e escrita idiomática para o contrabaixo. Pode-se notar uma ênfase em modulações bruscas e para tonalidades inesperadas, ornamentos típicos da escritura vocal (modinha e ópera italiana) aplicados à escrita instrumental, uma queda pelo ritmo da síncope que, a partir das matrizes do lundu, com a qual convivia, iria evoluir para as sequência de síncopes que mais tarde seriam chamadas de brasileiras. Sob a perspectiva da performance, percebe-se na caligrafia do manuscrito a necessidade de uma edição de performance na qual possam ser corrigidas notas erradas e uma normalização de diversas inconsistências de articulação e dinâmicas. Finalmente, diante da enorme carência do repertório brasileiro para o contrabaixo nesse período, aventa-se a possibilidade, por meio de um concurso de composição, de que a *Lição N.7* seja completada dentro das características composicionais de Lino.



Ex.5 – Capa e 7ª Lição incompleta do manuscrito autógrafo do *Methodo pratico, ou estudos completos para o contrabaixo* (1838) de Lino José Nunes.

Nosso segundo exemplo, que também reflete uma pesquisa da performance musical em interface com a musicologia, a análise musical, a composição e a educação musical (Borém, 2005a; Borém, 2005b), foi motivada por essa carência de um repertório brasileiro para o contrabaixo, que levou à criação do projeto “Pérolas” e “pepinos” do contrabaixo (Borém, 2001). Também redescobertos na Biblioteca Alberto Nepomuceno, três manuscritos contendo apenas a parte de contrabaixo (um manuscrito autógrafo de Leopoldo Miguez e duas cópias; a parte de piano encontra-se desaparecida) motivaram o estudo de uma das raras obras escritas fora da Europa no século XIX para esse instrumento: o *Impromptu* para contrabaixo e piano, de 1898. A análise harmônica permitiu comprovar um erro de clave (pois ainda não havia uma escrita modal nesse período no Brasil) e revelar uma obra solística e práticas de performance (registro agudo, harmônicos naturais, articulações virtuosísticas) até então desconhecidas para nós. O estudo das atividades dos círculos musicais do Rio de Janeiro imperial e do início da República – especialmente instrumentistas e professores - apontou uma grande influência da visita do virtuoso Giovanni Bottesini ao Brasil, que ficou mais tempo no Rio de Janeiro devido a um problema com o navio que o levava para reger ópera no Teatro Colón, em Buenos Aires. Finalmente, para dar vida novamente a essa obra emblemática do contrabaixo no Brasil, foi necessário realizar um concurso internacional de composição em 2005 para a criação de uma nova parte de piano no estilo de Leopoldo

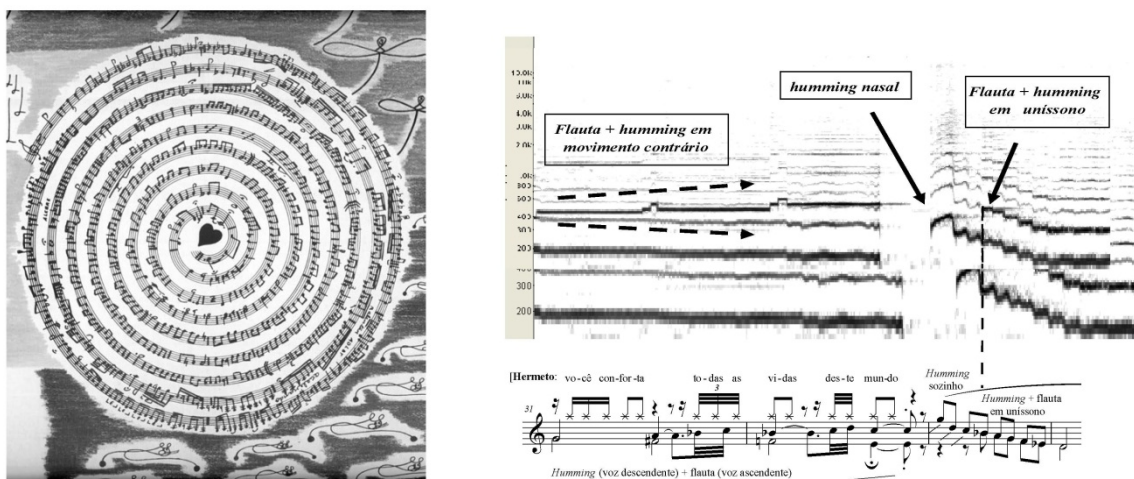
Miguez (Ex.6), Esse concurso teve no júri nomes como o compositor brasileiro Almeida Prado e o contrabaixista norte-americano Gary Karr, dentre outros, e concedeu o Primeiro Prêmio a Roberto Macedo Ribeiro, professor da Escola de Música da UFRJ.

Ex.6 – Trecho de partitura de *Impromptu* (c.10-13), com parte de contrabaixo original de Leopoldo Miguez (1898), restaurada a partir de três manuscritos remanescentes e parte de piano recomposta por Roberto Macedo Ribeiro em 2005.

A Música Popular cresceu de tal forma como foco da pesquisa no Brasil que foi considerada como subárea no 20º e 21º Congressos da ANPPOM (Florianópolis, em 2010 e Uberlândia, em 2011) e, apesar de ser reincorporada à Etnomusicologia no 22º Congresso da ANPPOM (João Pessoa, em 2012), deverá retornar, após votação em assembléia, como subárea autônoma no 23º Congresso da AMPPOM (Natal, em 2013). A tendência de uma proximidade entre Performance e Música Popular tem sido notável desde que foram criados os primeiros cursos de Graduação e Pós-Graduação em com linhas de pesquisa sobre música popular (UNICAMP e UNIRIO). Com o advento de uma nova musicologia com ênfase na análise da música gravada e não apenas em tratados e partituras, se beneficiaram muito os estudos em performance e música popular, uma vez que sua originalidade estética está fortemente ancorada na sua realização musical e não pode ser documentada ou apreciada na limitada natureza impressa das partituras e textos sobre música.

As limitações da representação da música popular notada em forma de partitura ficam muito evidentes quando se referem aos recursos expressivos do performer. Elementos como tipos de *vibrato*, *portamento*, efeitos especiais de timbre e articulação, técnicas estendidas, instrumentação, ornamentos e improvisação em uma performance só podem ser avaliados, de fato, com a audição atenta e análise da gravação e, posteriormente, sua transcrição. Nesse processo, a utilização de *softwares* que diminuem o andamento da gravação sem alterar as alturas, é uma ferramenta valiosa. Para estudar a hibridação de estilos, tão comum na música popular brasileira, Fabris e Borém (2006) analisaram a imbricação do choro e do jazz na

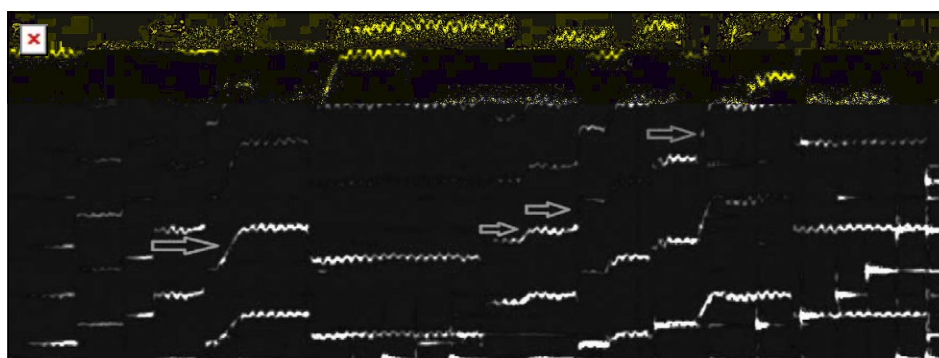
música de K-Ximbinho interpretada pelo saxofonista Zé Bodega; Barreto e Borém (2010) analisaram a influências do *bebop* no baião *Pro Zeca* de Vitor Assis Brasil, interpretado por ele mesmo. Ainda exemplificando estudos na interseção da Performance Musical com a Música Popular, Borém e Araújo (2010) narram, na primeira biografia acadêmica sobre o compositor e multinstrumentista Hermeto Pascoal, como sua trajetória de vida influenciou a formação de sua linguagem harmônica. Demonstram também nesse estudo como esse brasileiro genial recebeu aclamação internacional e como tem sido capaz, dentro de seu autodidatismo e extensa produção musical, de refletir uma equivalência aos principais desdobramentos composicionais eruditos da música do século XX. Ainda tendo Hermeto Pascoal como objeto de pesquisa, mas focados em um estudo de caso, Borém e Garcia (2010) analisam a obra *Cannon* para flauta solo, *humming* na flauta e sons pré-gravados, a partir das fontes primárias constituídas pela gravação de áudio do próprio compositor e uma partitura espiralada (Ex.7) impressa na capa interna do LP *Salve Mass*, de 1977. A associação dos procedimentos da transcrição musical e análise de espectrogramas permitiu criar uma partitura detalhada da obra (Pascoal, 2012), que é uma homenagem ao jazzista Cannonball Aderley (falecido um ano antes da gravação) e revela uma sessão espírita por trás de seu conteúdo programático. Para obter esta atmosfera, Hermeto criou uma das primeiras músicas do repertório eletroacústico brasileiro, na qual usa também técnicas estendidas na flauta (Ex.7).



Ex.7 - Partitura espiralada de *Cannon* que, junto com gravação de áudio, serviu da base para transcrição e análise espectrográfica de práticas de performance de Hermeto Pascoal.

Se as transcrições de gravações podem ser realizadas auditivamente, mas dependem da habilidade de escutar atentamente os detalhes que escapam à notação na partitura, a análise espectrográfica de arquivos sonoros, ferramenta essencial à Sonologia, é muito mais precisa para fornecer dados quantitativos sobre altura, intensidade e timbre. A partir de uma gravação

histórica de 1929, Ribeiro e Borém (2012) utilizaram este recurso para descrever os tipos de *vibrato* e *portamento* (Ex.8) do contrabaixista-compositor-maestro Serge Koussevitzky e relacioná-los com as transformações estéticas no contexto daquela época.



Ex.8 – Trecho musical e respectivo espectrograma com *portamenti* de diversos tipos no *Andante* do *Concerto Op.3* (c.1-4) em gravação de Serge Koussevitzky de 1929.

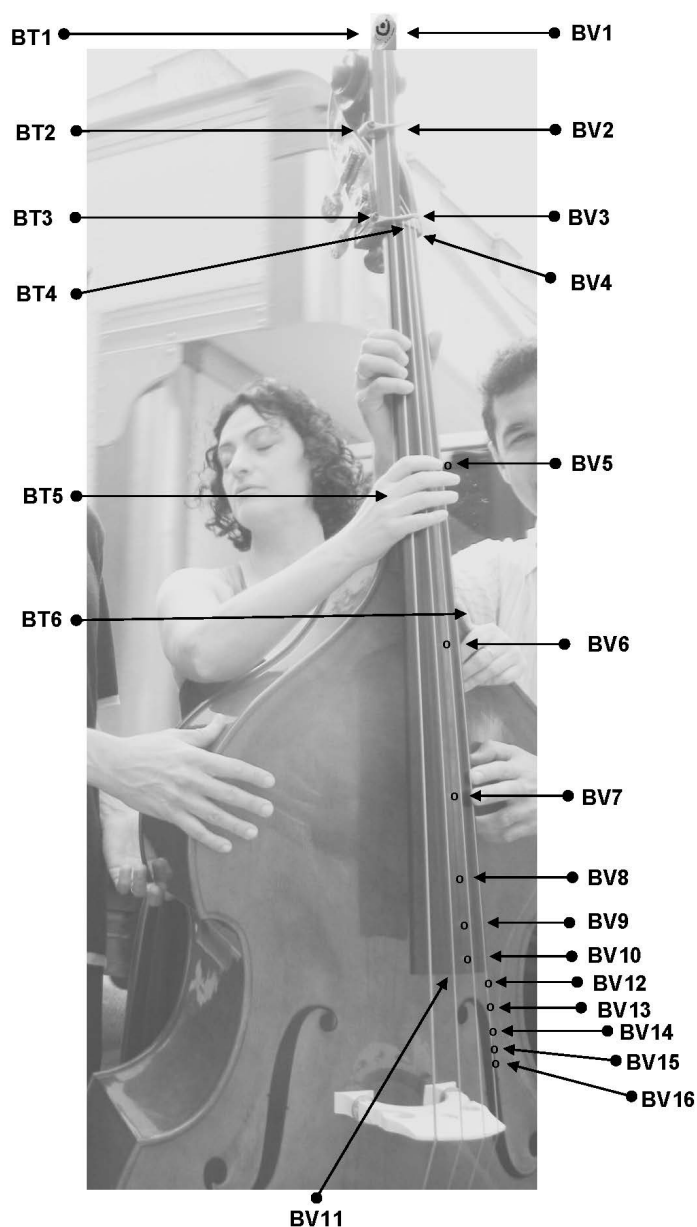
Em outro exemplo em que interagem a Performance Musical e a Sonologia, com o auxílio da Ciência da Computação, Loureiro e Paula (2006) propõe uma metodologia de análise semântica para a representação do timbre de instrumentos musicais com base no mapeamento das amplitudes de seus componentes harmônicos. Esta representação pode facilitar a compreensão e controle, em tempo real, sobre como toca e como isto é percebido pelo público.

Estudos interdisciplinares entre a Música e as Ciências da Saúde têm sido especialmente importantes para Performance Musical, pois a colocam em contato com uma tradição de pesquisa consolidada há mais de um século, com referenciais teóricos claros e larga experiência em pesquisas experimentais. Ambos com *background* duplo em performance musical e na área de Ciências da Saúde (Odontologia e Medicina), Andrade e Fonseca (2000) avaliam o excesso de tensão na utilização do corpo por instrumentistas de cordas orquestrais (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) em pesquisa que incluiu importantes centros musicais do país. Integrando Medicina do Trabalho, Fonoaudiologia e Performance Musical, Maia et al (2005) avaliaram, por meio de exames emissão otoacústica e audiometria tonal liminar, os riscos ocupacionais de 40 músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Já os

músicos da Orquestra Filarmônica do espírito Santo participaram do estudo de Subtil e Bonomo (2012), no qual avaliaram os riscos de distúrbios osteomusculares resultantes de mobiliário inadequado e má postura durante os ensaios. Em seu estudo, Costa e Abrahão (2004) discutem queixas de dor no ambiente orquestral em função das pressões de natureza física, psíquicas e cognitivas, e propõe alternativas para minimizar esses problemas por meio da ergonomia. Em uma pesquisa exploratória, as fisioterapeutas Fragelli e Ghünter (2009) examinam os antecedentes físicos e psicossociais de 46 instrumentistas diversos para compreender a relação entre carga de trabalho e percepção da dor. Em estudo posterior, Fragelli e Ghünter (2009) propõe a criação de um inventário de determinantes de comportamento saudável para prevenir lesões ocupacionais em instrumentistas. Ainda tendo o ambiente orquestral para sua pesquisa campo, Kothe et al (2012) contaram com o auxílio das áreas de Educação Física e Engenharia de Produção para compreender as relações entre organização do trabalho e hierarquia na motivação ocupacional dos instrumentistas. As possibilidades de uma interseção entre Música e a Neurociência são mais recentes. Rocha e Boggio (2013) apresentam uma revisão de literatura sobre contribuições musicoterápicas na abordagem de alterações neurológicas como afasia, autismo e dislexia. Sob a perspectiva da fonoaudiologia, Otubo, Lopes e Lauris (2013) estudam o grupo de risco de representado pelos alunos de graduação em música e prescrevem ações preventivas para evitar perda auditiva. Por meio de observação e análise de vídeos e fotos e avaliação fisioterápica, e recorrendo a conceitos da Anatomia, Biomecânica e Cinesiologia, Alves (2012) revela os padrões inadequados de simetria na postura e tensão em violinistas. Em estudo semelhante, Teixeira et al (2012), avaliando distâncias e ângulos envolvidos na leitura da partitura colocada em uma estante musical, descobrem que o ângulo cervical estava fora dos padrões recomendados.

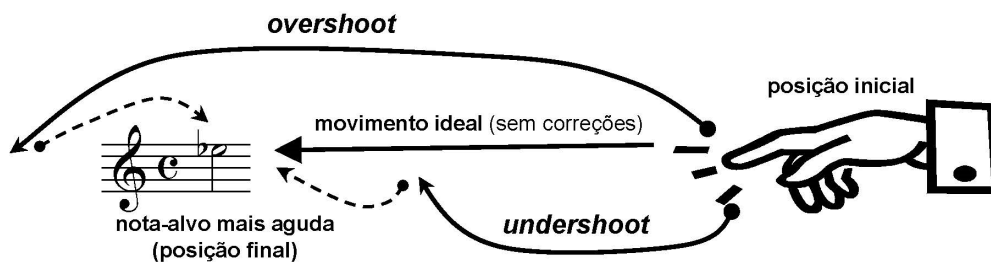
Ainda em conexão com a grande área de Ciências da Saúde, o Comportamento Motor (subárea da Educação Física) têm se apresentado como parceiro interdisciplinar importante, pois trata do controle, desenvolvimento e a aprendizagem de movimentos do corpo humano, especialmente dos membros superiores, essenciais à performance musical. A partir da iniciativa de Lage et al (2002) e Borém et al (2006a) de adaptar conceitos do Comportamento Motor à Performance Musical, e dos estudos preliminares de Borém et al (1997a, 1997b, 2003, 2005b, 2006b, 2007), Borém (2010) propôs um sistema de controle da afinação não-temperada do contrabaixo acústico (Ex.9), com possibilidades de ser estendido aos outros membros da família do violino. Como a afinação é considerada um dos principais elementos geradores de *stress* em instrumentistas das cordas orquestrais, esse sistema, que é baseado na

integração de fontes sensoriais auditivas, táteis e visuais, permite reduzir significativamente os erros de localização das alturas das notas musicais no espelho do instrumento.



Ex.9 - Pontos de Busca Tátil e marcas de Busca Visual do sistema de controle da afinação não-temperada no contrabaixo (Borém, 2010).

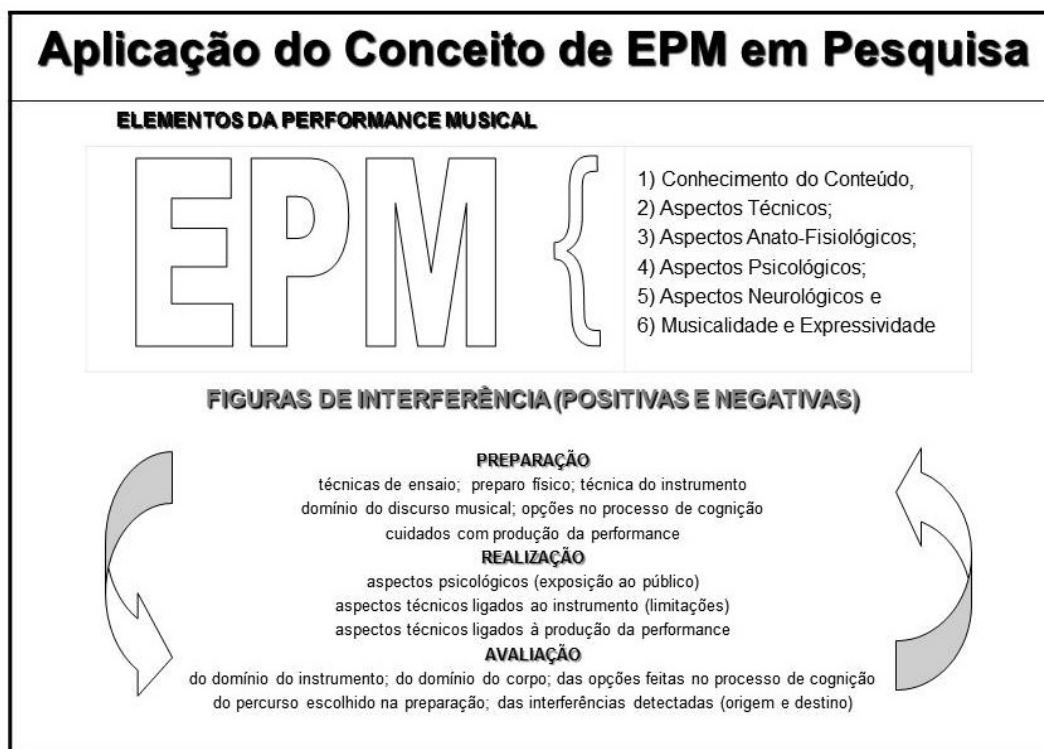
Em outro estudo dentro desta linha de pesquisa interdisciplinar que combina Performance Musical, Educação Física e Física Acústica, Borém et al (2005a) descrevem o padrão predominante de *undershoot* (erro à menor) e não *overshoot* (erro à maior) em grandes mudanças de posição nesses mesmos instrumentos não-temperados (Ex.10), relacionando este comportamento preventivo de não ultrapassar a distância estimada para atingir a nota-alvo a um dos “medos de palco” (*stage fright*) mais comuns: a desafinação.



Ex.10 - Movimento com *undershoot* (à menor) e movimento com *overshoot* (à maior) [setas contínuas] seguidos de movimentos de correção da afinação [setas tracejadas] em tentativas de localização de nota-alvo (Mib) em um instrumento não-temperado.

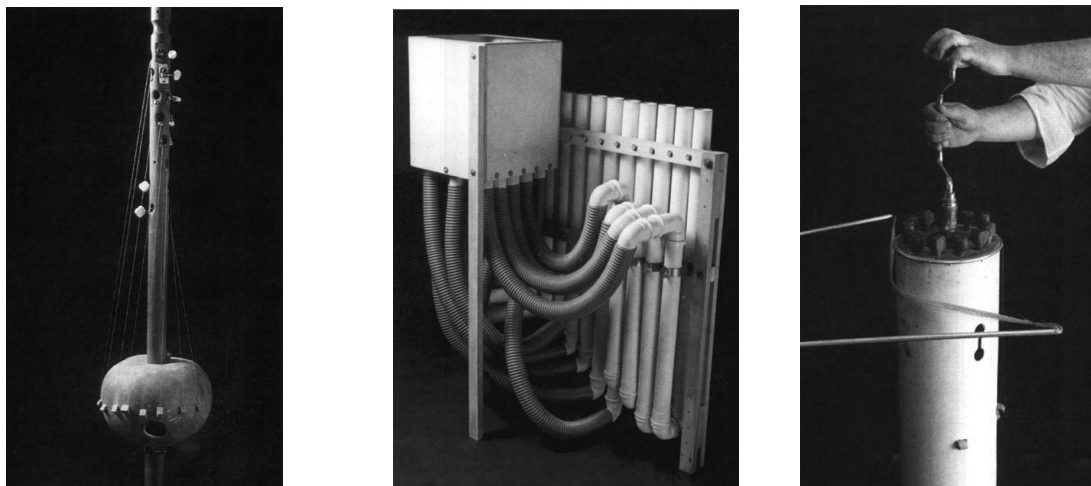
O “medo de palco” ou “pânico de palco” (*stage fright*) foi tema da revisão de literatura de Ray (2009), que abordou autores brasileiros e estrangeiros (em sua maioria europeus) cujas pesquisas têm alcançado grande destaque no cenário internacional. O texto aborda questões como a motivação para que o performer se exponha em público na sua profissão, as várias formas de preparação para que esta exposição se torne constrangedor ou fonte de ‘pânico’, além de relatar vários estudos sobre sintomas e possíveis causas e algumas indicações de tratamento do “medo de palco”.

Os processos de preparação, realização e avaliação da performance são propostos por Ray (2006) como um caminho para se compreender a performance musical como objeto de estudo. A autora propõe os Elementos da Performance Musical – EPM (conhecimento de conteúdo, aspectos técnicos, aspectos anato-fisiológicos, aspectos psicológicos, aspectos neurológicos, musicalidade e expressividade) numa visão interdisciplinar na qual traz também os conceitos de ‘potencial’ e ‘figuras de interferência’. A ideia é que, a partir da exploração das várias possibilidades de se abordar os EPMs, pode-se ampliar o conhecimento sobre o fazer musical. (Ex.11).



Ex.11 - Quadro dos Elementos da Performance Musical (EPM) proposto por Ray (2006) envolvendo preparação, realização e avaliação da performance musical.

Finalmente, os estudos de Andrés (2004) e Andrés e Borém (2011) ilustram bem a natureza intrínseca da performance musical de fazer interface com outras subáreas da música e outros campos do conhecimento humano. Para narrar a trajetória do grupo de música instrumental UAKTI e propor o sistema multidirecional de forças que tem mantido o seu trabalho reconhecido internacionalmente por mais de três décadas, foi necessário, a partir de seus instrumentos acústicos originais (Ex.12), recorrer (1) à organologia (especialidade da musicologia) e física acústica para explicar como Marco Antônio Guimarães os concebe, os constrói e os coloca em funcionamento (2) à etnomusicologia e sociologia da música para situar a música do grupo no cenário da música popular nacional e internacional e compreender sua relação com o público, (3) à análise musical para reconhecer os traços estilísticos de Marco Antônio Guimarães a partir de suas referências a Ernesto Widmer e Walter Smetak, (4) às práticas de performance de percussão para compreender a sua realização musical, e (5) aos princípios pedagógicos de suas máster classes, partituras e notação musical revolucionárias para mostrar sua atuação em projetos de educação musical.



Ex.12 - Instrumentos acústicos originais (Gig, Grande Pan e Torre) do grupo instrumental UAKTI: motivação para pesquisa de que integra performance, musicologia, etnomusicologia, composição, educação musical e física acústica (Andrés, 2004; Andrés e Borém, 2011).

5 – Considerações finais

Para montar um quadro panorâmico da pesquisa em Performance Musical no Brasil, o presente estudo buscou ser exaustivo em relação ao levantamento de dados surgidos no século XXI. Esporadicamente, faz referência a dados anteriores ao ano 2000 para contextualizar inferências históricas ou verificar mudanças ou continuidades nas tendências da pesquisa em Performance. Assim, cobrimos resultados de pesquisa publicados em (1) periódicos Qualis A da CAPES (*Música Hodie*, *Opus* e *Per Musi*), (2) anais dos principais congressos que incluem a Performance Musical (ANPPOM, SNPPM, SIMPOM, SEMPEM, SIMCAM e Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ), e (3) concursos públicos de textos críticos de música (FUNARTE, CAPES). Embora tenham sido avaliados diversos trabalhos finais de Mestrado e Doutorado em Artes/Música relacionados direta ou indiretamente à Performance Musical, o presente estudo não incluiu, ainda, uma varredura sistemática com análise desse conteúdo de dissertações e teses que permita conclusões sobre ocorrências e tendências, mas apenas vislumbrar alguns problemas e prover ilustrações de alternativas da pesquisa em Performance Musical.

Observa-se um grande desenvolvimento da pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI, não apenas no sentido quantitativo, mas também no papel que o performers têm desempenhado nesse meio. A partir de uma posição inicial em que o performer se destacava apenas participando como sujeito dos objetos de pesquisa conduzidas por pesquisadores não-

performers (que muitas vezes nem incluíam o nome dos performers como co-autores dos trabalhos publicados), progrediu para o quadro atual em que são autores da pesquisa e, mesmo, líderes de grupos de pesquisa. Uma busca na página do Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil no site do CNPq (CNPQ, 2012; www.cnpq.br) em 3 de outubro de 2012, recuperou um total de 210 entradas, das quais 40 (19,0%) se conectam direta ou indiretamente com a Performance Musical.

O presente estudo comprova a natureza versátil e interdisciplinar da Performance Musical de fazer interface com as outras subáreas da música e com outros campos do conhecimento. A partir dessa constatação, propusemos aqui uma taxonomia com 10 categorias que agrupam as temáticas abordadas no seu amplo conjunto de objetos de pesquisa até o presente momento que relacionam a Performance Musical: (1) Ensino, Aprendizagem e Educação (2) Idiomatismo, (3) Edição, Editoração e Catalogação, (4) Técnica de Execução, (5) Ciências da Saúde, (6) Musicologia, Sociedade, Cultura e Filosofia, (7) Composição, (8) Música Popular, (9) Fontes de pesquisa (métodos, repertório, gravações, textos), e (10) Análise Musical. Além do crescimento e diversificação temática e metodológica, outro sinal da crescente maturidade da pesquisa em performance no Brasil foi a criação da ABRAPEM (Associação Brasileira de Pesquisadores em Performance Musical) em 2011, durante o 21º Congresso da ANPPOM em Uberlândia.

Entretanto, alguns problemas - novos e antigos - ainda permeiam o cenário da pesquisa em Performance Musical no Brasil. Ainda ligados à tradição de uma herança acadêmica em que a performance foi a última subárea da música a se ingressar em programas de pós-graduação *strictu senso* (grosso modo, primeiro nos EUA, depois no Brasil e atualmente na Europa) em que performers são orientados por pesquisadores de outras subáreas da música sem experiência em performance musical. Os sinais mais claros deste descompasso estão evidentes na quantidade de trabalhos de viés analítico, musicológico ou educacional que apresentam dois problemas básicos: falta de profundidade e ausência de uma relação factível com a performance.

Outro problema diz respeito à formação do performer, não raro insuficiente para as abordagens a que se propõe. Esse problema também se reflete não apenas na falta de cuidado na escolha do objeto de pesquisa, mas também na forma de apresentação do mesmo, seja na escolha do título e palavras-chave, seja na redação do resumo de forma a explicitar seu real

conteúdo. Mais grave ainda é a defasagem entre a qualidade da escrita acadêmica dos pesquisadores em Performance Musical e dos demais pesquisadores em música, o que tem ficado muito evidente nas classificatórias e resultados finais de concursos de textos críticos em música, como aqueles da FUNARTE e da CAPES. No centro dessa questão está o dilema do performer que precisa gastar muito tempo na condução da pesquisa ou na sua preparação como instrumentista, cantor ou regente. Assim, fica clara a contradição entre as pressões de uma agenda triplamente carregada (como docente, como performer e como pesquisador) e as demandas de uma subárea que, devido às suas interseções com as outras subáreas de música e outros campos do conhecimento na pesquisa, cada vez mais exige uma formação eclética e universalista.

Se ainda é difícil avaliar saídas para os problemas da pesquisa em performance musical no Brasil (e, de resto no mundo, pois os problemas são muito semelhantes), procuramos nos fazer algumas perguntas para balizar o processo e evitar, ao final, uma pesquisa vazia de resultados relevantes sobre a realização musical: (1) a escolha do tema, das fontes, do método e procedimentos são viáveis? (2) os resultados da pesquisa de fato contribuem de forma relevante para os processos de realização musical ou, como um todo para a área de música?

Diversos resultados de pesquisa recentes têm mostrado que uma das respostas para essas questões é a associação com pesquisadores que atuam fora da performance em grupos de pesquisa e que começam a se delinear de acordo com uma tendência em todo o mundo: a interdisciplinaridade por meio da colaboração entre pesquisadores. O presente levantamento apontou novos segmentos de colaboração com áreas como as Ciências da Saúde (Medicina, Psicologia, Neurociência, Fisioterapia, Fonoaudiologia e Educação Física), Sociologia e Cultura (especialmente no estudo da Música Popular), além de reforçar as tradições de colaboração entre Performance Musical e Musicologia (especialmente em práticas de performance históricas e edições críticas e de performance, embora o estudo das fontes de pesquisa em performance ainda pareça engatinhar). Parecem adormecidos os estudos entre Performance Musical e Composição (colaboração compositor-intérprete, escrita idiomática) e entre Performance Musical e Pedagogia da Performance (abordagens instrumentais específicas). Por outro lado, embora tenha mantido um grande número de trabalhos durante todo o período estudado, a interface entre Performance Musical e Análise Musical ainda carece de uma reflexão sobre as aplicabilidades de seus resultados na realização musical.

Finalmente, o presente estudo procurou ilustrar, com resultados de pesquisa, algumas das principais tendências nas escolhas de temáticas e metodologias em Performance Musical, especialmente aquelas que respondem à sua vocação intrínseca de se relacionar com as outras subáreas da música e, interdisciplinarmente, com outros campos do conhecimento.

Referências

ALVES, Carolina Valverde. Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino. *Per Musi*. n.26. Belo Horizonte, UFMG, 2012. p.128-139.

ANDRADE, Edson; FONSECA, João Gabriel Marques. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas . *Per Musi*. n.2. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.118-128.

ANDRÉS, Artur; BORÉM, Fausto. O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos. *Per Musi*, n.23. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.170-184.

ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de desenvolvimento técnico-corporal para o cantor*. Belo Horizonte: UFMG, 2012 (Dissertação de Mestrado).

BARROS, Luiz Cláudio. A Retrospectiva histórica e as temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG (no prelo).

BARRETO, Leonardo, BORÉM, Fausto. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi*. n.23. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p.28-38.

BOETHIUS, Anicius. *De Institutone musica*. Trad. Calvin Bower. New Haven: Yale University Press, 1989.

BORÉM, Fausto. Afinação integrada no contrabaixo: desenvolvimento de um sistema sensório-motor baseado na audição, tato e visão In: *Anais do 10º Encontro Anual da ANPPOM- Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música*. v.1. Ed. Glacy Antunes. Goiânia: ANPPOM, 1997a. p.53-58.

_____. Desenvolvimento de um sistema sensório motor para controle da afinação do contrabaixo acústico In: *Anais da 49ª Reunião Anual da SBPC*. v.2. Belo Horizonte: SBPC, 1997b. p.201.

_____. *Entre a Arte e a Ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical*. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., *Anais do...* Ed. Fausto Borém e André Cavazotti. Belo Horizonte, PPG em Música UFMG, Belo Horizonte, 2000.

_____. Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo. *Per Musi*. n.11. Belo Horizonte: UFMG, 2005a. p.73-85.

_____. Leopoldo Miguez's Impromptu for double bass and piano: about the music. *Double Bassist*. Londres, v.32, Spring, 2005b. p.38-48.

_____. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. *Opus*. v.5. Rio de Janeiro, agosto, 1998. p.48-75. (Republicado em *Latinoamérica música*, 2004; www.latinoamerica-musica.net).

_____. O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos. *Em Pauta*. v.14. Porto Alegre: UFRS, 2004. p.85-115.

_____. O Projeto "Pérolas" e "Pepinos" e a ampliação do repertório idiomático brasileiro para o contrabaixo: transcrições e obras resultantes da colaboração compositor-contrabaixista. In: *Anais do V Encontro Internacional de Contrabaixistas*. Ed. Sônia Ray. Goiânia: UFG, 2001 (CD ROM 12 p.).

_____. Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical. Belo Horizonte: UFMG, 2010 (Tese de Pós-Doutorado).

BORÉM, Fausto et al. A relação entre as informações sensoriais (cinestesia, audição, tato e visão) e os padrões de undershoot e overshoot no controle da afinação em instrumentos de cordas não-temperados. In: *Anais do 14º Encontro Anual da ABEM - Associação Nacional de Educação Musical*. Ed. Marcelo Sampaio. Belo Horizonte: UEMG, 2005a. 5p.

_____. Aplicação de pistas visuais e táteis no controle da afinação em uma obra virtuosística para contrabaixo. *Ictus*. v.8. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2007. p.105-114 (Também publicado em *Anais do 3º Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional*. v.1. Org. Diana Santiago e Ricardo Bordini. Salvador: EDUFBA, 2007a. p.563-569.

_____. As informações sensoriais (audição, tato e visão) no controle da afinação não-temperada do contrabaixo acústico. In: *Anais do 15º Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pós-Graduação em Música*. Ed. Marcelo Verzoni. v.1. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005b. p.291-294.

_____. O Papel das buscas sensoriais exteroceptiva (audição, visão e tato) e interoceptiva (cinestesia) no controle da afinação não-temperada do contrabaixo acústico: observações iniciais. In: *Anais do 14º Congresso da ANPPOM- Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música*. Ed. Luciana Del Bem. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. Perspectivas de aplicação de conceitos do comportamento motor no ensino de cordas orquestrais para crianças no CMI - UFMG. In: *Anais do 15º Encontro Nacional da ABEM*. v.1. João Pessoa: UFPB, 2006a. p.57.

_____. Uma perspectiva interdisciplinar da visão e do tato na afinação de instrumentos não-temperados In: *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. 1 ed. Ed. Sônia Albano Lima. São Paulo: Musa Editora, 2006b. p.80-101.

BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*. n.22. Belo Horizonte, UFMG, 2010. p.22-43.

BORÉM, Fausto; CARDOSO, André. Seis Lições para “Contrabaxo” de Lino José Nunes: apontamentos iniciais para uma edição de performance de um manuscrito de 1838. In: *Anais do 22º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

BORÉM, Fausto, LAGE, Guilherme, VIEIRA, Maurílio N., BARREIROS, J. P. A relação entre as informações sensoriais (cinestesia, audição, tato e visão) e os padrões de undershoot e overshoot no controle da afinação em instrumentos de cordas não-temperados. *Anais do 14º Encontro Nacional da ABEM*. Belo Horizonte: UEMG, 2005.

BORÉM, Fausto; GARCIA, Maurício Freire. Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta. *Per Musi*. n.22. Belo Horizonte, UFMG, 2010. p.63-79.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Elis Regina interpretando Ladeira da Preguiça de Gilberto Gil e Atrás da porta de Chico Buarque e Francis Hime: uma análise das relações texto-música-corpo. *Per Musi*, v.29. Belo Horizonte: UFMG, 2013 (no prelo).

_____. Relação música-texto-corporalidade na obra cênico-musical Não atire o pau no gato!. *Anais do 21º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Uberlândia: ANPPOM, 2011.

CAPEs. Prêmio CAPES de Teses. In: www.capes.gov.br/prêmios-capes-de-teses (Acesso em 3 de outubro, 2012).

CARDOSO, André. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes. *Revista Brasileira de Música*. v.24, n.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p.425-435.

CNPQ. Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil. In: www.cnpq.br (Acesso em 3 de outubro, 2012).

COSTA, Cristina Porto; ABRAHÃO, Júlia Issy. Quando o tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. *Per Musi*. n.10. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p.60-79.

FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz. *Per Musi*. n.13. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.5-28.

FERNANDES, José Nunes (Org.). SIMPOM 2010: Anais. In: *SIMPOM* (<http://www.unirio.br/simpom>). Rio de Janeiro, 8 a 10 de Novembro de 2010 (Acesso em 25 de setembro, 2012).

_____. SIMPOM 2012: Anais. In: *SIMPOM* (<http://www.unirio.br/simpom>). Rio de Janeiro, 8 a 10 de Novembro de 2010 (Acesso em 25 de setembro, 2012).

FRAGELLI, Thaís Branquinho Oliveira; GHÜNTER, Isolda de Araújo. Abordagem ecológica para avaliação dos determinantes de comportamentos preventivos: proposta de inventário aplicado aos músicos. *Per Musi*. n.25. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.74-84.

FRAGELLI, Thaís Branquinho Oliveira; GHÜNTER, Isolda de Araújo. Relação entre dor e antecedentes de adoecimento físico ocupacional: um estudo entre músicos instrumentistas. *Per Musi*. n.19. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p.18-23.

FUNARTE. *Cópia de inscritos: produção crítica, 2010*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010a.

_____. *Planilha inscritos produção crítica para jurados*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

_____. *Relação de contemplados com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música, 2010*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010b.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. *A performance como objeto de investigação. Anais do 1º SNPPM (Seminário de Nacional de Pesquisa em Performance Musical)*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.114-125.

GRECO, Lara; BARRENECHEA, Lúcia. Inspiratio de Frederico Ritche: uma abordagem de interpretação segundo os parâmetros da performance historicamente informada. *Per Musi*. n.15. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p.67-79.

KOTHE, Fausto et al. A motivação para o desenvolvimento do trabalho de músicos de orquestra. *Per Musi*. n.25. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.100-106.

LOUREIRO, Maurício; PAULA, Hugo Bastos de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. *Per Musi*. n.14. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.57-81.

MAIA, Andréa Alves et al. Análise do perfil audiológico dos músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG). *Per Musi*. n.15. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p.67-71.

MARTINS, Raimundo (Org.). Anais do 3º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música: sistemas de transmissão-legitimação da produção musical. In: *Boletim Informativo da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música*. Belo Horizonte: ANPPOM, 1990.

MOREIRA, Adriana (Ed.). ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Revista Opus*. Disponível em <www.anppom.com.br/opus>. Goiânia: ANPPOM, 2011.

NUNES, Alvimar Liberato; BORÉM, Fausto. O arranjo e a improvisação de Raphael Rabello sobre *Odeon* de Ernesto Nazareth. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, 2013 (no prelo).

NUNES, Lino José. Curso de Lições para o Contrabaixo do Método Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo – 1838. Edição de André Cardoso, revisão de Fausto Borém, editoração de Thiago Sias. *Revista Brasileira de Música*. v.24, n.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p.437-442.

OTUBO, Karina Aki; LOPES, Andréa Cintra; LAURIS, José Roberto Pereira. Uma análise do perfil audiológico de estudantes de música. *Per Musi*. n.27. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p.141-151.

PASCOAL, Hermeto. Partitura de Cannon (dedicada a Cannonball Aderley), para flauta, humming na flauta e sons pré-gravados. Transcrição e edição de Fausto Borém. *Per Musi*. n.22. Belo Horizonte, UFMG, 2010. p.80-82.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (Org.). *Programação das apresentações dos trabalhos científicos: painéis e comunicações orais*. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

RAY, Sônia. Os Conceitos de EPM, potencial e interferência, inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In: *Performance musical e suas interfaces*. Org. por Sônia Ray. Ed. revisada. Goiânia: Editora Vieira, 2006. p.39-64.

_____. Considerações Sobre Pânico de Palco na Preparação de uma Performance Musical. In: ILARI, B e ARAÚJO, R. (Orgs.). *Mentes em Música*. Curitiba: DeArtes, 2009.

_____. (Org.). *Anais do 1º Seminário Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. PPG Música da UFG. Goiânia: EMAC-UFG, 2001.

_____. (Org.). *Anais do 20º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Florianópolis: ANPPOM, 2010.

_____. (Org.). *Anais do 21º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Uberlândia: ANPPOM, 2011a.

_____. Sobre a Avaliação das Agências de Fomento. In: Sonia Ray (Org.) *Formação e Avaliação de Pesquisadores e Docentes em Música no Brasil*. Goiânia: Editora Vieira, 2011b. p.11-22.

_____. (Org.). Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG. *Revista Música Hodie*. Disponível em <www.musicahodie.mus.br>. Goiânia: PPG Música UFG, 2012.

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto. *Portamento e vibrato no Andante do Concerto Op.3: práticas de performance do contrabaixista-compositor-regente Serge Koussevitzky*. In: *Anais do 22º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pesssoa: ANPPOM, 2012.

ROCHA, Viviane Cristina da; BOGGIO, Paulo Sérgio. A música por uma óptica neurocientífica. *Per Musi*. n.27. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p.132-140.

SUBTIL, Marina Medici Loureiro; BONOMO; Livia Maria Marques. Avaliação fisioterapêutica nos músicos de uma orquestra sinfônica. *Per Musi*. n.25. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.85-90.

TEIXEIRA, Clarissa Stefani et al. Avaliação da postura corporal de violinistas e violistas. *Per Musi*. n.26. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.140-150.

TOMÁS, Lia; FIGUEIREDO, Sergio. Formação de mestres e doutores em música no Brasil: a produção acadêmica registrada nos anais da ANPPOM (1990-2010). Sonia Ray (Org.). In:

Formação e avaliação de pesquisadores e docentes em música no Brasil. Goiânia: Editora Vieira, 2011. p.31-44.

ULHÔA, Martha T. de et al. *Dissertações e teses defendidas nos cursos de pós-graduação strictu sensu em música e artes/música, educação e comunicação e semiótica sobre música*. www.musica.ufmg.br/anppom. Belo Horizonte: UFMG, 15 de dezembro, 2001. (Acesso em 12 de janeiro, 2007).

_____. *Dissertações de Mestrado Defendidas nos Cursos de Pós-Graduação Stricto Sensu em Música e Artes/Música até Dezembro de 1996*. Rio de Janeiro, *Opus*, v.4, p.80-94, 1996. v.4, p.80-94.

VOLPE, Maria Alice (Org.). *Anais do I Simpósio internacional da musicologia da UFRJ: atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

VOLPE, Maria Alice (Org.). *Anais do 2º Simpósio internacional de musicologia: teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

¹ Segundo a avaliação da CAPES de periódicos da área de artes referente a produção dos PPGs do ano de 2010. Não foram considerados periódicos de subáreas específicas, apenas os que publicam artigos de música em geral e têm Qualis Capes A1 ou A2.

² Embora a *Boston University* tenha sido creditada como a primeira a oferecer um programa com o DMA em 1955, o pesquisador Carl Seashore já havia implantado um programa com o DMA na Iowa University, em 1938 (Gerling e Souza, 2000, p.116). Outros graus de doutorado em performance semelhantes nos EUA são o DM – *Doctor of Music* - e o DA – *Doctor of Arts*.

³ A ANPPOM substituiu o termo “encontro” por “congresso” para seus eventos anuais em 2001.

⁴ Os trabalhos em Música Popular, que normalmente eram apresentados na subárea de Etnomusicologia, passaram a constituir uma subárea em 2010 e 2011, mas voltaram a ser incorporados dentro da Etnomusicologia em 2012. Entretanto, por uma reivindicação dos pesquisadores foi votado na Assembleia da Anppom de 2012, em João Pessoa, o retorno da subárea Música Popular no congresso de 2013.

⁵ As temáticas em interfaces de outras subáreas da música com a performance musical no 21º Congresso da ANPPOM foram: o violinista-compositor Francisco de Sá Noronha, vibrafone e *live electronics*, ensino do piano e o CLASP de Swanwick, música popular no piano complementar, *Odeon* na versão do guitarrista Alemão, improvisação no choro, o violino em *Christus factus est* de J. M. Nunes Garcia, instrumentos musicais no Rio de Janeiro no séc. XVIII, os toques dos sinos em S. J. del Rey, repertório de cordas dedilhadas, improvisação em G. Scelsi, oficina de pífano na UNB, rock-metal em Montes Claros, bandas de rock em Belém do Pará, hibridismo em Hermeto Pascoal, violonista Antônio Rago, repertório de banda em Florianópolis, canto falado em Jamary Oliveira, voz na ópera e teatro musical pós-1950, expressividade e interpretação, coordenação bi manual no piano, expressividade no piano no Nordeste, o solista instrumental na canção, a bateria de Luciano Perrone, voz na criação e performance, improvisação na educação musical, globalização e nomadismo na performance, música para percussão-tape-*live electronics*, processamento sonoro em tempo real com controles de videogame, música instrumental do Som Imaginário, o violão de Marco Pereira, ensino de violão à distância, ensino de coral à distância, dissonância e *live electronics*, articulação na mão direita de violonistas, técnicas em obras para cordas iniciantes, fisicalidade em música contemporânea erudita, ensino musical em bandas, experimentalismo em *Milagre dos peixes*, interpretação em duas peças de *A Prole do bebê N°2* de Villa-Lobos.

⁶ As temáticas em interfaces de outras subáreas da música com a performance musical no 22º Congresso da ANPPOM foram: Gestalt em piano expandido, performance musical na educação básica, a voz do corpo da voz, criatividade construção e educação musical, a rabeça em Mário de Andrade, a solfa, bandas de pífano na Bahia, canto lírico amador em Porto Alegre, o solfejo heptacórdico, o solo *O Gloriosa Virginum* de J. M. Xavier, viola e canto na ópera *Precipício* de Faetonte, o método de contrabaixo de Lino José Nunes, canto orfeônico, utilização do Guia Prático Villa-Lobos, violão à distancia, música contemporânea nos cursos superiores de violoncelo, percepção musical na performance em música popular, o estilo do Trio Surdina, psicologia da performance na formação acadêmica, treino vocal com faixa elástica e bola suíça, flauta doce eletroacústica, performance e percepção no *Estudo N°1 para Violão* de Villa-Lobos, análise de partitura e gravação de *Meditations sur les mystères de la Sainte Trinité*, sincronização em duos de clarinetas, professoras de palhetas e

musicalidade, o pianista acompanhador em escola de música, prática culturais em alunos de piano, ensino instrumental em grupo em Portugal e no Brasil, musicalização em bandas catarinenses, orquestras-escola, aprendizagem na Orquestra Camargo Guarnieri, piano e arranjo a quatro mãos, o internacional no Som Imaginário, procedimentos vocais de Luiz Gonzaga, performance do *mosh* em BH, violão solístico e a canção popular brasileira, a cantora Adelaide Chiozzo no cinema, *theremin* em trilhas sonoras na década de 1950, mulheres e violão na década de 1920, concurso de piano no Brasil, métodos de viola, guitarra e violão no Brasil do século XIX, o violão na Sonata Op.15 de Mauro Giuliani, Abel Carlevaro e o violão, Bartók e o violão de Leo Brower, o violão no *Choro de Juliana* de Marcos Pereira, canto coral em escolas municipais, artigos científicos sobre flauta doce, gravação no ensino de bateria, improvisação e ensino de guitarra flamenca, ensino de sopros no Projeto Guri, piano iniciante para adultos, motivação e estudo de piano, professores particulares de piano, competência em instrumentistas de idade escolar, corpo e instrumento na improvisação de ritmos complexos, canto coral e corporalidade, violão à distância e macroteoria da autodeterminação, ensino de teclado e tecnologia digital, a rabeca no cavalo marinho, improvisação na *jazz theory*, improvisação no Quarteto Novo, análise da gravação de Ailin de Hermeto Pascoal, instrumentos no pensamento ameríndio, instrumentos japoneses em Yügen de H. J. Koellreuter, a flauta shakuhachi, museu virtual de instrumentos musicais, notação para instrumentos de percussão de alturas indeterminadas, choro e improvisação.

⁷ Os números referentes aos anos de 2005, 2006, 2008 e 2011 não estavam disponíveis no site do PPG Música da UFG até o fechamento deste texto.

⁸ As temáticas do 2º SIMPOM ligadas direta ou indiretamente à Performance foram: ensino e interpretação em Lorenzo Fernandez, aula de violão à distância, literatura do piano coletivo, ensino coletivo de instrumentos, oficinas de percussão no carnaval, leitura à primeira vista no violão, M. Ficarelli para orquestra iniciante, ensino coletivo de cordas friccionadas, desvios de leitura, ensino do violão em escolas parque de Brasília, choro no violão em grupo, performance e tempo musical, interpretação historicamente informada em Rousseau, prática musical no Santo Daime, acompanhamento de violão em Jacob do Bandolim, interpretação em José Siqueira, performance de Tom Zé, instrumentos antigos e modernos na música barroca, Interpretação em Vieira Brandão, gesto vocal em Luciano Berio, performance do tambor carimbó, Escrita idiomática: escrita pianística em Gilberto Mendes, idiomatismo na clarineta de Joaquim Naegele, violoncelo em Villa-Lobos, flauta em Dante Santoro, técnicas estendidas no violão, diferenças entre orquestra de sopros e banda sinfônica, indicação de pedal em Chopin, o português no canto de A. Nepomuceno, trato vocal e timbre na flauta, línguas e pronúncia no canto, improvisação no pianoforte de João Domingos Bomtempo, laringe em cantoras, memorização em peça de Aylton Escobar, preparação de performance em Marlos Nobre, seleção de cordas na Orquestra Sinfônica Nacional, trompete brasileiro sem acompanhamento.

⁹ As temáticas em interfaces de outras subáreas da música com a performance no 1º *Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ* foram: repertório na Casa da Ópera no Rio de Janeiro entre 1778 e 1813; e as partituras orquestrais de óperas brasileiras

¹⁰ As temáticas em interfaces de outras subáreas da música com a performance no 1º *Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ* foram: colaboração compositor-intérprete em obras brasileiras para percussão e orquestra; colaboração compositor-saxofonista, performance da cantora Fátima Miranda, a escrita para violão concertista entre 1920 e 1973, interpretação as *Bachianas N.6*, formação do intérprete de música contemporânea para cordas, *mimesis* e interpretação, performance em grupo à distância.

¹¹ Além de artigos científicos, *Per Musi* também publica partituras, resenhas e entrevistas.

¹² Típicos trabalhos com este problema propõe o estudo formal de uma obra do repertório do pesquisador, mas não explica ou propõe contribuições efetivas na realização musical daquela obra.

¹³ Os números referentes ao segundo semestre de 2011 e os números de 2012 não estavam disponíveis no site da ANPPOM até o fechamento deste texto.

¹⁴ As temáticas dos trabalhos inscritos no *I Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música* ligados à performance foram: técnica no violão de sete cordas, estilo do violão em Garoto, interpretação em Almeida Prado, a cantora Pepa Delgado, violão no Rio de 1830 a 1930, violão em Villa-Lobos, edição crítica do Concerto de Violão de Villa-Lobos.

¹⁵ As temáticas dos trabalhos inscritos no *II Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música* ligados à performance foram: método para improvisação na flauta, escola franco-belga de violino no repertório brasileiro, escrita idiomática do trompete, viola e guitarra na música sertaneja, tradição e inovação no bandolim brasileiro, catálogo de repertório do órgão brasileiro, repertório de piano dos séculos XVIII e XIX no Brasil imperial, história de filarmônicas sergipanas, o violoncelo em Villa-Lobos, a viola em sambas do recôncavo baiano, a soprano Joaquina Lapinha e seu repertório no séc. XIX, a guitarra elétrica de José Menezes e Alemão, a percussão orquestral brasileira, o violão idiomático de Pedro Cameron e DJs de periferia, a sanfona de 8 baixos nordestina.