


# Cenas Musicais: a Aplicação do Método LART na Etnomusicológica Dialógica

Musical Scenes: the Application of the LART Method in Dialogical Ethnomusicology

Paulo Afonso Chaves-Macan

Universidade Federal do Paraná, Brasil

paulo.macan@ufpr.br

 <https://orcid.org/0000-0003-4906-2811>

Edwin Ricardo Pitre-Vásque

Universidade San Paulo, Brasil

edwin.pitre@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3782-1000>

Recepción: 24 Abril 2024

Aprobación: 28 Junio 2024



Acceso abierto diamante

## Resumo

O **objetivo** deste artigo de reflexão é demonstrar como a estrutura do método LART pode ser aplicada na concepção metodológica da tese de doutorado de um dos autores. O **método de pesquisa** utilizado foi a pesquisa bibliográfica. Os **resultados** demonstram que é viável aplicar o método LART no estudo de cenas musicais a partir da perspectiva da Etnomusicologia Dialógica. Os principais **achados** demonstram que a combinação do método LART com métodos como a observação participante e a descrição etnográfica, proporciona sistematização, clareza e previsibilidade no trabalho de campo da pesquisa etnomusicológica. A **originalidade** da obra se dá pela interseção entre a Etnomusicologia – disciplina tradicionalmente qualitativa – e a Administração – disciplina cuja especialização é a gestão de dados, muitas vezes quantitativos. As **limitações** deste trabalho se deram principalmente pelo carácter específico do caso estudado – as cenas musicais. Portanto, sugere-se novos estudos de aplicação do método LART em pesquisas etnomusicológicas de diferentes contextos.

**Palavras-chave:** Cena Musical, Método LART, Etnomusicologia Dialógica, Administração.

## Resumen

El objetivo de este artículo de reflexión es demostrar cómo la estructura del método LART puede ser aplicada en la concepción metodológica de la tesis doctoral de uno de los autores. El método de investigación utilizado fue la investigación bibliográfica. Los resultados demuestran que es viable aplicar el método LART en el estudio de escenas musicales desde la perspectiva de la Etnomusicología Dialógica. Los achados principales demuestran que la combinación del método LART con métodos como la observación participante y la descripción etnográfica, proporciona sistematización, claridad y previsibilidad en el trabajo de campo de la investigación etnomusicológica. La originalidad de la obra reside en la intersección entre la Etnomusicología, tradicionalmente cualitativa, y la Administración, muchas veces cuantitativa. Las limitaciones se dieron principalmente por el carácter específico del caso estudiado, las escenas musicales. Por lo tanto, se sugieren nuevos estudios para aplicar el método LART en investigaciones etnomusicológicas en diferentes contextos.

**Palabras clave:** Escena Musical, Método LART, Etnomusicología Dialógica, Administración.

## Abstract

The objective of this reflective article is to demonstrate how the structure of the LART method can be applied in the methodological conception of one of the authors' doctoral thesis. The research method used was a bibliographic review. The results

show that it is feasible to apply the LART method in the study of music scenes from the perspective of Dialogical Ethnomusicology. The main findings demonstrate that the combination of the LART method with methods such as participant observation and ethnographic description provides systematization, clarity, and predictability in the fieldwork of ethnomusicological research. The originality of the work lies in the intersection between Ethnomusicology, a traditionally qualitative discipline, and Administration, a discipline specialized in data management, often quantitative. The limitations were mainly due to the specific nature of the case study – the music scenes. Therefore, further studies are suggested to apply the LART method in ethnomusicological research in different contexts.

**Keywords:** Music Scene, LART Method, Dialogic Ethnomusicology, Administration.

## Introdução

A música é som humanamente organizado (Blacking, 1995). É um produto exclusivamente humano, pois, humanos são os únicos seres conhecidos capazes de organiza-la racionalmente segundo padrões: ritmo; melodia; harmonia; timbres; e, a isso, atribuir significado. Toda sociedade humana produz música e, permeados a ela, existem processos sociais complexos de significação e ressignificação. Ao contínuo processo de tecer essa teia complexa de significados humanamente criados, chama-se “cultura” (Geertz, 2015). Portanto, a música surge a partir da cultura e, em uma via de mão dupla, também contribui na produção e reprodução cultural: “o som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõem uma determinada cultura.”[1] (Merriam, 1964, p. 6, tradução nossa). Nesse sentido, Nattiez expõe:

Determinados gêneros, estilos ou timbres característicos [...] denotam, conforme os casos, um grupo etário ou um grupo social, uma comunidade [...] os traços ou os gêneros musicais remetem a um universo simbólico complexo e provocam reações emotivas que tanto podem ser sentidas quanto traduzidas em atos. [...] Remeter os elementos de um gênero ou de um estilo a uma entidade abstrata com a qual o indivíduo se identifica, não significa detectar uma espécie de essência platônica e imutável [...], mas pôr em marcha uma rede infinita de representações coletivas mais ou menos compartilhadas, fundamentadas em experiências pessoais de acontecimentos, de práticas ou de obras conhecidas por um grupo mais ou menos vasto, onde se misturam crenças, convicções ideológicas, e algumas realidades também. E, como vemos, é justamente porque essas representações nada mais são do que um amálgama complexo e movediço de interpretantes, que a afirmação identitária acerca de tal ou tal música pertence à semântica musical (Nattiez, 2004, p. 18).

Portanto, tal qual a produção de cultura, produzir significado musical é um processo social infinito que pode ser decodificado sociologicamente (Volpe, 2004, p. 118). Entender este processo é parte de se entender a própria espécie humana. Nesse sentido, Mukuna postula que o objetivo do etnomusicólogo é “contribuir para o entendimento da humanidade por meio de sua expressão musical no tempo e no espaço” (2008, p. 22). Assim, “expressão musical” remete não só a um “produto”, mas a um processo cuja o som organizado é uma das partes. O entendimento da música como um processo e não como um fim é o que Small (1998) entende por “fazer musical”. A partir desta noção é impossível separar “texto” (musical) do “contexto” (extramusical) e, consequentemente, aborda-se este “fazer” como algo em curso e não como algo estático. Timothy Rice conclui este raciocínio ao sugerir que “para entender porque se necessita da música para ser plenamente humano, deve-se estudá-la em toda a sua diversidade” (Rice, 2014, p. 1, tradução nossa)[2]. Portanto, inferir que a etnomusicologia se concentra em estudar a “música” como um fim em si mesma, seria limitar o vasto interesse da disciplina.

Antes de se consolidar como disciplina independente, a então “musicologia comparativa” – era um ramo da musicologia. Esta, por sua vez, seguia a tendência positivista da segunda metade do século XIX, a partir pesquisadores como Guido Adler e Hugo Riemann, e se dedicava predominantemente ao estudo da música “erudita” europeia anterior ao séc. XX – muito pelo fato de existir uma crença na “superioridade” desta música em relação às culturas não ocidentais (Parncutt, 2012, p. 164). Era um trabalho que se destinava a buscar o factual, o verificável, principalmente por meio da teorização musical, da análise – a explicação do texto musical –, a catalogação e a descrição técnica. Até o início do período pós-guerra o *modus operandi* da disciplina era predominantemente quantitativo.

Foi em 1950, a partir de Jaap Kunst, que a etnomusicologia passou a utilizar o nome que tem até hoje. E de certa forma, foi no período a partir de 1961, com Mantle Hood (Instituto de Etnomusicologia da UCLA) que passou a atuar de forma mais independente dos moldes estabelecidos pela musicologia, definindo próprios métodos e formas de abordagem (Kerman, 1987). A etnomusicologia, de forma geral, busca compreender toda a música externa à tradição erudita europeia. Além disso, pelo menos nos últimos cinquenta anos, buscou se

distanciar da “quantificação”, orientando-se à “crítica”, que, refere-se a um “modo de encarar a arte que tenta levar em conta o significado que ela transmite” (ibidem, p. 167). Assim, Castagna explica que, mais além, “a etnomusicologia prioriza não exatamente a música, mas sim o homem que a produz” (Castagna, 2008, p. 10)

Primordialmente, por essa razão é que a “tradição” etnomusicológica tem raízes profundas na antropologia e seguidamente pelo método de coleta de dados, a etnografia. Mesmo a mais de cem anos à frente de seu tempo, ainda atualmente, a imersão no campo e a densa descrição das dinâmicas sociais estudadas, aos moldes de Malinowski, se consagraram. Sobre a pesquisa etnográfica, expõe o antropólogo:

O diário etnográfico, feito sistematicamente no curso dos trabalhos num distrito, é o instrumento ideal para este tipo de estudo. E se, paralelamente ao registro de fatos normais e típicos, fizermos também o registro dos fatos que representam ligeiros ou acentuados desvios da norma, estaremos perfeitamente habilitados a determinar os dois extremos da escala da normalidade (Malinowski, 1978, p. 31).

Por mais que há surgido métodos etnográficos que se adaptam ao contexto atual, como é o caso da netnografia (Kozinets, 2014), a pesquisa etnográfica ainda se baseia no “olhar com os cinco sentidos”, na “densa descrição”, ou ainda, no “self”, como sugere, respectivamente, François Laplantine (2004), Clifford Geertz (2015) e Deborah Reed-Danahay (1997). Portanto, opondo-se à exclusiva quantificação “positivista”, a pesquisa etnomusicológica tem se consolidado como estritamente qualitativa.

De forma geral, a etnomusicologia se distingue da musicologia pelos objetos e métodos de estudo. Atualmente, com a relação entre indivíduos e fazer musical cada vez mais pela mediação pelos meios digitais, se faz necessário atualizar e diversificar métodos de coleta e análise de dados. Entende-se que esse processo de delimitação de uma “identidade” na disciplina leva à polarização tanto de objetos, quanto de métodos de investigação, e que, no contexto séc. XXI, novas necessidades surgem ao etnomusicólogo(a).

A música popular é o fazer musical mais abordado pela etnomusicologia. Pode-se entendê-la segundo três frentes de abordagem (Shuker, 1999, p. 194-195).

Em primeiro lugar, a partir de uma (i) ênfase no “popular” – que denota “pessoas comuns”. Isto é, por definição, “popular” se opõe à música erudita. Essa oposição é mais extramusical do que musical. Isso se dá porque a música erudita é associada às altas classes sociais – nobreza e alta burguesia – enquanto que a música popular se associa às classes subalternas. Nesse sentido, a música popular pode denotar também “música ‘folk’” – música do povo (Soares, 2015, p. 17). Portanto, esta primeira frente seria uma dimensão social.

Em segundo lugar (ii) está associada ao potencial comercial. A música popular pode ser entendida também como uma música voltada para o consumo, às paradas de sucesso, às execuções radiofônicas e ao topo das playlists – ao mainstream[3]. Nesta dimensão, a música popular é sinônimo de “música pop”. Entretanto, esta frente de abordagem exclui certos gêneros não comerciais e que são música popular. É então uma dimensão que privilegia uma abordagem econômica.

Em terceiro lugar (iii) leva-se em conta as características musicais e extramusicais; a natureza de distribuição; a existência de uma teoria musical e estética própria; o relativo anonimato ou destaque dos compositores. Pode-se entender esta terceira frente como uma dimensão cultural (Shuker, 1999, p. 194-195).

Portanto, definir música popular requer critérios sociais, econômicos e culturais. Todavia, no âmbito da etnomusicologia há predominância de estudos com ênfase social e cultural. É possível que isso se dê por conta da orientação qualitativa da disciplina, já que, a fim de avaliar aspectos econômicos, é necessário a abordagem quantitativa.

Um exemplo desta “lacuna” é a aparente disparidade ao comparar a quantidade de pesquisas realizadas por etnomusicólogos com as realizadas por pesquisadores de outras áreas sobre “cultura mainstream”. Martel postula que o mainstream,

[...] é o inverso da contracultura, da subcultura, dos nichos; para muitos, é o contrário da arte. Por extensão, a palavra também remete a uma ideia, um movimento ou um partido político (a corrente dominante) que tem o objetivo de seduzir todo mundo. [...] E por sinal a expressão ‘cultura mainstream’ pode ter uma conotação

positiva e não elitista, no sentido de ‘cultura para todos’, ou mais negativa, no sentido de ‘cultura de mercado’, comercial, ou de cultura formatada e uniformizada (Martel, 2012, p. 21)

Assim, se prioriza a noção da cultura mainstream em um sentido comercial e hegemônico. Um fator homogeneizante e massificador da cultura, o que dialoga com o que os teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt denunciavam como “alienação” e “regressão da audição” (Adorno & Horkheimer, 1985; Adorno, 1996).

Diferentemente do conceito mais amplo ao que se refere o termo “música popular”, pode-se inferir que a música pop é aquela produzida visando objetivos comerciais, altamente midiaticizada e que segue paradigmas da indústria fonográfica. Entende-se por música pop,

[...] as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro e do que Frédéric Martel chama de “mainstream” - ou seja ‘a produção de bens culturais criados sob a égide do capitalismo tardio e cognitivo que ocupa lugar de destaque dentro dos circuitos de consumo midiático’ (Soares, 2015, p. 18; Martel apud Soares, 2015, p. 18)

Assim, a música pop não precisa estar inserida ou atingir o mainstream para se caracterizar como música pop, basta que seu fim seja atingir a este propósito. Como o objetivo final é comercial, as técnicas de distribuição estão fortemente entrelaçadas com o universo pop. Assim, a música pop está norteadada pela “lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento” e, por consequência, “estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de [...] compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante” (Soares, 2014, p. 2).

Por estar intensamente imbricada na dimensão midiática e, também, por haver um certo “preconceito” acadêmico na área da Música com o valor estético da cultura mainstream, a música pop é, frequentemente, objeto de estudo na área de Comunicação. Consequentemente, o universo pop acaba sendo pouco abordado por etnomusicólogos.

Um exemplo desta problemática é a resistência em se conduzir pesquisa etnomusicológica em contextos urbanos, especialmente em cenas musicais, onde há predominância de práticas relacionadas ao pop. É o caso de gêneros como: dance music; rock; funk; heavy metal; etc. Segundo Cambria, falta a viabilização de um modelo metodológico para o estudo de cenas e há a ausência de preocupação por parte de etnomusicólogos em estudar a urbe em toda sua complexidade:

[...] o problema é que a maioria dos etnomusicólogos está simplesmente conduzindo pesquisas ‘na cidade’ e não ‘da cidade’, isto é, continua ‘recortando’ comunidades mais ou menos homogêneas e coerentes, evitando a complexidade e heterogeneidade da vida urbana (Cambria, 2017, p. 13).

Levando em conta o caso específico das cenas musicais, é, de certa forma, compreensível a dificuldade no avanço de estudos etnomusicológicos. Cenas são fenômenos complexos que permeiam, pelo menos, três dimensões: espacialidade; sociabilidades; e temporalidades. Para Will Straw, cenas podem sugerir:

(a) congregação de pessoas num eventual lugar; (b) o movimento dessas pessoas entre um lugar e outro; (c) as ruas em que esse movimento toma espaço; (d) todos os lugares e atividades que envolvem e nutrem uma preferência cultural particular; (e) o amplo e mais geograficamente disperso fenômeno no qual esse movimento ou essas preferências são exemplos locais; (f) a rede da atividade microeconômica que alimenta a sociabilidade e a conecta à contínua reprodução da cidade (Straw, 2006, p. 6, tradução nossa).[4]

Uma faceta da importância das cenas está no ponto em que são o elo entre os gêneros musicais – distribuídos midiaticamente – e a cidade. Os gêneros podem ser entendidos como “modos de mediação entre as estratégias produtivas e os sistemas de recepção”, definindo-se por aspectos “textuais, sociológicos e ideológicos” (Janotti Junior, 2005, pp. 5-8). As regras simbólicas, a demarcação de território de significados, as

identidades e diferenças são postas em prática nas cenas, geralmente, por grupamentos de fãs e demais atores musicais, que se apresentam através de “personas” (Amaral, 2013).

É na cena onde acontece a confirmação de determinado gênero musical (Pereira De Sá, 2011). Nas cenas se efetiva a relação prática – performática – do que é distribuído midiaticamente. No caso dos gêneros pop, é na cena em que se evidencia a distribuição mainstream, pois, nelas as pessoas se reúnem para performar, isto é, pôr em prática a rede de signos que caracterizam o fazer musical consumido como forma de comunicar uma identidade e compartilhar “modos de ser” coletivos. Nesse sentido, entende-se que é na cena em que se evidencia a relação entre a produção massiva e a vida na urbe. Assim, por haver o protagonismo de atores musicais, entende-se que cenas são objetos de estudo produtivos para a etnomusicologia.

No entanto, entende-se que existem três problemas centrais na abordagem de cenas por etnomusicólogos. O primeiro é a falta de interesse no universo pop. O segundo é o – menos aparente – desinteresse no universo urbano. O terceiro é a dificuldade metodológica principalmente no que tange à coleta e análise de dados quantitativos.

Para ilustrar esta problemática, foi realizada uma pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)[5] em que foram selecionadas as investigações que pesquisaram o conceito “cena musical” dentro de um recorte de cinco anos. Pode-se concluir que a pesquisa por cenas musicais se dá menos em Música do que em Sociologia, História e Comunicação, o que confirma a observação de Cambria (2017).

Com base no exposto, a sugestão é a de se efetuar uma abordagem “sistemática”, a partir da etnomusicologia, ao conceito de cenas musicais. “Sistemática” não no sentido de criar um sistema de subdisciplinas, mas segundo a ideia exposta por Parncutt, na qual se busca a transdisciplinaridade sem se ater à uma suposta ideia de “pureza” ou “autonomia” da disciplina (Parncutt, 2012, p. 158):

Neste sentido, pesquisa sistemática em música envolve não apenas abordagens diferentes – uma experimental, outra empírica (pesquisa de campo, questionários, etc.), estética, semiótica, e assim por diante – mas também a habilidade de integrar e de abstrair, a partir de descobertas particulares. A síntese musicológica resultante não é então inclinada em direção a uma disciplina específica [...] (Elschek apud Parncutt, 2012, p. 159)

A transdisciplinaridade é um dos princípios da teoria da complexidade (Morin, 2005). Além da conexão entre diferentes disciplinas, este princípio transpassa a lógica da não contradição. Segundo esta lógica,

[...] o conhecimento é concebido como uma rede de conexões (do arbóreo passa-se ao conceito rizomático), o que leva à multidimensionalidade do conhecimento e à distinção de vários níveis de realidade. [...] O conhecimento transdisciplinar associa-se à dinâmica da multiplicidade das dimensões da realidade e apoia-se no próprio conhecimento disciplinar. Isso quer dizer que a pesquisa transdisciplinar pressupõe a pesquisa disciplinar, no entanto, deve ser enfocada a partir da articulação de referências diversas (Santos, 2008, p. 75).

Nesse sentido, Pitre-Vásquez e Ferreira (2022) discutem a atuação transdisciplinar pelos etnomusicólogos, e sugerem a aplicação do nome “Etnomusicologia Dialógica” à disciplina: “uma área transdisciplinar de complexidade que procura atender todas as possibilidades de estudos musicais e extramusicais em um país multiétnico e multicultural como o Brasil” (2022, p. 9).

Tendo situado a disciplina histórica e metodologicamente e apresentado alguns conceitos-chave que norteiam algumas problemáticas neste campo, propõe-se a abordagem transdisciplinar na etnomusicologia. Isto é necessário “porque as pessoas que resolvem os problemas atuais são as que atravessam os campos. Esta é uma grande lição para os jovens: tens que transpassar os campos”[6] (Rivas-Tovar, 2022, informação verbal, tradução nossa). É nesse sentido, buscando organizar e combinar modelos quantitativos e qualitativos – na tentativa de equilibrar o enfoque metodológico e cercar a investigação por diversos ângulos – que se aplicou o modelo LART (Rivas-Tovar, 2020) na tese de doutorado de um dos autores deste trabalho, cujo objeto são as consequências da pandemia de COVID-19 na cena musical rock de Curitiba[7] entre 2020 e 2023.

## Método

Como o objetivo deste trabalho é atender a uma demanda da tese doutoral de um dos autores, partiu-se da ideia segundo o método LART (Rivas-Tovar, 2020), de que uma tese precisa preencher três requisitos: ser original; realizar um estado da arte completo com base em trabalhos nacionais e internacionais anteriores; estar nas conformidades estruturais internacionais com o modelo IMRAD (Introdução, Método, Resultados, Análise, Discussão). Entretanto, nesse artigo, utiliza-se a estrutura de “artigo de reflexão”, conforme propõe Rivas-Tovar, em que se utiliza a estrutura: Introdução, Método e Discussão (ibidem, p. 330).

Em um primeiro momento, o método LART sugere a construção de uma tese doutoral em cinco etapas: (i) ideia de investigação; (ii) formalização da ideia; (iii) revisão do estado da arte; (iv) método de investigação; (v) trabalho de campo, análise estatística, redação da tese e apresentação ao exame de graduação doutoral.

Essas cinco etapas são permeadas por doze fases. A primeira (i) fase é denominada “antecedentes” e se relaciona à contextualização. A segunda (ii) fase se relaciona à definição da problemática, é onde se indica os fatos observados e comprovados e explicações validadas. Na (iii) fase seguinte, denominada “objetivo da investigação”, se estabelece os objetivos geral e específicos e o resumo gráfico (mapa mental). Na (iv) fase de “justificativa da investigação” se expõe a relevância prática, a importância teórica, o valor social e a importância metodológica. A (v) fase do “estado da arte” está relacionada à revisão teórica sobre o tema. Veja a Figura 1.

A (vi) fase de “definição de variáveis ou categorias de análise” corresponde ao processo de “desmembramento” do objeto e dos sujeitos em partes menores, bem como a definição dessas partes. A fase (vii) de “tipo de investigação” aborda a forma pela qual o objeto de investigação será estudado, quantitativamente e/ou qualitativamente. Em seguida, na (viii) fase de “hipóteses ou perguntas de investigação”, postula-se hipóteses geral e específicas e definem-se subcategorias de análise. Na (ix) fase de “desenho de investigação” se definem métodos, universo, amostra, sujeitos de investigação e horizonte temporal. No decorrer da (x) fase “modelo de investigação ex ante”, cria-se o diagrama de variáveis, o quadro de congruência, a matriz metodológica e o questionário de pesquisa. Na (xi) fase de “elaboração de matriz metodológica” definem-se dimensões, indicadores e organiza-se questões ou itens. Enfim, na (xii) fase do “questionário, guia de observação ou guia de entrevista”, realiza-se o trabalho de campo.

Assim, foi aplicada essa metodologia à tese de doutorado de um dos autores do trabalho, a partir da demanda em se descrever as consequências da pandemia de COVID-19 no fazer musical na cena rock de Curitiba entre 2020 e 2023. Por consequência, a finalidade deste estudo é apresentar uma perspectiva quantitativa e qualitativa deste contexto a fim de refinar o conhecimento etnomusicológico.

O objeto de estudo se refere às consequências a partir da disseminação do vírus SARS-CoV-2: a pandemia da doença COVID-19. Os sujeitos correspondem a um recorte [n]etnográfico e temporal da cena rock de Curitiba. O conceito de cena rock, se refere à relação de fazeres musicais no âmbito do gênero musical rock com espaços urbanos circunscritos a uma temporalidade. A partir desta ideia, foram divididos os sujeitos em três variáveis: lugares; atores musicais (músicos; público-alvo; rede microeconômica); e a pandemia de COVID-19. O espaço temporal se refere à cidade de Curitiba entre os anos de 2020 e 2023.

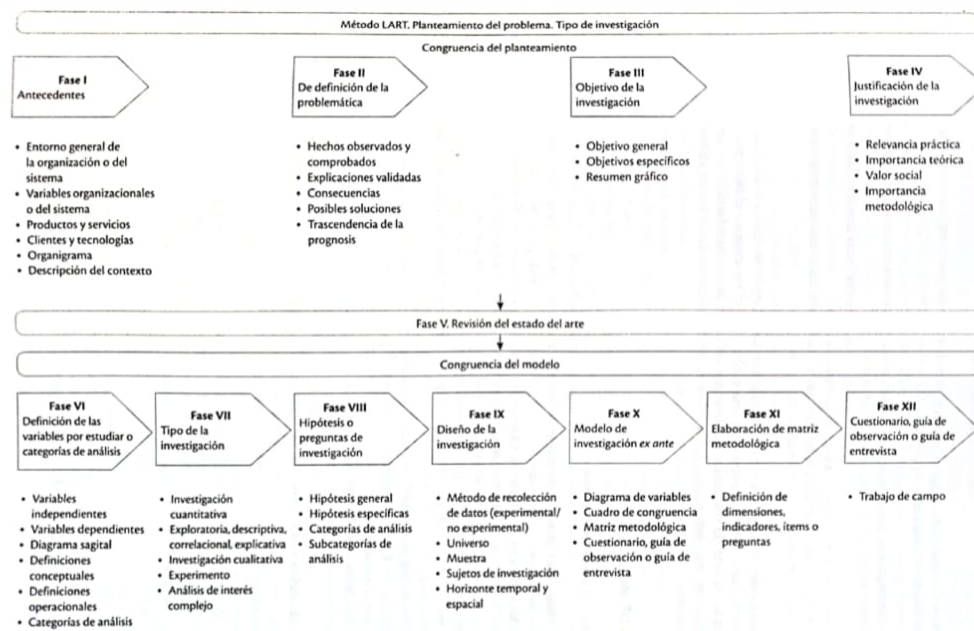


Figura 10.2. Modelo LART. Planteamiento del problema de investigación.  
(Fuente: Elaboración propia).

Figura 1. Método LART

Fonte: Rivas-Tovar, 2020, p. 199

Então, o objetivo foi descrever as consequências da pandemia de COVID-19 na cena rock de Curitiba entre 2020 e 2023. De acordo com Rivas-Tovar (2020, p. 76) justifica-se a realização deste estudo por representar uma situação particular; por ser um caso revelador; por ser um caso longitudinal, pois se dá por continuação a outros estudos já realizados sobre cena rock em Curitiba. Além disso, o estudo busca oferecer: valor teórico transdisciplinar, permeando referenciais de diferentes disciplinas; profundidade metodológica; e importância social, pois aborda um contexto – social, econômico e cultural – significativo em Curitiba.

Foi utilizada a investigação mista, combinando pesquisa quantitativa e qualitativa. A etapa quantitativa corresponde à pesquisa descritiva e é utilizada para descrever sujeitos de investigação. A relação destes com os sujeitos se dá por pesquisa qualitativa.

Na pesquisa descritiva não se disserta de forma crítica sobre os sujeitos, apenas são descritos sem que se realize juízo de valor, organizando-os segundo variáveis de análise. A utilização de variáveis é “uma estratégia para reduzir a complexidade de um fenômeno e explicá-lo” (ibidem, p. 116). Também estão elencados dois tipos de variável: independentes e dependentes. As independentes se definem por si próprias. As dependentes se pautam em outras variáveis para se explicarem. Com base nos estudos anteriores, em que foi dividido o conceito de cena musical em espaço, temporalidades e indivíduos, os sujeitos dessa pesquisa foram divididos em três variáveis independentes: lugares, circunscritos ao espaço; atores musicais, circunscritos a indivíduos e instituições; e a pandemia de COVID-19, circunscrita a uma temporalidade.

Nas variáveis existem dimensões, que formam conjuntos de conceitos que ajudam a definir uma variável com clareza. Dentro de cada dimensão, estão os indicadores, que são valores ou itens mensuráveis que apontam características.

O espaço refere-se ao “todo”. Para compreendê-lo é necessário recortá-lo em partes. A partir do recorte espacial, tem-se um território, que neste caso é a própria Curitiba. No território existem os lugares que compõem a espacialidade da cena rock, em geral, locais noturnos como os bares. O lugar media o território e as significações criadas no universo semiótico dos indivíduos (Vergara-Figueroa, 2013). Os lugares também se caracterizam por diferentes dimensões: social; econômica; e cultural. O indicador social sugerido é a

localização. Os indicadores econômicos são frequência e tamanho. Enfim, o indicador cultural sugerido é a diversidade.

A localização vai além das coordenadas geográficas, acessa também contexto histórico e social de uma espacialidade. A frequência quantifica as apresentações mensais e pode ser um indicador referente à representatividade econômica. O tamanho se dá a partir da capacidade de público e também pode corresponder ao capital econômico, já que lugares com grande público, tendem a arrecadar mais. A diversidade se refere aos gêneros musicais performados, o que também dá indícios de um tipo específico de público a partir de modos de ser e se comportar compartilhados através dos fazeres musicais situados, por isso um indicador cultural.

Parte-se do entendimento de que a sociedade também é um “todo” organizado (leis, território, cultura, economia, etc.) por indivíduos. O fazer musical é uma decorrência humana direta da sociedade na qual se insere. Quem realiza o fazer musical são os atores musicais. A partir de uma visão econômica, se pode elencar o fazer musical segundo o conceito de cadeia produtiva da economia da música que, se organiza, macroscopicamente, em três elos: pré-produção; produção; e pós-produção que, por sua vez, se divide em distribuição, comercialização e consumo (Prestes Filho, 2004). Dessa forma, aplicando ao conceito de cena musical, é possível reduzir esta noção em três níveis de protagonismo e envolvimento, sendo respectivamente: músicos; público-alvo; demais profissionais e instituições que compõem a rede microeconômica da cena em questão.

Entende-se as dimensões dos atores musicais também segundo as perspectivas: social, econômica e cultural. Os indicadores na esfera social foram: segmentação, que se refere à idade e gênero; interação espacial, a qual mensura o envolvimento dos atores com o espaço; inclusão tecnológica, que indica o grau de inclusão e a capacidade de gerir meios digitais; acesso a políticas-públicas, que mensura o alcance das medidas emergenciais durante a pandemia. Os indicadores econômicos são: capacidade adaptativa, que indica a habilidade em reagir à emergência pandêmica; e fonte de renda, que mensura a participação da música enquanto recurso financeiro. Os indicadores culturais foram: usos e funções da música, o qual mede o papel cultural da música na vida dos sujeitos; criatividade, que evidencia a relação do isolamento social com novas possibilidades da música para além entretenimento; e consumo, que sugere possíveis novas formas de consumir música.

Temporalidade se refere ao estado transitório do tempo. O tempo, dividido entre passado, presente e futuro consiste em um “todo” infinito. Para melhor compreensão, é necessário recortar cronologicamente o contexto temporal. No caso deste estudo, a temporalidade de 2020 a 2023 será descrita a partir da confluência de evento globais em decorrência da pandemia de COVID-19. Duas dimensões podem ser levadas em conta: cronológica e geográfica. A dimensão cronológica se refere aos anos: 2020; 2021; 2022; e 2023. A dimensão geográfica diz respeito aos níveis: global; nacional; e estadual/municipal. Os indicadores propostos são: número de casos anuais; número de mortes anuais; taxa de letalidade; e quantidade de pessoas vacinadas.

O desenho de investigação se insere no tipo “integrado” porque a pesquisa trata de um único contexto (Curitiba entre 2020 e 2023), um único caso (cena rock) e diferentes unidades de análise descritivas: lugares; atores musicais; pandemia de COVID-19.

O universo de investigação refere-se ao “todo”. O “todo” é intangível. Na cena, o “todo” se refere à totalidade de lugares e de atores musicais rock durante a pandemia de COVID-19 em Curitiba (2020-2023). É sensato separar este universo em amostras. A amostra é uma parte representativa do “todo”. Para tal, sugere-se três técnicas de amostragem: bola de neve; aleatória; e propositiva por juízo, baseadas na relação proposta Krejcie e Morgan (1970).

Em cenas musicais, geralmente, é impreciso determinar a totalidade de lugares e atores musicais. Seria insensato almejar precisar a totalidade de músicos, técnicos, produtores, agenciadores, produtores, entre outros, devido ao carácter transitório. Assim, foi dividido os atores musicais em três níveis de protagonismo: músicos; público-alvo; demais profissionais e instituições que compõem a rede microeconômica da cena em questão.

Ao seguir os “rastros” dos músicos, é possível dimensionar o quantitativo de lugares e, ao mesmo tempo, rastreando a agenda de atrações dos lugares disponível em meio online, é possível dimensionar quais são os grupos musicais atuantes. O terceiro sujeito dessa investigação, a pandemia de COVID-19, não se aplica a essa técnica pois se trata de uma temporalidade no qual o universo é o recorte entre 2020 e 2023.

Assim, a primeira técnica de amostragem é a de bola de neve. Utilizando os estudos anteriores, parte-se de uma amostragem prévia para chegar a novos agentes. Isto é, atores musicais previamente estudados podem conduzir a novos atores e também a novos lugares (Rivas-Tovar, 2020, p. 186). Repetindo o processo nas várias localidades e nos variados grupos musicais pode-se chegar a uma parte considerável do universo. Como não há nenhum órgão institucional que quantifique este “todo”, a amostra será “tão grande quanto se possa fazer” (ibidem, p. 184).

Em um segundo momento, utiliza-se a amostragem aleatória. Isto é, com base no universo coletado pela técnica de bola de neve, se sorteia aleatoriamente uma amostragem (S) correspondente ao todo: lugares; atores musicais; e, neste caso, também temporal.

Para lugares, especificamente na etapa qualitativa em que se faz observação participante, será utilizada a amostra propositiva por juízo. Neste caso são selecionadas amostras com base em critérios: capacidade de público; frequência de apresentações musicais ao longo do tempo; representatividade simbólica. Um lugar que comporta mais público, teoricamente, atingirá mais pessoas. Da mesma forma acontece com lugares que oferecem mais apresentações musicais ao longo do tempo. O terceiro critério é uma combinação dos dois primeiros somados ao fator social, isto é, considerando qualitativamente aqueles lugares que são os mais “lembrados” no imaginário da cena rock de Curitiba.

Mais além, foi criado um diagrama de variáveis ex ante: um modelo. Um modelo é uma representação esquemática, sistemática que simplifica uma parte da realidade e cumpre quatro funções: propõe uma ideia de organização global; incorpora heurísticamente a teoria acerca do tema; antevê o funcionamento da realidade pesquisada; permite mensurar a interrelação das demais funções (ibidem, 2020). Veja a Figura 2.

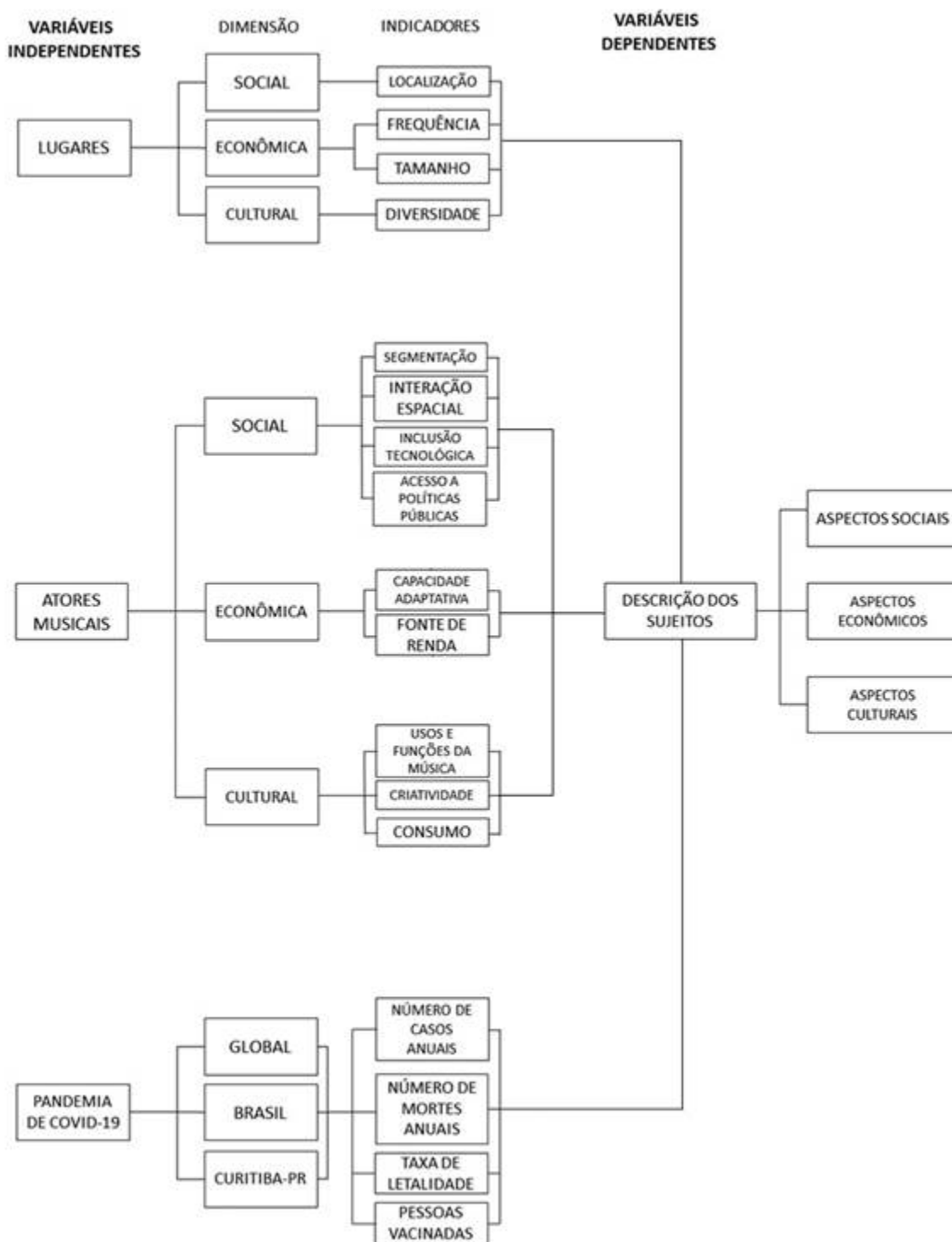


Figura 2. Diagrama Ex Ante Variáveis Descritivas  
Fonte: Elaboração própria

A seguir, o modelo LART propõe definir as variáveis. Primeiro, foi necessário definir conceitualmente, isto é, com a utilização de dicionários e referenciais teóricos estabelecidos academicamente. Em seguida, essa

definição foi realizada operacionalmente, isto é, uma simplificação da definição conceitual com o entendimento pessoal dos pesquisadores.

A criação da tabela de operacionalização de variáveis objetiva gerar as perguntas que compõem os questionários, que podem ser aplicados aos sujeitos de investigação, ou utilizados como orientação ao pesquisador. Cada variável pressupõe uma tabela.

Como já demonstrado, foi necessário dividir a variável “atores musicais” em três contextos: músicos; público-alvo; rede microeconômica. Entende-se que há a necessidade em dividir os atores musicais nesses três níveis porque, como o processo de operacionalização da variável tem o intuito de gerar um questionário, não seria pertinente o mesmo questionário para atores que estão em diferentes funções na cena.

Em um primeiro momento, se operacionalizou a variável pensando em músicos, pois, partindo do viés etnomusicológico, são os protagonistas no elo da produção da cadeia produtiva. Em seguida, entende-se que há a necessidade de se gerar um questionário para o público-alvo, pois, estes estão no outro extremo da cadeia produtiva, no elo do consumo. Em um terceiro momento, estão os demais componentes da rede microeconômica: professores, lojistas, técnicos de ensaio, produtores, técnicos de PA, agenciadores, etc. Neste terceiro nível, como compõem uma massa heterogênea, é mais pertinente selecionar informantes-chave e realizar entrevistas presenciais qualitativas ao invés de propor um questionário. Por estas razões, foram criadas apenas duas tabelas de operacionalização de variável (etapa quantitativa), uma dedicada a músicos e outra ao público-alvo.

Na pesquisa qualitativa faz-se a análise partir de técnicas como, neste caso, a observação participante. Os dados são organizados não por variáveis e sim por categorias de análise. Para analisar qualitativamente a relação do objeto com os sujeitos, dividiu-se as consequências da pandemia de COVID-19 em três[8] categorias de análise: social; econômica; cultural – que coincidem, propositalmente, com as dimensões das variáveis elencadas anteriormente.

Rivas-Tovar explica que é necessário a definição de cada categoria de análise (2020). A categoria social diz respeito às consequências da pandemia na relação da música em sociedade. Para tal, foi importante partir da noção de habitus, campo e capital (Bourdieu, 2007). A categoria econômica se refere às consequências a nível econômico, especialmente na renda e na viabilidade da música enquanto negócio. Para tal parte-se da noção de cadeia produtiva, fluxo circular, crise, inovação e destruição criadora (Prestes Filho, 2004; Schumpeter, 1982; De Marchi, 2016). A categoria cultural se relaciona às consequências da pandemia no universo de comportamentos e significados atribuídos ao fazer musical. Nesse sentido, foram utilizados os conceitos de cultura e “musicking” (Geertz, 2015; Small, 1998). Essas três categorias se permeiam, de forma que a separação entre elas serve a um propósito “reducionista” para melhor organizar a análise e discussão. Veja a Figura 3.

Categorías de análise	Fatos empiricamente comprovados	Explicações empiricamente comprovadas
<b>Social</b>	Houve a necessidade de isolamento social (PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA, 2020; 2021; 2022).	A COVID-19 se transmite por gotículas de saliva, o que demandou a necessidade de lockdown em Curitiba e interrupção dos shows e espetáculos (CORONAVIRUS BRASIL, 2022).
	Bourdieu (2007) define capital simbólico como sendo a influência que um indivíduo tem sobre os demais no âmbito do prestígio, do reconhecimento, do respeito adquirido em determinado campo social. Will Straw (1991, 2006) explica que as cenas musicais estão circunscritas a lógicas de mudança que consideram a regras de campo conforme Bourdieu.	Com a mudança de contexto a partir da crise pandêmica, surgiram ao mesmo tempo oportunidades e importunidades para os agentes da cena musical. Muitos faliram, pausaram ou, ainda, faleceram por conta da COVID-19. Outros empreenderam e galgaram novas posições simbólicas no campo. Na cena rock, essa alternância de posições simbólicas são um marco de mudança.
<b>Econômica</b>	Com a necessidade de isolamento social e interrupção dos shows e espetáculo houve um agravamento na situação econômica da cadeia produtiva da economia da música e, por consequência, nas cenas musicais (DUARTE, 2020; 2022).	Muitos músicos precisaram mudar de ramo de atuação devido a interrupção repentina das atividades musicais decorrente da quarentena. Muitos não conseguiram se readaptar, ficando dependentes de familiares, de ajuda governamental e de trabalhos informais (DUARTE, 2020; 2022).
	Ha uma reconfiguração da indústria cultural que gerou uma crise econômica no ramo da cultura a partir do início do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, especialmente na música, que é precedente ao período pandêmico. A pandemia apenas agravou este quadro (NETO, 2014; DE MARCHI, 2016; WITT, 2015; DUARTE, 2020, 2022; MACAN, 2020; REQUIÃO, 2008).	Embora a categoria de subemprego já fosse uma realidade na cena rock antes mesmo da pandemia, com o agravamento da crise na cultura, a maior parte dos profissionais deste ramo formam um precariado, isto é, atuam em condições precárias de trabalho e de remuneração, sem direitos trabalhistas e sem recolhimento de impostos, na completa informalidade (NETO, 2014; REQUIÃO, 2008; MACAN, 2020).
	O isolamento social demandou a necessidade de mediação na comunicação por meios digitais (DOMINGUES; NODA, 2021; AFONSO, 2021)	Com a comunicação mediada por meios tecnológicos, também surgiu a necessidade em gerir estes meios, demandando uma intensificação na capacitação de novos saberes pelos agentes da cena: marketing digital e técnicas audiovisuais.
<b>Cultural</b>	A música ao vivo foi prejudicada pelo impedimento de eventos presenciais (DUARTE, 2020, 2022).	O fazer musical envolve dimensões sensoriais para além do audiovisual. As sociabilidades fazem parte da música. Com o confinamento da população por conta da quarentena, diversas expressões culturais pausaram ou deixaram de existir, ocasionando uma catástrofe cultural sem precedentes (DUARTE, 2020, 2022).
	A principal função da música nas cenas é o entretenimento (MACAN, 2020; MERRIAM, 1964).	Com a necessidade do isolamento e a impossibilidade de aglomerações e festividades, as funções da música na vida das pessoas foram substituídas por outras de cunho emocional, terapêutico, etc. (MERRIAM, 1964).

Figura 3.Exposição do Problema

	O som possui quatro propriedades físicas: intensidade, altura, duração e timbre. A música também possui quatro propriedades no mesmo sentido: ritmo, melodia, harmonia e instrumentação (LARUE, 1989).	Com a mediação comunicacional por aparelhos digitais durante a pandemia, as propriedades sonoro-musicais das expressões da cena rock foram condicionadas e alteradas comparando o contexto ao vivo com as lives e vídeos do período de quarentena. Houve uma maior subordinação e dependência dos agentes musicais em relação aos meios tecnológicos e da taxa de transmissão de bits.
	Há o fenômeno da decadência estética e regressão da audição em decorrência da reprodutibilidade técnica da cultura (ADORNO, 1996).	Com a audição mediada por aparelhos tecnológicos, tais como smartphones e computadores, houve uma diminuição na audição e na estética da música por parte dos usuários.
	As expressões musicais na cena rock de Curitiba são, de certa forma, condicionadas por regras que utilizam padrões de colonialidade cultural (QUIJANO, 2005). Os dualismos entre a música cover e autoral são um exemplo aplicado à cena rock (MACAN, COSTA SEGUNDO, ESTIVALET, 2021).	Em trabalho anterior abordamos de forma transitória e parcial uma consequência cultural da pandemia na cena rock cover mainstream de Curitiba. Demonstramos que há um paradigma de colonialidade e que a música autoral fica invisibilizada, dando lugar a práticas cover que são a demanda principal do público-alvo curitibano (MACAN, COSTA SEGUNDO, ESTIVALET, 2021).
	<b>Fatos baseados em conjecturas, porém não provados</b>	<b>Explicações baseadas em conjecturas, porém não provadas</b>
<b>Social</b>	As sociabilidades, antes face a face, foram reconfiguradas em ambientes adaptados.	Outrora fenômenos majoritariamente presenciais, as cenas precisaram se adequar para formatos digitais ou adaptados, como: lives, vídeos gravados, shows em drive-in, shows em espaços vazios. Essa reformulação alterou as sociabilidades da cena estudada.
<b>Econômica</b>	Houve, durante a pandemia, a necessidade de empreender digitalmente.	Os agentes da cena rock estudada (músicos, produtores, técnicos, agenciadores, proprietários, associações, professores, lojistas, estúdios, entre outros) foram compelidos a empreender no ciberespaço a fim de desbravar novas oportunidades de demanda. Essa então necessidade de empreender no digital revelou uma incapacidade da maioria desses agentes em gerir meios tecnológicos e, aqueles que obtiveram meios de empreender precisaram mudar o foco de atuação. A música ao vivo como alternativa de renda cessou durante o período de isolamento social.
	No contexto de crise econômica e com o aumento da demanda por softwares e hardwares, houve um aumento proporcional no preço dos bens tecnológicos.	O aumento no preço dos bens tecnológicos incapacitou grande parte dos agentes da cena rock estudada em explorar oportunidades no meio digital.
<b>Cultural</b>	As práticas culturais na cidade de Curitiba foram, majoritariamente, mediadas por meios tecnológicos, plataformas e algoritmos durante o período de isolamento social.	Os habitantes da cidade foram destituídos do contato com a cultura presencial, ficando reservados principalmente ao meio digital e às estruturas de poder que privilegiam lógicas de
		obtenção de lucro pelas empresas provedoras de mídia audiovisual na internet. Nesse sentido, o contato com música por parte dos usuários desses serviços ficou suscetível à manipulação das grandes empresas e, temporariamente, perdeu-se a influência do espaço da cidade como mediador cultural.
	Numerosos artistas da cena rock executavam repertório cover até 2020 por necessidade e alternativa de renda. Com a inviabilidade desse "modelo de negócio", parte dos músicos cover passaram a dedicar-se também à criatividade, mudando a função da música neste período para música autoral em ambiente digital. Ao mesmo tempo, à medida em que as casas noturnas foram reabrindo para apresentações presenciais, aumentou a demanda por música cover, a homogeneidade de repertórios e a invisibilidade da música autoral em contexto presencial.	Ao mesmo tempo que os repertórios das casas noturnas ficaram mais homogêneos, houve um aumento de envolvimento dos músicos da cena rock com a criação musical: composições inéditas, versões, arranjos – especialmente durante o período de isolamento social e em ambiente digital.

Fonte: Elaboração própria (adaptado de Rivas-Tovar, 2020, p. 88)

O intuito do quadro de exposição do problema é conectar conceitos a fatos e, enfim, à problemática da pesquisa. A seguir, se sugere mapear as organizações e instituições estudadas para se ter uma noção macro das estruturas.

É possível descrever a estrutura e o contexto de uma cena utilizando sete dimensões estruturais do modelo LART: (1) diferenciação horizontal – se trata da distribuição de tarefas; (2) diferenciação vertical – refere-se a hierarquização; (3) dispersão espacial – se refere aos limites territoriais; (4) complexidade organizacional ou institucional – se refere à rede complexa de interações entre sujeitos; (5) centralização – se refere ao grau de tomada de decisões; (6) standardização – se refere à padronização de processos, criação de paradigmas; (7) formalização – é a característica organizacional referente à normatividade. Essas dimensões se relacionam com quatro variáveis de contexto: tamanho; tecnologia; cultura; e meio ambiente.

Com base nos estudos anteriores sobre a cena rock em Curitiba é possível inferir que cena é um fenômeno complexo, portanto, é formado por várias organizações, que podem ser fluidas, fixas, e ainda, efêmeras. Quanto à (1) diferenciação horizontal, isto é, a atribuição de funções em uma cena, pode-se fazer um paralelo ao conceito de cadeia produtiva (Prestes Filho, 2004). A cena rock não é a cadeia produtiva em si, mas utiliza a estrutura da cadeia para existir. Portanto, refere-se quanto à diferenciação horizontal aos agentes e instituições presentes nos elos de pré-produção, produção e pós-produção.

Existem níveis hierárquicos entre os atores nas cenas musicais. A essas dinâmicas “hierárquicas” se refere à (2) diferenciação vertical.

Para se avaliar a terceira dimensão, (3) dispersão espacial, segue o acesso ao QR Code da FIGURA 4 que dará acesso ao mapa dinâmico dos locais que vêm sendo cartografados. Neste mapa é possível acessar a localização sistêmica dos lugares que compõem esta cena rock atualizada entre o período pandêmico (2020-2023).



Figura 4. QR Code Mapa dos Locais para Apresentação Rock em Curitiba a Partir de 2020

Fonte: Tripline (2024)

A dimensão da (4) complexidade organizacional pode ser definida como “o número de atividades ou subsistemas” dentro da organização (Rivas-Tovar, 2020, p. 78). Ela se dá pelo cruzamento das três dimensões anteriores. Se tratando de uma cena musical, pode-se entender como a interseção dos fazeres musicais rock, dos espaços de Curitiba, e da temporalidade contingente (2020 a 2023). Mais além, é possível entender essa dimensão como a cadeia produtiva da cena rock somada às trocas simbólicas, econômicas, culturais e sociais no campo de tensões limitado pelo território da capital paranaense no período recortado (Bourdieu, 2007). Uma forma de visualizar esta dimensão é através do uso de softwares de análise de redes complexas como o CYTOSCAPE ou o Gephi.

A (5) centralização é relacionada ao nível em que se tomam decisões. Basta lembrar que cena não designa uma organização e sim um complexo de organizações, agentes autônomos, instituições públicas, espaços, meios de comunicação, entre outros. Cenas dependem da vontade empreendedora de seus atores, portanto, analisar a centralização depende do nível hierárquico e da parte específica que é considerada caso a caso.

A standardização (6) se refere ao grau de padronização de uma organização. Em relação à cena em questão, com base em relatos, foram analisados paradigmas entre 1996 e 2005 (Macan, 2017, p. 26). Em 2020, apesar das inovações tecnológicas, foi confirmado a continuação de relatos com os mesmos paradigmas compreendendo o recorte de 2005 a 2019 (Macan, 2020, p. 209). É importante ressaltar que uma cena musical

não é regida por normas de padronização explícitas. Os paradigmas elencados, são produto do habitus curitibano no campo de tensões delimitado e podem dar uma ideia do contexto desta cena (Bourdieu, 2007).

A (7) formalização é uma dimensão que está relacionada à normatividade, à burocratização, ao conjunto de regras instituídas, à necessidade de documentos formais em uma organização. Cenas são ambientes, predominantemente, informais. Em Curitiba não há uma OMB[9] atuante (Neto, 2004); há dificuldade dos músicos atuantes nesta cena em lidar com editais de leis de incentivo geridos pela Fundação Cultural de Curitiba, ou com a Lei Aldir Blanc durante a pandemia, por exemplo (Duarte, 2020). Paradoxalmente, pode-se concluir que a cena rock em Curitiba é um ambiente informal e desregrado situado em uma das cidades mais burocráticas, conservadoras e autoritárias do país, conforme mostram: Neto (2004); Santos (2004); De Oliveira (2000); Rosa (2011); Bega (2011); Neves, Ponchirolli, Tocach (2011); entre outros.

As variáveis de contexto sugeridas por Rivas-Tovar (2020) são quatro. Em primeiro lugar (1) tamanho, isto é, o “todo”. Em segundo, (2) tecnologia: a relação do “todo” com uso de meios tecnológicos. Em terceiro, (3) cultura, porém, no sentido de “comportamento”. Caberia uma análise histórica e social de Curitiba e da música curitibana. Por último, (4) meio ambiente, que se refere aos limites territoriais.

Mais além, o método LART sugere a criação de uma matriz metodológica, que é um “instrumento científico que permite fazer congruente e coerente o processo de medição de variáveis independentes, criando um marco de comparação racional e ordenada para a construção de um questionário” (ibidem, p. 221). Matrizes ajudam a relacionar os sujeitos de investigação com o que se busca responder na pesquisa. A criação desta estrutura permite também alterar, adicionar ou suprimir itens sem que se perca a clareza dos objetivos.

A matriz metodológica busca ser congruente porque as variáveis se relacionam com o título da investigação, com as do capítulo de método e com um diagrama sagital; busca ser coerente porque as relações entre as variáveis e as dimensões partem de um marco teórico. O marco relacional e ordenado se dá por associações entre dimensões, indicadores e perguntas. A matriz metodológica se dá como uma continuação mais detalhada de uma tabela de operacionalização de variáveis acrescentando “itens”, “escala” e a variação da escala.

“Um item é uma afirmação que se faz sobre um fenômeno em estudo, [...] uma escala é uma estratégia metodológica para medir uma pergunta ou um item [...]”, podendo ser entendida também como uma “série de itens ordenados progressivamente de acordo com valor e magnitude [...]”. “A variação de escala é a variação de possíveis respostas” (ibidem, 2020, p. 223). As escalas são utilizadas para medição dos resultados.

Nesta investigação a proposta foi a utilização de seis tipos de escalas: nominal, ordinal, razão, intervalo, rating e checklist. Escalas nominais são denotativas e permitem identificar os sujeitos de investigação por um “rótulo”, por exemplo, “homem” ou “mulher”. Escalas ordinais são aquelas que propõem uma ordem de importância ou grau nos objetos, por exemplo: amador, entusiasta, profissional e expert. As escalas de razão estabelecem valores absolutos. Servem para medir idade ou unidades monetárias, por exemplo: de R\$0,00 a R\$50,00; de R\$50,00 a R\$100,00; de R\$100,00 a R\$200,00; etc. A escala de intervalo, ou tipo Likert, mede atitudes ou modos de pensar, as opções dispostas na amplitude de escala são: absolutamente em desacordo; em desacordo; pouco em desacordo; nem de acordo e nem em desacordo; pouco em acordo; em acordo; absolutamente em acordo. A escala de rating (avaliação) também mede atitude ou modos de pensar, por exemplo: sim; não; não sei. Enfim, como o próprio nome sugere, a escala de checklist oferece mais de uma resposta possível e permite a repetição dessas respostas (ibidem, 2020).

Para este trabalho, propôs-se três matrizes metodológicas: quantitativa; qualitativa; e observacional.

A matriz metodológica quantitativa tem o objetivo de reduzir o sujeito de investigação em variáveis, dimensões e indicadores. Essa organização dá clareza das partes que compõem o recorte do “todo”. Para este estudo a matriz metodológica quantitativa tem uma função estritamente descritiva. É ela quem fundamentará: (1) a criação do questionário, que é o instrumento utilizado no método de entrevistas estruturadas; (2) a descrição da variável lugar; (3) a descrição da variável atores musicais; (4) a descrição da variável público-alvo; (5) a descrição da pandemia de COVID-19; (6) o mapeamento da cena estudada; (7) os dados para composição de redes complexas. Veja a Figura 5.

De forma semelhante, também se aplica a matriz metodológica para a pesquisa qualitativa. Entretanto, a pergunta gerada é aberta, isto é, não há uma escala para indicar valores, os quais são descritos segundo a argumentação.

Assim, a etapa qualitativa se divide em três categorias de análise, que se remetem às consequências da pandemia de COVID-19 em perspectivas: social, econômica e cultural.

Para cada categoria, cria-se subcategorias de análise: social; econômica; e cultural. A partir disso, foram criadas subcategorias de análise. Na categoria de análise social, foram: mudanças na localização e segmentação; acesso à tecnologia; apoio governamental; efeitos na saúde. Na categoria de análise econômica foram: quantidade de shows; quantidade de público; inovação; e mudanças na fonte de renda. Na categoria de análise cultural foram: diversidade; mudanças nos usos e funções da música; e paradigmas musicais. Buscou-se abordar indicadores semelhantes aos da etapa quantitativa.

Na etapa qualitativa, exclui-se a abordagem da pandemia de COVID-19 como uma subcategoria, pois se trata da temporalidade em que se inserem lugares e atores musicais, de forma que, em ambos, haverá a interferência desta temporalidade. Assim, a análise qualitativa da pandemia na cena musical estudada fica implícita, e será realizada simultaneamente pela análise dos demais sujeitos.

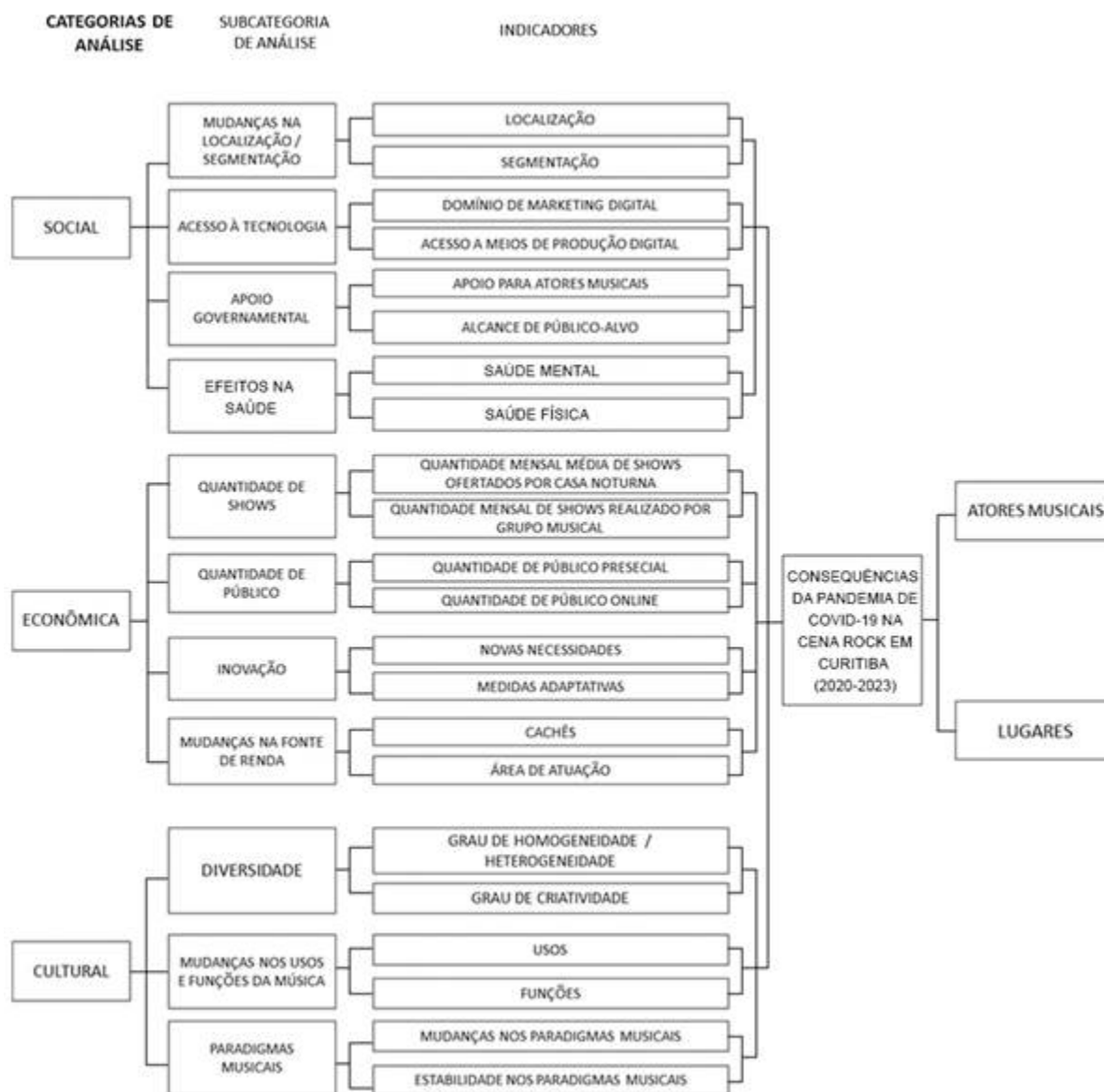


Figura 5. Modelo Qualitativo

Fonte: Elaboração própria

A matriz metodológica qualitativa guiará os métodos: (1) as entrevistas presenciais com informantes-chave da rede microeconômica; (2) as etnografias: observação participante; descrição etnográfica; autoetnografia; netnografia.

Um outro objetivo da matriz metodológica é proporcionar criar os questionários de investigação. Questionários são ferramentas de coletas de dados e, ao mesmo, uma forma de relacionar e organizar os conceitos com as perguntas que se deseja responder. Os questionários podem ser aqueles que se usa em campo como forma de entrevistar sujeitos ou aqueles que são formatados para a própria orientação dos pesquisadores.

De forma geral, possuem a seguinte estrutura: uma parte de perguntas administrativas – aquelas em que se identifica o sujeito; introdução geral; perguntas de classificação – aquelas em que se descreve o sujeito (idade, gênero, etc.); transição para perguntas de investigação – aquelas que formam a parte central da investigação; breve conclusão. Após estabelecer a estrutura do questionário, ele é submetido a um pretest com colegas acadêmicos. Em seguida afere-se a validade e a confiabilidade e, mediante aprovação, adentra-se a campo.

A validade de um questionário se divide em duas dimensões: interna e a externa. A interna é a habilidade em se medir o que pretende medir. A externa é a aplicabilidade prática do instrumento. A validade está relacionada: com a boa revisão do marco teórico para que as variáveis, categorias de análise, dimensões e indicadores sejam coerentes; à capacidade – quase intuitiva – do investigador em montar o questionário. Se indica que esta etapa seja realizada após a revisão densa do estado da arte e passe por um grupo de colegas especialistas para avaliação de: conteúdo; critério; e de construção.

Já a confiabilidade está relacionada ao grau em que o questionário está isento de erros: estabilidade – deve oferecer os mesmos resultados independentemente da quantidade de vezes em que é aplicado; equivalência – deve provar a equivalência de resultados em observadores distintos; consistência interna – se refere à homogeneidade dos itens. Para testar a confiabilidade dos questionários se usam as provas de test e retest; formas paralelas; e prova das metades (Rivas-Tovar, 2020).

No mesmo sentido em que as outras matrizes metodológicas operam, a matriz observacional conduz a etapa operacional de observação participante. Significa que ao adentrar o campo para coletar registros no diário, é usado esta sistematização. Evidentemente, é sabido que a descrição etnográfica não funciona, na prática, de forma tão sistematizada e controlada, entretanto, este processo racional ajuda o pesquisador a ficar focado em tópicos de interseção com as demais matrizes. Além disso, a estrutura modular das matrizes permite que as surpresas no percurso do etnógrafo sejam inseridas ou removidas de acordo com o contexto.

## Discussão

Neste artigo, foi situado a etnomusicologia enquanto disciplina. Também foi dado um breve panorama sobre as metodologias utilizadas por etnomusicólogos, comparando temporalidades, abordagens quantitativas com qualitativas e, da mesma forma, foi contraposto objetos de interesse, música erudita e popular, folk e mainstream, não ocidental e ocidental, não urbano e urbano. Foi explicado que há uma oportunidade, através da transdisciplinaridade, em aumentar o potencial de compreensão do ser humano através do estudo do fazer musical. Nesse sentido, o modo de empreender a [etno]musicologia sistemática, para além de desafiador, é uma alternativa produtiva no desenvolvimento da disciplina em tempos de imersão midiática, na cibercultura e na cultura pop – sobretudo para contextos urbanos, que é o caso das cenas musicais. Apesar de haver o uso consagrado e, quase exclusivo, do método etnográfico nas pesquisas etnomusicológicas, a expansão e combinação com outros métodos importados de disciplinas adjacentes pode ser uma promissora estratégia transdisciplinar.

Basicamente, a metodologia LART oferece ferramentas de sistematização de coleta e análise de dados. A aplicação do método, originalmente uma estrutura oriunda da Administração, é produtiva para a etnomusicologia pois, através de um processo de refinamento e desconstrução do “todo”, dá clareza a respeito das partes essenciais que compõem o sistema que se almeja estudar.

No caso específico das cenas musicais, foi possível desconstruir o conceito de forma quantitativa e qualitativa, respectivamente, estabelecendo: as variáveis independentes lugares, atores musicais e pandemia de COVID-19; as categorias de análise social, econômica e cultural. Mais além, foi refinado ambas subdivisões criando dimensões e subcategorias.

Além disso, a definição das variáveis e das categorias de análise alerta para os possíveis conceitos e teorias adjacentes a se investigar mais profundamente. A dimensão “lugares” convida a entender a relação da música com o espaço, propõe uma interseção com a Geografia; atores musicais remete à agência do ser humano em relação ao fazer musical, propõe o aprofundamento na própria Etnomusicologia; pandemia de COVID-19, ao ser entendida como uma temporalidade em que as relações estão sendo mediadas por diversos meios, aproxima da Comunicação e, possivelmente, também às Ciências da Saúde. Do mesmo modo, a categoria de análise social sugere aproximar-se da Sociologia; a categoria econômica insere o fazer musical na disciplina da Economia; e, por fim, a categoria Cultural propõe o mergulho na Antropologia. Tendo definido as áreas de

conhecimento relacionadas ao objeto e aos sujeitos de pesquisa, torna-se mais claro o caminho em uma pesquisa transdisciplinar.

Enfim, mais importante do que as respostas, é a clareza nas perguntas que se deseja solucionar. Ao propor um processo organizado de fragmentação do “todo”, o método LART proporcionou sistematizar as questões na problemática sugerida. Deste modo, para além da abordagem puramente qualitativa, tradicionalmente empregada na etnomusicologia – que consiste no “olhar” com os cinco sentidos, ou na “densa descrição” por meio da “imersão” no campo – foi formulado um plano de abordagem do problema. Seria insensato afirmar que todas as questões já estão por certo definidas. Entretanto, foi possível a objetividade no que se deseja responder até o presente momento e, através da estruturação das matrizes metodológicas, as futuras possíveis alterações se tornam simplificadas e pontuais.

Mais além, a incorporação total do método LART traz desafios. Isto se dá porque, mesmo oferecendo um sistema estrutural para abordagem investigativa de um problema, o método é bastante direcionado para objetos de pesquisa da Administração, tais como organizações e empresas. Uma limitação encontrada, por exemplo, foi o enquadramento de cenas musicais na estrutura organizacional proposta. Itens como “standardização” ou “formalização” não correspondem claramente ao contexto. Mesmo assim, foi possível utilizá-los de forma adaptada. Outra limitação encontrada é o próprio carácter exploratório dessa combinação metodológica. Não há ainda conhecimento de outros trabalhos em etnomusicologia que tenham utilizado a estrutura LART. Portanto, o único caso para se refletir é ainda voltado para cenas musicais. A aplicação do método LART em outros contextos não urbanos, tais como investigações envolvendo povos indígenas ou festas populares, seriam enriquecedores para a Etnomusicologia Dialógica.

Para uma alusão à própria vivência musical, é possível inferir que o método LART é uma estratégia de pré-produção e, se há algo que músicos experientes sabem bem, é que quando a pré-produção está bem definida, a produção e os resultados se dão de forma tranquila e harmoniosa. Entende-se, enfim, que é possível aplicar o método LART nas pesquisas envolvendo cenas musicais e que este método auxilia na sistematização da complexidade inerente ao tema.

#### **Contribuição dos autores**

Paulo Afonso Chaves Macan: Revisão do marco teórico, redação e desenho de figuras.

Edwin Pitre-Vásquez: Ideia original da pesquisa do impacto da Pandemia sobre os músicos e a criação do Grupo de Pesquisa GRUPETNO Lab UFPR, utilização do Método LART, revisão do marco teórico e orientação metodológica.

**Financiamento:** Graças à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Universidade Federal do Paraná.

## Referências

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985) *Dialética do Esclarecimento .Dialectic of Enlightenment*. Zahar.
- Adorno, T. W. (1996). *Theodor W. Adorno: Textos Escolhidos*. [ *Chosen Texts*]. Nova Cultural.
- Amaral, A. & Monteiro, C. (2013). Esses Roquero Não Curte: Performance de Gosto e Fãs de Música no Unidos Contra o Rock do Facebook. [These Rockers Don't Like: Performance of Taste and Music Fans on Facebook's Unidos Contra o Rock]. *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. 20 (2), 446-471.
- Bega, M. T. S. (2011). Planejamento-Espectáculo e a Construção do Cidadão-Consumidor: as Imagens de Curitiba. [Spectacle Planning and the Construction of the Citizen-Consumer: the Images of Curitiba]. In Rosa, Maria A. Curitiba: *Educação, Movimentos Sociais e Sustentabilidade* (1ª ed., pp. 41-70) [Curitiba: Education, Social Movements and Sustainability]. CRV.
- Blacking, J. (1995) *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (2007). *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. [ *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*] EDUSP.
- Cambria, V. (2017). “Cenas Musicais”: Reflexões a Partir da Etnomusicologia. [“Music Scenes”: Reflections From Ethnomusicology]. *Música & Cultura*. 10 (1), 77-93.
- Castagna, P. (2008). A Musicologia Enquanto Método Científico. [Musicology as a Scientific Method] *Revista do Conservatório de Música UFPEL*, 1, 7–31.
- COMEC. (2022). *A Região Metropolitana de Curitiba*. COMEC. Consultado a 18 de junho de 2022. <https://www.comec.pr.gov.br/>
- De Marchi, L. (2016). *A Destruição Criadora da Indústria Fonográfica Brasileira, 1999-2009: Dos Discos Físicos ao Comércio Digital de Música*. *The Creative Destruction of The Brazilian Music Industry, 1999-2009: From Physical Records to Digital Music Commerce*. Folio Digital.
- De Oliveira, D. (2000). *Curitiba e o Mito da Cidade Modelo*. *Curitiba and the Myth of the Model City* UFPR.
- Duarte, R. (2020). A Crise da Cultura. Le Monde Diplomatique. Consultado a 18 de junho de 2020. <https://diplomatique.org.br/especial/a-crise-da-cultura/>
- Geertz, C. (2015). *A Interpretação Das Culturas*. *Interpretation Of Cultures*. LTC.
- Janotti Junior, J. (2005). Dos Gêneros Textuais, Dos Discursos e das Canções: uma Proposta de Análise da Música Popular Massiva a Partir da Noção de Gênero Mediático. [Textual Genres, Speeches and Songs: a Proposal For the Analysis of Mass Popular Music Based On The Notion of Media Genre] *Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação*, 28, 1-12.
- Kerman, J. (1987). *Musicologia*. [ *Musicology*]. Martins Fontes.
- Kozinets, R. V. (2014). *Netnografia. Realizando Pesquisa Etnográfica Online*. [ *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*]. Penso.
- Krejcie, R. V.; Morgan, D. W. (1970). *Determining Sample Size for Research Activities*. Educational and Psychological Measurement, 30, 607-610.
- Laplantine, F. (2004). *A Descrição Etnográfica*. *The Ethnographic Description*] Terceira Margem, 2004.
- Macan, P. A. C. (2017). *Música em Curitiba: um Recorte da Cena Independente Entre 1996 e 2005*. [Trabalho de Conclusão de Curso]. Universidade Federal do Paraná.

- Macan, P. A. C. (2020) *Rock em Curitiba: a Cena Musical, Seus Agentes, Espaços E Relações Com as Inovações Digitais Entre 2005 E 2019* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Paraná.
- Malinowski, B. (1978). *Argonautas do Pacífico Ocidental: Um Relato do Empreendimento e da Aventura dos Nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. [Argonauts of the Western Pacific: an Account of Native Entrepreneurship and Adventure in the Archipelagos of Melanesian New Guinea]. Abril Cultural.
- Martel, F. (2012). *Mainstream: a Guerra Global das Mídias e das Culturas*. [Mainstream: the Global War of Media and Cultures]. Civilização Brasileira.
- Maslow, A. H. (1970). *Motivation and Personality*. Harper & Row.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Morin, E. (2005). *Introdução ao Pensamento Complexo*. [Introduction to complex thinking] Instituto Piaget.
- Mukuna, K. W. (2008). Sobre a Busca da Verdade na Etnomusicologia: um Ponto de Vista [On the Search For Truth in Ethnomusicology: a Point of View]. *Revista USP*, 77, 12-23.
- Nattiez, J. J. (2004). Etnomusicologia e Significações Musicais [Ethnomusicology and Musical Meanings]. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, 10, 5-30.
- Neto, M. J. S. (2004). *A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense*. [The [de]Construction of Music in Paraná Culture]. Aos Quatro Ventos, 2004.
- Neves, L. S., & Ponchirolli, O. & Tocach, R. (2011). Licitação do Transporte Coletivo de Curitiba: a Negação da Democracia [Public Transport Bidding in Curitiba: the Denial of Democracy]. In: Rosa, Maria A. *Curitiba: Educação, Movimentos Sociais e Sustentabilidade* (pp. 41-70) [Curitiba: Education, Social Movements and Sustainability]. CRV.
- Parncutt, R. (2012). Musicologia Sistemática: a História e o Futuro do Ensino Acadêmico Musical no Ocidente [Systematic Musicology: the History and Future of Academic Music Education in the West]. *Em Pauta*, 20 (34/35), 145–185.
- Pereira De Sá, S. (2011). Will Straw: Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e a Cidade [Will Straw: Musical Scenes, Sensibilities, Affections and the City]. In Gomes, Itaina. M. M., & Janotti Junior, Jeder. *Comunicação e Estudos Culturais* (pp. 147-161). EDUFBA.
- Pitre-Vásquez, E. R; Ferreira, L. A. (2022). Experiências de Gestão na Criação de um Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia [Management Experiences in Creating a Research Group in Ethnomusicology]. *Revista Investigacion Administrativa IPN*, 51 (130), 1-13.
- Prestes Filho, L. C. (2004) *Cadeia Produtiva da Economia da Música*. [Production Chain of the Music Economy]. UFRJ.
- Reed-Danahay, D. (1997). *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. Berg.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: a Very Short Introduction*. Oxford.
- Rivas-Tovar, L. A. (2022). “Consequências das Pandemias na História da Humanidade”. Youtube. Consultado a 18 de Junho de 2022 [https://www.youtube.com/watch?v=bfoCLUEff8U&t=5123s&ab\\_channel=GrupetnoUFPR](https://www.youtube.com/watch?v=bfoCLUEff8U&t=5123s&ab_channel=GrupetnoUFPR)
- Rivas-Tovar, L. A. (2020). *Elaboración de Tesis: Estructura e Metodología*. [Elaboration of Thesis: Structure and Methodology]. Trillas.
- Rivas-Tovar L. A. (2024). Normas Apa 7. Edición: Estructura, Citas y Referencias. Instituto Politécnico Nacional. [https://www.researchgate.net/publication/357046089\\_NORMAS\\_APA\\_7\\_EDICION\\_ESTRUCTURA\\_CITAS\\_Y\\_REFERENCIAS](https://www.researchgate.net/publication/357046089_NORMAS_APA_7_EDICION_ESTRUCTURA_CITAS_Y_REFERENCIAS)

- Rosa, M. A. (2011). *Curitiba: Educação, Movimentos Sociais e Sustentabilidade*. [ *Curitiba: Education, Social Movements and Sustainability*]. CRV.
- Santos, A. (2008). Complexidade e Transdisciplinaridade em Educação: Cinco Princípios Para Resgatar o Elo Perdido [Complexity and Transdisciplinarity in Education: Five Principles to Rescue the Missing Link]. *Revista Brasileira de Educação*, 13(37), 71-83.
- Schumpeter, J. A. (1982). *Teoria do Desenvolvimento Econômico: uma Investigação Sobre Lucro, Capital, Crédito, Juro e o Ciclo Econômico*. [ *Theory of Economic Development: an Investigation Into Profit, Capital, Credit, Interest and the Business Cycle*]. Abril Cultural.
- Shuker, R. (1999). *Vocabulário de Música Pop*. [ *Pop Music Vocabulary*]. Hedra.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. University Press of New England.
- Soares, T. (2014). Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop [ *Theoretical Approaches to Pop Culture Studies*]. *Logos* 41, 2 (24), 2-14.
- Soares, T. (2015). Percursos Para Estudos Sobre Música Pop [Pathways For Studies On Pop Music]. In Pereira de Sá, Simone., & Carreiro, Rodrigo., & Ferraraz, Rogério. *Cultura Pop* (1ª ed., pp. 15-32). EDUFBA/COMPÓS.
- Straw, W. (2006). Scenes and Sensibilities. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e-Compós*, 6, 1-16.
- Tripline. (2024). *Lugares com Rock em Curitiba 2020-2023*. Consultado a 20 de julho de 2023. [https://www.tripline.net/trip/Lugares\\_com\\_Rock\\_em\\_Curitiba\\_2020-2023-32600000642110228D15FE141B95DC99](https://www.tripline.net/trip/Lugares_com_Rock_em_Curitiba_2020-2023-32600000642110228D15FE141B95DC99)
- Vergara Figueroa, A. (2013). *Etnografía de los Lugares: una Guía Antropológica Para Estudiar Su Concreta Complejidad*. [ *Ethnography of Places: an Anthropological Guide to Study Its Concrete Complexity*]. Navarra.
- Volpe, M. A. (2004). Análise Musical e Contexto: Propostas Rumo a Crítica Cultural [Musical Analysis and Context: Proposals Towards Cultural Criticism]. *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, 7, 188–205