

## Currículo e práticas nos bacharelados em Violino e Viola: A questão do repertório durante os anos de 2020 e 2021.

### Comunicação

Thayná Aline Bonacorsi Xavier  
Universidade Estadual de Maringá - UEM  
bonacorsithayna@gmail.com

**Resumo:** A relação entre tecnologia e pandemia foi tema central de diversas publicações e congressos durante os anos de 2020 e 2021. Após mais de um ano da retomada presencial e com um maior número de reflexões produzidas sobre o tema, o presente artigo pretende discutir as formas, os meios e as percepções de docentes e discentes durante o isolamento social sobre um ponto específico do currículo do bacharelado em violino e viola das universidades públicas brasileira: o repertório.

**Palavras-chave:** Currículo, Bacharelado, Violino, Viola, Universidades.

### Introdução

Durante a pandemia e o necessário período de isolamento social dela derivado, diversas instituições públicas de ensino superior em música se viram em uma situação emergencial na qual a única forma de manter suas atividades fora migrar as aulas rotineiramente presenciais para plataformas digitais.

Esse processo ficou conhecido como *Ensino Remoto Emergencial (ERE)*, de acordo com Dora Queiroz<sup>1</sup> (2020) e destacou as distintas maneiras nas quais dentro de cada naipe e, principalmente, com relação a cada nível de ensino se deu o uso de tecnologias digitais.

Após quatro anos, diversas publicações se somam nos esforços de descrever e de, de alguma forma, mensurar os impactos dessa adaptação dentro do campo da performance em instrumentos classificados como “eruditos”.

---

<sup>1</sup> A íntegra do trabalho pode ser acessada nos Anais da II Conferência Nacional do Encontro de Cordas Flausino Valle: ensino coletivo, pedagogia e performance, disponível no link: <<https://bitly.com/txZCD>>. Acesso em 04 de fev de 2022.

A pesquisa aqui apresentada foi um recorte da pesquisa total feita para a minha dissertação de mestrado, que tem como mote validar as seguintes hipóteses: “A relação que tivemos que desenvolver com a tecnologia durante a pandemia acomodou princípios do ensino conservatorial? E também: a relação desenvolvida nesse momento de emergência para a manutenção das atividades alterou princípios do ensino conservatorial e práticas da performance transpondo-os para o meio digital?”

No presente artigo, o objetivo é apresentar uma discussão sobre o currículo, os cenários e a estrutura que se viveu durante os anos de 2020 e 2021, nos cursos de bacharelado em violino e viola das universidades públicas brasileiras, acerca de um pilar fixo: o repertório.

### Métodos e metodologias

O mapeamento e levantamento dos programas de cursos das instituições que foram contatadas para esta pesquisa foi de origem documental, realizada no sentido de analisar a estrutura curricular e as ferramentas tecnológicas utilizadas dentro dos cursos de bacharelado, com especial atenção para as disciplinas de instrumento, e a relação estabelecida no percurso formativo/formas de se ensinar o repertório.

Para a análise das ementas foram utilizados princípios da Análise de Conteúdo<sup>2</sup>, de acordo com a professora Laurence Bardin (2011). Para a coleta desses dados objetivamos todas as instituições que atendessem a dois requisitos: (i) serem públicas e (ii) possuírem um curso de bacharelado exclusivo para violino e/ou viola.

Em 2012, Marcus Pereira defendia sua tese de doutoramento com uma pesquisa, desenvolvida na intenção de compreender o que era tido como “natural” na grade curricular dos cursos de licenciatura em música, derivada de uma inquietação sobre a escolha das disciplinas dos cursos superiores que visam formar professores para a educação básica serem tão distante da realidade musical brasileira.

Adianto que a conclusão que Pereira (2014) chega pode ser resumida em: a reprodução de um modelo ou forma conservatorial é o que estrutura o currículo das instituições superiores brasileiras (PEREIRA, 2014, p. 3).

---

<sup>2</sup> A Análise de Conteúdo é uma metodologia popular nas ciências sociais para estudos de conteúdo em textos que parte de uma perspectiva quantitativa, analisando numericamente a frequência de ocorrência de pré-definidos termos, construções e referências em um dado texto.

Penna (1995) define que:

Esse ensino “conservatorial” dificilmente questiona suas práticas e os pressupostos destas, o que talvez seja consequência de seu relativo isolamento [em escolas especializadas], que o protege de grande parte dos problemas e dos processos de questionamento da educação brasileira. (PENNA, 1995, p. 132).

Desse modo, podemos estabelecer que o ensino conservatorial possui um modelo não apenas de currículo, mas também pedagógico, que será seguido visando a formação de solistas (BARBEITAS, 2002, p. 6) e com o momento da performance pública, do palco, com o reconhecido Recital como objetivo final de aprendizagem (CERQUEIRA, 2013, p. 5). Em outras palavras, pode se dizer que o modelo possui um ideal de aluno que se pretende formar e tem no Recital seu momento máximo de realização.

No segundo momento da análise, é feito um comparativo entre os pressupostos das ementas com um levantamento feito via questionário online com docentes e discentes dos cursos de bacharelado em violino e viola das universidades públicas brasileiras. Os questionários foram disparados assim que obtivemos a autorização do COPEP<sup>3</sup> e ficaram abertos por um mês na primeira coleta (setembro/2022) e mais um mês na segunda coleta (maio/2023), sendo obtido um total de 30 respostas de docentes e 43 respostas de discentes.

Usando como exemplo a tese de Pereira (2012) e seus balizadores teóricos (Bourdieu e Wacquant), o presente artigo propõe um panorama - similar ao construído por Pereira - dentro dos bacharelados em violino e viola, com a ferramenta extra já apresentada: a Análise de Conteúdo (Bardin, 2011).

### Pressupostos teóricos

Na estruturação das noções definidoras da análise, se faz necessário explicar com uma certa atenção alguns pressupostos que balizam a tese de Pereira (2014) e a minha pesquisa: entendermos o que é *habitus* e o que é *campo*.

A noção de *habitus* é explicitada por Wacquant:

---

<sup>3</sup> Para saber mais sobre o processo e sobre o projeto, recomendamos o acesso à plataforma Brasil, na qual o projeto está registrado sob o CAAE 60490822.7.0000.0104.



o *habitus* é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade torna-se depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente (WACQUANT, 2007, p. 66).

O *habitus* conservatorial se apresenta no artigo de Marcus Pereira (2014) como uma ferramenta capaz de oxigenar discussões já calcadas dentro do campo da educação musical:

Como se existissem disposições internalizadas que, mesmo na proposição de mudanças e reformas, orientassem inconscientemente as práticas de maneira bastante ligada à tradição – e isso explicaria o caráter periférico e cosmético de tais “mudanças”. Com este fim, a noção de *habitus* conservatorial foi construída no processo de escrita da tese de doutoramento em Educação com o objetivo de orientar as análises dos projetos pedagógicos de quatro diferentes cursos de Licenciatura em Música do Brasil, intencionalmente selecionados. (PEREIRA, 2014, p. 92).

Já a noção de *campo* nos leva a entender o universo musical (ou qualquer outra realidade homologa) como um microcosmo constituído dentro de um espaço maior (CATANI, 2011, p. 200). Dessa forma, ressalta a ideia de que não se é possível compreender um *campo* fora de sua realidade específica, ou das relações de aparente autonomia ou dominações que se estabelecem.

Podemos falar então da autonomia dentro do *campo* artístico e as disputas que lhe são próprias (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 17): cada artista terá seus próprios produtos e estes estarão sempre posicionados em relação a outros artistas e seus respectivos produtos! Desta forma “as rupturas propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la” (BOURDIEU, 1989, p. 71-72).

Como a intenção é propor uma forma de análise partindo do programa de curso do bacharelado em violino e viola (que na pesquisa de Pereira foi aplicada aos cursos de licenciatura em música no Brasil), compreender o que denominamos *campo* possibilita refletir sobre duas questões que resumem os pilares do planejamento de uma disciplina de



bacharelado: a escolha de repertório e a forma de ensinar. Desse modo, “podemos estabelecer a existência do campo da música, que é instituído por vários agentes, com lutas e disputas internas, entre as quais se situam estratégias de conservação e de subversão” (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 17).

Uma vez que temos como ferramenta de análise a noção de *campo* e de *habitus*, todas as trocas se apresentam como formas de *acomodação* ou *transposição*.

Aqui, a palavra *acomodação* assume uma noção conceitual similar a apresentada por Bourdieu e discutida por Souza (2004), em sua tese. Derivada de um novo processo comportamental, igualmente causado pela imposição de novos hábitos, trataremos a ideia de *acomodação* dentro do contexto específico do ensino e aprendizagem da performance nos anos de 2020 e 2021, no caso, todas as acomodações derivadas do isolamento social implantado como medida de redução de danos durante a pandemia.

Como dito anteriormente, o *habitus* é uma espécie de lente pela qual vemos o mundo, presente e ativo na nossa construção enquanto sujeitos e como membros de determinados grupos, participantes de determinados espaços e construtores de nossas narrativas.

Quando adicionado a ideia do modelo educacional conservatorial, o *habitus* pode ser definido também como “disposições incorporadas que funcionam como matrizes de ações e percepções; durável, mas não estático” (PEREIRA, 2012, p. 135). Essa dependência mútua só é possível de se perpetuar a partir de sujeitos que se encarregam de manter determinadas bases, seguindo assim uma espécie de código de conduta, um balizador moral das práticas. Essa ideia é explicitada da seguinte forma por Pereira:

Existe, portanto, uma dependência histórica mútua entre estruturas e agentes, que é revelada no fato de que a história objetivada em instituições (o Conservatório, neste caso) só pode continuar em movimento pela ação de indivíduos dotados de *habitus* (conservatorial) que os/as capacitam a —habitá-las e mantê-las em atividade, a retirar a instituição persistentemente de uma estaticidade inerte por meio do reavivamento prático e cotidiano dos sentidos e exigências nelas depositados pela história anterior. Tal ideia é reforçada por Vandenberghe (2006), que ressalta que esta relação entre *habitus* e *campo* não é puramente circular. Nesta esteira, o *habitus* não simplesmente reproduz as estruturas. O modelo é ideal-típico, o que significa que ele nunca ocorre na realidade e, portanto, é puramente heurístico (idéia diretriz na pesquisa dos fatos). Desta forma, compreendemos o conceito de *habitus* conservatorial como uma descrição



típico-ideal das modalidades de valoração musical que organizam as práticas de seleção e distribuição de conhecimento musical. O conceito abrange ainda a concepção de formação de professor de música, baseada nestes esquemas de valoração e organização das práticas, que legitimam a música erudita ocidental e seu valor inerente como conhecimento oficial específico a ser incorporado pelos agentes (PEREIRA, 2012, p. 135 - 136).

Todas as atividades tendem a seguir um modelo padrão, para que seja possível perpetuar os ideais e os valores das mesmas, como uma espécie de dança. Quando uma situação quebra esse equilíbrio, dois caminhos se apresentam: o da *acomodação* e o da *transposição*.

Como a ideia de *acomodação* já foi exposta, é natural pensarmos que a *transposição* seria a completa superação do antigo em frente a uma nova situação. Mas não é exatamente assim: Ao retomarmos as lembranças do momento da imposição do novo (pandemia), temos como atitude geral a adaptação das aulas, que eram presenciais e possuíam um roteiro dado, com partes bem definidas, para serem executadas através de um link em uma sala online (*acomodação*), entretanto, após tentativas exaustivas, certas coisas simplesmente não conseguiram serem mantidas, e tiveram que ou serem postergadas para o retorno presencial, ou mudarem suas regras para uma substituição possível. Esta será a ideia de *transposição* aqui defendida.

(...) uma vez constatam-se os princípios de exaustividade e durabilidade do habitus associado aos fatos. à realidade, pois aquilo que era anteriormente feito não pode mais ser aplicado. A aquisição contínua de novos capitais culturais associada às transformações na realidade objetiva e aos habitus existentes em cada agente determina, em última instância, a transposição do habitus ao longo de sua trajetória de vida. (PEREIRA, 2012, p. 169)

A construção da ideia de *transposição* aqui defendida será definida de maneira similar a Pereira:

Conseqüentemente, as novas práticas docentes correspondem a uma transposição do habitus que decorre da realização do possível em torno de um ténue equilíbrio entre o capital cultural e os habitus consolidados, as transformações na realidade objetiva, decorrentes da implantação de um novo arbitrário cultural dominante e a busca do provável a partir dessas mesmas condições. (PEREIRA, 2012, p. 236)



## Resultados Iniciais

Para termos a realidade comparativa com o período da pandemia, as respostas dos docentes e discentes contatados via questionário *online* nos forneceram as bases necessárias para a reflexão em três sentidos: Qual a ideia de repertório nos currículos, qual importância assume e como ela foi realizada via tecnologias digitais durante os anos de 2020 e 2021.

A análise dos programas de curso será explicitamente focada nas ementas das disciplinas de instrumento<sup>4</sup>, sendo estas normalmente denominadas simplesmente por *Violino* e *Viola* (do I ao VIII). Com as ementas transcritas, foi possível extrair uma nuvem de palavras geral<sup>5</sup>:

**Figura 1:** Nuvem de palavras construída a partir dos programas de curso.



Fonte: da autora, 2023.

<sup>4</sup> Essa numeração se dá por semestres, sendo assim, do I ao VIII representam todos os semestres dos quatro anos de duração do curso de bacharelado.

<sup>5</sup> O código utilizado para a plotagem dos gráficos está disponível no *colab* da autora, acesso pelo link: <https://colab.research.google.com/drive/1mNdiyqujFQqApJVlt735OhR9zIqvD3pC?usp=sharing>.

Um ponto interessante dessa imagem é o foco na palavra ‘repertório’. Enquanto Cerqueira (2013, p. 7) pontuava que a maioria dos conservatórios ainda segue o padrão de repertório pré-estabelecido, as ementas revelam que no ensino em nível superior é ofertada uma maior possibilidade de escolha e autonomia dos discentes. É generalizado o requerimento da apresentação pública que abarque (ou que se trabalhe em determinados semestres) ao menos uma peça de cada período da história da música ocidental.

Como demonstração dessa abertura temporal para os repertórios selecionados, existe também a citação direta de palavras como ‘períodos históricos’ e seus nomes específicos: ‘Barroco’, ‘Clássico’ e ‘Romântico’. A ideia da preparação para o momento do palco e dos devidos cuidados que devem ser tomados no ensino da performance aparecem também nas sentenças ‘interpretação’, ‘mecanismos interpretativos’, ‘intérprete profissional’ e ‘repertório significativo’.

A presença de palavras como ‘estudo’ e ‘progressivo’ nos revela mais uma característica da forma de ensino conservatorial, como relata Cerqueira (2013) ao afirmar um cuidado especial das instituições com relação à escolha de repertório ideal para cada etapa do processo de ensino da performance. Essa ideia encontra eco no trabalho de Vieira (2000) sobre a conexão entre ao código musical e o domínio da escrita com a forma conservatorial:

As leis da linguagem musical fixadas na Renascença começaram, claramente, a ser ultrapassadas no pós-guerra, sem que os conservatórios disso tomassem tento. Seu ensino continuou a desconhecer as transformações trazidas pela música eletrônica, por exemplo, da mesma forma que se desconheceu outros sistemas musicais, como o oriental (baseado na escala pentatônica), o dos grupos indígenas americanos etc. O ensino do conservatório ainda se orienta pela linguagem fixada na Renascença e na estética romântica do século XIX. (VIEIRA, 2000, p. 4 -5)

Chama a atenção também a quantidade de vezes que o ‘ideal técnico’ aparece. Na presente leitura, o significado dessa palavra se conecta com o ideal de aluno que se pretende formar. De tal modo, a recorrência de palavras como ‘técnicos musicais’, ‘técnico artístico’, ‘qualitativos artísticos’ e ‘aspecto técnico’ remontam a um ideal de aluno que domine a técnica, que a conheça e que saiba recorrer a ela como um acúmulo de habilidades para enfrentar e conseguir executar de maneira satisfatória os repertórios possíveis.

Um ponto recorrente no qual iremos nos delongar é a defesa da ‘autonomia’ do aluno, apresentada na palavra ‘estudo’ e em seus contextos. Autonomia é uma palavra que adquire sentidos diversos dependendo do referencial teórico e, para minimizar essas diferenças, usaremos a correlação com a ideia de *campo*, já apresentada nesse artigo.

A ‘autonomia’ que aparece recorrentemente nos programas de curso aproxima-se da ideia defendida por Jardim (2002), na qual a instituição formaria objetivando um instrumentista e, com isso, um profissional capaz de se corrigir quando necessário.

Dentro da minha área de atuação na performance (violino e viola), equiparamos essa autonomia como o ideal de um aprendiz independente<sup>6</sup> que, de acordo com Carl Flesch em seu livro *The Art of Violin Playing* (1924), é um sujeito capaz de perceber suas falhas e trabalhar para progredir, independentemente do seu nível técnico. O aprendiz independente de Flesch se apresenta como um aluno formado de maneira integral, tal como Jardim (2002) coloca:

[...] é preciso que as academias sintam a necessidade de flexibilizar suas estruturas de modo a possibilitar a criação musical, isto é, a emergência do criar, em qualquer espécie de gênero musical. É importante que as academias estejam preparadas e abertas a fim de capacitar seu alunado para criar a partir de suas próprias questões, e não a partir de perguntas vindas de outras realidades e de caminhos que se formaram de outros modos (JARDIM, 2002, p. 107).

Partindo da revisão de Hubner em sua dissertação (2014), colocando o estudo da performance como um compilado de ações repetidas que, com os feedbacks corretos, levaria a um lapidamento da performance musical pública do indivíduo (HUBNER, 2014, p. 83) questionamos ao grupo de discentes sobre suas práticas de estudo individuais: se conseguiram manter uma rotina de estudos, quais os momentos que compunham essa rotina, qual a frequência e manutenção dessa prática e quais as partes que mais frequente em seus momentos de estudos.

É importante ressaltar a dificuldade da constância em um período no qual novidades e imprevisibilidades reinavam. Cerca de 70% do grupo consultado relata que teve dificuldades em manter uma rotina, conseguindo por vezes e parando por outras, enquanto 16% do grupo afirma que não conseguiu manter uma rotina de estudos durante a pandemia.

---

<sup>6</sup> No original: “*independent learner*”. Tradução da autora.

Pensando que a entrega dos discentes está intimamente ligada ao que os docentes costumam observar e pedir, acreditamos que o fato das respostas obtidas via docentes gerar em sua maioria um quadro de concomitância com relação ao trabalho entre técnica e repertório. Isto potencializa um cronograma de estudos focado mais em aplicar a técnica para peças.

**Figura 2:** Relação entre o trabalho com a técnica e o repertório para o grupo de docentes consultado.



Fonte: Da autora, 2023.

A categoria “outros” aqui se apresenta com algumas considerações dos professores. Partindo da ideia de que todo aluno requer um trabalho específico (ainda mais em um contexto tão fora do normal como na pandemia), percebeu-se a necessidade de ponderar, em muitos casos, sobre a receptividade do aluno quanto ao trabalho com a técnica, sobre a abordagem conjunta em determinados contextos (como por exemplo antevendo dificuldades no repertório selecionado com exercícios mais específicos de técnica) e considerar a autonomia artística do aluno na escolha do repertório. Entretanto, uma ideia constante foi a de não deixar que o aluno esqueça que a técnica no instrumento possui um fim: a qualidade da expressão artística.

Podendo ser descrito quase que como um ouroboros da prática formativa do sujeito, o conceito de *acomodação* traz em si uma contradição interna fortíssima: “acomodação (...) que se dá por meio da afirmação de valores já incorporados permite a revalorização e a ressignificação, relativizadas, da cultura que é devolvida à sociedade como forma de expressão individual ou de grupos e que, em última instância a modifica” ( SOUZA, 2004, p. 79).

Dentro da percepção geral do grupo de discentes sobre seu processo na aquisição de repertórios e seu percurso formativo como um todo no bacharelado nesse momento de pandemia, um dado chama a atenção: cerca de 42% dos discentes comenta uma perda na noção de amplitude sonora, derivada da utilização de plataformas digitais para os momentos da performance.

**Figura 3:** Auto-percepção sobre a evolução na performance do grupo de discentes consultado.



Fonte: Da autora, 2023.

Saindo do terreno do factual, ou seja, que o violino e a viola são instrumentos acústicos, e portanto requerem um cuidado outro quando entram em contato com meio digitais de captação sonora, a questão da perda da presença de palco (33%) e também a taxativa negação ao serem perguntados sobre a percepção de evolução na sua performance

durante esse período (23%) foram respostas que reforçam os impactos restritivos da realidade do ERE.

A flexibilização do repertório foi citada por praticamente todos os docentes. O que pode significar tanto uma maior abertura às variações dos cânones dentro da estrutura das universidades públicas como um maior envolvimento derivado de pesquisas independentes dos alunos por músicas que os estimulassem a estudar mesmo nesses períodos. 52% dos professores revelam que alteraram o repertório por sugestões diretas dos discentes, enquanto cerca de 30% afirmaram construir processos continuamente dialógicos com seus alunos, para que possam chegar a um repertório estimulante e ainda assim dentro do ‘ideal técnico’.

### Conclusões

É importante retomarmos o tópico de que as aulas durante a pandemia se estabeleceram como um ensino em modelo de exceção. As atividades antes presenciais foram realocadas para espaços digitais sem o processo de adequação que instituições da área do Ensino a Distância (EaD) produzem em suas ofertas de ensino e aprendizagem. O que quero realçar com essa informação é a ausência (e o quanto isso é totalmente compreensível) de qualquer trabalho maior em transformar o espaço digital, no todo, em uma estrutura integrada ao ensino da performance.

Dito isso, os primeiros resultados aqui apresentados trazem reflexões sobre a estrutura curricular do bacharelado, os impactos que uma situação de saúde pública completamente inesperada causam na prática musical e nos contextos específicos nos quais se mantiveram as aulas de performance em violino e viola nos anos de 2020 e 2021.

Retomando nossa hipótese inicial, como dito anteriormente sendo “A relação que tivemos que desenvolver com a tecnologia durante a pandemia acomodou princípios do ensino conservatorial? E também: a relação desenvolvida nesse momento de emergência para a manutenção das atividades alterou princípios do ensino conservatorial e práticas da performance transpondo-os para o meio digital?”, concluímos que as *acomodações*, mesmo que contextuais e privadas ao espaço-tempo do isolamento, trouxeram mudanças de



percepção e produção artística do grupo analisado que ainda não foram completamente quantificadas.

Entretanto, podemos consolidar a ideia de que a alteração para o virtual não modificou princípios do ensino conservatorial comum nas universidades públicas brasileiras, presentes em seus programas de curso. Essa mudança para o virtual remodelou as percepções que os discentes e docentes possuíam do processo de ensino e aprendizagem da performance antes presencial, institucional e imitativo.

Durante o período da pandemia fomos impulsionados a explorar e utilizar as interfaces computacionais como o único meio de manutenção de contato e das atividades educacionais e profissionais envolvendo a performance musical. Apresenta-se agora um caminho no qual podemos organizar esses dados, construir alternativas e repensar a interação humano-máquina dentro das universidades públicas brasileiras como uma ferramenta ativa do processo de ensino e aprendizagem da performance.

## Referências

BARBEITAS, F.. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da ABEM*, 2014. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/article/view/434>>. Acesso em: 23 Aug. 2022.

BOURDIEU, P. *La noblesse d'État: grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Minuit, 1989.

CATANI, A. M.. As possibilidades analíticas da noção de campo social. *Educação & Sociedade*, v. 32, n. Educ. Soc., 2011 32(114), jan. 2011.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Implementação do Bacharelado em Música na Universidade Federal do Maranhão. Pauta de Investigação Musical: um contributo do estudo do texto e contexto. Teresina: EDUFPI, 2013.

HUBNER, Paulo André. O estudante de música ativo na sua construção de conhecimento: contribuições da técnica alexander para o estudo do violino e da viola. Curitiba, 2014. 261f. *Dissertação*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade brasileira. *Plural*, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa de Documentação (Escola de Música Villa-Lobos), ano II, n. 2, p. 105-122, 2002.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (coord.). *Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1995. p. 129-140.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. *OPUS*, v. 26, n. 3, p. 1-25, 2020.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares. 2012. 279f. *Tese* (Doutorado em Educação). Campo Grande, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012.

\_\_\_\_\_, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 32, 2014.

SOUZA, Roger M. Q. Regime de ciclos com progressão continuada nas escolas públicas paulistas: um cenário para o estudo dos impactos das mudanças educacionais no capital cultural e habitus dos professores. *Tese* (Doutorado em História, Política e Sociedade), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

VIEIRA, L. B. A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música de Belém do Pará. 2000. 187f. *Tese* (Doutorado em Educação). Campinas, Unicamp, 2000

WACQUANT, Loïc. Notas para esclarecer a noção de habitus. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 6, n. 16, p. 6-17, 2007.