

---

## Individualismo e perfil profissional entre músicos acadêmicos: uma proposta de tipologia

Ana Carolina Couto<sup>1</sup>  
Jorge Ventura de Moraes<sup>2</sup>

Em trabalho realizado em 2017, investigamos a relação da produção do conhecimento acadêmico em Música com os processos de configuração de uma autonomia epistemológica e metodológica dessa área dentro do espaço universitário. Devemos considerar que a inserção da Música na pós-graduação brasileira, em 1980, implicou na necessidade de os músicos ajustarem o seu conhecimento artístico numa estrutura pré-estabelecida pela lógica das ciências duras. Isso gerou diferentes mobilizações estruturais e subjetivas nesse contexto. Uma relação dialética passou a se desenvolver, em que os músicos precisaram, primeiramente, se adequar a uma estrutura pré-estabelecida a qual, no entanto, também poderia ser modificada através de suas próprias ações. Assim, aquele estudo permitiu compreender as diferentes formas por meio das quais os músicos - com enfoque especial dado à subárea Performance - se relacionam com a pesquisa acadêmica desenvolvida no espaço da pós-graduação brasileira, evidenciando quais são as crenças, os valores e as visões de mundo que orientam os diferentes graus de envolvimento com essa atividade.

Uma das descobertas decorrente da análise dos dados coletados foi a constatação do surgimento de diferentes perfis profissionais entre os músicos que atuam na universidade. Embora tais perfis surjam e sejam moldados a partir das diferentes interações objetivas e subjetivas particulares de cada músico dentro de sua trajetória formativa e profissional, eles são igualmente atravessados por um elemento-chave que opera dentro desse processo: o individualismo, característica marcante na formação de um músico profissional dentro da perspectiva conservatorial (Cf. BARBEITAS, 2002; PEREIRA, 2014;

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pernambuco

<sup>2</sup> Universidade Federal de Pernambuco

---

VIEIRA, 2000). Como veremos mais adiante, a herança conservatorial - que geralmente é interiorizada pelos músicos ainda durante seu processo de socialização primária e costuma ser reforçada na socialização secundária -, é responsável pelo desenvolvimento do individualismo, que desempenha papel protagonista no delineamento dos diferentes perfis e suas respectivas maneiras de envolvimento com a pesquisa acadêmica.

Isto posto, o objetivo deste artigo é analisar os processos que formam as diferentes visões dos músicos sobre a pesquisa acadêmica e propor uma tipologia do perfil destes atores sociais. Para tanto, o texto segue com mais duas partes para além desta introdução: na parte denominada “procedimentos teórico-metodológicos” descreveremos sumariamente a teoria e a metodologia utilizadas na pesquisa. Em seguida, analisaremos mais detidamente os elementos que costumam operar na formação de diferentes perfis profissionais, propondo assim uma primeira tipologia, na parte do texto denominada de “Processos sociais, individualismo e o delineamento de perfis de músicos acadêmicos”. Por fim, destacamos os principais achados nas considerações finais.

### **Procedimentos teórico-metodológicos**

A teoria central que orientou o trabalho foi a abordagem fenomenológica proposta por Berger e Luckmann (2014). Essa teoria considera que a realidade e o conhecimento estão mutuamente relacionados e são gerados como um processo construído dialeticamente. Berger e Luckmann argumentam que os conhecimentos não são meramente o resultado de uma ordem social, mas são eles próprios forças-chave na criação e comunicação de uma ordem social.

A perspectiva dialética proposta por esses dois autores se mostrou pertinente para este estudo porque a problemática que o envolve não poderia ser plenamente compreendida apenas através da análise estrutural que rege a pesquisa em Música, uma vez que essa mesma estrutura passa por modificações graças à atuação dos músicos dentro dela. Dessa forma, a inclusão da dimensão subjetiva na abordagem do tema foi considerada indispensável. A teoria de Berger e Luckmann permite, através dos três grandes processos que ela elenca – institucionalização, objetivação e interiorização –, observar como os atores da área de Música experimentam as instituições como uma

---

“realidade objetiva (...), como um fato exterior e coercitivo” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.82), e como isso é apreendido subjetivamente, contribuindo para a modificação dessa estrutura.

A construção social da realidade ocorre, portanto, num processo dialético, em que o conhecimento que se forma e se solidifica como realidade para o indivíduo passaria pelos três processos fundamentais citados no parágrafo anterior: a *institucionalização* de uma determinada ideia/ação que foi repetida até se transformar em hábito, seguida de sua *objetivação*, para que possa assim ser transmitida para outras gerações que não participaram do momento de sua criação. Segue-se um terceiro momento, chamado de *interiorização*, quando esse mundo social objetivado é introduzido na consciência do indivíduo durante o curso de sua socialização. As experiências pelas quais todos os indivíduos passam são, portanto, objetivadas, conservadas, e acumuladas seletivamente de acordo com os interesses pragmáticos da vida cotidiana. Essa acumulação forma um acervo social de conhecimento que é transmitido de geração em geração.

As estratégias utilizadas para coleta de dados foram a entrevista semiestruturada e a pesquisa documental (FLICK, 2009). Foram considerados como fontes primárias os documentos obtidos em formato eletrônico (*websites* institucionais, documentos oficiais disponibilizados *online*, atas de congressos e demais eventos ligados ao tema, estatutos, regimentos, grades curriculares, avisos e chamadas de eventos etc.), na medida em que se configuram como textos originais (FLICK, 2009, p.233). Assim como aponta Flick (2009, p. 235), estes documentos serviram como meio para verificar tanto as rotinas institucionais quanto a legitimação da maneira como as coisas são feitas.

Os dados desta espécie foram obtidos nos *websites* da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom) e da Associação Brasileira de Performance Musical (Abrapem), além dos *websites* dos 14 Programas de Pós-Graduação em Música existentes no Brasil até o momento da realização da coleta<sup>3</sup>. Estes documentos, na medida

---

<sup>3</sup> Não foi incluído o mais recente Programa de Pós-Graduação em Música criado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), cuja aprovação pela CAPES ocorreu em 2016, por não haver documentos informativos suficientes, e por não haver nenhuma área de concentração ou linha de pesquisa que trate de Performance Musical. O mesmo se deu com o Programa da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).

---

em que podiam abranger períodos históricos distintos, serviram, dentre outras coisas, para identificar as mudanças de pensamentos sobre a pesquisa ao longo dos anos, tanto nos programas de pós-graduação, quanto nos demais órgãos ligados à pesquisa acadêmica na universidade, e ainda nas associações e instituições apoiadoras da produção e divulgação da pesquisa. Também foram considerados como dados deste tipo aqueles documentos disponíveis nos *websites* dos órgãos federais CNPq e Capes, na medida em que estas agências atuam na regulamentação da pós-graduação brasileira e na atuação profissional de pesquisadores, incidindo diretamente na estruturação da pesquisa em Música neste nível de ensino. Foram consideradas fontes secundárias desta pesquisa aqueles documentos que se constituem de discursos construídos por atores a respeito do tema (FLICK, 2009, p. 233). Em outras palavras, eles são a representação de versões específicas, construídas por sujeitos que podem denotar determinadas visões a respeito dos temas abordados. Para esta pesquisa, os documentos reunidos nesta categoria foram: publicações em anais de eventos e alguns livros.

Os 20 entrevistados que participaram como informantes da tese que gerou este artigo compõem aquilo que Laille e Dionne (1999) denominam de “amostra típica”. Esse tipo de amostra se faz em função das escolhas explícitas do pesquisador: “a partir das necessidades de seu estudo, o pesquisador seleciona casos julgados exemplares ou típicos da população-alvo ou de uma parte desta” (LAILLE e DIONNE, 1999, p.170). Para atender aos objetivos da pesquisa, foi necessário, então, recorrer a músicos que tivessem uma trajetória profissional que lhes permitisse conhecer intimamente os trâmites burocráticos e administrativos implicados no processo de produção do conhecimento dentro da universidade, tendo ampla experiência não apenas como músicos, mas também como pesquisadores e/ou administradores.

Como mencionado no início deste artigo, durante as análises dos dados foi ficando evidente que havia características específicas que alocavam esses 20 músicos entrevistados em tipos bem delineados. A diversidade de trajetórias figura como um elemento explicativo para as diferentes relações com a prática da pesquisa, bem como em relação à carreira profissional acadêmica. Incorremos, portanto, a uma análise dos papéis,

---

orientando-nos pelo postulado de Berger e Luckmann de que “as estruturas sociais históricas particulares engendram *tipos* de identidade, que são reconhecíveis em casos individuais” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p. 221. Grifo no original).

A análise dos papéis foi importante porque as raízes macroscópicas dos diversos graus de envolvimento com a prática da pesquisa e com a carreira profissional acadêmica dos músicos se efetivaria conjuntamente com a sua manifestação em nível microscópico, subjetivo, e por isso a análise destes dois aspectos se operacionaliza conjuntamente “somente se indagarmos dos modos pelos quais o indivíduo, em sua atividade social total, se relaciona com a coletividade em questão. Esta pesquisa será necessariamente um exercício de análise dos papéis” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p. 6).

Assim, foram criados três tipos de músicos:

1) Músicos-artistas: são músicos cuja trajetória iniciou-se e permanece até a atualidade relacionada essencialmente à prática musical. São profissionais que vieram de cursos de bacharelado em instrumento ou composição e regência, e cuja atuação na pós-graduação dava-se na subárea Performance. Todos continuavam ativos como instrumentistas, apresentando-se em concertos de nível nacional e internacional. No total, seis participantes se encaixaram nesse perfil;

2) Músicos-docentes: são músicos que chegaram a ter um período de envolvimento profissional relacionado à performance, em menor ou maior grau, mas que optaram por uma mudança de área de atuação ao ingressarem na pós-graduação. Fatores como o contato com outras áreas do conhecimento e com atores específicos durante esse percurso aparecem como determinantes para suas escolhas. São profissionais que denotavam uma maior identificação com a atuação docente e/ou pesquisador do que com a atuação artística. Ao todo, 12 entrevistados fizeram parte dessa tipificação;

3) Grupo misto: são músicos cuja trajetória se parece com a do grupo de músicos-artistas, contudo, atuam também com o repertório oriundo da música popular. A criação desse tipo se mostrou necessária, porque a cultura da música popular, ou seja, as suas diferentes maneiras de exercer a prática musical e de se relacionar socialmente com a

profissão, emergiu como um elemento explicativo para determinadas ações no espaço profissional da academia. Ao todo, dois entrevistados compuseram essa tipificação.

Quadro 1: Tipos de Músico Acadêmicos<sup>4</sup>

ENTREVISTADO	TIPOLOGIA	GRADUAÇÃO	PÓS-GRADUAÇÃO
Entrevistada 1	Músico-artista	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistado 2	Músico-artista	Bacharel em instrumento Graduação em outro curso	Música
Entrevistada 3	Músico-artista	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistado 4	Músico-artista	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistado 5	Misto	Bacharel em instrumento Graduação incompleta em outros dois cursos	Música
Entrevistado 6	Músico-artista	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistado 7	Misto	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistada 8	Músico-artista	Bacharel em instrumento Bacharel em composição e regência	Música
Entrevistada 9	Músico-docente	Bacharel em instrumento Licenciada em Música Graduação em outro curso	Outra área
Entrevistado 10	Músico-docente	Licenciado em Música	Música
Entrevistado 11	Músico-docente	Bacharel em outro curso Graduação incompleta em Música	Outra área
Entrevistada 12	Músico-docente	Bacharel em instrumento	Outra área
Entrevistada 13	Músico-docente	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistado 14	Músico-docente	Licenciado em Música Graduação incompleta em outro curso	Música
Entrevistada 15	Músico-docente	Bacharel em instrumento Graduação em outro curso	Outra área
Entrevistada 16	Músico-docente	Bacharel em instrumento Licenciada em Música	Música
Entrevistada 17	Músico-docente	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistada 18	Músico-docente	Bacharel em instrumento	Música
Entrevistada 19	Músico-docente	Bacharel em instrumento Licenciada em Música e em Educação Artística	Outra área
Entrevistado 20	Músico-docente	Bacharel em Composição e Regência	Música

Na sequência, iremos discutir os fatores objetivos e subjetivos que operam na formação dos diferentes perfis profissionais, acarretando a tipologia acima.

<sup>4</sup>Os nomes dos entrevistados, bem como os nomes dos cursos de outras áreas foram omitidos para preservar o sigilo da identidade dos informantes.

---

## **Processos sociais, individualismo e o delineamento de perfis de músicos acadêmicos**

De acordo com Berger e Luckmann, “a socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e em virtude da qual se torna membro da sociedade” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.169). Esse processo tem um valor muito importante para o indivíduo, pois mais do que implicar no aprendizado meramente cognoscitivo de um mundo mediado socialmente pelos seus outros significativos<sup>5</sup> que estão encarregados de sua socialização, ele se dá “em circunstâncias carregadas de alto grau de emoção” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.170). Através da identificação da criança com seus outros significativos, ela absorve seus papéis e atitudes, formando assim a sua própria identidade – “a criança aprende que é aquilo que é chamada” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.171). Nesse processo, ela assume o mundo que lhe é mediado como sendo o seu mundo. Por não poder escolher os seus outros significativos durante o processo de socialização primária, a particular realidade do mundo que é apresentada à criança é inevitavelmente e solidamente interiorizada, e não há problemas de identificação (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.174).

O processo de formação de um músico profissional é, além de longo, majoritariamente iniciado durante a infância. No caso dos músicos que advêm do contexto da música erudita, quase sempre esse processo ocorre dentro do modelo conservatorial. Quando não existem outros modelos de prática musical que transcorram simultaneamente ao aprendizado musical do indivíduo durante a sua infância, serão preponderantemente os valores e as práticas do modelo conservatorial que ele irá interiorizar e assumir como seus. Nesse contexto, os conteúdos específicos são interiorizados juntamente com a linguagem, que no caso da música dessa tradição implica também a notação musical tradicional. De acordo com Berger e Luckmann (2014, p.75), “com a linguagem, e por meio dela, vários esquemas motivacionais e interpretativos são interiorizados com valor institucional

---

<sup>5</sup> Os “outros significativos” são aquelas pessoas presentes na infância do indivíduo e cujas atitudes servem como caminho para a formação social. Ao atingir a compreensão de que as atitudes dos outros significativos são, na verdade, atitudes gerais encontradas na sociedade, completa-se o processo de socialização primária, de acordo com Berger e Luckmann. Os autores tomam o termo do sociólogo americano George Herbert Mead.

definido”. Assim, a criança vai querer agir como “o músico artista” que lhe é apresentado como ideal, e “estes esquemas fornecem à criança programas institucionalizados para a vida cotidiana, alguns imediatamente aplicáveis a ela, outros *antecipando condutas socialmente definidas para estágios biográficos ulteriores*” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.175. Grifos nossos).

Para entendermos melhor a determinância da socialização primária ocorrida nos moldes da prática conservatorial para a formação dos perfis profissionais dos músicos, é necessário discutir mais detidamente a noção de individualismo que ali figura.

Marcante dentro da cultura da música de concerto, o individualismo é fruto não só das demandas do próprio repertório, que exige muito tempo de estudo individual para seu domínio, como também da valorização do solista virtuose. Segundo o estudo de Feichas, a tendência ao individualismo na prática da música erudita é atribuída a uma série de fatores. Primeiro, ele é uma decorrência da grande ênfase dada à notação musical e ao domínio da técnica instrumental. O tempo de prática que é necessário para o domínio de tais habilidades é adquirido individualmente e isso acaba conduzindo a uma vida de isolamento social (FEICHAS, 2006, p.143). Segundo, os recitais previstos em provas e exames durante todo o percurso estudantil são de natureza individualista, e Feichas (2006, p.144) afirma que se trata de um tipo de ritual que enfatiza o culto ao indivíduo, onde o músico usualmente apresenta peças de diferentes períodos da História da Música Ocidental, em um distanciamento físico, emocional e simbólico dos demais presentes na plateia. O terceiro fator apontado não é estritamente musical. Diz respeito ao tipo de vida levado pelos músicos, cujas atividades profissionais intercaladas com as dos estudos os impediria de desenvolver um maior convívio social entre si (FEICHAS, 2006, p.146). Em síntese, o individualismo costuma ser desenvolvido e adquirido tanto pela forma como ocorrem os processos de ensino e aprendizagem de um instrumento musical na cultura da música erudita, quanto pela própria natureza dessa cultura musical que busca e enaltece a singularidade interpretativa.

A música de concerto e a cultura que a envolve predominam na subárea

---

*Performance*<sup>6</sup>. Esse fato transparece nas descrições das ações desenvolvidas pelos grupos de pesquisa em música, nas descrições dos trabalhos realizados e, também, nos pontos presentes em problematizações envolvendo o objeto e o método. Mesmo que Borém e Ray (2012) tenham constatado um aumento de trabalhos que fazem interface da *Performance* com a música popular entre os anos de 2011 e 2012, eles são em número bem menor diante das demais interfaces, o que nos permite reconhecer que a subárea *Performance* ainda mantém seu foco na música erudita, algo que costuma ser até mesmo condição de ingresso estabelecido por algumas linhas de Programas de Pós-Graduação em suas seleções.

Comportamentos sociais baseados no individualismo adquirido da herança conservatorial ecoam em algumas práticas detectadas no material coletado, notadamente no repertório predominante, bem como no individualismo que marca a condução dos trabalhos na subárea. Nós pudemos constatar nesta pesquisa, analisando os dados coletados, que determinados comportamentos sociais que marcam a maneira dos músicos *performers* se relacionarem com a academia ecoam do individualismo herdado pelo paradigma conservatorial. Iremos analisar, na sequência, como esse individualismo ajuda na explicação sociológica para a formação de três diferentes tipos profissionais e suas respectivas atuações no espaço acadêmico.

### **Primeiro Tipo: Músicos-Artistas**

Diversos elementos nos ajudam a entender melhor a forma individualista que marca a condução das pesquisas realizadas pelos músicos na academia. Ainda que haja uma concordância geral dentro desta subárea de que a *Performance* - seja como ato, seja como subárea - possui uma natureza essencialmente interdisciplinar (GERLING e SOUZA, 2000; LIMA, 2006; BORÉM e RAY, 2012; RAY, 2015; BORÉM, 2015), existe uma preponderância dos estudos se desenvolverem individualmente, como nota-se, por exemplo, nas autorias das

---

<sup>6</sup> Quando falamos de Música como Área, consideramos que se trata de uma Área que se estruturou a partir de uma cultura específica - a música erudita -. isto é, uma tradição letrada, em que o texto musical, os conhecimentos e habilidades necessários para a sua confecção e a sua reprodução através da realização musical são um elemento central. Músicas provenientes de tradições em que a oralidade é o elemento determinante para a realização prática da música não foram abordadas por esta pesquisa.

---

publicações, individuais em sua maioria.

Além disso, nas entrevistas realizadas, podemos notar a marca do individualismo presente em três aspectos que destacamos a seguir:

a) Na relação pessoal do entrevistado com a atividade:

O que não mudou, desde o momento em que eu entrei na Universidade até hoje, é achar para mim – para mim – que *a pesquisa que eu tenho que fazer tem que ser intrinsecamente ligada à minha prática. À minha prática artística, à minha prática docente*. Ela tem que estar ligada à realidade, ao ar que eu respiro no meu cotidiano. Ela jamais pode ser dissociada disso. Porque, se não, não vou nem ter tesão de fazer isso. Não vai servir. A pesquisa, para mim, é um momento de reflexão, *de aprendizagem sobre mim mesma*, o que eu faço, e como é que eu posso fazer melhor. Se não tiver isso, então já nem quero fazer (ENTREVISTADA 1, 2015).

b) Nos benefícios que a atividade proporciona:

(...) eu acho que *a atividade de pesquisa pode me complementar como instrumentista, como intérprete*. Pode me trazer novas ideias, até mesmo pelo tipo de abordagem que eu procuro dar aos meus trabalhos, às minhas pesquisas individuais. Eu trabalho sempre em cima do repertório do [instrumento], da literatura do meu instrumento (ENTREVISTADO 6, 2015).

c) E nas motivações que os levaram a realizar pesquisa:

(...) eu comecei fazendo porque eu tinha que fazer. Hoje em dia eu faço porque eu gosto. Eu faço porque *me alimenta, a minha própria prática musical*, e que eu acho lindo que quando eu vou tocar uma música eu sei tudo sobre o compositor. Tudo assim, maneira de dizer. *Eu sei o máximo possível sobre o compositor, eu posso analisar a obra de cabo a rabo, eu posso saber do meu bem-estar físico, e da minha movimentação, eu posso saber como que é a maneira mais eficiente que eu vou memorizar se for o caso, ou como que eu vou trabalhar com o meu instrumentista colaborador na comunicação de um com o outro*. Então, hoje em dia (...) eu faço a pesquisa porque *é muito enriquecedor para mim*, e porque eu descobri todo esse ramo da pesquisa que mais se aproxima da execução musical em si (ENTREVISTADA

3, 2015).

Os relatos apresentados acima são de músicos cuja trajetória iniciou-se e permanece até a atualidade relacionada essencialmente à prática musical.

Podemos encontrar, assim, traços de elementos do individualismo presentes na forma com que os músicos acadêmicos que seguem atuando com suas carreiras artísticas falam de suas relações pessoais com a pesquisa, seus objetivos com ela e os benefícios que ela proporciona. A socialização primária ocorrida dentro dos moldes explicitados, em que o modelo conservatorial estabeleceu um primeiro modelo de orientação artística voltada ao concertista virtuose, pode ser um dos fatores que explicam a presença desse traço nas interpretações dos atores entrevistados sobre a ação deles em relação à realização de pesquisas na academia. Ou seja, acentua-se a subjetividade e o bem-estar psíquico como fatores que contribuem para o desenvolvimento da pesquisa neste tipo social por nós identificado.

Há, ainda, outro elemento que pode explicar a perpetuação dessa postura individualista, derivado dos motivos elencados por Feichas (2006). Trata-se da dimensão interpretativa inerente à atividade do *performer*. Nas mais variadas definições de *performance* musical, a interpretação é uma das atividades inerentes à formação do *performer*, independentemente de a filiação epistemológica a compreender como um âmbito dentro de um processo maior (KUEHN, 2012) ou como o ato performático em si mesmo (DOMENICI, 2013). O processo de conhecer e dominar a grafia musical, aliado ao processo que desenvolve a sensibilidade para escolher o modo de realizar os elementos maleáveis dessa grafia, é algo que se inicia já no processo de aquisição dos rudimentos da escrita musical nos primeiros anos de aprendizagem durante a infância, e segue por anos a fio até atingir um grau de refinamento que é manifesto nas escolhas que o músico faz em sua atividade no palco, como dizem Gerling e Souza (2000, p.115):

A notação musical assegura a identidade da obra e ameniza o grau de ambiguidade, pois alturas e durações são especificamente registradas no código apropriado. No entanto, intensidade e qualidade de som são especificadas com menor exatidão, o mesmo ocorrendo com agrupamentos, unidades métricas maiores do que o compasso, padrões de

---

movimento, tensão e relaxamento. Esta falta de especificidade dá ao intérprete uma latitude considerável. Portanto, interpretação, um conceito inseparável de *performance*, refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical (GERLING e SOUZA, 2000, p.115. Grifos nossos).

Portanto, a cultura da música erudita não apenas estrutura-se em práticas que necessitam de estudos e exercícios que separam o músico do convívio social entre seus pares na maior parte do tempo. Mais do que isso, ela valora a subjetividade, pois é através dela que um *performer* se distingue do outro, promovendo, assim, aquilo que é compreendido como a riqueza da atividade.

O elemento do individualismo aparece com menos força naqueles entrevistados que atuam desenvolvendo pesquisas em outras subáreas da Música. São músicos que chegaram a ter um período de envolvimento profissional relacionado à *performance*, em menor ou maior grau, mas que optaram por uma mudança de área de atuação ao ingressarem na pós-graduação. Apesar da alta determinância do individualismo operando na configuração profissional dos músicos performers, veremos a seguir que esse elemento pode aparecer com menos força naqueles casos em que os músicos passaram a se envolver com pesquisas de outras subáreas da Música, especialmente quando adentraram a pós-graduação. Fatores como o contato com outras áreas do conhecimento e com atores específicos durante esse percurso aparecem como determinantes para suas escolhas. Observaremos que as motivações que os conduziram para a vida acadêmica e para o tipo de pesquisa que desenvolvem têm sua origem num traço individualista que se reflete mais acentuadamente em suas atuações com o ensino, onde o individualismo se transfere da prática artística para a própria prática docente. Com essa transferência, modifica-se também o caráter desse individualismo, como veremos mais adiante, pois ele pode ser compreendido como estando a serviço de funções sociais mais ampliadas. Por se identificarem mais com a atuação docente do que com a atuação artística, tipificaremos este grupo como músicos-docentes.

---

## Segundo Tipo: Músicos-Docentes

Para entendermos melhor o processo de migração de subárea e o que ele implica em termos de relação com a pesquisa, é necessário retomarmos alguns apontamentos de Berger e Luckmann sobre o processo de socialização secundária.

De acordo com esses autores, “a socialização secundária é a aquisição do conhecimento de funções específicas, funções direta ou indiretamente com raízes na divisão do trabalho” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.179). O processo de socialização secundária exige a “aquisição de vocabulários específicos de funções, o que significa em primeiro lugar a interiorização de campos semânticos que estruturam interpretações e condutas de rotina em uma área institucional” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.179). O ingresso do músico na universidade, tanto no nível de graduação quanto no de pós-graduação, é um momento em que a sua prática musical, que até então se desenvolvia com o foco na aprendizagem de um instrumento, passa agora a inserir-se num contexto que a coloca em perspectiva, isto é, outros conhecimentos, habilidades e tarefas entram no seu horizonte de preocupações. Juntando-se esse aspecto à introdução do músico no campo profissional remunerado, seja como músico prático, seja como professor de instrumento – algo que ocorre quase sempre concomitantemente à etapa dos estudos universitários –, alguns músicos passam a ampliar ou mesmo modificar seu interesse de atuação com a música.

O relato abaixo ilustra essa situação – o primeiro excerto exemplifica esse processo ocorrendo no nível da graduação, e o segundo no nível da pós:

(...) eu tive uma formação musical muito prática, porque eu era [instrumentista]. Eu comecei a estudar [instrumento...] com quatro anos e meio. Não era sequer alfabetizada. E claro que fui fazer uma trajetória que era mais ou menos clássica: comecei com uma professora particular, depois eu ingressei no Conservatório, terminei o curso no Conservatório, depois eu decidi fazer faculdade de Música. Eu fazia uma outra faculdade junta. A outra eu acabei abandonando. (...) Só que aconteceu um fenômeno muito interessante. Quando eu terminei o meu bacharelado em 1985 (...). Fiquei um pouco... Não vou chamar desiludida. (...) Eu

---

fiquei em dúvida do que efetivamente eu queria fazer com a carreira de musicista que eu tinha. Porque naquela época você tinha um mercado aqui no Brasil que era um mercado ruim; a tendência era que você virasse professor de [instrumento], *que era uma coisa que eu nunca quis fazer*. Eu queria tocar efetivamente, eu era uma instrumentista, *não queria dar aula de instrumento. E daí eu comecei a me interessar por outras coisas*. Porque não só existia uma questão de mercado que era um pouco complicada. *Como eu comecei a perceber, essa formação ela podia ser excelente por um lado, mas tinha um lado teórico, um lado mais conceitual que era absolutamente fraco. Que eu tinha muito buraco na formação sobretudo (...)* E depois eu voltei ao Brasil e comecei a procurar uma pós-graduação (...). E realmente, *quando eu ingressei nesse programa, foi um divisor de águas*. Porque daí, efetivamente eu vi que esse mundo prático da música não fazia mais sentido para mim. O que eu queria mesmo era uma vida intelectual. Me dediquei aos estudos. Eu li muito, estudei muito. Porque era aquilo que me deixava feliz e não mais tocar [instrumento] [...]. Então, é um outro contato que, lógico, nesse ínterim em que eu fiquei fazendo pós-graduação eu nunca deixei a música como objeto de estudo. Mas ela virou um objeto de estudo para mim, e não o campo prático da coisa (ENTREVISTADA 12, 2015).

Ainda que experiências pessoais diversas acabem conduzindo a uma mudança de subárea, o traço do individualismo se perpetua quando notamos de que forma as problematizações sobre esse novo campo de atuação profissional com a música se transforma em objeto de estudo. Os questionamentos transferem-se da prática artística individual para a prática pedagógica individual:

Quando eu comecei a ensinar no próprio Conservatório, que ainda é uma prática muito comum – quer dizer, aqueles alunos que se destacam nos últimos anos são convidados para dar aula – então o Conservatório onde eu trabalhava em [nome da cidade], também era praxe que os professores novatos pegassem os alunos “ruins”, entre aspas, né? (...) E aceitava-se muito claramente que o aluno era o problema e não o método de ensino, os procedimentos. Num período muito curto de tempo, sei lá, um ano, dois anos de atuação, todos aqueles alunos que eram super problemáticos no Conservatório passaram a ser alunos de destaque. Passaram a ser

---

alunos que se identificavam com a experiência musical, tocavam melhor, e gostavam muito da atividade. Quer dizer, mudaram drasticamente. *E isso que começou a me colocar em xeque, né? ‘O quê que eu estou fazendo? As pessoas chegavam para mim e perguntavam ‘o quê que você fez?! Que milagre foi esse?’ E eu dizia ‘eu não sei o que eu fiz; eu dei aula do jeito que eu acreditei, e eu fui prestando atenção nas coisas, e os resultados foram aparecendo’. E isso foi o que me levou para o mestrado. Que aí eu comecei, depois que eu terminei a Universidade, eu já... Eu continuei dando aula, durante muito tempo, mas eu tinha essa grande intriga: o que acontece?* (ENTREVISTADO 20, 2015).

Outro fator que auxilia no entendimento da mudança no foco de interesse dos músicos com a pesquisa está relacionado ao *status* do conhecimento e ao tipo de relações tecidas durante a socialização secundária. O caráter de verdade inquestionável da socialização primária não se estende para o processo de socialização secundária, pois o indivíduo já é capaz de compreender agora o processo como sendo efetuado por outros significativos que cumprem uma função institucional, e pode transcorrer sem que haja necessariamente uma identificação afetiva com esses outros. A coerência ou não da nova realidade apreendida durante a socialização secundária e a qualidade de sua solidez dependerá de fatores tais como “o *status* do corpo de conhecimento em questão no interior do universo simbólico em totalidade [e de] procedimentos conceituais para integrar diferentes corpos de conhecimento” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.180-181). Contudo, pode ocorrer de o indivíduo ter um alto grau de identificação com as novas técnicas de transmissão do novo conhecimento durante a sua socialização secundária, principalmente quando existe um alto grau de identificação com o pessoal transmissor (Cf. Entrevistada 12, acima). Esses elementos poderão variar de acordo com “as motivações que o indivíduo tem para a aquisição do novo conhecimento” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.185). Dessa maneira, o *continuum* que liga os elementos desse novo conhecimento com os elementos originais do conhecimento aprendido na infância se tornará subjetivamente mais plausível e, conseqüentemente, adquirirá o tom de realidade mais facilmente. Vejamos o exemplo abaixo:

(...) quando você me pergunta da pesquisa, eu tive muita sorte quando eu entrei

---

não só na [curso de pós-graduação] – porque um universo intelectual se abriu a minha frente - , como eu tive a felicidade de encontrar no meio do caminho (...) a minha grande professora em Metodologia da Pesquisa (...) Então, eu acho assim, essas aulas, se você já tem um certo pendor pra isso e você tem a sorte de encontrar uma pessoa como ela, que é uma pessoa seríssima, rigorosa dentro da pesquisa que ela faz, isso então abriu uma... sabe? Vem colaborar, lógico, com alguma característica que eu já tinha. E daí eu descobri a minha praia (ENTREVISTADA 12, 2015).

Em outro relato, temos a ilustração de como aquilo que Berger e Luckmann denominam de “o status do conhecimento” pesou para a decisão da música-docente de entrar para a carreira acadêmica e optar pela troca de atuação com a Música, influenciada em parte pelo exemplo de pessoas afetivamente importantes:

Eu falo que eu sou professora, porque eu não gosto da expressão ‘educador musical’. Eu sou professora universitária. E antes eu era professora de piano. Eu comecei a trabalhar com 16 anos, antes de entrar na graduação. (...) Eu sempre adorei dar aula, tinha uma relação muito bacana com isso. Comecei a questionar o meu trabalho, e vendo as dificuldades dos meus colegas, e a dificuldade de tocar... Aí eu me lembro de ficar incomodada com isso, e começar a olhar um pouco pra fora, pensar em outros espaços, pensar... Até, quando eu acabei a graduação, eu tinha uma visão muito diferente da que eu tenho hoje, sobre a relação das pessoas com música, um pouco uma coisa ingênua mesmo de pensar em ‘boa música’, essas coisas todas. Então foi um caminho escolhido. Eu tinha bem planejado, eu tinha três opções para mudar de vida: a primeira era fazer um mestrado aqui em [cidade], e pensar nisso de ser professora universitária. Minha irmã já estava atuando como. A minha irmã é da medicina. Ela já era professora na [universidade], então isso aí também me instigou. E já tinha, também, alguns amigos que... Na minha época era diferente, nem todo mundo fazia mestrado, mas eu tinha um grande amigo, ainda é um grande amigo, que tinha ido para os Estados Unidos, foi fazer mestrado. E ele botou uma pilha. Então isso passou a fazer parte dos meus sonhos mesmo, né? (ENTREVISTADA 18, 2015).

Trazer esses exemplos de músicos que optaram por uma mudança de subárea é importante para reforçar alguns pontos em relação às características sociais da pesquisa

---

da subárea *Performance*, na medida em que o individualismo começa a ceder espaço diante da aquisição de uma concepção diferente do papel social da pesquisa e da própria profissão. Vejamos como os três aspectos da relação subjetiva dos músicos-artistas com a atividade de pesquisa, e que mencionamos anteriormente, a saber: a) relação pessoal com a atividade; b) benefícios que a atividade proporciona; e c) motivações que os levaram a realizar pesquisa se configuram agora de um modo um pouco diferente entre os músicos tipificados como músicos-docentes:

a) Relação pessoal com a atividade

Por mais que tenha grupo de pesquisa, por mais que tenha esse incentivo ao trabalho interinstitucional, a gente ainda é muito “o meu projeto”, “a minha pesquisa”, “o meu artigo”, a “minha tese”, né? *Eu acho que ainda falta um pouco dessa ideia: o quê que nós precisamos fazer para que os resultados sejam positivos não apenas para mim, entendeu? A gente tinha que entender isso num cenário muito maior. Como é que isso vai ser importante para a sociedade, por exemplo, que sustenta o meu emprego?* (ENTREVISTADO 20, 2015).

b) Benefícios que a atividade proporciona

Um trabalho de pesquisa, ele não precisa durar dois anos, cinco anos, ou que vai culminar numa tese. É a *atitude de pesquisa que eu acho que é uma atitude que pode mudar drasticamente a vida de todas as pessoas, não só dos educadores, mas dos músicos inclusive* (ENTREVISTADO 20, 2015).

c) Motivações

A nossa área é nova em termos de pesquisa. Agora, por que fazer? Porque também é a partir das nossas pesquisas sobre, por exemplo, a realidade e as dificuldades da escola pública, que eventualmente podemos fazer propostas que ajudem a superar. (...) *Então esse, pelo menos, é o objetivo: que as nossas pesquisas de alguma forma contribuam, saiam um pouco desse circuito ‘só pra gente mesmo’, ‘só pra ganhar diploma’, para ter um alcance maior. Nem todas conseguem. Nem todos os trabalhos acadêmicos conseguem. Mas alguns conseguem* (ENTREVISTADA 19, 2015).

A compreensão do papel da pesquisa dentro do contexto universitário assume,

---

então, uma espécie de comprometimento social ampliado dentro do grupo de músicos-docentes. A relação com a atividade passa a ser vinculada à noção de responsabilidade social e, também, profissional. Dentro de um contexto em que se veem como funcionários de um órgão público – e não mais como artistas – ou como professores mais do que como músicos, os benefícios e objetivos da pesquisa passam a encampar um compromisso moral e ético com a sociedade *lato sensu*.

Em alguns casos, a audiência também é apontada como beneficiária da pesquisa realizada pela subárea:

*Então há um crescimento do próprio intérprete que isso é repassado para os seus alunos, não é isso? Eu acho que o que eu aprendo com cada concerto que eu toco eu procuro passar tudo para os meus orientandos, para os meus alunos. (...) Existe um processo de produção do conhecimento e de transmissão do conhecimento. Para não falar do que a gente pode transmitir também para quem escuta, obviamente. (...) E busco me estruturar todo o meu tempo para que eu consiga fazer, da melhor forma possível, o atendimento aos meus alunos. Obviamente, talvez o papel mais importante que a Universidade espera da gente, essa atuação em sala de aula (ENTREVISTADO 6, 2015).*

Primeiro porque o nosso PPG, ele produz Arte. Já começa daí. Tem música, é um PPG com música. Fui fazer uma visita ao Reitor e ao Pró-reitor de Pós-Graduação, eu levo um tanto assim, uma pilha assim da nossa produção de CDs. Né? É um Programa de Pós-Graduação que produz música. *A gente faz CDs, a gente faz concertos, a gente faz recitais, né? E isso é um diferencial muito importante. A gente ocupa espaços culturais pela cidade. A gente tem uma interface muito ativa com a comunidade (ENTREVISTADA 1, 2015).*

Ressaltamos, portanto, que há certo contraste na maneira de relação com a pesquisa entre os dois perfis discutidos até o momento: os músicos-artistas com os músicos-docentes. Estes últimos inclinam-se a uma espécie de comprometimento social com a atividade, permeado por justificativas inclusive de cunho moral:

Por um compromisso profissional e ético com a instituição à qual eu estou vinculada, e também com a situação social, porque eu sou sustentada por um povo

---

brasileiro que paga o meu salário, eu penso dessa forma: que eu devo fazer tudo isso (ENTREVISTADA 15, 2015).

Tal comprometimento só aparece no grupo de músicos-artistas, contudo, num nível *stricto sensu*, já que os resultados e benefícios da pesquisa são apontados como uma retroalimentação não apenas para si próprio, como também para seus pares e alunos: “eu vejo pesquisa como uma aliada formidável, *que me deixa continuar tocando, memorizando, produzindo* e sendo o mais eficiente possível com os alunos” (ENTREVISTADA 3, 2015).

Contudo, há um grupo de entrevistados que apresenta nuances em suas socializações secundárias que nos pareceu significativas o suficiente para a formação de um terceiro tipo. É o que discutiremos na sequência.

### **Terceiro Tipo: grupo misto**

Foi mencionado anteriormente que a perpetuação do repertório proveniente da prática conservatorial era mais um fator que ajudava a delinear a característica individualista dos trabalhos da subárea *Performance*, pelos motivos já descritos acima. Esse elemento explicativo ganha força na medida em que olhamos para um terceiro grupo de músicos acadêmicos. São aqueles que atuam na subárea *Performance*, porém fazendo uso do repertório proveniente da cultura da música popular. Esse uso varia, sendo que, no caso do entrevistado 7, a prática da música popular coexistiu com a música erudita durante todo seu percurso de formação musical, e hoje sua atuação como artista e como músico pesquisador é majoritariamente com a música popular. No caso do entrevistado 5, há um interesse pela música popular, tanto em relação à sua prática quanto como objeto de estudo, embora sua trajetória e campo maior de atuação sejam com a música erudita. Assim sendo, poderíamos tipificá-los como um grupo misto, no sentido em que transitam entre as duas culturas, a popular e a erudita. No caso desses dois músicos, observamos que as concepções sobre pesquisa, seus objetivos e suas implicações sociais estão mais aproximados ao grupo de músicos-docentes. Sobre o envolvimento com a atividade, o entrevistado 7 nos diz:

Se a gente pensar que [n]o século XX, cada vez mais (...) se dá valor à perfeição

técnica, e cada vez mais o ser humano vai ficando de lado. Então, essa preocupação com tocar tudo certinho, de ter um estudo erudito de música universitário, para muitos é você melhorar a sua técnica até se tornar perfeita, ter uma memória perfeita, ter que reproduzir o que [inaudível] de maneira perfeita. *Agora, isso não é, não me parece ser, uma contribuição artística. Ou seja, para mim, pessoalmente, é incompleta.* (...) Uma grande volta que eu dei, que eu precisava dar saindo de minha experiência de *performer*, de pensar em técnica, em sonoridade, memória, todos aqueles assuntos que nós nos preocupamos quando estudamos [instrumento], *sair disso e olhar para fora dessa prática*. Isso para mim foi uma grande volta, um hábito que eu não tinha, de ler livros, de textos sobre Sociologia, sobre Filosofia. Lemos Adorno, lemos Benjamin, nossa! É uma lista enorme (...), que me ajudou muito a ver esse objeto de maneira diferente. Então, (...) o que mudou é o seguinte: eu voltei para a música, mas com outro olhar. O olhar sobre o objeto mudou. E eu acho isso importante, e é o que eu falo para os alunos: *nós somos músicos, estudantes de música, pesquisadores da música*, e precisamos partir da música e não do entorno. E daí, com base nisso, mudou bastante a maneira de olhar o objeto, e isso tá se refletindo agora na escolha do método (ENTREVISTADO 7, 2015).

Ou seja, a prática instrumental, por causa das leituras desenvolvidas pelo entrevistado, é transformada pela reflexão do ator social. A prática embebida pelos valores sociais adquiridos nas socializações primária e secundária é submetida ao escrutínio permitido pelas leituras da área de humanidades. Essas leituras levam à reconsideração do fazer anterior e tanto a prática instrumental quanto o ensino são colocados sob nova perspectiva intelectual.

Essa compreensão sobre a pesquisa e sobre a profissão irá refletir na maneira de estruturar a formação dos futuros músicos profissionais:

Eu vou falar agora de música popular (...). Nós temos vários ex-alunos que atuam no mercado. Eles atuam no mercado de uma maneira muito consciente, mais crítica. Porque esse (...) foi um dos nossos objetivos quando criamos o nosso curso de Música Popular, a formação de estudantes que não simplesmente atuassem no mercado, mas que eles interferissem no mercado. Então, claro, *o mercado somos todos nós. Eu acho que essa é a primeira ideia que os estudantes precisam ter quando*

*estão fazendo um curso universitário. Então o mercado é isso, não é eles lá e eu aqui. Essa visão Romântica, né? Eu vejo até que predomina mais na área de Música Erudita (...) Só lembrando (...), o papel da universidade não é ensinar produção musical para os alunos. Isso aí eles vão aprender fora. Existem cursos, eles aprendem no mercado. Mas a maneira como você vê a produção musical, como ela se insere nessa cadeia de música profissional, eu acho que isso é importante” (ENTREVISTADO 7, 2015).*

Uma vez mais, podemos afirmar que este ator social específico – que representa sociologicamente um tipo social mais amplo – caracteriza um meio termo entre os dois perfis discutidos anteriormente. Com efeito, a reflexão crítica sobre a prática conservatorial, a partir da prática e pesquisa em música popular, leva à reformulação de sua visão, não somente sobre o que é a prática da música erudita, mas também sobre quais seriam as necessidades pedagógicas dos alunos dos cursos de Música.

Outro ponto que gostaríamos de enfatizar diz respeito à prática de pesquisa de um dos nossos entrevistados (no.5). Se a prática conservatorial é eminentemente individualista e se a prática de pesquisa também pode incorrer em “carreira solo”, o entrevistado 5 tem procurado uma prática de pesquisa coletiva com a integração entre a análise da performance de seu instrumento (Música) e áreas afins como motricidade (Educação Física) e acústica (Física). Com efeito, a prática cooperativa entre o pesquisador em música e colegas de áreas afins revela-se como antítese tanto da prática individualista característica da cultural conservatorial, quanto da prática do isolamento do pesquisador acadêmico.

Finalmente, para encerrar esta seção, gostaríamos de apontar outra prática que reverbera uma noção de trabalho em prol da comunidade de músicos, isto é, contra a prática individualista conservatorial. Neste caso, estamos falando da criação, desenvolvimento e manutenção de uma publicação acadêmica muito bem avaliada no sistema Qualis Periódicos da CAPES.

O mesmo entrevistado 5 relata o esforço hercúleo que tem sido desenvolvido desde a criação de uma revista acadêmica até o momento da entrevista concedida. Apesar de tal

---

publicação ser bem avaliada no meio acadêmico, faltam recursos materiais, mão-de-obra e financeiros. É um trabalho em que um único indivíduo despende grande energia intelectual, física e emocional para a sobrevivência desta publicação.

Embora esta prática possa ser vista como algo que traz “dividendos” acadêmicos para nosso entrevistado, há de atentar – sem que haja contradição – para o fato de que o projeto visa a um impacto mais amplo do que a carreira individual deste pesquisador. Uma publicação, bem o sabemos, impacta positivamente não somente a carreira de seu criador/editor, mas também no perfil do Programa de Pós-Graduação onde ela se situa, bem como na carreira de dezenas de pesquisadores ao servir de escoadouro para suas produções.

### **Conclusão**

Podemos concluir que a presença do individualismo reverbera nas práticas com pesquisa dos dois grupos de músicos acadêmicos que foram apresentados aqui – os músicos-artistas e os músicos-docentes. No entanto, o grau de perpetuação de práticas de cunho individualista vai variar de acordo com o envolvimento de cada grupo com áreas do conhecimento diversas, ou mesmo com outras subáreas da Música, interferindo na forma com que a pesquisa é relacionada ao contexto social mais amplo. Isso porque as características internas dos diferentes objetos direcionam o tipo de enfoque necessário, que pode ser mais subjetivo ou mais intersubjetivo, dependendo do caso. Quanto aos músicos que atuam na subárea *Performance* com a música popular, chamados de grupo misto, observamos que eles tendem a apresentar valores e práticas mais aproximados com o grupo dos músicos que migrou de subárea. Isso pode ser explicado pelo forte caráter coletivo que marca a cultura onde esse repertório se insere (Cf. GREEN, 2001).

Outro processo envolvendo a socialização secundária diz respeito às diferentes formas de relacionamento pessoal com os novos campos semânticos a serem interiorizados. O músico, ao ingressar na carreira acadêmica, defronta-se com uma série de demandas profissionais com as quais pode ou não se identificar. Na medida em que essas novas atividades entram em atrito com a sua autoimagem de músico-artista construída ainda na infância, começam a surgir situações em que as tentativas de preservação dessa

---

identidade implicarão na alteração da estrutura de pesquisa hegemonicamente aceita na academia.

Porém, é preciso chamar a atenção para certas práticas onde o individualismo que caracteriza a prática conservatorial e, em certa medida, práticas de pesquisa acadêmica perdem parte de sua força através de práticas coletivas de feitura de pesquisa interdisciplinar e de projetos de publicação que impactam, mais do que carreiras individuais, verdadeiras comunidades acadêmicas

Por fim, vale ressaltar que os tipos sociais por nós identificados neste artigo, tendo por base entrevistas com acadêmicos da área de Música (performance e educação musical), têm uma grande força heurística e podem – e devem – ser testados com dados de outras pesquisas.

### Referências bibliográficas

BARBEITAS, Flavio Terrigno. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. In: Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 7, p. 75-82, 2002.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2014, 239p.

BORÉM, Fausto. Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas de pesquisa e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Irokun/Vieira, 2015. v. 1, p. 13-36.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil: problemas, tendências e alternativas. In: *Anais...* Rio de Janeiro: SIMPOM, 2012, p.121-168. Disponível em: <<http://www.uni-rio.br/simpom/>>. Acesso em: 19 fev. 2013.

DOMINICI, Catarina Leite. A ideologia da “interpretação” e da “performance”: uma resposta à proposta de Frank Kuehn. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXIII, 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013. s/p. Disponível em:

---

<<http://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2247>>

FEICHAS, Heloisa Faria Braga. *Formal and Informal Music Learning in Brazilian Higher Education*. Tese de Doutorado. Instituto de Educação, Universidade de Londres, Londres, 2006.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre, Artmed, 2009.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, I, 2000. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.114-125.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*. London: Ashgate, 2001.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação, reprodução musical, teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, p. 7-20, 2012. Disponível em: <[http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26\\_full.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_full.pdf)>

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LIMA Sonia Albano de. *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

PEREIRA, Marcus V. Medeiros. Licenciatura em música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 22, p. 90-103, 2014. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/article/viewFile/464/388>>

RAY, Sonia (org.). *Pesquisas e práticas interdisciplinares em ambientes musicais*. Goiânia: Vieira, 2015.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação*

*e na atuação do professor de música em Belém do Pará.* Tese de Doutorado.  
Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.