

Música, discursos e poder: reflexões sobre a hierarquização do conhecimento

Music, discourses and power: reflections on the hierarchy of knowledge



Alexandre Ferreira

al.barbosa.ferreira@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão em torno dos discursos que sustentam os gêneros musicais e que naturalizam a hierarquização do conhecimento. O texto, na forma de ensaio crítico, centra-se na polarização entre música “erudita” e música “popular”, motivado pelo trabalho de autores como Michel Foucault (1971) e Stuart Hall (2003). Começaremos por problematizar as premissas que definem a Musicologia enquanto disciplina acadêmica independente e as limitações que as mesmas podem colocar à investigação em Música. De seguida abordaremos a Música para Cinema como exemplo concreto das ambiguidades discursivas que têm colocado a música “erudita” no centro da investigação acadêmica. Finalmente, relevar-se-ão os Estudos Culturais como resposta à resistência da Musicologia tradicional, advogando-se um reposicionamento acadêmico no que respeita à investigação em Música.

Palavras-chave: música; poder; discursos; estudos culturais;

Abstract: This article presents a reflection on the discourses that support musical genres and that naturalize the hierarchy of knowledge. The text, in the form of a critical essay, focuses on the polarization between “classical” music and “popular” music, motivated by the work of authors such as Michel Foucault (1971) and Stuart Hall (2003). We will start by problematizing the premises that define Musicology as an independent academic discipline and the limitations that they can place on music

research. Next, we will approach Music for Cinema as a concrete example of the discursive ambiguities that have placed “classical” music at the center of academic research. Finally, Cultural Studies will be highlighted as a response to the resistance of traditional Musicology, advocating an academic repositioning with regard to music research.

Keywords: music; power; discourses; cultural studies;

Introdução

Sabendo que a ciência não está imune à esfera do poder, o que se traduz, por vezes, na hierarquização do conhecimento e naturalização de discursos que se tornam dominantes, quais são as consequências da aliança entre discurso científico e poder? Neste artigo servimo-nos da Música para perspetivar as relações de poder existentes no seio académico. Esta reflexão dividir-se-á em três eixos que passam, respetivamente, pela dicotomia entre música “erudita” e música “popular”, pela problematização da música para cinema como objeto de estudo capaz de evidenciar a perversidade do poder, e, por fim, pela contribuição dos Estudos Culturais enquanto posicionamento epistemológico que contribui para a descolonização do discurso científico.

Música, Poder e Discurso Científico

Falar de discurso científico, no sentido daquilo que distingue a verdade da credence, é essencial para a ciência que se quer isenta e objetiva. Na Música, como noutras áreas, existem discursos científicos que apontam diferentes direções para uma mesma problemática. No entanto, se refletirmos sobre a relação entre ciência e poder percebemos que o âmbito do conceito se reduz significativamente. Isto é, no caso da música, a narrativa científica que tem dominado as academias privilegia as formas musicais clássicas (SILVA, 2012; MOTA, 2015), como o legado de compositores renomados (como Beethoven ou Mozart, por exemplo), podendo ser apelidada de música clássica, séria ou erudita. Estudos recentes vêm comprovar que em pleno século XXI, o discurso científico mantém-se praticamente inalterado (NOMPULA, 2011; VANWEELDEN, 2012; MCCARTHY-BROWN, 2014). A hierarquia que coloca a música clássica no centro da discussão académica pode ajudar à alienação dos músicos populares na academia,

tendo em conta que, como Mattelart & Neveau (2006) afirmam, as práticas populares são muitas vezes percebidas em tom de condescendência e como algo que carece de uma intelectualidade digna. Para Hall (2003), a própria definição de “popular” surge da relação entre dominador e dominado, ou seja, tudo aquilo que não for erudito será popular.

Como pode a ciência criar um discurso de legitimação sem comprometer a verdade e honestidade inerentes à prática científica? Evocando Foucault (1971), cada disciplina académica procura a verdade que lhe é conveniente. Procura-se a verdade científica que se enquadre no âmbito e objetivos definidos pelas mesmas, excluindo por vezes outras perspetivas sobre determinado assunto (FOUCAULT, 1971). Vejamos o exemplo que o autor nos deixa:

Há mais ainda: para pertencer a uma disciplina uma proposição deve poder inscrever-se em certo horizonte teórico: basta lembrar que a busca da língua primitiva, tema perfeitamente aceito até o século XVIII, era, na segunda metade do século XIX, suficiente para precipitar qualquer discurso, não digo no erro, mas na quimera e na divagação, na pura e simples monstruosidade linguística (FOUCAULT, 1971, p. 33)

A consequência de tal praxis científica não é tão óbvia quanto parece porque estes discursos estão vinculados a instituições tão aparentemente credíveis como as Universidades. O conhecimento veiculado pelas mesmas pode assumir um carácter unívoco, que, na verdade, apresenta e discute os resultados de estudos realizados em diversas disciplinas académicas, sendo essas resultantes de premissas que lhes mapeiam o campo de interesse e atuação científica. Portanto, posicionar-se no “verdadeiro” não é mais do que obedecer às imposições discursivas de uma disciplina que, por força das suas fronteiras teóricas e epistemológicas, não reconhece as “outras verdades” (FOUCAULT, 1971).

Reflitamos sobre o caso da Musicologia. A sua resistência ao campo da música popular é evidente e estudada por diversos autores, como Acosta (1985), que trata a musicologia como colonizadora do discurso científico em música. Green (2006), por sua vez, posiciona-se contra as práticas da chamada musicologia tradicional por dedicar grande parte do seu tempo à análise do texto musical. Ainda noutra perspetiva, Auh & Shin (2014) refletem sobre a supervalorização da performance em contexto académico.

Os estudos destes autores surgem da necessidade de repensar o escopo da musicologia e a forma coerciva como esta tem tratado a esfera da música popular. De facto, os trabalhos dos autores mencionados evidenciam que há, por vezes, uma relação perversa entre ciência e poder. Não há espaço para a música popular na academia? Admitimos que esse espaço existe, efetivamente. No entanto, em que moldes se faz essa abordagem? Estará a música “popular” em pé de igualdade com a música “erudita” no que diz respeito à sua pertinência académica?

Como Mattelart & Neveau (2006) afirmam, assume-se, por vezes, que as classes populares não estão ainda familiarizadas com a cultura “legítima”, e por isso os seus produtos e práticas são “menos complexos”. É essencial para o investigador pôr um termo na noção de cultura “legítima”:

Uma ruptura necessária consiste, pois, em assumir um relativismo que não passa tanto por fingir que tudo tem o mesmo valor, mas mais por considerar que os universos das práticas e dos consumos culturais populares merecem a mesma atenção e o mesmo respeito que os de um académico, que estes podem investir-se de significados subjetivos tão intensos e engendrar um sistema simbólico, também ele, rico e coerente. (MATTELART & NEVEU, 2006, p. 47)

Mattelart & Neveu, apoiando-se nos trabalhos de Bourdieu (1989), consideram ainda que a rutura com o legitimismo pode trazer problemas epistemológicos como as análises miserabilistas

e populistas. O miserabilismo tende a perspetivar a cultura popular com lamúria, seguindo a linha de pensamento de que esta não pode deixar de ser dominada, e que nunca conseguirá ascender ao estatuto de verdadeira cultura. Por outro lado, o populismo, tende a enaltecer todas as práticas populares fazendo transparecer um discurso demagógico. Admitindo que a Musicologia possa ainda não estar preparada para romper com as suas premissas tradicionais, há, no entanto, ramificações disciplinares que definem o seu escopo em torno da “música do mundo” – a Etnomusicologia.

Apesar de a disciplina de Etnomusicologia se dedicar ao estudo da música numa perspetiva étnica, pela via da antropologia, não é isenta à influência dos discursos dominantes e pode tender para a validação dessas expressões musicais num nível inferior ao génio musical ocidental (ASIA, 2010). Os resultados de um estudo realizado por Wicks (1998) revelam que, em 58 Universidades dos Estados Unidos, cerca de 98% dos cursos de música estavam focados na tradição musical ocidental de elite, aproximadamente desde o período medieval até ao século XX. Apenas 1,4% das instituições incluía tradições musicais americanas. Concluiu-se ainda que esta realidade era semelhante na revista científica *Ethnomusicology*, que publicou inúmeros artigos sobre música de elite não-ocidental mas apenas 4 sobre jazz e 5 sobre música popular americana. Isto numa realidade total de 1576 artigos, num período de 50 anos (WICKS, 1998).

A dimensão do poder também está presente na produção musical de elite europeia de que a autora supracitada fala. Quando se profere o termo “Cultura Musical Erudita Ocidental” não podemos cometer o erro de pensar que toda a produção dos países europeus tem o mesmo nível de reconhecimento intelectual. O compositor e investigador português António Pinho Vargas (2010) evidenciou a falta de relevância da música erudita portuguesa em contexto europeu. Segundo o autor, a produção musical portuguesa tem sido subalternizada em relação a países como França, Alemanha ou Inglaterra.

O discurso dominante da superioridade da música clássica sobre as formas populares foi de tal maneira naturalizado que a revisão de tais narrativas se pode tonar numa verdadeira batalha pela legitimação. Com efeito, os currículos dos cursos de música podem tornar-se também eles resistentes à mudança. Eis o exemplo de Johnson (1997), referindo-se às Universidades Norte-Americanas:

Filosoficamente e esteticamente, ou talvez apenas por ignorância e medo, essas faculdades apegam-se à ideia de uma verdadeira música – a música clássica – indo contra todos, recusando-se a abandonar a sensação de uma posição privilegiada, mesmo com o risco de danificar tudo aquilo que estão a defender. Se essa situação fosse traduzida praticamente em qualquer outro campo, isso pareceria incrível, patético e até risível¹ (JOHNSON, 1997, p. 3)

Johnson (1997) preconiza que as salas de aula das universidades devem soar da mesma forma que fora das suas paredes, ou seja, com a panóplia de géneros e misturas que proliferam na contemporaneidade; que as universidades devem manter contacto com a sociedade e não com os museus.

Para que esta reflexão não se torne abstrata prosseguiremos com a apresentação de um caso concreto que expõe consequências concretas da relação entre música, discurso e poder.

O caso da Música para Cinema

A escolha da música para cinema para esta reflexão é intencional porque ela está próxima, em muitos casos, da linguagem e discurso de legitimação da música clássica. Porém, é de difícil delimitação. Pode englobar, numa mesma obra, uma profusão de géneros musicais distintos (MANCINI, 2011). Se, por um lado, pode assumir

a faceta da música clássica da contemporaneidade, por outro lado, pode ser percebida pela lente da música popular, o que contribuirá para a sua desvalorização acadêmica. Ainda assim, é inegável que algumas obras para cinema, no que diz respeito à sua forma, são semelhantes às grandes composições clássicas. Muitos compositores da esfera erudita experimentaram a composição para cinema. Em 1908, Camille Saint-Saens compôs uma obra para acompanhar um filme mudo - *L'Assassinat du duc de Guise* de Andrés Calmettes. Trata-se, de facto, da primeira obra alguma vez escrita para cinema (SAINT-SAENS, 2006). Podemos elencar outros compositores que têm uma vasta produção de música para cinema, sem prejuízo da igualmente vasta e reconhecida produção de música clássica: Max Steiner, Wolfgang Eric Korngold, Bernard Herrmann, Nino Rota, John Williams, Sergei Prokoviev, Aaron Copland, Dmitri Shostakovich, Leonard Bernstein, Philip Glass, John Corigliano e Tan Dun (SIMONTON, 2009).

Todos os compositores supracitados tiveram formação musical clássica que, no entanto, não impediu que a composição para cinema lhes suscitasse interesse. No entanto, a valorização que os próprios compositores fazem das suas obras para cinema pode ser controversa. Ennio Morricone, um nome incontornável dos compositores para cinema, considerava que as suas obras para cinema não eram tão credíveis como as suas obras de música clássica (MORRICONE, 2007). Morricone teve a sua formação inicial num conservatório italiano, onde estudou performance e aprendeu as técnicas de composição clássicas. É o próprio a dizer que a sua praxis como arranjista se deu nos meios musicais fora da escola, onde aprendeu a criar música com um efeito teatral poderoso (MORRICONE, 2007). Sugere-nos que a sua experiência enquanto estudante não permitiu o desenvolvimento de competências musicais fora da tradição clássica. Também é interessante o facto de Morricone afirmar que, inicialmente, se sentia envergonhado em fazer arranjos de música *pop* e por isso tentava modificá-los com referências a obras da música clássica ou séries dodecafónicas (MORRICONE, 2007). Como o próprio compositor enuncia, a

composição para cinema envolve competências distintas que não estão contempladas nos meios de formação musical tradicional. Eis um excerto da sua experiência enquanto compositor de cinema:

Em suma, eu diria que é uma arte muito peculiar, diferente de outras. Requer criatividade, mas não é o tipo de criatividade que se pode aprender numa escola ou num conservatório, por mais abrangente e sólida que seja a educação que eles oferecem. A criatividade da música cinematográfica tem de ser, paradoxalmente, desprovida de carácter pessoal e uma orientação estilística inequívoca. Um músico que quer fazer boa música para cinema não se deve especializar apenas em música clássica ou sinfónica, antiga ou recente, não deve ser apenas um músico *pop*, *de jazz* ou um *entusiasta do rock*. Deve *especializar-se em tudo e ser capaz de combinar bem diferentes géneros*² (MORRICONE, 2007, p. 96)

A aceitação da sua condição de compositor de cinema impôs a Morricone uma desconstrução ou reavaliação das premissas teóricas e de valorização estética da música. O compositor de cinema está normalmente condicionado às vontades do diretor do filme e às imagens da tela, não é uma criação artística livre e espontânea (BURLINGAME *et al.*, 1995). Em entrevista (BURLINGAME *et al.*, 1995), Morricone diz-nos que a ideia de que o compositor escreveria apenas imbuído de uma inspiração quase mística é um mito.

É definitivamente um cliché. A música não cai dos céus. Eu penso que grande parte é trabalho – suor e aplicação – combinado com as nossas influências pessoais, das experiências artísticas que nos formaram, e das nossas experiências musicais, ambas históricas e aquelas particulares a um filme”³ (BURLINGAME *et al.*, 1995, p. 78).

Mais adiante, na mesma entrevista, Morricone confessa que não gosta de dar concertos de música para cinema, apesar de saber que é o que o público mais quer, porque para ele é mais

interessante oferecer música com um significado mais refinado e mais complexo (BURLINGAME *et al.*, 1995, p. 80). O próprio afirma que – “o público quer ouvir música para cinema, mas eu não lhes quero dar”⁴ (BURLINGAME *et al.*, 1995, p. 80).

Neste artigo não possuímos dados que nos permitam confirmar uma relação direta entre a formação musical clássica/tradicional, que veicula os princípios teóricos que sustentam a superioridade da música clássica, e a repulsa aos géneros musicais ditos populares. Contudo, tal hipótese é pertinente neste contexto. A música para cinema, que pode assumir forma semelhante à música clássica, contribui para a discussão em torno da formação do músico na contemporaneidade principalmente pela figura do compositor. O compositor de cinema era visto como um reles e detrator da imagem tradicional e imaculada do compositor clássico que não tinha condicionantes à sua criatividade (MANCINI, 2011). A figura do compositor tradicional pode assombrar a existência académica de outras formas de pensar e realizar a composição musical e que pode estar relacionada com a dificuldade de aceitação de Morricone com a sua condição profissional de compositor de música para cinema.

Simonton (2009) acredita que, embora passados uns séculos, continuamos a perpetuar, no imaginário musical, os compositores do século XVIII e XIX, nomeadamente nomes com Beethoven, Brahms ou J. S. Bach. Tal facto se deve, na sua visão, à ininteligibilidade da música clássica contemporânea que, ora pelo serialismo de Schoenberg, ora pela *musique concertée* de Schaeffer, requer muitas vezes extensos programas de concerto para que o espectador consiga contextualizar as obras. Para sustentar a ideia de que um compositor de cinema não é mais do que um compositor de música clássica clandestino, Simonton (2009) compara a trajetória profissional de um e de outro e encontra mais semelhanças do que diferenças. Serão os compositores de cinema os novos compositores eruditos do mundo contemporâneo?

Neste artigo usamos a música para cinema como mote para o repensar da formação acadêmica do músico, no entanto, sabemos que a Música comporta muito mais do que este gênero e abarca uma pluralidade de discursos, conceitos e identidades. A abertura do discurso científico é urgente para a desnaturalização de uma hierarquia musical que reflete os aspetos negativos da relação entre a ciência e o poder.

O contributo dos Estudos Culturais

Consideramos, depois do exposto, que os Estudos Culturais podem, efetivamente, trazer contributos para a desconstrução discursiva necessária à nossa problemática. Embora os Estudos Culturais se possam considerar uma “antidisciplina” (MATTELART e NEVEU, 2006), no sentido de não se comprometerem com metodologias e aportes teóricos bem definidos, o seu carácter interdisciplinar é fundamental na desconstrução de narrativas dominantes. Neste sentido, admitindo que o embasamento teórico de uma disciplina dita tradicional (Sociologia, Antropologia) possa excluir premissas que não se enquadrem na “verdade” científica que lhes seja favorável (FOUCAULT, 1971), o conhecimento científico limita-se a si mesmo. É neste sentido que a contribuição dos Estudos Culturais se torna pertinente por centralizar o debate sobre cultura a partir das questões de poder e das subalternizações que as sociedades nos vão impondo (JOHNSON, 1996; DURING, 2005). O domínio do poder é relevante e pode ser aplicado aos discursos científicos, expondo a perversidade da hierarquização do conhecimento. Essa hierarquia traz consequências para a comunidade como, por exemplo, a crença generalizada, na academia, de que a música clássica é a mais relevante, conforme os resultados dos estudos já mencionados (WICKS, 1998; NOMPULA, 2011; VANWEELDEN, 2012; MCCARTHY-BROWN, 2014). Além disso, a investigação em Estudos Culturais tem necessariamente uma missão de intervenção na comunidade e procura dar resposta a

problemas do mundo contemporâneo, não obstante que, para isso, seja necessário revisitar o passado histórico ou cultural (JOHNSON, 1996; DURING, 2005; BAPTISTA, 2009).

Se, por um lado, questionar o poder intelectual de disciplinas académicas possa parecer meritório e vantajoso para a ciência, por outro lado, gera desconforto nas comunidades científicas que, como Mattelart & Neveu (2006) afirmam, admitem a existência de uma cultura de elite. Assim sendo, centrar as discussões nas práticas populares é essencial para perceber como as classes inferiorizadas resistem aos fenómenos do poder, mas também porque se vem tornando uma imperativa face à condição do mundo pós-moderno (LYOTARD, 1989; MAFFESOLI, 1998; 2007). A incredulidade nas metanarrativas considerada por Lyotard (1989) alicerça o pensamento pós-moderno e possibilita novas perspetivas no campo científico. O que antes era apresentado como saber inquestionável, agora é revisitado para se contar a história a partir da perspetiva do colonizado, para referenciar o trabalho de Bhabha (1998). O mundo pós-moderno ajuda-nos a perceber que a identidade cultural, onde também se inclui as formas de dar significado à música, é fluida e inconstante. Por outras palavras, de acordo com o pensamento de Maffesoli (1998), é a partir das formas de dar significado ao cultural que podemos entender a vida em sociedade. Assim, a “legitimidade” das obras musicais é subjetiva à comunidade que a recebe, e de facto, como Hall (2003) afirma, não existem significados inerentes às obras culturais.

Deste modo, a Musicologia, enquanto disciplina académica que define um âmbito de atuação científica, pode ser escrutinada sob a lente da relação entre poder e ciência. O estudo de Vargas (2010) menciona que o formalismo de Hanslick (1994) e os discursos que privilegiam a música dos países do centro da Europa são evidentes e dominam a estrutura de grande parte dos cursos de Música. Dá-se espaço, assim, à subalternização da produção musical de países periféricos da Europa, como é o caso de Portugal. Tais conclusões consideram apenas a esfera da música clássica.

Uma necessária desconstrução do pensamento científico passará necessariamente pelo entendimento de que uma teoria (como tentativa de perceber e explicar a realidade) pode ser refutada, atualizada ou abandonada. A ciência que privilegia uma teoria ou um conjunto de teorias em particular demite-se da sua missão de isenção face ao conhecimento do mundo. Poder-se-á pensar que as Universidades, como entidades produtoras de conhecimento, ao permitir uma agenda científica que sirva para consolidar os interesses de uma disciplina em particular ou de um conjunto de investigadores, tornam-se, elas mesmas, máquinas de replicação de conhecimento enviesado. Desta forma, o pensamento crítico em relação ao conhecimento científico torna-se nuclear como forma de regulação do poder na ciência.

Assim, os Estudos Culturais, pelo seu posicionamento epistemológico não-tradicional, o seu ímpeto de questionar o próprio conhecimento, podem ser a chave para núcleos de investigação interdisciplinares recetivos ao alargamento dos seus horizontes científicos, podendo contribuir para a desmitificação de cânones científicos.

Conclusão

Este artigo pretendia abrir um espaço de reflexão no que diz respeito às consequências da naturalização de discursos dominantes em Música na academia. A superioridade da música clássica revela que o conhecimento não está imune ao poder e à hierarquização, com fins de dominação, neste caso intelectual. Os estudos empíricos mencionados neste artigo, de vários países do mundo, relevam a urgência da descolonização do pensamento necessário, em nosso entender, a uma democratização epistemológica. O trabalho de Foucault (1971) permanece atual uma vez que a procura da verdade é pré-determinada pela hierarquia do conhecimento e as evidências mostram que se continua a privilegiar umas verdades em detrimento de outras. Os discursos de legitimação da Musicologia e da Etnomusicologia,

se apropriados como saberes inquestionáveis, podem bloquear o saber do mundo musical contemporâneo. Alguns compositores de cinema poderão continuar a naturalizar a inferioridade intelectual das suas obras, os músicos populares poderão continuar afastados da academia, e assim perpetuaremos o ciclo do poder. É neste sentido que pensamos que os Estudos Culturais, como posicionamento teórico e metodológico, contribuem para uma academia mais democrática mais inclusiva e, sobretudo, mais atenta à profusão de significações musicais que os nossos dias observam.

Notas

1 Citação original: Philosophically and aesthetically, or perhaps just out of ignorance and fear, these faculties cling to the idea of one music - classical music - against all the rest, refusing to give up their sense of a privileged position even at the risk of damaging the very thing they imagine they are defending. If this situation were translated into virtually any other field it would sound incredible, pathetic and even laughable.

2 Citação original: "In brief, I would say that it is a very peculiar art, different from others. It requires creativity, but not that kind of creativity one can learn in a school like the Conservatoire, however comprehensive and solid the education they offer may be. The creativity of cinematographic music has to be, paradoxically, bereft of a personal and unambiguous stylistic orientation. A musician who wants to make good film music mustn't specialize just in classical or symphonic music, old or new, he mustn't be just a pop musician, a jazz or a rock enthusiast. He must specialize in everything and be able to fuse different genres well."

3 Citação original: "It's definitely a cliché. Music does not descend from the skies. I think most of it is work – sweat and application – combined with our personal influences, of the artistic experiences which have formed us, and our musical experiences, both historical ones and those particular to a film."

4 Citação original: "The public wants to hear film music, but I don't want to give it to them"

Referências

- ACOSTA, Leonardo. **Música e Descolonização**. Lisboa: Editorial Caminho, 1985. 280p.
- ASIA, D. Diminuendo: Classical Music and the Academy. **Academic Questions**, Tucson, v. 23, n. 2, p. 186-195, 2010
- AUH, Yoonil; SHIN, Yeon S. Designing an interdisciplinary learning environment for conservatory students: using the liberal arts to expand education and better support performance interpretation. **International Journal of Contents**, Korea, v. 10, n. 2, p. 1-8, 2014.
- BAPTISTA, Maria. M. Estudos Culturais: o quê e como da investigação. **Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement**, v. 1, n. 1, p. 451-461, 2009.
- BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 441p.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Bertrand Brasil, 1989. 167 p.
- BURLINGAME, Jon; CROWDUS, G.; MORRICONE, Ennio. **Music at the Service of the Cinema: An Interview with Ennio Morricone**. *Cinéaste*, v. 21, n. 1/2, p. 76-80, 1995.
- DURING, Simon. **Cultural studies: A critical introduction**. Oxon: Routledge, 2005. 244p.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1971. 79p.
- GREEN, Lucy. **Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom**. London: Institute of Education, University of London, 2005. 48p.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, Liv. (Ed.). **Da diáspora identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 247- 264

HANSLICK, Eduard. Do Belo Musical. **Lisboa**: Edições 70, 1994. 122p.

JOHNSON, Roger. Better Late Than Never: Thoughts on the Music Curriculum in the Late 20th Century. **Journal of Popular Music Studies**, v. 9-10, n. 1, p. 1-6, 1997.

JOHNSON, Richard. What is cultural studies anyway? In: STOREY, John. (Ed.). **What is cultural studies? A Reader**. New York: St. Martin’s Press, 1996. p.75-114.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Lisboa: Gradiva, 1989. 128p.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. 124p.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007. 223p.

MANCINI, Orlando Marcos Martins. **O pensamento musical no cinema**: o exemplo de Ennio Morricone. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2011. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011. 522p.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Cultural Studies**. Porto: Porto Editora, 2006. 128p.

MCCARTHY-BROWN, Nyama. Decolonizing Dance Curriculum in Higher Education: once credit at a time. **Journal of Dance Education**, v. 14, n. 4, p. 125-129, 2014.

MORRICONE, Ennio. A Composer behind the Film Camera. **Music, Sound, and the Moving Image**, v.1, n. 1, p. 95-105, 2007.

MOTA, Graça. A educação musical em Portugal—uma história plena de contradições. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 13, 2015.

NOMPULA, Yolisa. Valorizing the voice of the marginalized: exploring the value of African music in education. **South African Journal of Education**, Pretoria, v. 31, n. 3, p. 369-380, 2011.

SAINT-SAENS, Camille. **Le Carnaval des animaux**, Quintette op. 14, L'Assassinat du duc de Guise. B00004TVGT, Alemanha: Harmonia Mundi, 2006.

SILVA, Rafael Rodrigues da. O que faz uma música "boa" ou "ruim": critérios de legitimidade e consumos musicais entre estudantes do ensino médio. **Revista da Abem**, Londrina, v. 20, n. 27, p. 93-104, 2012.

SIMONTON, Dean Keith. The Decline and Fall of Musical Art: What Happened to Classical Composers? **Empirical Studies of the Arts**, v. 27, n. 2, p. 209-216, 2009.

VANWEELDEN, Kimberly. Classical Music as Popular Music: Adolescents' Recognition of Western Art Music. **National Association for Music Education**, v. 31, p. 14-24, 2012.

VARGAS, António Pinho. **Música e Poder**. Tese de Doutoramento. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2010, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010. 510p.

WICKS, Sammie Ann. America's popular music traditions as "Canon Fodder". **Popular Music and Society**, v. 22, n. 1, p. 55-89, 1998.