

Música popular no ensino superior: constituição dos cânones musicais em um cruzamento de campos

GTE 24 - Sociologia da Educação Musical

Comunicação

*Letícia Dias de Lima
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
leticiadiaspiano@gmail.com*

Resumo: Este texto apresenta recorte de pesquisa em andamento, que investiga a formação do músico popular prescrita em textos/documentos curriculares no/do ensino superior em Música. A pesquisa orienta-se pelos estudos da educação crítica, aproximados do referencial bourdieusiano e da sociologia do currículo, e as análises dos objetos documentais selecionados operam-se a partir dos Estudos Comparados (SILVA, 2016, 2019) de natureza bibliográfico documental. Neste recorte, concentramo-nos no debate acerca das disputas próprias dos campos de produção cultural, e nas particularidades do cruzamento dos campos educativo e artístico. Apreendemos, desta forma, as relações de força entre os agentes e as instituições que lutam pelo monopólio da autoridade, situadas nos processos de constituição dos cânones do campo acadêmico-musical.

Palavras-chave: Campo. Capital cultural. Cânone.

Introdução

Este texto apresenta recorte de pesquisa em andamento, que investiga a formação do músico popular prescrita em textos/documentos curriculares no/do ensino superior em Música. A pesquisa é orientada pelos estudos da educação crítica, aproximados do referencial bourdieusiano (BOURDIEU, 1996, 2007, 2010) e da sociologia do currículo (APPLE, 1997, 2001, 2006), como suporte para o cruzamento dos campos artístico (espaço de disputa entre os diversos agentes da arte pelo poder de legitimação) e educativo (espaço de reprodução das estruturas sociais e de transferência de capitais de uma geração para outra). Este cruzamento é operado em textos/documentos curriculares, tornados fontes e objetos documentais, que retratam as marcas de controle, de reprodução e de promessas de inovação, para responder contra hegemonicamente às necessidades demandadas pela estrutura social.

Para as análises pretendidas, incursionamos pelos Estudos Comparados (SILVA, 2016, 2019), que sustentam outra representação ou outro delineamento qualitativo à

comparação, isto é, de perspectiva interna e nacional. Desta proposição, deriva a eleição das áreas de comparação, que se encontram centradas fundamentalmente no exame dos nexos entre currículo, Curso de Música e formação do músico popular, cujas estruturas e processos se constroem, por um lado, na desigualdade e na estrutura social (seu componente analítico, sociológico) e, de outro, no desenvolvimento de formas alternativas de acesso ao conhecimento e à pedagogia, que representem uma superação das formas conservatoriais existentes (seu componente utópico, normativo, filosófico).

Neste texto, concentramo-nos no debate acerca das disputas próprias dos campos de produção cultural, situados em uma posição dominada no seio do campo do poder e, também por isso, atravessados pela necessidade dos campos englobantes (lucro econômico ou político) (BOURDIEU, 1996). A partir desta perspectiva, analisamos as relações de força entre os agentes e as instituições que lutam pelo monopólio da autoridade, materializado na hierarquização dos capitais culturais em disputa – ou seja, na constituição dos cânones próprios do campo acadêmico-musical.

Do cruzamento dos campos educativo e artístico

Conforme o campo onde se insere, a música popular percorre caminhos bastante heterogêneos. Sua incorporação ao campo educativo revela uma série de relações conflituosas de força entre os agentes e as instituições. Neste sentido, podemos inferir que os próprios habitus do campo educativo demandam da música popular um conjunto de disposições e inclinações que somente a posse de determinados capitais pode assegurar. Em outras palavras, a própria existência (ou sobrevivência) da música popular no campo educativo está condicionada ao efeito de refração inerente ao cruzamento de campos. Por esta razão, o debate se dá em torno de uma autonomia relativa de ambos os campos¹.

Não é demais afirmar que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é a *própria luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza (BOURDIEU, 2006, p. 88, grifos do autor).

Neste cenário, o conflito de maior expressividade encontra-se na apreciação do valor artístico da música, sendo "A oposição entre o comercial e o 'não comercial' [...] o

¹ "Autonomia relativa implica, evidentemente, dependência [...]" (BOURDIEU, 2010, p. 85).

princípio gerador da maior parte dos julgamentos que [...] pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não o é" (BOURDIEU, 2006, p. 30). Com efeito, parte deste conflito se materializa no processo de legitimação de uma música popular com verdadeiro valor artístico, que disputa espaço com a produção da indústria cultural (música de massa) – frequentemente associada à música popular, fora do âmbito acadêmico. Esta hierarquização de capitais decorre da luta entre os dois *princípios de hierarquização* próprios dos campos de produção cultural, quais sejam, o princípio autônomo e o princípio heterônomo, respectivamente (BOURDIEU, 1996).

O primeiro integra o subcampo de produção restrita, "onde os produtores têm como clientes apenas os outros produtores, que são também seus concorrentes diretos" (BOURDIEU, 1996, p. 246), e onde o prestígio dos agentes se deve "ao fato de que não concedem nada à demanda do 'grande público'" (BOURDIEU, 1996, p. 247). Do outro lado, o princípio heterônomo, "favorável àqueles que dominam o campo econômica e politicamente" (BOURDIEU, 1996, p. 246), constituído no subcampo de grande produção. Este, embora meça a primazia do artista a partir dos índices de sucesso comercial ou notoriedade social, "se encontra *simbolicamente* excluído e desacreditado" no interior do campo (BOURDIEU, 1996, p. 246, grifo do autor).

Pelo fato de que dá uma boa medida do grau de independência ("arte pura", "pesquisa pura" etc.) ou de subordinação ("arte comercial", "pesquisa aplicada" etc.) com relação à demanda do "grande público" e às sujeições do mercado, logo, da presumida *adesão aos valores de desinteresse*, o volume do público (portanto, sua qualidade social) constitui sem dúvida o indicador mais seguro e mais claro da posição ocupada no campo (BOURDIEU, 1996, p. 247, grifos nossos).

Apreendemos esta disputa, direcionada para a autonomia relativa do popular no/do campo educativo, como "um processo de *depuração* em que cada gênero se orienta para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, da sua identidade" (BOURDIEU, 2007, p. 70, grifo do autor). Este processo orienta a inserção da música popular no ensino superior e é, portanto, determinante na constituição do que denominamos, em nossa pesquisa, de "cânones populares" – presentes nos Cursos de Música analisados.

Neste contexto, a hierarquização dos diferentes capitais culturais é objetivada na escolha do repertório, que se torna um dos fatores legitimadores da presença de

determinada expressão musical em um dado espaço, já que o repertório "é quem pode determinar a presença desse fenômeno nos espaços destinados ao ensino da música" (DANTAS, 2015, p. 75).

No que concerne mais especificamente à área de música, a relevância de se investigar as representações, ideias e valores que conformam seu campo discursivo [justifica-se] pela seleção que [efetiva] sobre repertórios e práticas musicais. [...] Ou seja, espaços privilegiados de legitimação e instituição do cânon cultural e musical (MARQUES, 2011, p. 49).

Isso esclarece a dinâmica das estratégias de reprodução, que atravessam o cruzamento de campos em ambas as direções. Em outras palavras, as disputas de poder dos agentes do campo artístico reverberam na seleção dos capitais culturais dentro do campo educativo – que, por sua vez, serão determinantes nos processos de produção, seleção e distribuição de conhecimentos nas estruturas curriculares dos Cursos de Música –, ao mesmo tempo que se interpenetram na conservação das formas de capital que garantem o monopólio da autoridade no interior campo artístico. Isto porque "a luta pela imposição da definição dominante de arte, ou seja, pela imposição de um estilo, [...] faz da obra de arte um valor, transformando-a em uma aposta, no âmago do campo da produção e fora dele" (BOURDIEU, 2006, p. 27).

Com efeito, esta concepção desvela um retrato do campo artístico como "o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista" (BOURDIEU, 2007, p. 289). Ao mesmo tempo, neste cruzamento dos campos, fica em evidência a função da Universidade como instituição que concorre para a produção dos produtores, no sentido de que detém o poder de conferir à música um valor distintivo no momento de sua institucionalização.

Desta forma, a produção do valor simbólico de determinado gênero musical no campo acadêmico vincula-se não apenas aos "produtores diretos da obra em sua materialidade [...], mas também [a]o conjunto dos agentes e das instituições que participam [...] da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte" (BOURDIEU, 1996, p. 259).

A crença no valor da arte insere-se no campo educativo na medida em que apreendemos que "o ensino é inseparável da ideia de um valor inerente à coisa ensinada, e que beneficia [...] aquele a quem o ensino se dirige" (FORQUIN, 1993, p. 145). Dito de outra

forma, o espaço escolar, a quem o *nomos* do campo artístico outorga o poder de legitimação do conhecimento válido, ajuda a constituir as disposições estéticas de produtores e consumidores.

Capitais culturais em disputa

Segundo Green (2012, p. 211), nos processos de canonização de repertórios musicais, a música popular se baseia "em suposições que reivindicam propriedades universais, complexas, originais ou autônomas. Dessa forma, ele reúne [...] os mesmos eixos avaliativos sobre os quais os cânones clássicos são construídos". Esta perspectiva nos permite identificar, em certa medida, a presença de uma normatividade conservatorial nestes processos.

Muitos estudantes engajam-se na discussão das hierarquias no campo musical, reivindicando maior atenção para repertórios e autores classificados como populares. A reivindicação apoia-se em critérios de qualidade válidos para a música erudita, *implicitamente tomados como universais*. Dessa forma, tende-se a reiterar a operação classificatória dominante, no Brasil, que cinde o universo da música em dois grandes campos hierarquicamente relacionados. Cabe perguntar até que ponto a reivindicação traduz uma demanda pela relativização dos valores estéticos ou um realinhamento de repertórios que deixa intocada a relação hierárquica entre "música artística" e as demais (TRAVASSOS, 1999, p. 121, grifos nossos).

Esta pergunta remete a uma importante reflexão apontada por Williams (1992, p. 202-203), qual seja, a de que "Não há análise mais difícil do que aquela que, em face de novas formas, deve procurar determinar se essas são novas formas do dominante, ou se são genuinamente emergentes". A pertinência deste questionamento reside na maneira como se operam os próprios conflitos do campo artístico, a partir do estabelecimento do valor da arte, uma vez que este campo "cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar" (BOURDIEU, 2007, p. 286).

Neste sentido, "o interesse propriamente estilístico ou temático de determinada escolha e todas as apostas puras [...] mascaram, aos próprios olhos daqueles que fazem essas escolhas, os lucros materiais ou simbólicos que lhes estão associados [...]" (BOURDIEU, 1996, p. 267). Dentro desta disputa, ficam em evidência os princípios de hierarquização de capitais.

[...] não existe nada que divida mais claramente os produtores culturais que a relação que mantêm com o *sucesso comercial* ou mundano [...]: reconhecido e aceito, ou mesmo expressamente procurado por uns, é recusado pelos defensores de um princípio de hierarquização autônomo enquanto atestado de um interesse mercenário pelos lucros econômicos e políticos. E os defensores mais resolutos da autonomia constituem em critério de avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer seu público (BOURDIEU, 1996, p. 247, grifos do autor).

Esta distinção está presente, por exemplo, no contexto da Unicamp, quando Torres et al. (2017, n. p., grifos nossos) salientam os espaços de destaque que os egressos do Curso de Música Popular vêm ocupando no cenário musical: "Talvez pela própria formação reflexiva a respeito do papel e lugar da música proposta pelo curso ou mesmo pela *fuga aos padrões enlatados da indústria cultural*, esses artistas sempre se destacaram em circuitos mais *alternativos* de produção e divulgação". Tal busca por autonomia impõe ao campo uma lógica própria, de forma que os gêneros musicais distinguem-se "em função do crédito propriamente simbólico que detêm e conferem e que tende a variar em razão inversa do lucro econômico" (BOURDIEU, 1996, p. 135).

Nesta perspectiva, não se pode deixar de apontar para um elemento fundamental do paradoxo da legitimação do popular, que se estabelece no grau de codificação da profissão de artista.

A "profissão" [...] de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal (BOURDIEU, 1996, p. 257).

Inserir a música popular no campo acadêmico significa aumentar seu grau de codificação e, conseqüentemente, traçar fronteiras mais claras em torno dos princípios de legitimidade da música. Desta forma, o cruzamento dos campos educativo e artístico coloca em xeque a própria posição dos agentes que lutam para que o valor da "boa" música permaneça simbólico, enquanto, ao mesmo tempo, enfrentam a necessidade do ganho material, do "viver de música"².

² Esta questão envolve uma série de enfrentamentos históricos, cujo importante debate foge ao escopo deste texto.

Esta perspectiva aponta para um distanciamento efetivo entre as práticas musicais da Universidade e aquelas com que os músicos, de fato, precisam lidar em seu dia a dia profissional. Neste sentido, muitas vezes argumenta-se que a Universidade se configura, atualmente, com um dos únicos espaços – senão o mais importante – de perpetuação de cultura e conhecimento "realmente" válidos. Os discursos acadêmicos em música predominantemente apontam para "uma concepção de cultura tradicional e perfectiva, [...] que reafirma seu caráter supostamente universal. Assim, os estudos acadêmicos deveriam levar os alunos a conhecerem o *patrimônio cultural da humanidade* [...]" (MARQUES, 2011, p. 54, grifos do autor).

Desta forma, a inclusão de práticas e repertórios alheios a este patrimônio estaria reduzindo o papel das Universidades, representando o caráter utilitarista de uma educação voltada para o trabalho – reflexo de uma faceta das políticas neoliberais³. Apreendemos que a luta pelo monopólio de consagração dos produtos, que se dá na hierarquização de capitais, toma a forma de conflitos de *definição* (ou *classificação*), que incidem sobre a própria constituição da identidade do músico popular, seu pertencimento e posição aos/nos campos artístico e educativo.

[...] cada um visa impor os *limites* do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição das condições da vinculação verdadeira ao campo [...] que é mais apropriada para o justificar por existir como existe. Assim, quando os defensores da definição mais 'pura', mais rigorista e mais estreita de qualidade de pertencente dizem de um certo número de artistas [...] que não são *realmente* artistas, ou que não são artistas *verdadeiros*, recusam-lhes a existência *enquanto* artistas, ou seja, [...] querem impor [...] a lei fundamental do campo, o princípio de visão e de divisão (*nomos*) que define o campo artístico [...] enquanto tal, isto é, como lugar da arte enquanto arte (BOURDIEU, 1996, p. 253, grifos do autor).

Dito isso, a busca por uma definição estrita do artista não deixa de ser "o produto de uma longa série de exclusões ou rejeições" (BOURDIEU, 1996, p. 253), que define o direito de entrada no campo (monopólio do poder de consagração dos produtores), constituindo-o como tal. Deflagra-se, portanto, a arbitrariedade das determinações

³ Este debate é bastante extenso e exige maior aprofundamento. Por ora, vale salientar que "A noção de competências [...] tem sido central nas reformas educacionais orientadas pelo neoliberalismo e, portanto, na definição das diretrizes curriculares para o ensino superior. Aliados a esta noção estão os conceitos de performatividade, individualismo, mercado de trabalho e avaliação – característicos do neoliberalismo educacional" (PEREIRA, 2013, p. 85).

legitimadoras de produtores e produtos, atribuídas aos agentes e capitais em forma de "aplicação inconsciente de uma definição [...] anacrônica" (BOURDIEU, 1996, p. 254). Dito isso, "não existe definição universal do [artista]", uma vez que a análise "nunca encontra mais que definições correspondentes a um estado da luta pela imposição da definição legítima do [artista]" (BOURDIEU, 1996, p. 254).

Reflexo deste estado de luta, o paradoxo da legitimidade reside também no reconhecimento do objetivo arbitrário como uma autoridade necessária: "dizer 'é necessário' é reconhecer e ignorar ao mesmo tempo que se pode fazer de outra maneira" (BOURDIEU, 2010, p. 67). Nesta acepção, as construções canônicas podem ser reconhecidas como operações oriundas não de uma necessidade, mas de um "desejo" que se define efetivamente "pelas relações sociais gerais existentes" (WILLIAMS, 1992, p. 185).

[...] a tradição ("nossa herança cultural") mostra-se de modo claro como um processo de continuidade deliberada, embora, analiticamente, não se possa demonstrar que alguma tradição seja uma seleção ou re-seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado que representam uma continuidade não necessária, mas *desejada*. Nisto ela se assemelha à educação, que é uma seleção equivalente de conhecimento desejado e de modalidades de ensino e de autoridade (WILLIAMS, 1992, p. 184-185, grifo do autor).

Nesta mesma perspectiva, não se pode negar o caráter simbolicamente violento presente nos mecanismos de constituição e manutenção dos cânones no cruzamento de campos em debate. Ainda que sejam visíveis as distinções dos subcampos, o interesse fundamental do campo artístico, comum a todos os agentes, é lapidado coletivamente, sendo a *illusio* a ferramenta comum, que "tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe [...] a distinguir o que é *importante*" (BOURDIEU, 1996, p. 258, grifo do autor).

A crença no valor da música erudita, em todo seu repertório, práticas, técnicas, estrutura e estética, não é diferente da crença no valor dos cânones populares⁴, na medida em que os princípios de hierarquização que visam a hegemonia no interior do campo, ou subcampo, e na medida em que o próprio princípio de compreensão e existência do campo, regem-se pelas *doxas* e *nomos* legitimados no/pelo meio social. De forma que as lutas de todos os subcampos são reguladas no seio do campo de poder do próprio campo artístico,

⁴ Este texto não se ocupa da descrição e/ou análise específica dos cânones populares. Contudo, alguns exemplos destes cânones podem ser citados aqui, a título de ilustração, como o jazz, a música instrumental brasileira e a MPB (Música Popular Brasileira).

do campo educativo, e dos campos englobantes simultaneamente, mesmo que as regras do jogo determinem espaços de relações objetivas distintos.

Em que pese essa análise, a observação de tais homologias não consiste em uma pretensão à simplificação dos processos analisados até então, senão no próprio reconhecimento da complexidade destes processos. Isto porque, nas peculiaridades dos subcampos de produção cultural – em especial, do subcampo de produção restrita – constitui-se o *habitus* específico do músico popular que almeja a formação acadêmica.

Embora o fato de tal formação vincular-se historicamente⁵ a uma normatividade conservatorial não necessariamente nos faça conduzir as análises de maneira determinista, nem mesmo limite nossas reflexões às dicotomias previamente discutidas, certamente nos compele a depurar a apropriação de um *habitus conservatorial* em todas as suas nuances. Ademais, não se pode negar o caráter cumulativo de uma tradição, ainda que se configure como "processo de reprodução em ação" (WILLIAMS, 1992, p. 182), uma vez que, "[...] à medida que o campo se fecha sobre si, o domínio prático dos conhecimentos específicos inscritos nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas [...], faz parte das condições do acesso ao campo de proteção" (BOURDIEU, 2007, p. 297).

Em todo o caso, as semelhanças entre os critérios de legitimação dos cânones nos diversos subcampos educativos e artísticos não se devem ao valor das diferentes músicas *per se*, mas à produção da crença neste valor, de modo que as marcas de distinção da música popular carregam formas e estilos próprios, estes portadores das leis particulares deste subcampo relativamente autônomo. Isto posto, a incorporação da música popular ao campo educativo, em especial às Instituições de Ensino Superior (IES), coloca em jogo esquemas de percepção e apreciação específicos,

[...] que estruturam a percepção do jogo e das apostas e reproduzem em sua lógica própria as divisões fundamentais do espaço das posições (por exemplo, arte 'pura'/arte 'comercial' [...]), ou ainda a divisão em gêneros, [e] determinam as posições que aparecem como aceitáveis ou atraentes (na lógica da vocação), ou, ao contrário, como impossíveis, inacessíveis ou inaceitáveis [...] (BOURDIEU, 1996, p. 267-268).

⁵ Vale salientar que a música erudita confere a seu subcampo um alto grau de autonomia, "proporcional ao capital simbólico acumulado no decorrer do tempo pela ação das gerações sucessivas" (BOURDIEU, 1996, p. 250).

A Academia, até meados do século XIX, detém o "monopólio da definição legítima da arte e do artista, do *nomos*, princípio de visão e de divisão legítima que permite fazer a distinção entre a arte e a não-arte, entre os 'verdadeiros' artistas [...] e os outros" (BOURDIEU, 1996, p. 260). Neste contexto, faz sentido considerar a distinção dos diferentes setores do campo de produção restrita "de acordo com o grau em que dependem, para sua reprodução, de instâncias genéricas (como o sistema de ensino) ou específicas (como a Escola de Belas Artes ou o Conservatório de Música)" (BOURDIEU, 2010, p. 102).

Embora a dependência de tais instâncias seja historicamente evidente no universo da música erudita e analogamente identificável no caráter culto e intelectual de alguns setores da música popular, a produção da crença no valor da arte, neste campo, opera lutas simbólicas com lógicas predominantemente antagônicas, quais sejam, a apreciação de propriedades como a improvisação, a liberdade criativa, a intuição e o "dom".

Encontra-se, nesta disputa, o paradoxo da institucionalização da música popular, configurado na luta por legitimidade, dentro do campo educativo, de uma música cujo valor historicamente se constrói em práticas informais de ensino e aprendizagem, isentas do *habitus escolar* e da anuência acadêmica. Isto posto, torna-se relevante considerar as relações entre a institucionalização da música popular e a hierarquia dos gêneros, que "parece ser sempre e por toda parte um dos principais fatores determinantes das práticas de produção e de recepção das obras" (BOURDIEU, 1996, p. 264).

Do lugar da música popular

A música popular vem encontrando seu lugar no espaço acadêmico precisamente por jogar o jogo de acordo com as regras, por encontrar critérios que possibilitem a "obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo" (BOURDIEU, 1996, p. 261), simbólicos, buscando, assim, uma posição dominante na rede de relações objetivas do campo. As estratégias desta luta ficam em evidência nas distinções operadas nos subcampos de produção restrita. Nesta lógica, a distinção entre o que é arte e o que não é, entre a música que deve ou não ser legitimada,

[...] se impõe com o arbitrário do fato social. A melhor prova disto é, sem dúvida, o inevitável fracasso a que está condenada a análise essencialista da percepção propriamente estética quando [...] deixa de levar em conta as condições sociais de possibilidade da experiência vivida da obra de arte à qual se aplica (BOURDIEU, 2010, p. 65).

Ainda, reiteramos a decomposição de um dos argumentos mais presentes no processo de legitimação da música dentro da Academia, qual seja, o de que certas músicas e práticas devem ser legitimadas por demonstrarem "naturalmente" propriedades necessárias à sua inclusão no campo educativo, como sofisticação, complexidade e a tão subjetiva "qualidade musical".

Os princípios de classificação incorporados na constituição canônica do popular representam, em última instância, o que se pode definir como o "novo" capital cultural popular, destinado a uma posição dominante no subcampo acadêmico-musical. Conjecturamos as análises dos textos/documentos curriculares selecionados para esta pesquisa como capazes de desvelar as estratégias intrínsecas a estes processos, apresentando, assim, os nexos entre a formação do músico popular, as posições dos agentes no cruzamento de campos e as relações objetivas que se operam neste cruzamento, no seio do campo de poder, materializado na erudição.

Por fim, apreendemos os cânones do campo acadêmico-musical como fruto de uma tradição seletiva que vem, historicamente, naturalizando a legitimação de determinados repertórios e práticas. Neste sentido, questionamos a lógica dos conhecimentos disciplinares, que toma os saberes dominantes como dados, reafirmando privilégios sociais e permitindo, assim, o vislumbre de um retrato da violência simbólica. Violência, esta, responsável pela perpetuação da desigualdade cultural dentro do espaço da Universidade, interpenetrada por discursos político-curriculares, criadores de significados, baseados na noção de currículo como parte da política oficial de conhecimento.

Referências

APPLE, Michael. *Conhecimento oficial: a educação democrática numa era conservadora*. Tradução Maria Isabel Edelweiss. Petrópolis: Vozes, 1997.

APPLE, Michael. *Educação e poder*. Tradução João Menelau Paraskeva. Porto (Portugal): Porto Editora, 2001.

APPLE, Michael. *Ideologia e currículo*. Tradução Vinicius Figueira. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução Guilherme J. F. Teixeira e Maria da Graça Jacintho Setton. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociologia de la cultura*. Tradução Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

DANTAS, Leonardo M. *O ensino da guitarra elétrica nos cursos de música da Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de demandas discentes*. 2015. 167 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FORQUIN, Jean-Claude. *Escola e cultura: as bases epistemológicas do conhecimento escolar*. Tradução Guacira Lopes Louro. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

GREEN, Lucy. Music education, cultural capital, and social group identity. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Ed.). *The cultural study of music: a critical introduction*. 2. ed. New York/Abingdon: Taylor & Francis, 2012. Cap. 18. p. 206-216.

MARQUES, Eduardo L. Discursos de professores de música: cultura e pedagogia em práticas de formação superior. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 19, n. 26, p. 47-59, 2011.

PEREIRA, Marcus V. M. *O Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: Um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. Campo Grande: UFMS, 2013.

SILVA, Fabiany C. T. Estudo comparado: fundamentos teóricos e ferramentas de investigação. *Educ. Pesqui.*, v. 45, e193081, p. 1-20, 2019.

SILVA, Fabiany C. T. Estudos comparados como método de pesquisa: a escrita de uma história curricular por documentos curriculares. *Revista Brasileira de Educação*, v. 21, n. 64, p. 209-224, 2016.

TORRES, Cleyton *et al.* A música popular pede passagem. *Jornal da Unicamp*. Edição online. Campinas, 10 abr. 2017. Arte e Cultura Humanas. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passage>. Acesso em: 7 fev. 2018.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.