

Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado de música

Mônica de Almeida Duarte

**Musical objects as
objects of social
representation:
products and
processes of the
construction of the
meaning of music**

Resumo

Pretendem-se apresentar os aspectos centrais de uma abordagem do campo da Psicologia Social, a das Representações Sociais, relacionando-a com questões ontológicas da música. Para tanto, pretende demonstrar que objetos musicais são objetos de representações sociais e, assim, podem ser entendidos como produtos sociais que refletem suas próprias condições de produção, e também como processos de elaboração social e psicológica da realidade na qual pessoas vivem, interagem e negociam a distância que as separa.

Palavras-chave: Música; Representação Social; Grupos Reflexivos

Summary

In this essay, I seek to present the central aspects of an approach specific to the field of Social Psychology by relating Social Representations to ontological questions in music. The aim is to demonstrate that musical objects are objects of social representation which can be understood as social products reflecting their own conditions of production. These objects also reflect processes of social and psychological elaboration of the reality in which people live, interact and negotiate the distance separating them from one another.

Key-words: Music; Social Representations; Reflexive Groups

Introdução

A arte e, portanto, a música, como fenômeno de comunicação social, diz respeito às trocas de mensagens lingüísticas e não lingüísticas (imagens, gestos, melodias etc.) entre indivíduos e grupos. Se, de acordo com Moscovici (1985), o objeto central, exclusivo da psicologia social, são todos os fenômenos relacionados com a ideologia e com a comunicação, ordenados segundo sua gênese, sua estrutura e sua função, buscamos levar a análise dos processos de criação e recepção dos produtos que chamamos de objetos musicais¹ para o campo da psicologia social.

A psicologia social apresenta o enfoque que transcende a dicotomia 'sujeito-objeto' e recorre a uma gama de mediações operadas pela relação fundamental do sujeito com os demais. O caráter original e subversivo de seu enfoque consiste em questionar a separação entre o individual e o coletivo, em contestar a participação entre psíquico e social nos campos essenciais da vida humana. (...) a psicologia social analisa e explica os fenômenos que são simultaneamente psicológicos e sociais (Moscovici, 1985, p. 26-27).

O enfoque psicossocial orienta-se por teorias e observações precisas das relações entre os indivíduos e os grupos em um meio social determinado. Recorre, portanto, aos sistemas de significação socialmente enraizados e partilhados que orientam e justificam as percepções, as atribuições, as atitudes e as expectativas. O “olhar psicossocial” preenche o sujeito social com um mundo interior e restitui o sujeito individual ao mundo social.

A análise psicossocial de comportamentos musicais e de objetos musicais pode ser enriquecida pela abordagem das representações sociais. Objetos musicais, entendidos como objetos sociais, são também de representações sociais, e, por essa razão é que o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles seria influenciado pelas representações que os indivíduos e grupos têm sobre música e sobre a instituição a que esses objetos estão vinculados. As representações sociais de música determinariam tanto a natureza do objeto musical quanto influenciariam o sujeito e a sua resposta em relação a esse objeto.

Há uma lacuna de modelos teóricos que oferecem uma visão complexa e integradora de comportamentos e objetos musicais e das funções sociais da música. A abordagem das Representações Sociais é um modelo conceitual capaz de explicar processos de criação e apreciação artísticas integrando aspectos históricos, sociais e culturais com processos psicológicos individuais. Ela nos permite analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção dessa realidade (Duarte, 1994, 1997, 1998; Duarte & Alves-Mazzotti, 2001).

A abordagem das representações sociais

Nesta abordagem, investigam-se como se formam e como funcionam os sistemas de referência que utilizamos para classificar objetos, pessoas e grupos, para interpretar os acontecimentos da realidade cotidiana. As representações sociais mantêm relações com a linguagem, com a ideologia e com o imaginário social e desempenham papel relevante na orientação das condutas e das práticas sociais (Alves-Mazzotti, 2000).

As representações sociais sempre ligam um sujeito a um objeto, e elas têm com este uma relação de simbolização (tomam o seu lugar) e de interpretação

(conferem-lhe significações). As características do sujeito e do objeto terão, sempre, incidência sobre o que as representações sociais são (Duarte, 1994, 1997, 1998, Duarte & Alves-Mazzotti, 2001).

A matéria-prima para a construção da representação social é proveniente, em grande parte, da base cultural acumulada pela sociedade ao longo da sua história e que circula entre seus membros sob a forma de crenças amplamente compartilhadas, de valores considerados básicos e de referências históricas e culturais que formam a memória e a própria identidade da sociedade (Ibañez, 1988).

Ao elaborar e comunicar suas representações, o sujeito recorre a suas próprias experiências cognitivas e afetivas, mas se serve de significados socialmente constituídos no âmbito dos grupos nos quais está inserido. Por isso, é correto afirmar que, ao analisar as representações de um grupo, podem-se detectar os valores, a ideologia e as contradições dos sujeitos, fundamentais para a compreensão do comportamento social (Duarte, 1994, 1997, 1998, Duarte & Alves-Mazzotti, 2001).

São dois os processos formadores das representações sociais: a objetivação e a ancoragem. Na objetivação, torna-se concreto o conceito abstrato, reproduz-se o conceito numa imagem. Nesse processo ocorre a seleção e descontextualização de elementos pertinentes ao objeto a partir de critérios culturais e normativos; a formação de cognições centrais ou núcleo figurativo, um complexo de imagens que reproduz visivelmente um complexo de idéias; e a naturalização dos elementos do núcleo figurativo em elementos da “realidade” e não mais do pensamento (Duarte, 1994, 1997, 1998, Duarte & Alves-Mazzotti, 2001).

Relativos ao processo de objetivação, a seleção e descontextualização são inerentes ao processo de criação e recepção (e portanto re-criação) dos objetos musicais. Os elementos selecionados e, posteriormente descontextualizados, são aqueles que “coincidem” com o sentido que alguém dá às mesmas. A seleção e descontextualização, assim como ocorre na formação das representações sociais em geral, é também aqui baseada em critérios culturais e normativos. Na criação de objetos musicais, uma parte da informação sonora é selecionada, ou seja, ocorre uma seleção parcial de elementos sonoros; uma seleção que é parcial, mas não ao acaso, uma vez que os elementos selecionados são aqueles que “coincidem” com o sentido que o sujeito criador quer dar ao som.

A posição tomada por indivíduos e também por artistas dentro da estrutura

social condiciona tanto os elementos informativos úteis para eles, quanto os seus interesses e valores; interesses e valores expressos na seleção que eles fazem da informação, indicando o seu jeito particular de “ler” a realidade e a própria condição do ser musical.

Embora seja o indivíduo quem age, escolhe e define as propostas e ainda as elabora e as configura de um modo determinado, trata-se, também, talvez antes de tudo [o grifo é meu], de uma questão cultural. Não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e a aspirações culturais. (...) Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais constituem o contexto de vida para o indivíduo. São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam para agir. Sua ação se circunscreve dentro dos possíveis objetivos de sua época. Assim, o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso, em todas as culturas já vem impregnada de valores culturais (Ostrower, 1987, p. 40 – 43).

Do mesmo modo que a formação de um objeto musical significa a seleção de elementos informativos, ela também envolve a descontextualização desses elementos. Todo objeto musical adquire valor e significado para o grupo que o (re)cria através do processo de descontextualização.

É isso que cala tão profundamente em nós. Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos nos quais o homem se descobre, em que ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si (Ostrower, 1987, p. 53).

Estas fases também explicam porque o mesmo objeto musical pode ser percebido (representado) de diferentes maneiras.

Após a construção seletiva, a Segunda fase do processo de objetivação se refere à estruturação ou organização dos diferentes elementos de informação selecionados, os quais, uma vez convenientemente articulados, compõem o núcleo figurativo da representação. Na criação e recepção dos objetos musicais, os materiais selecionados são organizados e estruturados pelos sujeitos (cognitivamente, no caso da recepção), tanto no nível do conteúdo quanto no

nível formal. O resultado é um produto estruturado, organizado numa ordenação hierárquica dos elementos.

A terceira fase do processo de objetivação é conhecida como naturalização. O objeto musical, criado a partir da organização dos elementos sonoros selecionados de acordo com critérios normativos e culturais, passa a ser “real”. É introduzido no mundo das coisas reais, das coisas que existem atualmente, sua natureza simbólica é deixada para trás e ele é entendido como um reflexo de determinada realidade. O processo de naturalização que acontece nas (re)criações de objetos musicais torna-se evidente quando observamos como esses objetos são considerados por indivíduos e grupos. Objetos musicais não são tratados como símbolos, mas como “coisas”. A manifestação musical, na sua recepção pelos sujeitos, e “recriada” a partir da organização dos materiais selecionados de acordo com critérios normativos e culturais, passa a ser “real”, sendo introduzida no mundo das coisas reais, das coisas que existem para o sujeito. Assim, sua natureza simbólica é deixada para trás e ela é entendida como um reflexo da realidade, passando a ser tratada como “coisa”. Não é raro encontrar exemplos do repertório musical europeu de períodos como o clássico e o romântico, naturalizados no cotidiano dos sujeitos contemporâneos. Citamos o exemplo da Abertura da Nona Sinfonia de Beethoven, que, para alguns, é “a” música de cerimônias, de casamento. Outro exemplo, ainda extraído de Beethoven, são os quatro primeiros acordes de sua Quinta Sinfonia, que fazem parte do cotidiano de todo cidadão brasileiro quando quer apresentar um “clima” de suspense à sua conversaçãoⁱⁱ.

Na objetivação, em função das suas três fases (seleção, descontextualização e naturalização) ocorrem efeitos no nível dos conteúdos da representação: distorção, quando atributos do objeto são acentuados ou minimizados; suplementação, quando são conferidos ao objeto atributos que não lhe pertencem; e desfalque, quando atributos do objeto são suprimidos (Duarte, 1994, 1997, 1998, 2000, Duarte & Alves-Mazzotti, 2001). À interferência desses efeitos sobre o objeto da representação, Jodelet (1990) denomina decalagem.

Os efeitos de desfalque, distorção e suplementação no conteúdo da obra musical estão presentes nas diferentes interpretações de uma mesma obra. Levando em consideração os efeitos do processo de decalagem, não será *qualquer* execução que será considerada, por um determinado grupo social, uma *boa interpretação* de um objeto musical. Da mesma forma, não será *qualquer*

apreciação que dará conta das principais características desse objeto, nem dos aspectos mutáveis de seu desenvolvimento. Compreender o processo pelo qual os sujeitos distorcem, desfalcam e suplementam o material musical em sua ação musical (esteja ela na execução ou na recepção) é relevante e conseqüente à compreensão das representações de música.

Ainda sobre os processos formadores da representação social, a ancoragem é a integração cognitiva do objeto representado a um sistema de pensamento social preexistente a outras representações já fixadas. Nesse processo, o objeto é descrito e adquire características de acordo com as convenções sociais do grupo a que pertencem os sujeitos. Nesse processo, também, hierarquiza-se e se determina se o objeto representado se afasta ou se inclui numa categoria, com base na coincidência entre uns aspectos do objeto e aqueles que definem um protótipo. Ancoragem é, portanto, entendido como o processo pelo qual nós determinamos que um objeto pertence a uma categoria, dando a ele um nome. Em outras palavras, o processo de “tornar real” presente na objetivação, está associado ao de atribuir um significado que é o processo de ancoragem. Nós o categorizamos e o nomeamos (Duarte, 1994, 1997, 1998, 2000, Duarte & Alves-Mazzotti, 2001).

O processo de ancoragem também toma lugar na esfera da criação e recepção dos objetos musicais. Entendemos que o criador/apreciadorⁱⁱⁱ determina a obra através de suas referências a uma categoria estabelecida. Os processos de denominações e classificação, inerentes à ancoragem, tornam-se também relevantes quando se acredita que eles estão presentes na estipulação e uso de critérios de seleção para os diferentes usos de objetos musicais pelos sujeitos. No momento em que o sujeito toma a tarefa do seu fazer musical e compõe uma sinfonia ou improvisa durante uma peça de choro, etc., ele está agenciando os procedimentos necessários para tal e rotula, classifica, qualifica o resultado da sua ação (“isto é uma sinfonia”, “este é o improviso adequado para este choro”, etc), com tudo o que implica designar um nome, um sentido e um uso para esse resultado. O processo de ancoragem toma lugar na esfera das criações, desde que tanto criador quanto apreciador determinem o produto, o objeto e suas referências a uma categoria estabelecida, mesmo nas ocasiões em que eles têm que modificar suas idéias prévias para conceber um novo objeto (como no caso da música erudita do início do século XX, mais atualmente do samba-funk, entre outros “novos” objetos musicais). É através do processo de

ancoragem, relacionado dialeticamente com o processo de objetivação, que somos capazes de integrar os novos desenvolvimentos, de interpretar a realidade e orientar nossa conduta e relações sociais.

Um objeto musical, como uma realidade simbólica, não pode ser concebido como separado de seu significado, separado de seu referente. O processo de ancoragem é aquele pelo qual o objeto emerge na sua recepção, na seleção e organização dos materiais, adquire um sentido e torna-se acessível ao nosso conhecimento, nossa interpretação. Determinando um objeto musical a uma categoria e dando-lhe um nome, estamos aptos a integrá-lo ao nosso esquema sociocognitivo, a interpretá-lo, torná-lo “familiar”. O significado que atribuímos ao objeto, derivado da categoria à qual nós o determinamos, irá orientar nossa conduta em relação ao mesmo.

A relação dialética entre a objetivação e a ancoragem articula as três funções básicas da representação: função cognitiva de integração da novidade, função de interpretação da realidade e função de orientação das condutas e das relações sociais. Através do estudo desses dois processos, é possível aprender como o social interfere na elaboração psicológica que constitui a representação e vice-versa.

As funções das representações sociais e as funções sociais da música

Ibañez (1988) lista cinco importantes funções desempenhadas pelas representações sociais as quais parecem coincidir com as funções sociais da música apresentadas por Merriam (1964) e revisadas por Freire (1992).

As funções apresentadas por Ibañez (1988) são: (a) comunicação social, que corresponderia à função social da música de comunicação, a qual se dá “possivelmente (...) através da investidura da música com significados simbólicos que são tacitamente aceitos pela comunidade” (Freire, 1992, p. 21); (b) integração da novidade social, cujo fim é manter a coesão e a estabilidade cultural, que corresponderia à função social da música de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura; (c) legitimação da ordem social, tanto no nível simbólico quanto no nível prático, dando às representações sociais a capacidade de

orientar as condutas, que corresponderia às funções sociais da música de impor conformidade a normas sociais, de representação simbólica, de validação das instituições (nível simbólico) e de reação física (nível prático); (d) expressão pessoal, que corresponderia à função de expressão emocional da música “como veículo para a expressão de idéias e emoções não reveladas no discurso comum” (Freire, 1992, p. 20); e (e) configuração grupal, que corresponderia também à função social da música de contribuição para a integração da sociedade por a música poder promover “um ponto de união em torno do qual os membros de uma sociedade se congregam” (Merriam, cit. por Freire, 1992, p. 23).

O fato, como foi alertado por Freire (1992, p. 20), de as categorias apresentadas por Merriam não serem excludentes parece também se aplicar à categorização apresentada por Ibañez (1988) e à nossa tentativa de buscar um paralelo entre as duas categorizações.

Buscar entender os objetos musicais como objetos de representações sociais e também como desempenhando funções similares a elas nos permite analisar as criações musicais numa perspectiva complexa na qual é possível integrar elementos históricos, culturais, sociológicos, psicológicos e até físicos na explanação desse fenômeno humano. Essa concepção nos remete ao aspecto social da música, sem que a reduzamos a um mero reflexo mecânico das condições socioculturais nas quais indivíduos e grupos estão inseridos.

Representação social no contexto da lógica natural

O conceito de representação social nos torna aptos a entender como os objetos musicais, sendo um produto psicológico, estão socialmente guiados, e como, sendo inseparavelmente ligados a certas circunstâncias históricas e culturais, não podem ser derivados mecanicamente delas.

Os sujeitos, os que conferem significado aos objetos musicais em relação a esse significado, são entendidos como pensadores ativos, o que é um ponto em comum, de acordo com Mazzotti (1998), entre os diversos estudos contemporâneos sobre a produção do conhecimento. Para o autor, as representações construídas pelos sujeitos constituem o senso comum, a partir dos quais são constituídos os conhecimentos confiáveis, o que vai ao encontro dos estudos

da epistemologia genética, que tratam da dinâmica da passagem do estado de menor conhecimento ao de maior conhecimento, como já expusemos acima.

Para Mazzotti (1998), a definição de 'pensamento natural', 'senso comum' ou 'pensamento ingênuo' sempre envolve a afirmação de uma teoria do funcionamento psicológico dos atores sociais ou dos indivíduos. Popper (cit. por Mazzotti, 1998, p. 7) assume a seguinte teoria psicológica:

Não existe nada que se possa chamar de observação destituída de preconceitos. Qualquer observação é uma atividade com um objetivo (encontrar ou verificar alguma regularidade que foi pelo menos vagamente vislumbrada). Trata-se de uma atividade norteadas pelos problemas e pelo contexto das expectativas. Não há experiência passiva, não há recebimento passivo de idéias previamente concatenadas. A experiência é resultado de uma exploração ativa executada pelo organismo, da busca de regularidade ou fatores invariantes. Não existe outra forma de percepção que não seja no contexto de interesses e expectativas, e, portanto, de regularidade e de 'leis'.

Não há novidade neste enunciado apresentado por Popper, de acordo com Mazzotti (1998), pois desde Kant se desenvolve essa concepção de atividade do sujeito do conhecimento, a partir da qual se concebe o indivíduo como ativo produtor de suas concepções e, portanto, as idéias não são passivamente recebidas por ele. Assim, os objetos de conhecimento só o são assim para sujeitos de determinados grupos sociais, não havendo "objetos puros". Para a epistemologia genética, por exemplo, um objeto "observável, por mais elementar que seja, já supõe mais do que um registro perceptivo, porque a percepção está subordinada aos esquemas de ação" (Piaget e Garcia, cit. por Mazzotti, 1998, p. 7). O dado observável é formado pela interpretação que o sujeito apresenta. Essa "deformação" do observável que tem a sua origem em uma "falsa interpretação" ou "interpretação equivocada" constitui-se em um dos objetos de investigação de abordagem das representações sociais. Mazzotti (1998) esclarece, porém, que, na abordagem das Representações Sociais, falar em erro só tem sentido quando se examina como um certo conceito consensualmente aceito por um determinado grupo social é deformado pelos sujeitos em sua assimilação cognitiva ou, como é o caso da epistemologia genética, quando se estão investigando as formas lógicas envolvidas na construção de conceitos (p. 8). Ou seja, a abordagem das representações sociais preocupa-se em "aprender o processo pelo qual os atores sociais distorcem, deformam e suplementam

as teorias que lhes são comunicadas. Esse processo de assimilação é efetivado por meio de representações prévias constituídas pelos grupos sociais, conforme mostrou Moscovici (1978), representações prévias também denominadas de pensamento ingênuo ou lógica natural.

(...) ao recriar as formas [artísticas] em nossa percepção, nós as modificamos, subjetivamente, com nosso enfoque vivencial, projetando nossas experiências e nossos valores para épocas e mentalidades bem diferentes das nossas. Entretanto, com todas as distorções inevitáveis, ainda nos resta um núcleo, áreas centrais de significado onde, na matéria formada, se vislumbra a figura de um homem que responde – ele fala sobre si, sobre sua vida, sobre seus valores de viver. É isso que cala tão profundamente em nós. Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos em que o homem se descobre, em que ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si (Ostrower, 1987, p. 52-53).

Grupos reflexivos ou auditórios na constituição dos objetos musicais

Para Raynor (1986), em alguns momentos, é possível, na análise dos objetos musicais ao longo da história, explicitar a submissão do compositor à corrente geral do pensamento. A importância dada à posição do compositor como membro da sociedade capacitada a agir como seu freio é notório em alguns períodos (Raynor, 1986). A partir desse ponto de vista, o estudo dos auditórios e das atitudes pressupostas pela música criada para eles torna-se pertinente e eficaz.

Através do estudo da representação de 'música', será possível deflagrar a ação de determinantes sociais na construção dos critérios sobre os quais os sujeitos fazem a crítica sobre os diversos objetos musicais. Em outras palavras, é o que faz com que diferentes grupos sociais representem o mesmo tipo de repertório de formas deferentes, algumas vezes contrárias, como sendo música adequada ou não a um determinado fim, ou até mesmo como sendo 'música'.

A comunicação e a negociação de pontos de vista e de significados tanto compartilhados quanto divergentes a respeito de diversos objetos sociais ocorrem dentro de e entre "grupos reflexivos" (Wagner, 1998).

Os membros de um grupo reflexivo criam o objeto representado, dão-lhe significado e realidade, elaborando e compartilhando regras, justificativas para crenças e comportamentos dentro de suas práticas diárias relevantes (Wagner, 1998).^{iv}

As representações sociais não correspondem a alguma realidade externa, objetiva, pois “sua verdade e racionalidade resultam da relação entre conhecimento representado e evidência disponível, e não da relação entre o conhecimento e o mundo” (Elster, cit. por Wagner, 1998, p. 12). O conjunto de evidências disponíveis é definido na vida social pelo grupo ao qual alguém pertence na forma de consenso social ^v.

A delimitação do que seja ‘objeto musical’ estará sempre articulada ao grupo social de referência do sujeito. Não há ‘uma’ definição ‘correta’, pois haverá sempre a que melhor expressa os anseios e necessidades dos indivíduos em relação a seus grupos ^{vi}.

Em havendo ambigüidade e pluralidade de sentido dado às ações e objetos musicais, é provável que a busca por um consenso entre os representantes dos diversos grupos reflexivos presentes no cotidiano deva motivar suas relações.

Partindo da idéia de que a maioria das músicas pressupõe a atenção do público, é que reforçamos a importância do estudo dos auditórios e das atitudes pressupostas pela música criada para eles através da investigação da representação de música construída pelos sujeitos. Ou seja, se a delimitação, por um grupo social, de um objeto como sendo musical é feita através de conversações, ou seja, de argumentações, então os processos argumentativos funcionam como “mecanismos” pelos quais os grupos sociais mantêm sua identidade, suas crenças, valores e assimilam novos conhecimentos (Mazzotti & Oliveira, 2000, p. 49).

Para Raynor (1986), as mudanças concretas na própria música estão vinculadas à transferência do seu centro de gravidade da igreja (Bach) para o corte (Haydn), com o surgimento do liberalismo (Beethoven), com o nacionalismo da segunda metade do séc. XIX (o “Grupo dos Cinco”) e assim por diante... A igreja católica aprovava a música que não se impusesse com demasiada força aos ouvintes; as autoridades da Contra-Reforma aprovaram a obra de Palestrina não porque era perfeita de estilo e por sua riqueza melódica, mas por ser possível ao leigo em música considerá-la um modo emocionalmente agradável de tratar o texto da Missa, apropriando-se dele, portanto. Os auditórios protestantes ouviam música religiosa de um ponto de vista diferente dos católicos. Já

Mozart, num ambiente palaciano, deveria produzir música para entretenimento. As cartas de Mozart explicam como ele inventara efeitos que agradavam ao seu público, que entre um sem-número de cálculos que integravam a composição de suas obras, contava-se a cuidadosa avaliação do gosto do destinatário e do auditório em vista (a bem da verdade, a maioria das músicas pressupõe a atenção do público). Mozart, que nos últimos dez anos de vida, não teve um empregador real, a não ser o próprio público, parece ter tido a perfeita noção da necessidade de surpreender e encantar os seus ouvintes: o trabalho de Mozart não parece ter-se dado em solidária abstração (música pela música). A base estética mozartiana era, portanto, a eficácia. Em eficácia estava subsumida a qualidade das idéias musicais, a perícia com que eram tratadas para explorar tanto as qualidades intrínsecas como a habilidade dos executantes, o impacto disso tudo sobre o público. A idéia de retirar-se numa torre de marfim não passava pela sua cabeça. Já Beethoven teve de apelar para um público geral cujos gostos eram imprevisíveis, retirando-se ele, então, na torre de marfim “construída” no séc. XIX, com o romantismo (Raynor, 1986). A substituição da retórica, característica dos sistemas democráticos antigos, pela estética (Todorov, 1998) parece poder explicar essa transformação no sentido dado à obra musical e ao seu processo de criação.

Objetos musicais como metáforas

Diversos objetos musicais, como as “músicas de protesto”, as “músicas românticas”, as músicas “adequadas” para o uso escolar e tantas outras de diferentes estilos e gêneros, configuram-se como *objetos* produzidos no âmbito da cultura (Cuff, cit. por Moussatché, 1998), como “produtos sociohistóricos elaborados por um processo coletivo de idealização e materialização da instituição a que se destina” (Moussatché, 1998, p. 46).

Tomemos como exemplo o espaço escolar. Julgamos apropriado pensar que os objetos musicais considerados pelos professores adequados para o uso escolar, em suas práticas pedagógicas, objetivam (materializam) a representação que eles constroem do papel e/ou função da “música na escola”.

A interferência de que determinados objetos musicais são “adequados ao

uso escolar” ocorre a partir da experiência dos professores e abarca uma quase-lógica das significações e das ações. Os significados que permitem as interferências são socialmente constituídos, expressam predicados do objeto que os sujeitos estabelecem nas relações sociais imediatas e mediatizadas. Os professores, ao atribuírem a qualidade “apropriado ao uso escolar” a determinados objetos musicais, partem de critérios para afirmar o que é ser “educado musicalmente” e do que é “musical”. Essa predicação resulta do processo de negociação, conversação, ou argumentação que determina quais aspectos devem ser considerados pertinentes à qualidade “musical”. Esse movimento de negociação é amplo e é estabelecido entre teóricos dos campos da teoria da música e da pedagogia musical, professores e alunos, dentro daquela dinâmica de configuração da identidade grupal e de negociação entre grupos da distância que os afasta ou aproxima.

Os critérios utilizados pelos sujeitos expressam determinados acordos dos teóricos da teoria da música e da pedagogia musical e, desse modo, orientam as classificações escolares. São acordos sobre a classificação dos educandos entre musicais e ainda não musicais, indicando o que é preciso para que venham a sê-los^{viii}. Acordos sobre os objetos musicais a partir da resposta a “o que faz com que” (Meyer, 1994) esses, e não outros, sejam adequados ao uso escolar pelo professor em sua própria pedagógica. As escolhas dos professores são orientadas por suas “teorias” sobre música na escola.

... todo objeto é resultado de uma interpretação, e esta depende de pressupostos aceitos pelo auditório e pelo orador. As mais diversas filosofias da ciência, as que se afastam ou do empirismo lógico ou do positivismo clássico, consideram que o objeto é construído, ou constituído, pelo sujeito do conhecimento em sua relação com o mundo. Este sujeito do conhecimento – uma ciência, uma filosofia, ou ainda uma produção artística em seu sentido extenso, põe para si os objetos que suas ‘teorias’ permitem e, com base nesta teoria, produzem imagens, figuras, encadeamentos de raciocínio, que orientam suas ações e crenças (Mazzotti, 1999, p. 2) .

Portanto, o uso que os auditórios fazem do objeto “pode dizer” o que ele “é”, e esse uso está condicionado às teorias que fundamentam e configuram o próprio auditório como um grupo reflexivo, dando-lhe uma “identidade”. O objeto será para aquele que o pode reconhecer. A verdade dos objetos está condicionada, portanto, os acordos que se estabelecem dentro dos auditórios ou grupos reflexivos.

Conclusão

Pela abordagem das representações sociais, toda e qualquer música o é para um dado contexto cultural, para um grupo social determinado, para o conjunto de pessoas que partilham convicções a respeito de um objeto. O contexto é, então, valorizado. Envolve a noção de auditório e toda a circunstância que faz com que haja um certo auditório e não outro, aquele ao qual o orador ao qual o orador se dirige. É algo posto na prática social humana e por ela. Denomina-se música, portanto, algo que se compreende como tal em um acordo social quanto à denominação.

Fica, no entanto, em aberto a questão de, se há música, se e quando a organização dos sons emerge do acaso dos fazeres, a não ser quando tais emergências são apropriadas intencionalmente como parte de algo organizado.

Interrogar-se sobre a música e sua representação é simultaneamente colocá-la em questão e fazer essa questão dirigir-se para uma realidade reconhecida por um grupo social. Não entendemos ser possível colocar em dúvida a existência da música. No entanto, pela abordagem das representações sociais, ela está em questão na sua identidade, nos seus contornos. As representações, através dos seus processos constitutivos, objetivação e ancoragem, qualificam a música, preenchem-na de predicados, mas são, ao mesmo tempo, selecionadas em função dela. Assim, a música existiria em si. Se é considerada algo que é em si e por si (absoluto no sentido próprio), então ela é independente de qualquer outro sentido. Nesse caso, ela é simplesmente, não necessariamente existe. Se é em si e por si, então encontra-se no mundo das idéias. É a música das esferas, aquela que não soa, é abstrata, ideal, é em potência, não em ato.

Parece que estamos diante da aporia desta abordagem, e que trata do sentido imanente dos objetos sociais *versus* os significados atribuídos a eles pelos sujeitos. Não pergunto “o que é?” para escapar do essencialismo ou de alguma ontologia. Mas, se afirmo: é um fato da cultura, ainda não estarei no âmbito da ontologia, apenas dizendo que é um produto humano, não natural, uma vez que é produzido pelo homem?

Na abordagem das representações sociais, voltada para o objeto musical, precisamos dar conta de um problema teórico: o da questão ontológica da música.

Referências

- ALVES-MAZZOTTI, A. J. Representações sociais: desenvolvimentos atuais e aplicações à educação. In: *Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender. Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino (ENDIPE)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- DUARTE, M. de A. *A representação de "meninos de rua" por crianças e adolescentes de classe média*. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de mestre. Dezembro, 1994.
- _____. A Teoria das Representações Sociais: uma perspectiva para o ensino da música. In: *Raízes e Rumos*. Rio de Janeiro, Universidade do Rio de Janeiro, ano 4, nº 8, p. 18-21, 1997.
- _____. Aplicação da Teoria das Representações Sociais da Música. In: *Anais do XI Encontro Nacional da Anppom*. Campinas, Instituto de Artes da Unicamp, pp. 210-213, 1998.
- _____. *Contribuições da Retórica para o estudo da representação de 'música' por alunos e professores de escolas de ensino fundamental*. Comunicação no Colóquios do Programa de Pós-Graduação em música da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Mimeo.
- DUARTE, M. de A. & ALVES-MAZZOTTI, A. J. A representação de "menino de rua" por crianças e adolescentes de classe média. In: MOREIRA, A. S. P.(org.). *Representações sociais: teoria e prática*. João Pessoa: Editora Universitária, 2001, p. 391-410.
- FREIRE, V. L. B. *Música e sociedade. Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Abem, Série Teses, n. 1, 1992.
- IBAÑEZ, T. Representaciones sociales: teoría y método. In: IBAÑEZ, T. (ed). *Ideologias de la vida cotidiana*. Barcelona, Sendai, 1988.
- JODELET, D. Représentation sociale: phénomène, concept et théorie. In MOSCOVICI, S. (Ed): *Psychologie sociale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990 (2ª ed).
- MAZZOTTI, T. B. *Representações sociais, 'habitus' e epistemologia genética: contribuições da lógica das singificações e da lógica das ações à lógica natural. Parte do Projeto Integrado Representações Sociais e Epistemologia, coordenado pela Profª Dra. Alda Judith Alves-Mazzotti*, 1998.
- _____. *Linguagem, metáforas e constituição do núcleo central das representações.*, 1999.
- MAZZOTTI, T. B. & OLIVEIRA, R. J. *Ciência(s) da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Fourth paperback printing. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1997.
- MEYER, M. As bases da retórica. In: CARRILHO, M. M. (dir. *Retórica e Comunicação*.) Porto: Edições Asa, 1994, p. 31-70.
- MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. Introdução: O campo da psicologia social. In: *Psicologia Social I. Cognición y desarrollo humano*. MOSCOVICI, S. (org.) Barcelona: Paidós, 1985.

MOUSSATCHÉ, H. *A arquitetura escolar como representação social de escola*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação, UFRJ. Agosto, 1998.

NATTIEZ, J.-J. *Music and discourse*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

RAYNOR, H. *História social da música. Da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papyrus, 1996.

WAGNER, W. Sócio-gênese e características das representações sociais. In: MOREIRA, A. & OLIVEIRA, C. (org). *Estudos interdisciplinares de representação social*. Goiânia: AB, 1998, p. 3-25.

Notas

ⁱ Chamamos de objeto musical todo fenômeno sonoro construído, organizado e considerado como tal por um determinado grupo cultural (Nattiez, 1990, p. 67).

ⁱⁱ O efeito de naturalização desses acordes teria sido reforçado pela propaganda de um aparelho de barba, em que a frase alusiva ao produto era: “A primeira faz tchan, a segunda faz tchun e ... *tchan- tchan- tchan- tchan...*”

ⁱⁱⁱ O receptor não tem função passiva, ele recria o objeto musical na sua percepção, recriação que está presente no processo de decalagem.

^{iv} Os membros de um reflexivo ligado à instituição sabem qual é o conjunto de ações adequadas para essa instituição, conhecem o comportamento socialmente racional face aos objetos musicais ligados a ela.

^v Esse consenso não é numérico, mas funcional, mantém o grupo como uma unidade social reflexiva e de uma maneira organizada pela padronização dos processos de autocategorização e das interações de uma maioria qualificada de membros do grupo (Wagner, 1998, p. 18).

^{vi} O pertencimento do sujeito ao grupo reflexivo, como consequência da construção e partilha do conhecimento público, não denota a inexistência de um conhecimento privado, conhecimento pessoal ou teorias subjetivas. Para Wagner (1998), qualquer tipo de conhecimento idiossincrático que justifica experiências e comportamentos privados pode ser incluído dentro dessa categoria. As idéias idiossincráticas presentes no pensamento psicossocial explicam a criatividade e a inovação. Mas mesmo o conhecimento idiossincrático será baseado e relacionado a um conhecimento social e cultural preexistente. “Nenhum pensamento individual cria idéias sem referência a um alicerce mental formado social e culturalmente” (Wagner, 1998, p. 16). Resta, ao pesquisador, saber se as idéias idiossincráticas “desempenham um papel na coordenação da prática reflexiva do grupo” e se “os indivíduos têm razões para esperar que outros compartilhem

com eles e se esse compartilhar coordenará seus comportamentos mútuos em relação a algum objeto social relevante" (p. 16).

^{vi} Aliás, para Raynor (1986) é bastante difícil saber quando e até que ponto um compositor está conscientemente comunicando, "transmutando" idéias ou experiências em música para o prazer de outros, ou para partilhar com eles o que ocupe o "seu espírito".

^{viii} O conjunto de qualidades consideradas próprias do 'ser musical' orienta e prescreve o que deve ser realizado para tornar o educando um 'ser musical'.