

Pesquisa em Sociologia da Educação Musical¹

Lucy Green

Tradução: Oscar Dourado

Como uma visitante estrangeira, decidi apresentar a minha opinião pessoal sobre o que é mais importante na sociologia da música e sua relação com educação, numa perspectiva inglesa. Assim espero propiciar, aos leitores brasileiros, pontos de comparação e identificar diferenças significativas entre os dois países.

1. Organização social da prática musical

Grupos

Uma área que interessa a muitos sociólogos é a organização da sociedade a partir da formação de grupos. Os três tipos de grupos mais pesquisados são - classe social, etnia e gênero - eles serão meu foco no presente trabalho; mas outras possibilidades de agrupamento existem - idade, religião, nacionalidade, subcultura dentre outros. De alguma forma, podemos entender a sociedade como sendo formada de diferentes grupos como esses. Cada indivíduo é sempre parte de vários grupos ao mesmo tempo, não querendo inferir que associação seja simples ou permanente, *i.e.*, uma pessoa poderá mudar de classe social ou viver numa situação socialmente inferior à do seu desempenho profissional; uma pessoa poderá ser mestiço e identificar-se mais com um grupo étnico que com outro; a pessoa poderá ser andrógino ou transexual. Não obstante, em todos os casos apresentados, será impossível para qualquer pessoa evitar o posicionamento de alguma forma aos agrupamentos em classes sociais, etnia e gênero bem como nos demais.

Na sociologia da Música, observamos que diferentes grupos sociais relacionam-se diferentemente com a música. Por exemplo, tomando-se com referência a classe social, uma quantidade maior de pessoas da classe-média tende a frequentar

¹ O presente trabalho foi originalmente apresentado como uma palestra no V Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical em Londrina, Paraná, julho de 1996.

mais os concertos de música clássica ou aprender a tocar instrumentos “clássicos” que pessoas da classe operária; tomando-se a etnia, a maioria dos músicos de *reggae* na Inglaterra era de afro-caribenhos durante os anos setenta e oitenta; em Londres no início dos anos noventa muitos jovens sul-asiáticos ouviam um tipo de música que combinava música pop euro-americana com asiática; e indo-se à ópera, você encontrará um platéia eminentemente de pessoas brancas; tomando-se o gênero, através da história da música clássica Ocidental sabe-se que a vasta maioria dos compositores é de homens com muito poucas mulheres; em muitas sociedades as mulheres tocam certos instrumentos como o piano, e raramente são bateristas; alguns tipos de música popular são mais apreciados por meninas e outros por meninos. Similarmente outros grupos sociais tais como, religião, idade, nacionalidade ou sub-cultura têm suas correlações com diferentes tipos de música.

Práticas

Uma outra área de interesse dos sociólogos é o estudo das soluções práticas de sobrevivência grupal ou de reprodução de suas sociedades através da história. Será proveitoso concebermos essas práticas desdobráveis em três pontos - produção, distribuição e consumo. Primeiro, produção que inclui gêneros de primeira necessidade, bens duráveis e culturais. Em Música, as questões envolvendo a produção incluem: como a música foi composta, improvisada ou tocada; que outras atividades, tais como, engenharia de som, estão envolvidas; estará a música sendo desenvolvida por indivíduos trabalhando isoladamente, em grupos, profissionais, amadores, adultos, crianças ou outras categorias; aonde ocorre essa produção, num quarto solitário, num estúdio de gravação, nas ruas ou na garagem do vizinho? Segundo, distribuição que envolve as maneiras pelas quais os gêneros de primeira necessidade e os demais bens circulam pela sociedade, através de quem e quem tem acesso ao consumo. Em Música, pode-se perguntar: como a música alcança a platéia (através de apresentações ao vivo, gravações, de discos, Cd, cassete, vídeos, rádio, TV); como a música é passada de geração a geração (através de notação manuscrita, impressa, processada por computador ou métodos de tradição oral); quem a transmite (família, amigos, músicos ou professores de música)? Terceiro, o escopo do consumo, também chamado de “receptividade” quando o gênero é cultural, questiona-se como esses bens (de consumo cultural) são usados, quem os usa e em que circunstâncias. Em Música,

as questões são as seguintes: as pessoas escutam, dançam, usam-na como som ambiente ou estudam-na; usam-na por trabalho ou como distração; eles a compram gravadas em disco ou impressa em partitura; eles a ouvem em apresentações ao vivo ou a fazem eles próprios; eles a usam em salas de concerto, em suas próprias casas, em salões de dança, em sonhos ou em salas de aula e palestras; e quem usa e que música nesses distintos tipos de situação?

A Sociologia da Música interessa-se por grupos sociais e suas interfaces com a produção, distribuição e receptividade musicais. Em suma, eu me referirei a essa área como sendo 'a organização social da prática musical'.

2. A construção social do significado musical

Até o presente momento, relevei um elemento vital - a sociologia não questiona apenas os bens produzidos, distribuídos e consumidos, os bens culturais etc.; mas também *o significado* imputado a essas coisas. Dessa maneira, deve-se questionar o grau de acordo ou desacordo acerca desses significados, como velhos significados são reproduzidos e novos gerados. Similarmente, em Música questionamos *os significados* da música que um grupo social produz, distribui e consome, quais são esses significados e como eles são construídos, mantidos e questionados. Para mim, um aspecto fundamental na Sociologia da Música é o compromisso de apreciar *ambos* os lados - a organização social da prática musical e a construção social do significado musical. Do contrário, estaríamos nos furtando de alguns dos mais importantes e interessantes aspectos do âmago do estudo.

Gostaria de esboçar uma distinção teórica entre dois aspectos do significado musical. O primeiro aspecto lida com as interrelações dos *materiais sonoros*, ou simplesmente, com os sons da música. Para que uma experiência musical ocorra, os materiais sonoros precisam ser organizados com alguma coerência e essa coerência precisa ser racionalmente percebida pelo ouvinte. Por exemplo, o material sonoro deve poder apelar ao senso de todo e parte do ouvinte, de início e fim, de repetição, semelhança, diferença ou qualquer outra interrelação pertinente. Essas interrelações estarão imanentes em todas as peças, mas elas poderão emergir, das experiências anteriores do ouvinte, de um número de peças que juntas formam um estilo, sub-estilo ou gênero. A organização do material sonoro age na construção do que chamo

‘significado musical inerente’. São ‘inerentes’ porque estão contidas no material sonoro, e têm ‘significados’ uma vez que são relacionados entre si.

Colocado de outra maneira - o inerente emerge quando, por exemplo, um *bit* de material sonoro nos induz na expectativa de um outro *bit* ou um *bit* evoca um outro, ouvido anteriormente ou contrasta com ele - daí, poderemos inferir uma relação ou significado. Significados inerentes não são nem naturais, essenciais, nem não-históricos: pelo contrário eles são artificiais, históricos e aprendidos. As respostas e compreensão dos ouvintes a eles dependem da competência e referência em relação ao estilo musical. O ouvinte deverá ter alguma experiência musical prévia desse tipo de música e estar familiarizado ou deter algum conhecimento com o estilo musical, para perceber algum conhecimento inerente. Do contrário, poucos significados serão percebidos. Por exemplo, uma estudante num curso de música do século XX declara, ao tocar a abertura ‘Mondestruncken’ do “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, não estar familiarizada com esse tipo de música, de que ela não gostou, e que a peça lhe pareceu caótica e obscura. Ela falhou em perceber que o fragmento melódico inicial é repetido diversas vezes durante a peça; sendo assim, a peça não poderia ser caótica e obscura. Se ela estivesse mais familiarizada com esse tipo de música, teria mais chance de perceber essa organização, ou em outras palavras, perceber alguns significados inerentes. Uma peça musical cujo recursos sonoros são de alta significação ou gratificação para um indivíduo, poderá ser o oposto para um outro. Há, daí, possibilidades múltiplas de emergência de significados inerentes dentro de uma mesma peça. Em suma, o que estou sugerindo é que enquanto os *materiais sonoros* integram fisicamente uma peça, os *significados inerentes* emergirão a partir das interrelações convencionais dos materiais sonoros e a capacidade perceptiva do ouvinte.

Enquanto este aspecto do significado musical é necessário à experiência musical, ele é apenas parcial e não ocorre nunca *per se*. Estamos acostumados com a idéia de que a imagem social ou cultural do intérprete contribui sobremaneira para sua sobrevivência comercial. Seria surpreendente ver nos anos sessenta a capa de um disco de Sonatas de Beethoven com o pianista Vladimir Ashkenazy usando bermudas; e um álbum dos *Beach Boys* com seus integrantes usando paletó e gravata. A manipulação das imagens de intérpretes não deve ser vista como uma mera estratégia de *marketing*, uma vez que roupas, corte de cabelo ou poses nos encartes dos discos são detalhes de um amplo aspecto de qualquer música - um artefato cultural, mediador dentro de um contexto social e histórico. Os contextos de produção, dis-

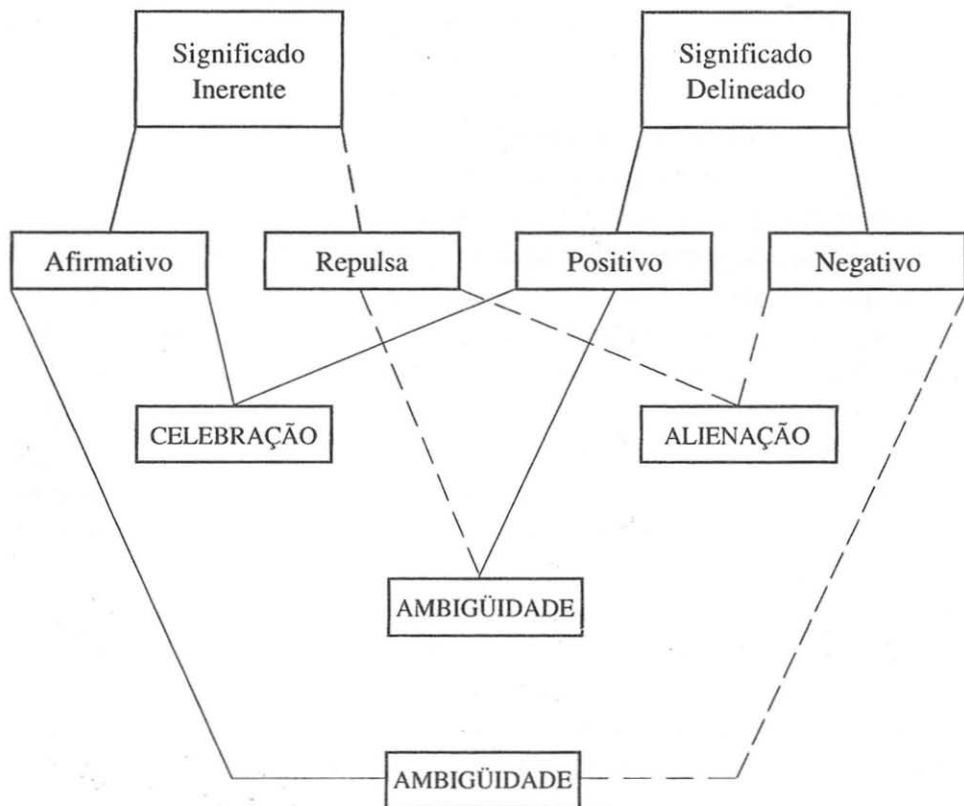
tribuição e o contexto de receptividade afetam a nossa compreensão musical. Estes contextos não são apenas meros aparatos extra-musicais, mas também, em vários graus, compõem uma parte do significado musical durante a experiência do ouvinte. Sem algum entendimento que música é uma construção social, não seremos capazes de identificar nenhuma coleção sonora específica como musical. Quando escutamos música, não podemos separar, inteiramente, nossas experiências dos seus significados inerentes de uma maior ou menor consciência do contexto social que acompanha sua produção, distribuição ou recepção. Por conseguinte posso sugerir o segundo aspecto do significado musical, qualitativamente distinto do primeiro, que chamo 'significado delineado'. Por esta expressão gostaria de transmitir a idéia de que música, metaforicamente, delineia uma plethora de fatores simbólicos.

Não é possível ouvir música sem uma delimitação ou outra. Nem sempre delimitamos conscientemente, mas sempre há alguma delimitação em nossa mente como um elemento integrante da nossa experiência de escuta. Em nossa vida cotidiana ela acontece despercebidamente. Por exemplo, uma peça musical talvez nos coloque a pensar sobre o que os intérpretes estejam vestindo, sobre quem escuta essa música, sobre o que nós estávamos fazendo a última vez que a escutamos. Numa apresentação ao vivo, podemos identificar-nos, ou separar-nos, com os valores da sub-cultura que acreditamos seja comum à platéia. Alguns desses pensamentos e crenças estão tão proximamente ligados à música, e tão aceitáveis pelos membros de uma sociedade, que podemos dizer que a música adquiriu um significado ou delimitá-los em um nível satisfatório. Outras delimitações resultam totalmente de identidade individual. Do mesmo jeito que fazemos com o significado inerente, os ouvintes constroem os significados musicais delineados a partir do seu referencial a respeito do estilo em questão.

Concernente a concepção musical, que inclui os significados inerentes e delimitados, jaz uma irrevogável e interdependente interface entre os dois tipos de significados. Não subentendendo-se que ambos os tipos coexistam em níveis idênticos, ou que estejamos sempre conscientes de ambos, ou ainda algum deles. Pelo contrário, é a habilidade própria de cada um dos significados de se tornar obscuro que tem causado, até certo ponto, toda discussão e desentendimento sobre música. O ponto de distinção, entre os dois tipos de significado, é que embora interdependentes, cada um afeta diferentemente a formação do grupo social em torno da música, impingindo-se sobre a experiência musical.

3. A experiência musical total

Consideremos como esses dois aspectos do significado musical coexistem na experiência Musical.



Será proveitoso entender respostas extremadas para cada aspecto do significado musical. Elas foram extremadas apenas para efeito de análise. Na prática experimentamos uma variedade de gradações sutis em nossas respostas. Primeiro, consideraremos significado inerente. Num extremo acharemos respostas altamente afirmativas. Isto ocorrerá quando somos muito familiarizados com um estilo ou uma determinada peça, sentimos entender suas nuances, e nos deixamos levar segura e confortavelmente no seu fluxo. No outro extremo, há o que eu chamo repulsa. Como o que ocorreu com a estudante de Schoenberg, citada anteriormente, não entendemos a música, não estamos familiarizados com o estilo, não nos faz sentido, não temos resposta para suas similaridades internas, diferenças, continuidade ou mudanças. Segundo, consideremos o significado delineado. Num extremo temos uma resposta positiva quando nos identificamos com o sentimento expresso, que nos apoia socialmente, quando nos identificamos com a música por que ela delinea a nossa classe social, nossas vestes, nossos valores políticos ou qualquer outra coisa. No outro extremo, encontramos uma resposta negativa quando sentimos que a música representa valores, sociais ou políticos, que discordamos, ou grupos sociais a que não pertencemos.

Na exposição à música, os significados inerentes e delineados podem, às vezes, corresponder. Experimentamos uma 'celebração' quando a afirmação oriunda dos significados inerentes tende para delineações positivas. Opostamente, experimenta-se uma 'alienação' quando a repulsa oriunda dos significados inerentes tende para delineações negativas. Entretanto, algumas vezes os dois aspectos do significado musical encontram-se em contradição, originando o que chamo 'ambigüidade'. Há dois tipos ideais de ambigüidade. Em 'ambigüidade 1' no caso em que o significado inerente é de repulsa, mas o do significado delineado é positivo. Por exemplo, podemos imaginar uma pessoa que seja totalmente não familiarizada com os significados inerentes de Mozart, que nunca tocou ou cantou Mozart, que não gosta da música e a escuta de maneira negligente e superficial - o comportamento repulsivo dessa pessoa é originado pelos significados inerentes. Mas ao mesmo tempo, ela adora as delineações em termos de trama operática, do evento social de sair à noite para ir à ópera com amigos etc. - indicativo de delineações tendendo para o positivo. Em 'ambigüidade 2', é o contrário - no caso em que o significado inerente é afirmativo e o significado delineado negativo. Nesse caso podemos imaginar o frequentador de óperas de Mozart que é totalmente familiarizado com os significados inerentes, sendo pianista e cantor e já tendo interpretado Mozart por muito tempo - daí seus significados inerentes serem afirmativos. Mas ao mesmo tempo, critica a trama operística, não apreciando sua ida ao teatro uma vez que o resto da platéia é de

esnobs, sentindo-se compelida a ir apenas para manter as aparências - as delineações dessa pessoa tendem para o negativo.

Não apenas nossas respostas aos significados inerentes e delineados são conflitantes, podendo um suplantar e influenciar o outro. Se por um lado possuímos delineações negativas para uma música, muito dificilmente estaremos susceptíveis às afirmações dos seus significados inerentes; e em alguns casos predispostos a não nos familiarizarmos, impossibilitando que a afirmação dos significados inerentes aconteça. Por exemplo, se um ouvinte sente-se convencido de que não pode existir compositora, conseqüentemente a delinação de que uma determinada sinfonia foi composta por uma mulher talvez possa impedi-lo de ser afirmativo em sua resposta aos significados inerentes da obra. Há evidência suficiente que indica a veracidade desse caso muitas vezes na história, sendo uma das razões pela qual mulheres compuseram usando-se de pseudônimos masculinos. Por outro lado, se não estamos familiarizados com um estilo de música, e desse modo não-receptivo aos seus significados inerentes, estaremos também predispostos a responder negativamente às suas delineações. Por exemplo, minha avó dizia: 'toda música pop soa igual' (referindo-se ao seu significado inerente) - 'e não posso entender porque tem gente que gosta de ver aqueles cabeludos gritando no microfone' (indicando antipatia a suas delineações). Resumindo, atitudes tendenciosas a respeito de um dos aspectos do significado musical pode suplantar e influenciar nossas atitudes em relação ao outro. É nesta área de interação entre os significados inerentes e delineados, que surgem os maiores desafios à Educação Musical.

4. A Sociologia da Educação Musical: prática, significado e experiência musicais

Uma das questões do meu interesse na Sociologia da Música está relacionada às maneiras pelas quais a organização social da prática musical e a construção social do significado social são reproduzidos dentro da história. Uma das áreas que me fascinam no estudo sociológico da música - *educação* - suscita questões acerca do papel desempenhado pela escola naquela reprodução. Abordarei esta área por dois caminhos. Primeiro, se olharmos a organização social da prática musical em escolas inglesas, encontraremos um certo número de padrões. Enquanto estive no Brasil, muitos educadores musicais disseram-me que muitos desses padrões poderiam ser identificados aqui também, entretanto, acredito, devem haver diferenças valiosas a

serem exploradas. Os padrões surgem em termos de agrupamento de estudantes incluindo classe social, etnia e gênero; assim como, nacionalidade, idade, religião, sub-cultura etc. Crianças desses diferentes grupos tendem a se envolver em práticas musicais distintas. Por exemplo, no caso de classe social: crianças de classe média estão mais inclinadas que as crianças da classe operária a tocar um instrumento de orquestra na escola; crianças da classe operária estão menos inclinadas a optarem por música na escola e continuarem seus estudos até a universidade ou conservatório. Embora crianças de todas as classes apreciem música popular, crianças da classe média são mais susceptíveis a responderem positivamente às delineações da música clássica na sala de aula, sendo mais familiarizados com, e conseqüentemente afirmativos para, os significados inerentes da música clássica. Considerando-se a etnia: pouquíssimos asiáticos ou negros inscrevem-se no exame 18+ inglês, e menos ainda prosseguem para estudar em nível superior; crianças Sul-asiáticas em partes de Londres escutam uma quantidade significativa de música popular asiática, enquanto que, crianças das escolas rurais, exclusivamente branca, nunca a tenham escutado. Em relação ao gênero: meninas são mais receptivas à idéia de cantar em coro e tocar música clássica em teclados, violão e instrumentos de orquestra que meninos; meninos são mais interessados nos domínios da tecnologia e música popular; garotas demonstram menos confiança em composição, enquanto garotos destacam-se. Religião, idade, sub-cultura e outros fatores sociais exercem influências discerníveis nas relações entre estudantes dentro da escola.

Segundo, sugerimos anteriormente que o estudo sociológico da música deveria debruçar-se não apenas sobre a organização social das práticas musicais, mas também, imprescindivelmente, sobre a construção social do significado musical. Será proveitoso chegar-se a entender as diferentes práticas musicais dos diferentes grupos de estudantes na escola, abordando também os conceitos do significado da música, de alunos e professores. Isto deverá ajudar a revelar algumas razões *porque* estudantes de diferentes grupos envolvem em certas práticas musicais, porque evitam outras, e como respondem à música na sala de aula. Contribuirá também na elevação da autoconfiança dos professores - nossos valores, metas, nossos pressupostos velados e expectativas, não apenas em relação às habilidades musicais e interesses dos nossos alunos, mas também em relação às nossas próprias habilidades musicais e interesses. Finalizando, talvez nos possa fazer entender porque professores têm dificuldades em alterar os gostos e práticas musicais de muitos dos seus alunos.

Se revistarmos o esquema de exposição à música, poderemos observar que, nas salas de aula, alguns alunos tendem a celebrar a música que lhes é apresentada pelo professor, enquanto que outros a rejeitam e outros apresentam-se ambíguos.

Essas reações não estão apenas relacionadas com as habilidades musicais inatas dos alunos, elas são também resultantes dos precedentes sociais e afiliações a uma variedade de diferentes grupos sociais. Familiaridade com os significados inerentes e inclinações para significados delineados originar-se-ão parcialmente da música que se escuta habitualmente, dos valores e normas culturais de suas classes, etnia, gênero, idade, religião, sub-cultura etc. Se os alunos demonstram repulsa aos significados inerentes da música, aparentemente pode parecer simples a tarefa do professor - torná-los mais familiarizados, ensiná-los algumas coisas a respeito dos significados inerentes da música, e aos pouco eles a entenderão - talvez até acabem gostando dela. Entretanto, quão difícil será fazê-lo se os alunos já responderem negativamente aos significados delineados dela! Darei apenas um exemplo, do que quero dizer, extraído de minha recente pesquisa sobre gênero. Como mencionado anteriormente, são principalmente meninas quem canta e toca música clássica nas escolas. Mas não apenas isso, entrevistando os alunos, encontrei que o significado delineado e a prática de música clássica correspondem - *i.e.* música clássica nas escolas em geral delineia *feminilidade* e mais radicalmente, *qualidade de afeminado*. Do mesmo jeito, música popular, e práticas tais como, tocar bateria e guitarra elétrica, *delineia masculinidade* e mais além, *machismo*. Delineações musicais não são simplesmente ouvidas, mas adotadas como símbolo de identidade social. Não importa se se toca, canta, ouve, compõe, estuda ou ensina-se música, pode-se se apossar da música e usá-la como uma peça de nossa indumentária, indicando alguma coisa sobre sua situação social, etnia, gênero, preferência sexual, religião, sub-cultura, valores políticos etc. Particularmente no caso de crianças a adolescentes que buscam sua identidade como adultos novos numa sociedade em constante alteração, a música poderá oferecer um poderoso símbolo cultural ajudando-os na adoção e representação de um *'self'*. São as delineações musicais que munem esse simbolismo; mas é na exposição à música como um total indiferenciado, no qual os significados delineados e inerentes apresentam-se juntos como uma apercepção unificada, que o poder mais profundo da música reside. Quando tocamos, compomos ou escutamos música normalmente não analisamos nossa experiência, ou declaramos: 'Oh! sim, isso é uma delineação e isso é um significado inerente'. Pelo contrário, ambos aparecem como sendo um. Por conseguinte, delineações parecem emergir, não do contexto social da produção, distribuição e recepção, mas misteriosamente, de dentro da própria música. Daí, delineações nos advirem com o impacto de aparente, verdade imediata. É então na exposição à música propriamente dita - na aparente inquestionabilidade do ser das coisas e do que somos - que os mecanismos reprodutivos mais poderosos e mais arraigados de música na sala de aula jazem.

Enquanto professores, exigimos que nossos alunos estejam empenhados em atividades musicais, usualmente requeremos que se comprometam com delineações que talvez não correspondam, ou mesmo entrem em conflito com suas auto-imagens, precedentes, identidades, valores e desejos. Esta correlação ou conflito deve ir além das delineações para afetar a experiência musical total de cada estudante. Por conseguinte, quando pensamos estarmos medindo e intensificando a habilidade musical em relação ao significado inerente, talvez seja válido questionarmos se a habilidade musical pode ser adequadamente representada nos termos desejados. Talvez seja benéfico aos professores estarem cômnicos da trama complexa dos significados musicais com os quais lidamos, e os relacionamentos intrínsecos entre alunos, grupos sociais, suas práticas musicais, e a abrangência de suas práticas musicais. Dessa maneira, menos provavelmente rotularemos nossos alunos de não-musicais, sem primeiro considerarmos as profundas influências dos fatores sociais na aparência superficial de suas musicalidade; e estaremos mais propensos a responder sensivelmente às convicções genuínas acerca do que seja música, de qual seja o seu valor, e do que seja 'ser musical'.

Bibliografia

Green, Lucy. *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1988.

_____. *Music - Gender - Education*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997.