

Músicos, instrumentistas e cantores: margens e conteúdos para uma representação social

DANIEL OLIVEIRA d.p.oliveira@clix.pt

Entre Músicos, Instrumentistas e Cantores, uns revelarem-se 'mais iguais' que outros é conteúdo que prepassa dos ditos circulantes no grupo, assim contribuindo para a modelação da 'adequada' representação. Exposição da fase inicial de uma metodologia modelada no Quadro Teórico das Representações Sociais, este artigo aborda as representações dos três propondo a integração dos traços levantados no que é específico de cada subgrupo, e por fim, descodificando a diferenciação entre as representações à luz das tensões naturais dos relacionamentos intergrupais.

Tratados qualitativamente, os principais dados da investigação consistem na opinião de 144 indivíduos recolhida pela utilização de questionários. Músicos das Áreas Teóricas, Instrumentistas, Cantores e Não Músicos, distribuídos por três estratos de envolvimento na actividade – estudantes do Ensino Complementar, Ensino Superior e Profissionais – revelam-nos que o pensado como intrínseco aos indivíduos, pode ser, de facto, fruto de uma elaboração social.

ENQUADRAMENTO DA QUESTÃO

Não sabemos fruto de quê! Se da História, elemento enformador, de cujas tradições a actividade profissional dos músicos é tão rica (cf. Davidson, 1997); se da estória, a versão não oficial da História que cada grupo constrói e actualiza nas conversas do dia-a-dia; se da tipologia do instrumento utilizado (cf. Davies, 1978); se do grupo diferenciado pela prática social em que cada um se insere (cf. Cribb & Gregory, 1999). O que é certo é que os músicos dos diversos instrumentos não são todos iguais, isto é, não mantêm uma imagem que os identifique como portadores de um estatuto paritário dentro da hierarquização em que o grupo espontaneamente estrutura os seus efectivos.

Ultrapassando um tipo de hierarquização oficial, de que é exemplo a existente no interior de uma Orquestra Sinfónica, o grupo dos músicos é bastante democrático na distribuição dos ditos acerca deste e daquele tipo de músico. Encontramos um exemplo dessa pluralidade em <http://www.mite.edu/~jcb/jokes/>. São anedotas, ditos e histórias, que vão de encontro ao mencionado pela Teoria das Representações Sociais, como um dos elementos que contribui para a formação de uma representação da/s figura/s em causa.

Esta teoria desenvolve que as representações se formam em resultado das informações e vivências que perpassam nas situações de conversa do quotidiano, sendo portanto uma forma de pensamento natural (cf. Moscovici, 1961/1976; Poeschl, 2002). A sua primeira finalidade é a de conhecimento e categorização do real; 'domesticação do estranho'. Esta domesticação não

é inocente de consequências sociais pois a representação do outro é também a sua inclusão num grupo social. As representações são então uma dimensão definidora dos grupos sociais. Formadas para responder a relações sociais específicas, organizam o relacionamento entre os grupos e portanto o seu posicionamento nas hierarquias sociais, contribuindo para a manutenção da ordem social. Em última instância, variam de acordo com a saliência da pertença grupal em que determinada situação de comunicação nos coloca, constituindo-se num “verdadeiro fenómeno de polifasia cognitiva”(Moscovici, 1976: 289; cf. Doise, 1986, 1990; Poeschl, 1992).

São do âmbito da Psicologia da Música estudos acerca dos estereótipos circulantes no interior do grupo dos instrumentistas. Um exemplo possível, é a investigação conduzida por Davies (1978) à população de uma Orquestra Sinfónica sediada em Glasgow através de uma dupla abordagem metodológica: debates não estruturados com os músicos, e administração do Eysenck Personality Inventory (EPI – Eysenck & Eysenck, 1964) e da Self Analysis Form do Institute for Personality and Ability Testing (Cattell & Scheier, 1963). A análise dos debates foi efectuada em termos mais impressionísticos do que sistemáticos, e, no entanto, uma polarização nitida emergiu entre Instrumentistas das Cordas e Instrumentistas dos Sopros de Metal, com os últimos aparecendo como muito mais extrovertidos do que os instrumentistas das cordas e estes de longe mais neuróticos do que os segundos. Os instrumentistas das cordas tenderam a descrever os instrumentistas dos sopros de metal como ligeiramente imbecis e grosseiros, grandes borrachões, gostando de se evidenciar e não podendo tocar tranquilamente, desbocados e pouco educados, os bobos da orquestra. Por seu turno, os instrumentistas dos sopros de metal descrevem os congéneres das cordas como afectados, ovelhas num rebanho, hipersensíveis e melindrosos, sem sentido de humor, um bando de fracos de espírito e um grupo que se leva a si e à sua música demasiado a sério. Esta polaridade, exposta não necessariamente nos mesmos termos, é encontrada também em outros estudos do mesmo objecto.

Perante o exposto, as características atribuídas Instrumentistas e Cantores, que os aproximam ou distanciam mais ou menos dos grupo dos Músicos a que ambos pertencem, e os factores implicados nessa concessão, tornam-se objecto passível, apetecível, senão mesmo, necessário, de investigação. Afinal, as relações entre os dois grupos não são tão neutras, lineares e descomprometidas como poderá supor quem, exterior ao grupo dos músicos, os vê em actuação, aparentemente tão cooperantes e interdependentes uns dos outros. Que existem músicos que são mais iguais que outros, é uma das deduções possíveis do adágio “os cantores não são músicos, são cantores”, cozinhado no caldeirão da estória que qualquer grupo social

mantém sempre em lume brando.

À descoberta das representações sociais dos instrumentistas e dos cantores, confirmamos os ingredientes deste dito. Esses 'mais iguais' de que falamos são os instrumentistas. Pelo menos, é essa uma das observações possíveis a propósito do que disseram os indivíduos que interrogamos. Quem foram eles? Como os interrogamos? Em que os interrogamos?

DEFINIÇÃO DE INDUTORES

O rigor, clareza e precisão do vocabulário tornam-se, em investigação, uma necessidade estruturante de todo o processo, e ainda mais quando na metodologia em acção são usados termos cuja função é a de indução do pensamento. Os termos seleccionados como indutores, deverão significar no imaginário colectivo exactamente aquilo que corresponde ao objecto pensado pelo investigador e proposto aos indivíduos que cooperarão na investigação. A utilização do termo "clássico/a" para designar um tipo de música não é pacífica (cf. Cartaxo, 1996). Com a nomeação do tipo de música cujos executantes nos propunha-mos estudar oscilando entre "clássica" e "erudita", o primeiro momento desta abordagem qualitativa consistiu num primeiro e curto estudo destinado a definir os termos mais adequados a serem utilizados como indutores.

Utilizando a técnica da associação livre de palavras seguida de uma questão fechada, num pequeno questionário auto-administrado, pedia-se aos sujeitos: "ESCREVA, POR FAVOR, AS PALAVRAS QUE ASSOCIA QUANDO PENSA EM MÚSICO", "...INSTRUMENTISTA" e "...CANTOR/A". De seguida interrogava-se: "Tinha em mente um músico de que género de música?" fornecendo de seguida as opções de resposta "JAZZ / ROCK / POP / LIGEIRA / CLÁSSICA / POPULAR / FOLCLÓRICA / ERUDITA / OUTRA". Finalmente na questão fechada com opção individual "Qual das palavras apresentadas lhe parece mais correcta para identificar o executante da grande música de tradição Europeia? MÚSICO/A, INSTRUMENTISTA, CANTOR/A – CLÁSSICO/A / ERUDITO/A / OUTRA", especificava-se o termo que melhor definiria os indutores a utilizar. Assim, tornando primeiro acessíveis à memória em vários contextos os termos a especificar, e só depois pedindo uma resposta definitiva, esperávamos o mínimo de distorção possível nos resultados.

A amostra, do género aleatório simples, foi de 17 indivíduos, e a percentagem de escolhas do termo "CLÁSSICO/A" foi de 82%, tendo este sido aceite como o mais adequado à especificação dos indutores no estudo subsequente.

LEVANTAMENTO DOS CAMPOS SEMÂNTICOS

O segundo momento da investigação consistiu no levantamento dos campos semânticos representativos do objecto. Foi projectada uma amostra aleatório-estratificada, constituída por 144 indivíduos, divididos em igual número (12) por 4 categorias (outros músicos; instrumentistas; cantores; não músicos) e 3 níveis de inserção na actividade (estudantes do Ensino Complementar; estudantes do Ensino Superior; profissionais). A amostra acabou por ter estrutura interna de 65 indivíduos do sexo masculino e 79 do sexo feminino, inseridos em escolas do ensino genérico e do ensino vocacional da música e em agrupamentos musicais do continente sem qualquer tipo de preocupação com a circunscrição geográfica, sendo a média de idades de 25 anos.

No preenchimento de um questionário auto-administrado que utilizava a técnica de associação livre de palavras, foi-lhes pedido: "ESCREVA POR FAVOR, O MÁXIMO DE PALAVRAS QUE LHE VÊM À MENTE QUANDO PENSA EM MÚSICO CLÁSSICO", "INSTRUMENTISTA CLÁSSICO/A", e "CANTOR/A CLÁSSICO/A". Não esquecemos, com o objectivo de evitar 'efeitos parasitas de ordem', de contrabalançar a sequência de apresentação dos indutores nos vários exemplares do questionário distribuídos.

A técnica da associação livre de palavras, utilizada nesta fase da investigação de uma maneira sistemática, consiste em pedir aos sujeitos que, espontaneamente, produzam uma lista de palavras como reacção a um determinado indutor. Esta técnica, em relação ao tipo e qualidade de material recolhido, é mais pobre do que as de entrevista, da livre à estruturada, na medida em que não fornece indicações sobre a organização do discurso dos indivíduos. Por outro lado, permite, no momento do tratamento dos dados, reduzir o enviesamento provocado pela análise de conteúdos (Poeschl, 1992), bem como facilita a apreensão dos campos semânticos e das suas supostas propriedades estruturais e significantes (Vala, 1981).

As reduções foram efectuadas, sempre que possível, segundo as regras clássicas das técnicas de análise de conteúdo tal como são propostas por Rosenberg & Jones (1972; citadas por Di Giacomo, 1986, e por Poeschl, 1992). São elas as seguintes:

- todas as palavras são reduzidas à forma masculina singular;
- as diferentes formas da mesma palavra são reduzidas à forma mais comum do dicionário (por exemplo: complexa => complicada);
- os advérbios e substantivos são reduzidos ao adjectivo que lhe corresponde quando este existe no dicionário (por exemplo: união => unido; bem => bom);
- as combinações de palavras são reduzidas ao adjectivo correspondente (por exemplo: mal adaptado => não adaptado => inadaptado; não conhecido => desconhecido);
- os termos de calão são reduzidos à palavra mais próxima;

- as palavras que têm uma maneira evidente o mesmo significado são reduzidas à palavra mais vulgar da lista, quando as nuances são irrelevantes;
- as palavras usadas como “ferramenta” (artigos, preposições, etc.) são eliminadas;
- as nuances (“muito”, “extremamente”) são eliminadas;
- os verbos são reduzidos à forma infinita, à excepção dos participios passados e dos participios presentes.

Da aplicação da técnica resultam listas de palavras habitualmente intituladas de ‘dicionários’. O primeiro dicionário global teve um total de 4589 palavras que se distribuíram pelos três indutores da seguinte maneira:

- Músico Clássico – 1516 palavras; total de palavras distintas – 753;
- Instrumentista Clássico/a – 1501 palavras; total de palavras distintas – 748;
- Cantor/a Clássico/a – 1572 palavras; total de palavras distintas – 825.

Da aplicação das regras de redução enunciadas anteriormente resultou um segundo dicionário global mais restrito, mantendo o mesmo número total de termos do anterior, mas em que o número de palavras diferentes foi reduzido a:

- Músico Clássico – total de palavras distintas – 597;
- Instrumentista Clássico/a – total de palavras distintas – 567;
- Cantor/a Clássico/a – total de palavras distintas – 601.

Sobre esse dicionário mais restrito foram efectuados três tipos de análises diferentes.

A primeira é uma análise descritiva de conteúdos que, seguindo procedimentos clássicos de estudo do discurso produzido acerca de determinado objecto, vai permitir observar o pensamento dos indivíduos dos três estratos acerca de cada indutor quanto à amplitude, fluidez e, riqueza do material recolhido (Deconchy, 1971).

- A amplitude – o número de traços ou dimensões que se tornam acessíveis quando os sujeitos se exprimem acerca do objecto sugerido pelo indutor – retira-se da quantidade de palavras diferentes evocadas;

- A fluidez do discurso – a facilidade de expressão acerca do objecto – é extraída do número total de palavras evocadas pelos sujeitos;

- A riqueza – a produção de uma informação integrada mais ou menos extensa acerca do objecto – é calculada como a razão entre o número de palavras diferentes (amplitude) e o número total de palavras produzidas (fluidez).

Enquanto amplitude e fluidez nos são dadas em números inteiros, o valor da riqueza varia entre 0 e 1, sendo tanto mais elevado quanto mais rica a informação (Poeschl, 1992). Assim, é possível determinar cada uma destas três dimensões por cada estrato e para cada estímulo. Os resultados desta análise estão apontados no Quadro 1.

	Ensino Complementar			Ensino Superior			Profissionais		
	Músico	Instru	Cantor	Músico	Instru	Cantor	Músico	Instru	Cantor
Amplitude	285	262	274	289	259	283	298	287	333
Fluidez	490	502	448	520	476	534	506	523	590
Riqueza	.58	.52	.61	.56	.54	.53	.59	.55	.56

Quadro 1

Amplitude, fluidez e riqueza dos campos semânticos para cada indutor, por estrato de inserção

Nestes resultados podemos apontar e interpretar três tendências :

- Amplitude, fluidez e riqueza, em geral, tendem a aumentar na medida em que se progride em envolvimento na actividade, atingindo os níveis mais elevados no grupo dos profissionais, talvez em consequência da maturidade e participação; o aumento da amplitude, em particular, sugere uma diferenciação crescente entre os grupos.

- Comparando os resultados da fluidez referentes aos cantores com os dos outros grupos no estrato do Ensino Complementar, verificamos serem no geral inferiores aos dos seus colegas, como se, na qualidade de grupo de convivência recente, inspirasse menos a dizer; por outro lado, o nível da riqueza é o mais elevado sugerindo a estranheza e falta de consenso que o contacto com o novo grupo suscita.

- Os resultados referentes à amplitude e fluidez dos dicionários referentes aos cantores são os que com mais segurança se mantêm em linha de crescimento gradual, estando todos, no estrato dos profissionais, acima dos dos outros grupos. Essa tendência para um aumento da quantidade e diferenciação no vocabulário pode ser reflexo da situação do canto como área artística de fronteira com várias outras, e por isso como objecto sobre o qual há mais a dizer.

A segunda, uma análise comparativa, vai permitir obter uma medida global da semelhança entre dois dos universos semânticos, de entre todos os produzidos nas diferentes condições estudadas. Consegue-se utilizando o índice de Ellegard calculado dividindo o número de palavras comuns a dois dicionários específicos, pela raiz quadrada do produto do número de palavras diferentes do primeiro dicionário pelo número de palavras diferentes do segundo. Varia assim entre 0 e 1, sendo tanto mais elevado quanto maior a proporção de palavras comuns (Di Giacomo, 1986). Os seus resultados estão expostos no Quadro 2.

	Músicos/Instrumentistas	Músicos/Cantores	Instrumentistas/Cantores
Ensino Complementar	.36	.30	.31
Ensino Superior	.48	.35	.42
Profissionais	.44	.37	.36
Todos	.50	.44	.43

Quadro 2

Similitude dos universos semânticos dos pares expostos, por estratos de respondentes

Nestes resultados podemos apontar e interpretar algumas tendências :

- Considerando horizontalmente a linha das totalidades, a comparação “Músicos/Instrumentistas” é a que apresenta os dicionários mais semelhantes. Aquelas em que intervêm o grupo dos cantores, apresentam uma *décalage* de valores com a anterior, o que vem de encontro ao adágio já citado de que “os cantores não são músicos, são cantores”. A comparação “Músicos/Cantores” feita pelos estudantes do Ensino Superior é a que melhor o exemplifica.

- Olhando para os níveis apresentados pelos dicionários dos estudantes, verificamos que enquanto a comparação “Músicos/Cantores” apresenta as maiores diferenças, essas estão atenuadas quando da comparação dos dicionários “Instrumentistas/Cantores”. Este facto propõe-nos uma leitura: a intervenção da escola num papel veiculador da semelhança entre instrumentistas e cantores, uma vez que, embora diferentes, os dois são meios de execução. Podemos entrever esse eventual papel assumido pela escola de duas maneiras: como uma influência modelatória implícita – o mesmo lugar de estudo e os mesmos tipos de exigências com vista ao sucesso – ou explícita – o encarar da voz como mais um dos instrumentos, por parte dos professores. Os estudantes do Ensino Superior parecem ser os que melhor se adequam a esta última leitura.

- Por sua vez, os resultados apresentados pelo estrato dos profissionais, à semelhança da tendência já revelada na linha dos resultados totais, indiciam as comparações com os dicionários em que intervêm cantores, como as portadoras das maiores diferenças. Propomos uma tripla leitura: em consequência de serem o estrato que mais tempo tem de contacto com a actividade e seus integrantes, a sua visão será a mais apurada na avaliação dos subgrupos; durante esse tempo em que os dois subgrupos trabalham maioritariamente em conjunto, as exigências da vida profissional contribuirão para acentuar o que é característico de cada um; e geralmente, músicos que desempenham os papéis de compositores e maestros, são também instrumentistas e raramente cantores.

A terceira, uma análise de frequências, resulta na elaboração de três dicionários restritos seleccionando as palavras evocadas por, pelo menos, 5% dos respondentes. A frequência com que as diversas palavras são evocadas, fornece um indicador da sua importância, sendo os termos mais acessíveis, provavelmente os mais relevantes (Hampton, 1979). Cada um dos dicionários caracteriza os universos semânticos realizados em torno do objecto a partir de um ponto de vista:

- o dos estratos – o que dizem Estudantes do Ensino Complementar, Ensino Superior e Profissionais, dos Músicos, dos Instrumentistas, e dos Cantores;

- o das categorias – o que dizem Músicos das áreas teóricas, Instrumentistas, Cantores e os Não Músicos, dos Músicos, dos Instrumentistas, e dos Cantores;

- o da caracterização do próprio objecto, ou, dos alvos – o que é dito por todos os

intervenientes acerca dos Músicos, dos Instrumentistas, e dos Cantores.

Dos três, apresentaremos no Quadro 3 o terceiro dicionário restrito pois vai permitir analisar os discursos produzidos acerca os três indutores utilizados no estudo, independentemente da sua proveniência, e assim construir um primeiro esboço da representação das figuras que, pertencentes ao grupo dos músicos, são os subgrupos dos instrumentistas e dos cantores.

Quantidade de palavras	Músico Clássico		Instrumentista Clássico/a		Cantor/a Clássico/a	
	Palavra	Frequência	Palavra	Frequência	Palavra	Frequência
1	Sensível	34	Orquestra	37	Ópera	46
2	Estudioso	27	Sensível	33	Voz	29
3	Artista	22	Trabalhador	32	Sensível	26
4	Cultura	21	Estudioso	28	Gordo	25
5	Trabalhador	21	Violinista	22	Teatral	22
6	Orquestra	19	Virtuoso	21	Vaidoso	20
7	Mozart	18	Técnica	20	Expressivo	18
8	Partitura	17	Dedicação	18	Postura	18
9	Inteligente	17	Sonoridade	16	Agudo	18
10	Beethoven	16	Concentração	16	Palco	17
11	Dedicação	14	Rigoroso	16	Actor	16
12	Maestro	13	Metódico	16	Soprano	15
13	Virtuoso	12	Artista	15	Afinação	13
14	Sonhador	12	Instrumento	14	Pavarotti	13
15	Instrumento	12	Pianista	14	Beleza	13
16	Calmo	12	Concerto	13	Artista	12
17	Sonoridade	12	Flautista	12	Vibrato	12
18	Diferente	11	Sentimento	12	Pianista	11
19	Conhecedor	10	Violoncelista	12	Respiração	10
20	Sentimento	10	Partitura	11	Tenor	10
21	Instrumentista	10	Perfeccionista	11	Callas	10
22	Técnica	10	Solista	11	Emotivo	9
23	Pianista	10	Expressivo	10	Trabalhador	9
24	Sério	10	Intérprete	10	Solista	9
25	Egocêntrico	10	Música	10	Virtuoso	9
26	Expressivo	9	Ágil	10	Lied	9
27	Rigoroso	9	Cultura	9	Alegria	9
28	Excêntrico	9	Persistente	9	Paixão	8
29	Metódico	9	Solitário	9	Coro	8
30	Concentração	8	Cordas	9	Intérprete	8
31	Emotivo	8	Inteligente	9	Colocação	8
32	Imaginativo	8	Esforço	9	Baixo	8
33	Concerto	8	Ritmo	9	Sentimento	8
34	Perfeccionista	8	Musicalidade	9	Drama	8
35	Paixão	8	Disciplinado	8	Melodia	8
36	Exigente	8	Afinação	8	Vestido	8
37	Intérprete	8	Harmonia	8	Dedicação	8
38	Compositor	8	Calmo	8	Talento	8
39	Antigo	7	Paciente	8	Convencido	8
40			Clarinetista	8	Presença	7
41			Fato Preto	7	Ária	7
42					Público	7
43					Egocêntrico	7
44					Vocalizo	7
45					Sonoridade	7

Quadro 3

Dicionário vocabular dos alvos

Alguns aspectos mais salientes do conteúdo associado a cada um dos alvos :

- Tomando como ponto de vista o da observação mais particular das palavras correspondentes ao dobro das da frequência significativa (14 inclusive), verificamos que temos um alvo correspondente a um subgrupo do grupo dos músicos, identificado com o seu grupo de origem em muito poucos atributos. Enquanto a figura do músico surge associada ao saber e ao trabalho, o instrumentista incorpora o perfil do empenho no trabalho e na execução, e o cantor, o da figura de palco com ênfase na postura. Os dois subgrupos surgem assim com imagens que se sobrepõem em diferente extensão à do grupo de origem: o par "Músico/Instrumentista" é aquele em que a identificação é mais completa; nos pares "Instrumentista/Cantor" e "Músico/Cantor", parece que a introdução do último elemento, é também a de alguma marginalidade.

- Referentes aos indutores "Músico Clássico" e "Cantor/a Clássico/a", são evocados alguns nomes próprios, no primeiro caso, de compositores, no segundo, de cantores. Com referência ao indutor "Instrumentista Clássico/a", nenhum dos citados o foi em número significativo de vezes. Poderemos deduzir que enquanto ao compositor é atribuída a dignidade de criador e ao cantor o reconhecimento dado à personalidade, o instrumentista é apenas visto como um meio, por isso sem direito à recordação de nome próprio? Dever-se-à a falta de cultura musical ou a falta de consenso? Por outro lado, o instrumentista clássico reúne bastantes características das mais evocadas nos três dicionários sendo o que melhor se identifica com a representação do Músico... !

- Procurando sintetizar as palavras levantadas por alvo em dimensões, diríamos:

Músico – 3 dimensões: 1ª – associada a estatuto, atributos, lugares de realização, e, figuras prototípicas – artista, sensível, orquestra, Mozart e Beethoven; 2ª – associada a empenho no trabalho – trabalhador, estudioso, dedicação; 3ª – associada ao saber – cultura, partitura, inteligente.

Instrumentista – 4 dimensões: 1ª – associada a estatuto, atributos, materiais, lugares de realização, e, figuras prototípicas – artista, sensível, instrumento, orquestra, violinista e pianista; 2ª – associada a empenho no trabalho – trabalhador, estudioso, dedicação; 3ª – associada a qualidades de trabalho – concentração, rigoroso, metódico; 4ª – associada a competências de execução – virtuoso, técnica, sonoridade.

Cantor – 3 dimensões: 1ª – associada a atributos, materiais, lugares de realização, e, figuras prototípicas – sensível e vaidoso, voz e agudo, ópera e palco, soprano; 2ª – associada a competências de execução – teatral, expressivo, postura, actor; 3ª – associada à figura – gordo.

A partir do dicionário antes apresentado, vamos, no Quadro 4, expor as palavras que, por ordem decrescente de totalidade de evocações se destacam das outras, sendo evocadas em, pelo menos, 10% das respostas. Esta saliência poderá ser encontrada seja devido a uma diferença na quantidade de evocações superior ao normal entre as palavras anteriores, seja devido ao facto de terem sido escolhidas para caracterizar simultaneamente os três alvos contra outras, objectos de escolha mais parcial. Procuramos assim dimensionar aquilo que poderia ser o núcleo central da representação dos músicos, incluindo os subgrupos dos instrumentistas e cantores.

Palavra	Freq.
Sensível	93
Trabalhador	62
Orquestra	56
Estudioso	55
Artista	49
Ópera	46
Virtuoso	42

Quadro 4

Ordenação das palavras por quantidade total de evocações

Vemos que apenas a palavra Sensível se destaca das outras pela quantidade de evocações. Das restantes, apenas Orquestra e Estudioso (escolhida para os alvos "Músico" e "Instrumentista"), e Ópera (alvo "Cantor"), não foram seleccionadas para caracterizar os três alvos. Talvez possamos então sugerir que o núcleo central da representação dos músicos refere um artista virtuoso, trabalhador e sensível, sendo o instrumentista o elemento estudioso que pertence a uma orquestra, e o cantor um elemento associado à ópera.

As dimensões com as quais procuramos sintetizar o pensamento produzido acerca dos nossos alvos, abrangem apenas uma parte das frequências. Nas restantes palavras estará provavelmente contido um outro conjunto de dimensões que exigiriam o recurso a outras técnicas de análise para a sua identificação. Da mesma maneira, o total exposto apenas nos dá conta dos traços identificativos dos elementos do grupo dos Músicos e subgrupos dos Instrumentistas e Cantores. Embora a partir dos dados se possa entrever um perfil diferenciado entre os dois últimos e a variação desse conforme o estrato produtor do discurso, o certo é que, daqui em diante, seria necessária a introdução de uma metodologia quantitativa para a circunscrição da significância nessas variações, aliás, corolário do percurso de que o até agora enunciado, constitui o primeiro momento.

SÚMULA INTERROGANTE

As representações como constructos dinâmicos formam-se na interacção entre o individual e o social, entre o presente e o passado. Observando a existência e as práticas do grupo dos Músicos, encontra-se uma quantidade de áprioris, distribuídos desde o remoto passado histórico ao 'concerto de logo à noite', que diferenciam Instrumentistas e Cantores. Vejamos:

- ao longo da História, foram desenvolvidas relações de trabalho conjunto mas não necessariamente simétricas quanto à quantidade e géneros de repertório realizados contando a música instrumental, actualmente, com um património de géneros superior ao da música vocal;

- existem mais instrumentistas que cantores. Em qualquer escola de música, embora todos os alunos cantem, a classe de Canto é apenas uma entre todas as outras classes de Instrumento;

- os instrumentos utilizados são, na realidade, diferentes. Partindo da classificação proposta em 1914 por Hornbostel e Sachs, a voz é colocada no grupo dos aerofones aparecendo como um "caso isolado, por se tratar de um instrumento que não é "construído" e que desempenha igualmente funções não musicais, nomeadamente na comunicação verbal" (Henrique, 1988: 27). Consequentemente será um instrumento em processo, por isso talvez o mais complexo que existe, e nunca em produto;

- voz e 'instrumentos construídos' instituem-se assim como pontes para relações diferentes a estabelecer com o público. No segundo, caso um objecto é constituído como centro das atenções do executante e como intermediário entre o indivíduo e o seu público. Os Cantores não contam com esse objecto. O seu instrumento é o corpo que se torna aí multidimensional: é ao mesmo tempo 'meio ou canal' e 'mensagem';

- em consequência, os corpos desses dois tipos de executantes, tanto na maneira como cobrem o corpo como na postura física assumida, mostram-se também diferentes. A boa postura, sinal de segurança nos dois casos, é, no da voz uma necessidade propiciadora do bom funcionamento técnico do instrumento;

- uns e outros passam por aprendizagens diferenciadas tanto nos conteúdos como nos períodos de tempo. Aos cantores, para além de todas as outras áreas em que são colegas dos instrumentistas, está destinado o estudo da expressão corporal e da movimentação cénica ao lado do das línguas e respectivas fonéticas, o que aumenta a sua carga horária na área da chamada formação vocacional;

- os períodos de formação, enquanto tal, tem necessariamente durações diferentes. Por

razões de maturidade endocrinológica o canto só deve ser trabalhado a partir da chamada 'mudança de voz' enquanto a formação instrumental o poderá ser desde bastante cedo, quando possível, até pelo recurso a cópias em tamanho reduzido;

- o tempo máximo de prática diária é também necessariamente diferente. Enquanto segundo Sloboda & Davidson (1996) e Ericsson et al. (1993), a maior quantidade de estudo no instrumento é, se não necessária, pelo menos, desejável, Bunch (1993) adverte o cantor de que a prática vocal diária de várias horas pode levar ao aparecimento de edema nas cordas vocais devido a excesso de uso e fricção, situando-se, no caso do profissional, em duas horas de canto efectivo como limite máximo para evitar a fadiga vocal;

- as possibilidades de manter uma carreira profissional como executante são largamente favoráveis a uns. Em termos muito genéricos, para seis orquestras mantendo uma actividade a tempo inteiro (duas nacionais; três regionais; Orquestra Gulbenkian), não existe uma instituição que assim mantenha cantores residentes. Quanto a coros, existem apenas o do Teatro Nacional de São Carlos e, como profissional em tempo parcial, o Coro Gulbenkian.

Encontramos, no vocabulário das listas de palavras apresentadas, reflexos destes pontos de diferenciação. Que Músicos, Instrumentistas e Cantores sejam objecto de representações diferentes é uma assunção tão espontânea e legítima como os papéis que desempenham e a terminologia que os designa. Agora, a existência e manutenção de representações que justifiquem o adágio "os cantores não são músicos, são cantores" remete-nos para o 'peso da maioria' na sua criação e difusão; para o papel de hierarquização social desempenhado pela representação; e, consequentemente, para a sua existência como resultado das dinâmicas intergrupais.

Torna-se então necessário ponderar se a/as característica/s tantas vezes atribuídas a este ou àquele indivíduo, Instrumentista ou Cantor, enquanto membro de um grupo, pensadas como traço/s de personalidade ou de carácter, serão ou não, na realidade, fruto de uma construção social do conhecimento, e então, não tomar o adquirido, pelo dado. Enquanto indivíduos, ter esta realidade presente torna mais fácil precaver o comportamento da influência do preconceito fácil, e assim otimizar um relacionamento que, nos campos profissional ou pessoal, poderá revelar-se mais enriquecedor do que 'o esperado'. No desempenho de papéis que impliquem representatividade social, como seja o de professor, a precaução é tanto mais necessária quanto o efeito modelador que o discurso e as atitudes assumem perante o outro; o cumprimento do papel tanto mais cabal quanto a capacidade de desmontar as mensagens

implicitas ou explicitas circulantes entre os alunos. Entre eles como entre quaisquer outros indivíduos, mais do que 'comportamento gera comportamento', 'representação gera comportamento' (cf. Markus & Zajonc, 1985).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUNCH, M. (1993). *Dynamics of the Singing Voice*. 2nd ed. Wien: Springer-Verlag.
- CARTAXO, A. (1996). *De música a misuc. Ao Sabor da Música*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- CATTELL, R. e SCHEIER, I. (1963). *Handbook for the IPAT Anxiety Scale*. Champaign, Illinois: Institute for Personality and Ability Testing.
- CRIBB, C. e GREGORY, A. (1999). Stereotypes and Personalities of Musicians. *The Journal of Psychology*, 133 (1), 104-114.
- DAVIDSON, J. (1997). The social in musical performance. In D. Hargreaves & A. North (Eds.), *The Social Psychology of Music*. Great Britain: Oxford University Press.
- DAVIES, J. (1978). *The psychology of music*. London: Hutchinson.
- DECONCHY, J. P. (1971). *L'ortodoxie religieuse*. Paris: Les Éditions Ouvrières.
- DI GIACOMO, J. (1986). Alliance et rejets intergroupes au sein d'un mouvement de revendication. In W. Doise e A. Palmonari (Eds.), *L'étude des représentations sociales*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- DOISE, W. (1986). Les représentations sociales: Définitions d'un concept. In W. Doise e A. Palmonari (Eds.), *L'étude des représentations sociales*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- DOISE, W. (1990). Les représentations sociales. In R. Ghiglione, C. Bonnet e J. F. Richards (Eds.), *Traité de psychologie cognitive*. Paris: Dunod.
- ERICSSON, K., KRAMPE, R. e TESCH-ROMER, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100, 363-406.
- EYSENCK, H. e EYSENCK, S. (1964). *Manual of the Eysenck Personality Inventory*. London: Hodder and Stoughton.
- HAMPTON, J. A. (1979). Polymorphous concepts in semantic memory. *Journal of verbal learning and verbal behaviour*, 441-461.
- HENRIQUE, L. (1988). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Edições Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARKUS, H. e ZAJONC, R. B. (1985). The cognitive perspective in social psychology. In G. Lindzey e E. Aronson (Eds.), *Handbook of social psychology* (3ª ed.). New York: Random House.
- MOSCOVICI, S. (1961, 1976). *La psychanalyse, son image et son publique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- POESCHL, G. (1992). *L'intelligence: Un concept à la recherche d'un sens. Etude de l'effect du processus d'ancrage sur la représentation sociale de l'intelligence*. Université de Genève, Faculté de Psychologie et Sciences de l'Education. Thèse de Doctorat.
- POESCHL, G. (2002). A Teoria das Representações Sociais. In J. F. Morales e C. Huici (Eds.), *Estudios de Psicología Social*. Madrid: UNED.
- SLOBODA, J., DAVIDSON, J. (1996). The young performing musician. In J. Sloboda & J. Davidson (Eds.), *Musical Beginnings*. Great Britain: Oxford University Press.
- VALA, J. (1981). Grupos sociais e representação social da violência. *Psicologia*, 2, 329-342.

