

Construção social, materialidade e identidade na relação instrumento-instrumentista: explorando novos caminhos na Sociologia da Música

Pedro dos Santos Boia¹

Resumo:

A partir de uma investigação que tem como objecto de estudo a viola d’arco e o violista, o presente artigo trata de questões relativas à abordagem sociológica da música aos níveis teórico, epistemológico e metodológico, que o autor considera particularmente pertinentes na actualidade. É de destacar a necessidade de *apreender* a própria música – incluindo a sua materialidade – na análise sociológica, não deixando, pois, escapar o objecto “em si” (o que acontece nas abordagens fundadas na noção de “*art worlds*” e também, numa parte importante, nas perspectivas fundadas no estruturalismo de tradição francesa), bem como a urgência em superar a dicotomia entre o “estético” e “social”. São apresentadas propostas a partir da inter-relação entre os trabalhos desenvolvidos pelo autor e desenvolvimentos recentes no âmbito da sociologia música (DeNora e Hennion), bem como da psicologia da música (E. Clarke). É ainda de salientar o recurso a Latour (e à denominada *actor-network theory*), à teoria disposicional de Bourdieu, bem como a determinados quadros analíticos e pesquisas desenvolvidas no âmbito da psicologia social. Metodologicamente, foi levada a cabo uma historiografia crítica do instrumento a partir da análise documental, combinada com o método etnográfico (participação-observação) em virtude do duplo estatuto do autor como sociólogo e violista. Foram também realizadas entrevistas semi-directivas a violistas e a outros músicos.

Palavras-chave: Música; Arte; Instrumentos; Mediação.

1. A viola d’arco: discursos sobre o instrumento e breve nota historiográfica

“As diferenças mais importantes entre os dois instrumentos [o violino e a viola d’arco] derivam das limitações da viola d’arco ao nível da sonoridade. (...)”

Diferenças envolvendo a mão esquerda fazem com que haja, de longe, maiores dificuldades para os violistas ultrapassarem. Regiões inteiras da escala facilmente acessíveis

¹ Todas as traduções aqui apresentadas são da responsabilidade do autor do presente artigo.

ao violinista são impossíveis na viola (...) Para a maioria dos violistas, (...) esta combinação de relaxamento e de economia de movimentos é quase impossível de conseguir. (...)

Uma fonte adicional de tensão decorre do facto de as cordas da viola serem mais longas e pesadas e estarem posicionadas a uma maior distância acima da escala. Um instrumentista precisa de ainda mais força para premir a corda. Mesmo se um violista se restringe às duas ou três posições mais baixas, há limites mais severos para alcançar facilidade técnica na viola do que no violino. (...)

Como exemplo destas limitações considerem-se os andamentos rápidos das sonatas e partitas de Bach para violino (...) estes são todos rotineiramente tocados no violino num andamento rápido sem causar nenhum desconforto (...) Quando são tocados numa viola, no entanto, dor, tensão, e até entorpecimento se instalam após algumas linhas.”

Burton Fine (1979:66-67)

“O problema da mobilidade não deve ser sobre-enfatizado, contudo. Isto foi-me apontado um dia, quando um amigo, que é um excelente violinista, pegou na minha viola (uma das grandes) e tocou percorrendo todo o instrumento com a mesma facilidade que o seu violino.”

Russel J. Colton (1969:30)

“A capacidade de detecção de co-variação é limitada no ser humano (Nisbett e Ross). Para além disso, as matrizes sociais fornecem elas próprias aos seus membros um conjunto de crenças sobre o funcionamento em sociedade e relações causais nela existentes.”

Elizabeth Sousa (1997:149)

Centremos a nossa atenção nos excertos acima apresentados. As primeiras duas citações provêm de artigos escritos pelos violistas Russel Colton e Burton Fine respectivamente, constituindo exemplos de dois discursos opostos a propósito da maneabilidade e das potencialidades técnicas e musicais da viola d’arco. Ambas têm em comum o facto de se basearem (explicitamente) na comparação deste instrumento com o violino, ambos muito associados entre si ao longo da história, como veremos.

A viola d’arco ou violeta² pertence à moderna família dos instrumentos de cordas friccionadas, tendo surgido em Itália, em meados do século XVI. Afinada ao intervalo de uma 5ª abaixo do violino e a uma 8ª acima do violoncelo, situa-se entre estes dois instrumentos em termos do registo e do espaço sonoro que ocupa. A sua sonoridade é, pois, mais aguda que a do violoncelo e mais grave que a do violino. É normalmente descrita como sendo “de forma idêntica”, mas “maior que o violino”, sendo ambos os instrumentos tocados na mesma posição, ou seja, entre a clavícula e o queixo.

Ao longo da sua história, a viola d’arco foi relativamente pouco explorada solisticamente, nomeadamente através de concertos e sonatas, apesar de lhe terem sido dedicadas várias obras desse tipo por compositores tais como J. S. Bach, W. A. Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Berlioz, Bartók, Hindemith, Shostakovich, Schnittke e Ligeti, entre outros. A viola integra ainda o quarteto de cordas, considerado a formação de câmara *por excelência*, ou seja, aquela à qual, de entre todas, é atribuído um estatuto mais elevado. Segundo a literatura historiográfica, quer solisticamente quer ao nível da música orquestral e de conjunto – onde ocupa uma posição como voz intermédia –, os seus recursos técnicos e expressivos foram frequentemente negligenciados. Objectivamente, a viola sofreu de uma *fragilidade ou ambiguidade identitária* ao

² Em Inglês ‘viola’, em Francês ‘alto’ e em Alemão ‘Bratsche’.

longo dos tempos, visível no facto de, com frequência (mas nem sempre), não ter sido considerada um instrumento autónomo e de “corpo inteiro”, mas antes uma variante do violino, ou seja um “violino-alto”, tal como acontece hoje com outros instrumentos, como é o caso, por exemplo, do clarinete-baixo (relativamente ao clarinete).

Podemos também objectivamente considerar que ao longo do século XX ocorreu um importante processo de emancipação do instrumento, em termos da afirmação de uma identidade autónoma, bem como da exploração das suas potencialidades técnicas, como ainda ao nível do seu reconhecimento. Nunca foram compostos tantos concertos, sonatas e outras obras solísticas para a viola d’arco como nas últimas décadas, tendo a técnica e o nível dos instrumentistas evoluído de um modo marcante; aliás, a figura do violista solista afirmou-se definitivamente ao longo das últimas décadas do século passado. Durante a maior parte da sua história, no entanto, a viola d’arco foi sobretudo (não) reconhecida pelo desempenho de um papel discreto como instrumento orquestral e de câmara. No entanto, é geralmente um instrumento (re)conhecido quase apenas no meio especializado, sendo bastante desconhecido do grande público.

Durante muito tempo, a viola foi considerada um instrumento com severas limitações aos níveis técnico e sonoro, daí derivando o argumento explicativo para o facto de, ao longo da sua história, não ter sido muito usada solisticamente. Estas representações constituem um discurso que surge recorrentemente ao longo da história do instrumento, bem como, muitas vezes, na actualidade. Esta consideração reenvia-nos, precisamente, para a problemática suscitada pela justaposição dos excertos apresentados no início deste artigo.

2. O discurso dominante e o círculo vicioso em torno do instrumento(ista)

O excerto do texto da autoria do violista Burton Fine acima apresentado (1979) reflecte o discurso dominante a propósito da viola d’arco, tal como este se estruturou e reproduziu ao longo dos séculos e que, com frequência, continua a marcar uma presença forte. Na mesma linha, o teórico, compositor e violista Cecil Forsyth, no seu tratado de orquestração publicado em 1914 (data da 1ª edição) – em plena alvorada da afirmação e institucionalização de uma técnica violística especializada – refere que “o violista tem de contar apenas com a técnica de violino e de a aplicar em circunstâncias desvantajosas” (Forsyth, 1982 – re-publicação da 2ª edição de 1935:384). Este discurso reflecte uma relativa ausência de reconhecimento de uma identidade *técnica*³ autónoma face ao violino. É consequência, por outro lado, de durante cerca dois séculos (*grosso modo*) o processo de emergência e de estruturação de uma abordagem ao uso do instrumento por parte dos instrumentistas não se ter baseado na construção de uma *técnica de raiz*, desde o início adaptada a características e atributos específicos da viola e distintos face a qualquer outro instrumento, mas antes numa adaptação, muitas vezes pouco atenta e demasiado imediata, de uma técnica (geralmente deficiente, de acordo com a literatura historiográfica) de um outro instrumento, o violino.

³ Ao nível expressivo e idiomático, no entanto, o concerto para viola composto por Forsyth demonstra, na opinião do autor do presente texto, uma elevada compreensão de determinadas especificidades timbricas, expressivas e idiomáticas, da ‘personalidade’ se assim se pode dizer, do instrumento.

O discurso dominante a propósito do instrumento é um elemento central na análise que aqui é proposta. Tem um papel essencial no que considero ter sido um verdadeiro *círculo vicioso* em torno da viola d'arco e do violista que foi, ao longo dos séculos, fortemente condicionador das representações, dos usos e da escrita para o instrumento ao nível da exploração, construção e efetivação de potencialidades do mesmo. Tal discurso funcionou simultânea e alternadamente como *causa e/* ou *efeito*, no âmbito da sua articulação e interação dialéctica com vários outros factores.

Farei agora uma descrição global deste *círculo vicioso* para, em seguida, focalizar a análise sobre algumas das suas dimensões específicas. A emergência do período barroco na história da música (que se estende desde os inícios do século XVII até metade do século XVIII) foi marcada pela afirmação de um paradigma composicional assente no princípio da melodia acompanhada, caracterizado pela proeminência de uma melodia principal acompanhada de um baixo contínuo que deveria ser realizado harmonicamente (e cuja linha é subsidiária face à melodia, mas muito importante). Na música de conjunto, as partes intermédias (executadas pela viola d'arco, entre outros instrumentos) limitam-se aí, muitas vezes, às funções de mero preenchimento harmónico e de acompanhamento⁴. Configurou-se, assim, um contexto estético-social – o paradigma composicional vigente – facilitador de uma fragilidade identitária da viola, ao fazer, muitas vezes, com que o timbre próprio do instrumento pouco sobressaísse. Isto predispôs a que (também em virtude da semelhança com o violino, tanto em termos físicos como no modo como é tocada) os caracteres identitários específicos e próprios da viola se tivessem diluído, até certo ponto, na identidade do violino, que entretanto se afirmava como predominante entre os restantes instrumentos da família das cordas. A viola passou a ser vista frequentemente (mas nem sempre) como um “violino-alto”, uma variante mais grave de um *mesmo* instrumento, o violino, e não como um instrumento de “corpo inteiro”, a que era reconhecida uma identidade própria.

A viola não sobressaía e a sua identidade ter-se-á fragilizado ao longo do tempo também em virtude da *ausência de uma dedicação sólida por parte dos instrumentistas* ao estudo deste instrumento. Há mesmo indicadores de que estes mesmos fenómenos terão facilitado a própria afirmação do paradigma composicional de melodia acompanhada, ao terem eles próprios predisposto a que a viola se tenha restringido a desempenhar um papel discreto de preenchimento harmónico e de acompanhamento⁵.

Se bem que nos séculos XVII e XVIII, ao contrário do elevado grau de especialização que hoje impera, fosse normal a polivalência instrumental (sendo suposto que um mesmo instrumentista tocasse vários instrumentos, inclusivamente de famílias instrumentais diferentes), a especificidade da viola relativamente a muitos

⁴ Era também frequente a viola dobrar simplesmente o baixo a uma oitava acima, não merecendo pois a escrita de uma linha própria. Se bem que tal evidencie uma certa diluição (ou ambiguidade) tímbrica e identitária e aproximação aos instrumentos graves (violoncelo e contrabaixo), revela desinteresse por parte dos compositores em explorarem a voz própria do instrumento.

⁵ Por exemplo, o compositor e flautista J. Quantz (1752) refere que se tinha deixado de escrever determinado tipo de trios e quartetos devido à falta de violistas com capacidade suficiente para interpretarem partes com um certo grau de exigência.

dos outros instrumentos era que, ao contrário daqueles⁶, muito raramente adquiria o estatuto de *primeiro* instrumento e objecto privilegiado de dedicação por parte dos instrumentistas. Ao analisar o perfil dos violistas nas orquestras alemãs ao longo do século XVIII, Woodward conclui que estes terão sido os mais anónimos de todos os instrumentistas (Woodward, 1991).

De acordo com as descrições presentes em documentos históricos produzidos ao longo dos séculos XVIII e XIX, a viola tendia a ser tocada pelos violinistas com menos recursos técnicos e musicais e mesmo por instrumentistas de sopro. Em virtude da relativa invisibilidade e do baixo estatuto quer da viola quer do violista, o instrumento dificilmente cativava aqueles que eram considerados bons instrumentistas a ponto de lhes estimular uma dedicação consistente.

Em meados do século XIX, já em pleno romantismo, o compositor francês Hector Berlioz (1803-1869), entre outros, criticava a inexistência de uma classe autónoma de viola no Conservatório de Paris, reivindicando a sua criação⁷. Em muitos casos, apenas no século XX é que o instrumento começou a merecer um treino especializado ao nível institucional, nomeadamente em conservatórios e, mais tarde, departamentos de música de universidades. A técnica de um instrumento – resultante de um processo de exploração dos modos de o usar através dos usos do corpo – é, *grosso modo*, entendida como um conjunto cristalizado e mais ou menos canonizado de saber prático e (eventualmente) mais ou menos teorizado, acumulado ao longo de gerações de instrumentistas. Obviamente, a técnica de um instrumento é influenciada pelas características dos tipos de escrita que lhe são dedicados pelos compositores (ou compositores-instrumentistas)⁸.

Da técnica incorporada no instrumentista no decorrer um longo processo de socialização e treino depende a construção física, social e estética da imagem sonora do instrumento, bem como das *possibilidades* do mesmo. Para além de muitas vezes o timbre do instrumento não ter sido posto em evidência, a viola adquiriu uma imagem sonora muito pouco abonatória junto dos próprios compositores (gerando-se, entre estes, representações de “limitações” do instrumento e do instrumentista), o que predispôs a que, durante muito tempo, eles hesitassem em confiar partes mais interessantes e exigentes ao instrumento(ista)⁹.

⁶ Refira-se que há instrumentos que nunca se chegaram a emancipar identitariamente das respectivas posições como variantes de um outro instrumento. Por exemplo, o clarinete-baixo é visto como a variante *baixo* do clarinete e não como um instrumento à parte, com uma identidade autónoma.

⁷ Estes e outros dados relativos aos debates e polémicas a propósito da criação de uma classe autónoma de viola no Conservatório de Paris são apresentados por Frédéric Lainé, no artigo *La Classe de Théophile Laforge au Conservatoire*, in *Bulletin de l'Association des Amis de l'Alto* (1998), anteriormente disponível em <http://assoc.wanadoo.fr/amis.alto> (infelizmente já inacessível).

⁸ Refira-se que, com escassas embora notáveis excepções, houve relativamente poucos violistas-compositores solistas (ou seja, que produziam composições *solísticas* para o instrumento que eles próprios tocavam publicamente) ao longo dos séculos XVII, XIII e XIX, períodos anteriores à crescente especialização e separação entre as funções de compositor e de instrumentista ocorrida ao longo do século XX. No entanto, muitos dos ‘grandes’ compositores, como Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, entre outros, tocavam viola, especialmente em formações de câmara ou de orquestra.

⁹ Esta hesitação é referida explicitamente em vários textos escritos por compositores, tais como Quantz, Berlioz, Wagner, e R. Strauss, entre outros.

Deste modo se completava o círculo, recomeçando depois tudo de novo: a ausência de uma dedicação e de um grau suficiente de especialização técnica (com implicações sonoras e tímbricas, bem como idiomáticas) e as limitações daí decorrentes; o gerar-se de uma imagem sonora deficiente do instrumento; a emergência de uma representação do instrumento(ista) como limitado(s); uma relativa falta de interesse por parte dos compositores; enfim, um baixo grau de atractividade do instrumento, bem como uma ausência de (re)conhecimento generalizada. Isto, se bem que cada uma das voltas do círculo pudesse ser já um pouco diferente da anterior, havendo, pois, espaço para transformação e mudança. De todos estes factores, é difícil saber se há um que possa ser considerado a causa primeira e anterior a todos os outros. Saliente-se que um círculo vicioso ou virtuoso é, também, um círculo de permanente construção recíproca do instrumento e do instrumentista – e da identidade deste – à imagem um do outro.

O processo complexo e multidimensional aqui descrito terá exercido um constrangimento sobre a exploração, construção e efectivação de determinadas *possibilidades* do instrumento, em termos técnicos, sonoros, tímbricos, expressivos e idiomáticos. Parece provável que, em virtude dos usos de que o instrumento foi alvo quer pelos compositores (através da criação de repertório), quer pelos instrumentistas (através do modo como o manipularam e fizeram soar), várias das suas possibilidades permaneceram na obscuridade, ou seja, em *estado latente*.

Uso aqui o conceito de *possibilidades*, entendendo-o como uma tradução possível de “*affordances*”, originalmente formulado por Gibson no âmbito da teoria ecológica. Apresentarei a definição do conceito com precisão e aprofundarei as várias das suas implicações adiante, limitando-me, para já, a salientar a sua utilidade para compreender as relações entre um sujeito e um objecto no interior de um dado contexto espaço-temporal, considerando-se quer as construções social e psico-cultural¹⁰, quer a materialidade dos objectos. Saliento desde já que as *possibilidades* não devem ser entendidas a partir de um realismo ingénuo: há que não *essencializar* as possibilidades de um qualquer objecto ou instrumento, vendo-as como imutáveis, unívocas, como que meramente à espera de serem “descobertas”; pelo contrário, devem ser entendidas como sendo sim, até certo ponto, descobertas – aceitemos o uso do termo – mas sempre de um modo *activo* por parte do sujeito, considerando-se que se trata sempre e simultaneamente de processos de exploração e construção *activa* realizados por um sujeito. Tais processos são enquadrados e mediados por determinadas construções sociais e psico-culturais referentes aos contextos específicos onde acontecem (sendo os sujeitos influenciados por estas, mas simultaneamente desempenhando um papel activo na sua produção, reprodução e transformação).

Parece-me que, no âmbito da sociologia da música, há um potencial extremamente interessante na aplicação deste conceito e no desenvolvimento das suas implicações, em termos do seu contributo para capturar a materialidade do objecto e para ultrapassar dualidades tais como social *versus* musical (ou artístico, ou estético).

¹⁰ A noção de construção psico-cultural é proposta por Tia DeNora e reporta-se, por exemplo, às associações entre um instrumento musical e determinados estados emocionais, tipos de expressividade e simbologias.

3. Algumas especificidades do círculo vicioso analisados através da lupa

Depois de ter apresentado uma descrição global do círculo vicioso em torno do instrumento (e do instrumentista), prosseguirei focalizando a análise em algumas dimensões específicas do processo, procurando explorar as respectivas implicações.

3.1 *Habitus* instrumental, percepção condicionada e atribuição causal

A ausência de um treino instrumental especializado e a percepção condicionada

No âmbito do discurso historicamente dominante sobre a viola d'arco e as suas possibilidades – ou antes limitações – técnicas, sonoras e expressivas tende a haver uma permanente comparação com o violino – implícita ou explicitamente – que é normalmente inferiorizante. Pode ser uma tarefa difícil encontrar um texto que trate de questões técnicas da viola *per se*, ou seja, sem uma permanente referência e comparação com a técnica violinística. Há que ter em conta que os argumentos relativos às “dificuldades de maneabilidade” da viola não derivam de um juízo absoluto decorrente de um olhar “puro” ou “de raiz” sobre o instrumento – centrado nas suas características específicas –, mas antes da comparação com o violino¹¹. Tal decorre de, como vimos, durante séculos e num contexto de fragilidade identitária potenciado por um paradigma composicional que tendia a não pôr as suas possibilidades sonoras, expressivas e técnicas em evidência, a viola praticamente não ter merecido um estudo específico e de ter tardado a emergência um treino especializado.

Para melhor compreender este fenómeno proponho o conceito de *percepção condicionada*. Esta caracteriza-se por um olhar e uma abordagem ao instrumento, por parte dos instrumentistas, marcados pela presença prévia de categorias – quer de ordem perceptiva e cognitiva quer de ordem corporalizada – decorrentes de uma socialização e treino violinístico anteriores. A *percepção condicionada* manifesta-se precisamente no facto de a viola ser descrita como “maior”, “mais pesada” e “mais difícil de tocar do que o violino”, “exigindo uma maior extensão entre dedos da mão esquerda”, “mais força dos dedos para premir as cordas”, como tendo “uma resposta sonora mais recalcitrante, difícil ou lenta”, devido ao facto de ter “cordas mais grossas e sujeitas a maior tensão”, etc. As descrições específicas dos vários aspectos técnicos estão sempre imbuídas deste tipo de comparações.

Estes elementos discursivos, presentes tanto em artigos e livros, como por vezes nos discursos quotidianos dos próprios músicos, baseiam-se também, tacitamente, no pressuposto mais ou menos implícito de que os estudantes de viola tiveram uma experiência anterior no estudo do violino. Aliás, vários artigos e outros textos centram-se frequentemente num dos grandes temas de debate em torno do instrumento, nomeadamente se é ou não um imperativo ou uma conveniência ter-se estudado

¹¹ Recordemos a afirmação de Forsyth: “o violista tem apenas de contar com a técnica de violino e de a aplicar em situações desvantajosas”. É de salientar o nosso acordo com o argumento apresentado pelo violista virtuoso William Primrose ao afirmar que – e contrariamente às ideias mais comuns – se aquilo que tecnicamente é bom para a viola é bom para o violino, o oposto nem sempre é verdade (Dalton, 1988).

previamente o violino antes de se iniciar o estudo da viola¹². No entanto, parece ser cada vez mais frequente iniciar-se estudos musicais directamente neste instrumento, o que sem dúvida deriva do processo da sua afirmação identitária ao longo do século XX.

Todos os estudantes e violistas entrevistados no âmbito da presente investigação¹³ comparam o instrumento com o violino, verificando-se nos seus discursos o que defini como *percepção condicionada*. Há, no entanto, algumas ressalvas importantes a fazer. Em primeiro lugar, parece haver uma tendência geral nos discursos dos vários instrumentistas de cordas (e provavelmente não só) para a comparação dos respectivos instrumentos com o violino, que é, sem dúvida, um dos mais conhecidos e reconhecidos instrumentos, juntamente com o piano. Em segundo lugar, como um maestro afirmou, provavelmente “todos os instrumentistas tendem a dizer que o seu instrumento é *o mais difícil*”, o que não deixa de ser interessante. Em terceiro lugar, como disse uma das violistas entrevistadas, é frequente a viola d’arco ser apresentada (não especificamente por violistas) aos “leigos”, dizendo-se que é “um violino um pouco maior”. Esta violista questionava a necessidade de se descrever o instrumento nesses termos, dado que, por exemplo – argumentava ela – um violoncelo é normalmente apresentado dizendo-se que é “um violoncelo” e não um “violino muito grande”. Feitas as ressalvas, assim compreendemos como, por razões históricas e sociológicas, ao nível da relação histórica entre a viola e o violino, a comparação entre os dois instrumentos adquire uma configuração e um significado particulares no caso dos discursos sobre a primeira.

É importante procurar compreender a subtilidade de alguns dos mais importantes processos envolvidos no círculo vicioso em torno do instrumento(ista). Que mecanismos específicos dão origem ao processo de *percepção condicionada*? Vimos já que a estruturação desta percepção – que se viria a cristalizar num discurso dominante sobre o instrumento – foi historicamente *condicionada* pela presença prévia de categorias (perceptivas, cognitivas e corporalizadas) decorrentes de uma generalização de um treino violinístico anterior (geralmente muito deficiente) dos instrumentistas, num contexto de fragilidade de categorias específicas da viola d’arco. Para clarificar estas questões, será delineada uma matriz conceptual e analítica baseada na conexão da *percepção condicionada* com o conceito por mim proposto de *habitus instrumental*. Várias implicações decorrentes da relação entre os dois conceitos serão depois aprofundadas, através do recurso às teorias de atribuição causal desenvolvidas no âmbito da psicologia social.

Do *habitus instrumental* à *percepção condicionada*

Apesar de ao longo dos séculos XVII e XVIII terem sido escritas obras que reflectem uma compreensão de características, de determinadas potencialidades e

¹² O título do artigo de Fine – “Studying violin before viola?” – é ilustrativo a este respeito. Por parte dos defensores da necessidade do estudo prévio do violino, o argumento apresentado é que sem ele a progressão dos alunos tenderia a ser mais lenta. O aprofundamento desta problemática complexa transcende, porém, os objectivos deste artigo.

¹³ Para além da análise documental, foram empregues o método etnográfico (observação-participante), inúmeras conversas informais bem como entrevistas semi-directivas.

do timbre específico da viola d'arco, vimos que esta não era geralmente, de todo, vista como tendo uma identidade autónoma. Este problema identitário do próprio instrumento e o perfil dos instrumentistas foram, simultaneamente, *causa e efeito* um do outro, no seio de uma relação dialéctica.

Para clarificar as raízes da *percepção condicionada*, aquilo que a gerou e o discurso que a partir dela se viria a cristalizar, é heurístico apropriarmo-nos do conceito de *habitus* a partir do modo como ele é formulado por Pierre Bourdieu (1972; 1979), embora re-conceptualizando-o e usando-o de modo diferente. O *habitus*, como mecanismo operante em cada sujeito social, é entendido por Bourdieu como uma matriz geradora (e estruturadora) de julgamentos e de práticas sociais, gerada (e estruturada) por sua vez pelas condições objectivas de existência desse mesmo sujeito, relativas à posição que ele ocupa no espaço social.

Proponho a formulação do conceito de *habitus instrumental*, que me parece ter aqui um grande potencial heurístico. O problema da maneabilidade e as “imperfeições” do instrumento foram, numa parte importante, construídos (mesmo num sentido *físico*, veremos já) pelos *olhares* dos instrumentistas (a sua matriz de percepção, cognição e julgamento social) em virtude de uma posição específica no campo sócio-musical e respectiva socialização (prévias à sua condição de violistas).

O *habitus instrumental* funcionou como um mecanismo concreto que – ao condicionar o modo como o instrumento é apreendido perceptivamente e *sentido* pelo instrumentista – deu origem à *percepção condicionada*. Habitados a manipular um instrumento *parecido*, mais pequeno e leve, de sonoridade mais brilhante mas com uma textura menos densa, a generalidade dos violistas do passado passaram depois a manipular um instrumento *algo* semelhante, mas maior e com características específicas, no âmbito de um contexto em que a viola não era posta em evidência nem inteiramente reconhecida como tendo qualidades e defeitos próprios (como qualquer outro instrumento), bem como toda uma “personalidade” específica. Não se deve menosprezar a importância da socialização do instrumentista na sua relação com *um* instrumento ao longo de vários anos: como afirmou um flautista entrevistado no âmbito desta pesquisa, o instrumentista molda-se física e psicologicamente em função das idiosincrasias desse mesmo instrumento – já construídas socialmente a um nível psico-cultural, mas também apreendidas pelo instrumentista de um modo muito sensorial.

Para além de reconhecermos o papel que a relativa semelhança da viola com o violino – no tamanho, na morfologia e na manipulação técnica –, há que dar a importância devida a este *habitus instrumental violinístico e pré-violístico* na história do instrumento. As *condições objectivas de existência* seriam aqui todas as sensações perceptivas, físicas e quinestéticas geradas no instrumentista e quando este manipula o instrumento, pelo ângulo de abertura dos cotovelos, pelas distâncias entre os dedos da mão esquerda, pelo peso e tamanho do instrumento, bem como o peso do arco; as sensações geradas pelo atrito decorrente do contacto do arco com as suas cordas, bem como pelos efeitos psico-acústicos e psicológico-sociais produzidos pelo registo, ressonância e timbre próprios do instrumento; ainda, pelo tipo de escrita típico para esse mesmo instrumento e que o instrumentista se habituou a estudar, a interpretar e a executar. A matriz de julgamentos decorrente dessa socialização e prática violinística

prévia terá gerado uma comparação homogeneizante aquando do manejo de um instrumento algo “parecido” – num contexto de fragilidade identitária da viola em que a individualidade da sua voz não era posta em evidência pelo tipo de escrita que lhe era muitas vezes atribuída, nomeadamente no âmbito ou por influência do paradigma composicional de melodia acompanhada. O *habitus pré-violístico* teria, assim, gerado uma (re)construção social da viola d’arco orientada para a *semelhança e para o assemelhamento* relativamente ao violino, ao ser um factor operativo essencial no interior de um contexto marcado por um défice de categorias definidoras do instrumento, autónomas e específicas.

As “dificuldades de maneabilidade” ou as “limitações físico-acústicas” não constituem, então, um dado neutro ou uma constatação puramente objectiva ou “científica”, mas antes uma construção social específica a uma realidade histórica e social particular, sendo por isso mais correcto falar-se em *percepção e construção social da maneabilidade e das possibilidades-limitações do instrumento* (dependente, pois, das subtilidades da estruturação interna de um mundo sócio-musical localizado num determinado espaço-tempo e do perfil e trajectórias dos instrumentistas).

Proponho o uso do conceito de *percepção condicionada*, pretendendo mostrar como a viola d’arco tendeu – em virtude da operância de um determinado *habitus instrumental pré-violístico* – a ser percebida não a partir de um olhar “puro”, mas antes a partir de pressupostos categoriais decorrentes de um contacto prévio muitas vezes longo com o violino. Isto articulou-se com a fragilidade no reconhecimento e na exploração da voz própria da viola, patente na própria escrita para o instrumento, bem como com a fragilidade de recursos técnicos dos seus instrumentistas, cuja técnica violinística prévia era descrita como sendo geralmente sofrível. Como consequência, terá surgido uma percepção exagerada e exageradora de eventuais “defeitos” menores do instrumento (ou até de meras incorrecções na sua calibração), ou simplesmente um processo de categorização e de julgamento das suas características (eventuais potencialidades até) de uma forma homogeneizante e inferiorizante relativamente ao violino.

Cada configuração instrumentista-instrumento gera um *habitus* instrumental específico, pois implica uma determinada posição no espaço sócio-musical e determinadas condições objectivas de existência partilhadas por um conjunto de músicos. Entre estas podemos destacar os processos de socialização em termos dos modos de uso do corpo para a manipulação do instrumento, bem como em termos do estudo, interpretação e execução de um repertório específico pré-existente que constrói psico-culturalmente cada instrumento e, de certa maneira e por intermédio deste, os respectivos instrumentistas e a sua identidade ao longo do tempo.

A atribuição causal: enviesamentos e erros

São conhecidas as análises produzidas pela psicologia social a propósito dos *erros de atribuição causal*. É aqui especialmente heurística a distinção entre a *auto-atribuição* (exercida pelo sujeito percipiente em relação a si próprio) e a *hetero-atribuição* (exercida por outrem), em termos do enviesamento que as duas situações tendem a gerar, ao privilegiarem, respectivamente, os factores exteriores (situacionais) ou aqueles que são internos ao sujeito que age (disposicionais). O que Elizabeth

Sousa escreve a propósito dos processos subjacentes ao raciocínio causal que os seres humanos produzem no dia-a-dia das sociedades actuais é também, obviamente, aplicável em certa medida a diferentes contextos históricos:

“Vivemos num mundo em que aquilo que fazemos é objecto de avaliação por nós próprios e pelos outros. Os desempenhos numa sala de aula, numa organização, no seio de um grupo de amigos são não raras vezes objecto de reflexão e/ou discussão. Frequentemente, os comentários traduzem-se num questionamento das razões que levaram a tal desempenho, e numa avaliação das possibilidades físicas, intelectuais ou artísticas dos diferentes intervenientes, dos constrangimentos na realização de uma tarefa. Facto importante, estas interpretações afectam os comportamentos e as interacções sociais dos diferentes intervenientes.” (Sousa, E., 1997:141)

Segundo Heider, o equilíbrio cognitivo depende em grande parte dos processos intelectuais, centrando-se este autor na forma como os indivíduos ajustam a sua cognição de forma a estarem em equilíbrio consigo próprios, bem como nos ajustamentos que fazem ao meio social em que se inserem: o percipiente procura, pois, regularidades subjacentes aos fenómenos, de modo a torná-los previsíveis e, assim, controláveis (Sousa, E. referindo-se a Heider, 1997:142). A busca de equilíbrio pelo sujeito tem, também, implicações de ordem motivacional e de integração social, nomeadamente a tendência para o sujeito procurar aumentar a auto-estima e a desejabilidade social:

“Um dado extremamente importante dos trabalhos de Weiner é a assimetria nas atribuições para o sucesso e fracasso. Assim, em contextos tão variados como a educação, mais concretamente o sucesso e insucesso escolar, e o da interacção clínico-cliente, os indivíduos (*nota: no âmbito da auto-atribuição*) parecem privilegiar factores situacionais em situações de fracasso e factores pessoais no caso de sucessos.” (Sousa, E., 1997:154)

Parece propositado colocar a hipótese de que a *percepção condicionada do instrumento* pelo instrumentista ter-se-ia articulado com um *processo de atribuição das causas de dificuldades e insuficiências técnicas e musicais tendencialmente dirigida para as características (socialmente construídas como) físicas e físico-acústicas do instrumento – sendo estes, pois, factores situacionais e externos ao sujeito. Neste processo de auto-atribuição, os factores pessoais, internos ao sujeito, disposicionais, teriam tendência para serem algo negligenciados na procura de causas.*

O percurso e o *habitus* instrumental dos violistas do passado constituem, nesta análise, um factor explicativo do facto de, há dois ou três séculos, a construção social, técnica e musical da viola se tenha estruturado não a partir de um olhar de raiz, mas sim de um olhar (ex-) violinístico, no seio de um contexto marcado pela fragilidade de categorias definidoras do instrumento. Todos estes factores (articulados com as competências técnicas e musicais sofríveis de grande parte dos violistas do passado, se aceitarmos como certas as descrições presentes em fontes históricas) terão gerado

uma tendência para o sujeito percipiente (o instrumentista) atribuir as causas de limitações técnicas e musicais às “características” do instrumento de maior dimensão, no âmbito de uma comparação com o violino e em referência às categorias relativas a este instrumento. Desse modo, o sujeito percipiente poderia “ilibrar” os factores disposicionais e relativos a si próprio (ou porventura factores que, apesar de poderem serem de outra ordem, surgiam perante os seus olhos como factores disposicionais¹⁴). Tal processo de desculpabilização de si próprio permitir-lhe-ia, desse modo, evitar a degradação da sua auto-estima e desejeabilidade social.

Habitus instrumental, atribuição causal e identidade do instrumentista

O uso do conceito de *habitus instrumental* realça a relação (psico-sócio-físico-acústica) do instrumentista com o seu instrumento, sempre um função e em articulação com a dimensão sócio-histórica, daí que implique transversalmente todos os níveis de análise – micro, meso e macro. A significância sociológica deste conceito é igualmente afirmada pelo modo como ele se reporta a uma *posição* que os vários violistas partilham no espaço sócio-musical, tendo-se em conta o carácter relacional das várias posições. Reporta-se ainda a uma *partilha de representações* (articulada com a percepção do instrumento) e de *disposições* (para a *acção*, nomeadamente em termos dos *usos* do instrumento). Como ilustração, pensemos na estrutura social, musical e espacial da orquestra, em que cada naipe de instrumentos ocupa uma posição sócio-espacial específica no palco e se relaciona com todos os outros naites (com o maestro e com a música) de um modo igualmente específico. Cada um dos naites participa e contribui de um modo diferente para a interpretação e execução de uma obra, percebendo e experienciando, em tempo real, a prática e o resultado musical de um modo diferente em função da sua posição relativamente aos outros naites: durante um ensaio ou concerto, a 5ª sinfonia de Beethoven, por exemplo, soa de modo diferente conforme se toca no interior do naipe das violas, dos contrabaixos, das flautas, dos violinos e assim por diante. Cada naipe tem um conjunto diferenciado de *práticas sócio-musicais* e de *juízos sobre tais práticas* (e aquelas que são produzidas pelos outros naites). O *habitus* instrumental é também um autêntico *habitus* de naipe, não sendo de negligenciar a possibilidade de surgimento de “homologias” (ou inversões) entre a estrutura da orquestra e a estrutura de classes sociais, como mostra B. Lehmann¹⁵.

Na minha formulação de *habitus* instrumental (articulado com os conceitos de *percepção condicionada* e de *atribuição* causal), mostrando-se heurística relativamente a este objecto de estudo, o conceito retém elementos da sua formulação original,

¹⁴ Entre esses factores de outra ordem, ou seja, não disposicionais mas percebidos pelo instrumentista como tal (associados por este, portanto, a um discurso *individualizante*, tais como “falta de talento” ou de “habilidade”), poderíamos mencionar a *fragilidade de uma tradição técnica e pedagógica específica do instrumento*, bem como factores sócio-tecnológicos, entre os quais a incorrecta calibração do instrumento.

¹⁵ B. Lehmann (1995) analisa, entre outras problemáticas, a relação entre a estrutura de classes e a estrutura da orquestra, concluindo que a orquestra opera uma inversão das posições sociais dos músicos na estrutura de classes: os instrumentistas de cordas, geralmente provenientes das classes privilegiadas, acabam por ocupar os papéis de ‘meros’ *tuttistas*, enquanto os instrumentistas de sopro, tendencialmente provenientes das classes populares, ocupam os papéis de solistas, o que lhes atribui um maior estatuto no interior da orquestra. Este processo de inversão é gerado pelas diferenças de papéis e estatutos entre as diferentes famílias instrumentais no interior da orquestra.

apesar de ser aqui assumidamente reconfigurado. As suas implicações, por exemplo, em termos da percepção, das sensações, do movimento e dos usos do corpo no âmbito da relação entre o instrumentista e o seu instrumento, sugerem um aprofundamento no âmbito de uma abordagem multidisciplinar. Tal refinamento analítico poderá ter um potencial interessante para a teorização sociológica da incorporação, ao permitir compreender melhor esse processo na sua multi-dimensionalidade.

Recentrando a análise no nosso objecto de estudo, são óbvias as implicações (constrangedoras) de determinados *processos atribucionais* associados à *percepção condicionada*, por sua vez decorrente de um determinado *habitus* instrumental pré-violístico (com falhas e *handicaps* documentados). Tais constrangimentos exerceram-se sobre a emergência e estruturação de técnicas realmente adaptadas ao instrumento. A técnica de um instrumento é entendida, como já se referiu, como um conjunto cristalizado e mais ou menos canonizado e institucionalizado de saber prático e mais ou menos teorizado, acumulado ao longo de gerações de instrumentistas. A técnica interiorizada pelo instrumentista é um conjunto de modos concretos de *fazer soar* o instrumento de que depende a construção e efectivação da imagem sonora e das *possibilidades* deste em intersecção com (as d)o repertório tocado.

Fenómenos derivados do *habitus* instrumental pré-violístico, nomeadamente a *percepção condicionada* e tendência para os *enviesamentos atribucionais* foram influentes na trajetória futura do instrumento, ao terem produzido determinadas representações que se viriam a cristalizar no *discurso dominante sobre as suas possibilidades e limitações*. Na relação entre o violista actual e o seu instrumento, tal discurso pode predispor à emergência de “profecias auto-concretizadas” verdadeiramente constrangedoras da exploração, construção e efectivação de *possibilidades* latentes que emergem a partir da configuração instrumentista-instrumento-repertório. Para concluir, é importante salientar que todos estes são elementos essenciais da identidade social e musical do violista.

Estes fenómenos constituem processos e mecanismos *concretos* de mediação, importantes para captar o modo como a materialidade e as propriedades sonoras do instrumento são usadas, em intersecção com a música composta para o instrumento (sendo também influentes sobre o próprio tipo de escrita que lhe é atribuída), bem como em articulação com processos de incorporação e com as construções social e psico-cultural quer do instrumento quer do repertório. Constroem e materializam o modo como a própria música soa. A sua análise contribui, assim, para a superação da dicotomia entre o social e o musical/ estético.

3.2 Da construção social à construção física do(as) (imperfeições do) instrumento

Segue-se a análise de uma segunda grande dimensão do círculo vicioso em torno da viola d’arco e do violista. Antes de mais, é importante reconhecer a relativa artificialidade da distinção entre cultura material (o “físico”, o “concreto”) e cultura imaterial (o “social”, o “psicológico”, o “cultural”). Latour (2005) alerta para a necessidade de reconhecer que tanto “Natureza” como “Sociedade”, por exemplo, funcionam como “colectores” (“collectors”), que ao estabelecerem associações elaboram uma dada “*montagem*” (“*assemblage*”) do real. É assim importante ter a

noção de que “Natureza” e “Sociedade”, bem como a oposição entre as mesmas, funcionam como construções de carácter retórico (tal como acontece com os conceitos de “social”, “estético”, “físico”, “acústico”, “psicológico”, etc.). Um artefacto tem em si implicada, imbricada, uma dada representação, um conceito; ou seja, as representações constituem o real não só a um nível simbólico, em termos de visão do mundo, mas fazem-no também em termos materiais, ao *objectificarem-se*.

O processo dinâmico de construção do real ao longo de um determinado período de tempo – *grosso modo* através da dialéctica entre o representacional e o material, ou mais precisamente entre vários tipos de “ingredientes” que, em *co-produção* (DeNora, 2000:4), constituem esse real – pode ser visto em acção nos processos atrás descritos, implicados no que considere ser um círculo vicioso em torno do instrumento(ista). No seio deste círculo ou de um qualquer outro processo, considerar um ou outro destes “ingredientes” como *causa* ou como *efeito*, depende de qual o “momento” do círculo que se isola para ser sujeito a análise. Tal “momento” (obviamente já isolado em função dos objectivos da análise) e o quadro analítico determinam a selecção inicial de um dos “ingredientes”, em função da pertinência que adquire como *causa primeira* nesse mesmo momento, bem como de um outro (ou mais) ingrediente(s) com qual o investigador irá estabelecer uma *associação*. Tal procedimento analítico implica, antes de mais, reconstruir teoricamente o processo em função de uma lógica linear simplificada (na realidade os processos são confusos, complexos, ocorrendo vários fenómenos simultaneamente, daí o uso do termo *co-produção*). Implica, depois, “parar” *teoricamente* o processo, que na realidade ocorre dialéctica e continuamente ao longo do tempo, *reconstruindo analiticamente a estrutura desse momento parado no “tempo”, tornando o processo estático – como que parando a projecção de um filme e seleccionando um fotograma* para análise. Neste processo, há que seleccionar, por exemplo, dois dos “ingredientes” que se afiguram como mais pertinentes naquele momento, classificando cada um deles como “social”, “estético”, “físico”, “acústico”, “musical”, bem como atribuindo-lhes um estatuto de “causa” ou “efeito”. Ao analisar o “fotograma” *posterior*, o ingrediente que tinha sido “efeito” poderá adquirir o estatuto de “causa”, sendo enquadrado já no âmbito de uma outra relação causal que se afigure relevante – podendo esta derivar de uma associação com o mesmo “ingrediente” ou com um outro (em relação ao qual poderá, no entanto, manter o estatuto de “efeito”). Uma reconstrução teórica linear, ou a objectivação de um processo, é constituída por uma sucessão de momentos-chave seleccionados pelo investigador, sendo possível identificar regularidades e re-constituir padrões nas relações implicadas nas sucessivas *configurações* entre “ingredientes” de diferentes tipos. Tudo isto sem esquecer o movimento de cada momento para o seguinte, ou seja, sem esquecer a *mudança*.

Voltemos a focalizar a atenção sobre o nosso objecto de estudo. A um dado momento da história da música ocidental, aproximadamente desde os finais do século XVIII até metade do século XIX, os resultados do círculo vicioso em torno do instrumento(ista) não se limitaram à produção de uma imagem sonora do instrumento considerada deficiente e de correspondentes representações pouco abonatórias a

propósito das suas *possibilidades* técnicas, expressivas e musicais¹⁶. *Mais do que uma mera construção “social”, verificaram-se efeitos físicos, materiais e muito “concretos”*: trata-se da construção e uso frequente de violas bastante mais pequenas do que os instrumentos em uso generalizado tanto no período histórico anterior como no posterior – violas assim mais próximas (em termos físicos, acústicos, técnicos e identitários) do violino. O *habitus instrumental* pré-existente dos violistas da época e a *percepção condicionada* são aqui novamente os factores explicativos do facto de aqueles instrumentistas procurarem, junto dos construtores de instrumentos da época, violas consideravelmente mais pequenas.

O timbre e a capacidade de projecção sonora do instrumento foram substancialmente afectados por essa redução física, comprometendo as características sonoras e tímbricas específicas e distintas da viola d’arco, bem como uma capacidade de projecção sonora satisfatória quando usada solisticamente.

Trata-se do período da história da viola que Alvergnat, no seu estudo musicológico e histórico sobre o instrumento, denomina de “*Monarquia da Pequena Viola*”, e que terá ocorrido aproximadamente entre 1780 e 1850 (Alvergnat, 1999). Esta autora descreve como, a partir dos finais do século XVII, o surgimento de concertos públicos teve como efeito a valorização do virtuosismo instrumental e a procura de músicos vistos como tendo um elevado grau de habilidade, por serem muito de agrado do público (Alvergnat, 1999:52). Esta conjuntura terá sido favorável à afirmação do violino, refere Alvergnat, que mais facilmente se presta a uma sonoridade brilhante e a uma técnica virtuosística e, simultaneamente, à entrada da viola numa fase de obscuridade (Alvergnat, 1999:52). Tal é facilmente compreensível já que, a confiar nas fontes históricas, as competências (reconhecidas e legitimadas) dos instrumentistas que a tocavam seriam geralmente bastante limitadas, parecendo ter surgido neste momento uma lógica e um processo de segmentação entre os que eram considerados “bons” violinistas, que tocavam o violino, e os que eram vistos como “maus” violinistas, que passavam a tocar viola d’arco, já que, no âmbito do paradigma composicional instituído no período barroco, as partes intermédias, frequentemente destinadas ao preenchimento harmónico ou a executar figurações de acompanhamento, eram geralmente mais fáceis de executar.

O tamanho do corpo das violas em uso, especialmente na Alemanha e na Inglaterra, diminuiu substancialmente até aos 39cm ou mesmo 38cm¹⁷, o que constitui apenas mais 2,5 ou 3,5cm que o violino (Alvergnat, 1999:52-53). Alvergnat considera que esta situação levou a uma *crise identitária* do instrumento, podendo-se objectivamente considerar, creio, que tal fenómeno *amplificou* a sua fragilidade e ambiguidade identitárias. Tendo em conta que a sonoridade e o timbre produzidos por estes instrumentos são bastante mais semelhantes aos do violino comparativamente às violas anteriormente em uso, podemos considerar que tal constituiu uma *amputação do instrumento* aos níveis físico, acústico e identitário, bem como (literalmente) uma *construção de limitações – ou “imperfeições”* – do instrumento (já que tanto

¹⁶ Refira-se que ao baixo estatuto do instrumento se associava um estatuto igualmente baixo do violista, acompanhado de vários estereótipos negativos, e cuja análise ultrapassa o âmbito deste texto.

¹⁷ As violas em uso por vários solistas proeminentes actualmente têm um corpo (caixa de ressonância) cujo tamanho varia entre aproximadamente entre 41,5cm e 43cm.

a sua individualidade tímbrica como a capacidade de projecção sonora foram consideravelmente afectadas).

Alvergnat afirma que a “qualidade sonora miserável” destes instrumentos foi um factor decisivo para que a viola não suscitasse interesse por parte dos instrumentistas com elevadas competências, constituindo o seu tamanho reduzido um factor atractivo de violinistas recém-iniciados na música de conjunto ou “sem dons particulares”, para que passassem a tocar viola (1999:53). No entanto, defendendo aqui a tese de que o processo descrito por Alvergnat pode ser visto como constituindo uma “segunda parte” do *círculo vicioso* que temos vindo a analisar, pois entre as causas determinantes para tal redução do tamanho dos instrumentos, assumem relevância explicativa os processos (atrás analisados) associados ao *habitus* instrumental pré-violístico dominante, à *percepção condicionada* e aos *enviesamentos atribucionais*. Foram tais processos que determinaram que os instrumentistas *procurassem* instrumentos pequenos junto dos construtores. Tudo isto constituiria, sugiro, uma “primeira parte” do círculo vicioso, que culminaria na emergência da “*Monarquia da Pequena Viola*”, para empregar aqui a expressão sugerida por Alvergnat.

A propósito de uma das violas que terá pertencido a W. A. Mozart (1756-1791), com um corpo de cerca de 40cm, Riley refere, na sua historiografia da viola, que naquele tempo a maioria dos violistas tocava instrumentos com um tamanho de corpo que variava entre os 37,5cm (um valor ainda inferior ao que é referido por Alvergnat) e os 40cm. Segundo este autor, antes de 1780 uma viola com cerca de 40,6cm era considerada grande (Riley, 1993:133; 221, nota de rodapé). Já Berlioz, no seu “*Traité d’Instrumentation et d’Orchestration*” publicado já em 1844, escreve:

“(…) a maioria das violas usadas presentemente nas nossas orquestras francesas não tem as dimensões necessárias; elas não têm nem o tamanho, nem como consequência natural a capacidade sonora das verdadeiras Violas, são quase violinos montados com cordas de viola. Os directores musicais deviam proibir absolutamente o uso destes instrumentos bastardos cuja sonoridade despoja da sua cor uma das partes mais interessantes da orquestra, roubando-a de muita energia, especialmente nos registos graves.” (Berlioz, 1844:37)

O uso generalizado destes instrumentos considerados demasiado pequenos pode ser visto como uma *vicissitude* na história do instrumento, ao comprometer e dissolver as suas características tímbricas e sonoras específicas nas do violino, em consequência da sua redução física. A partir deste momento histórico, verificar-se-ia o que Alvergnat classifica de um processo de “procura de uma identidade física” (Alvergnat, 1999:83), bem como sonora, idiomática e técnica, do instrumento. Curiosamente, depois de terem surgido várias propostas de modelos experimentais alternativos por parte de alguns construtores, foram as violas idênticas ou inspiradas nos modelos dos mestres italianos (ou outros) dos séculos XVII e XVIII que se viriam a afirmar ao longo do século XX e na actualidade¹⁸. Por este facto podemos considerar que este processo de procura

¹⁸ Obviamente que as violas usadas ao longo dos séculos XIX e XX, e na actualidade, com excepção dos instrumentos usados no âmbito dos movimentos de re-interpretação de música antiga, sofreram (no século XIX) as mesmas adaptações estruturais que todos os outros instrumentos de cordas. Tais transformações foram transversais a todos os instrumentos da família instrumental e são laterais e irrelevantes para a análise que desenvolvo, daí que não as considere.

identitária constituiu uma mera *recuperação ou restauro identitários*: os antigos instrumentos italianos são, aliás, dos mais procurados pelos solistas contemporâneos. Antes da recuperação identitária do instrumento, e como acontecimento que despoletou todos os experimentalismos posteriores que se viriam a revelar inconsequentes, refira-se a “demonstração científica” por Savart, em 1819 (Alvergnat, 1999:81), do que viria a ser conhecido *grosso modo* como o “problema” (físico-acústico) da viola¹⁹. É fácil compreender como a generalização do uso daqueles instrumentos pequenos exerceu um forte constrangimento sobre a exploração, construção e concretização de determinadas potencialidades e *possibilidades específicas* do instrumento (em termos de qualidade e identidade tímbrica, de projecção sonora, de facilidade de resposta). A ideia reificada de que o instrumento *não soa* quando usado solisticamente, que durante tanto tempo integrou o discurso sobre o instrumento, derivou certamente, numa parte importante, da era da “*Monarquia da Pequena Viola*”.

Debruçar-me-ei em seguida sobre o conceito de *possibilidade*, para depois argumentar como a “demonstração científica” de Savart se converteu numa vulgata indevidamente generalizada e serviu de base a um subsequente processo de *reificação*. Para terminar esta secção saliento apenas como o que poderá ser considerado uma amputação do instrumento pode ser visto como um modo materializado, físico e sonoro, de re-formatar, submeter e encaixar o instrumento em função de imperativos representacionais e práticos gerados pela prevalência de um determinado *habitus* instrumental, associado à correspondente percepção condicionada e a processos de atribuição causal. E tudo isto no seio de um contexto estético-social que potenciava a discrição das vozes e instrumentos de registo intermédio, nomeadamente o paradigma de melodia acompanhada prevalente no período barroco

4. O conceito de *possibilidade*.

As possibilidades na relação instrumentista-instrumento-repertório

Depois de um esforço analítico que pretendeu realçar o movimento dialéctico entre as dimensões material e imaterial da cultura, julgo ser a altura indicada para definir com maior pormenor e desenvolver mais profundamente o conceito de *possibilidade* nas suas várias implicações.

O conceito de “*affordance*” (que traduzo como “possibilidade”) foi originalmente formulado por Gibson no âmbito da teoria ecológica (DeNora, 2000; E. Clarke, 2005). “*Possibilidade*” implica a materialidade e as propriedades físicas dos objectos: por exemplo, uma bola *possibilita* rolar ou pinchar, de um modo que um cubo do mesmo tamanho, peso e textura não conseguiria (exemplo apresentado em DeNora, 2000:39).

¹⁹ Resumidamente, o ‘problema da viola’ consiste na ideia de que o instrumento é demasiado pequeno para ter uma sonoridade satisfatória, mas demasiado grande para poder ser tocado com facilidade. Trata-se aqui de um problema ‘físico-acústico’ (e técnico) que é visto como irresolúvel na concepção e construção do instrumento. As dimensões do instrumento são entendidas, assim, como uma solução de compromisso – nunca ideal, portanto – entre a maneabilidade (que exigiria uma caixa de ressonância de menor dimensão) e a sonoridade (que exigiria, por sua vez, uma maior dimensão da mesma). Refira-se, no entanto, que se trata aqui de uma *percepção da maneabilidade* (e respectiva representação dominante do instrumento), socialmente construída por mecanismos associados ao *habitus* instrumental pré-violístico e aos correspondentes processos de *percepção condicionada* e de atribuição causal.

É essencial ter em conta que as *possibilidades* se constituem ou emergem a partir das relações entre actores humanos e objectos. Enquanto na formulação original do conceito Gibson se foca principalmente nos aspectos mais directamente relacionados com a percepção, outros autores compreendem-no mais em termos das consequências – em termos de *acção* – de os sujeitos encontrarem informação perceptiva no mundo (DeNora, 2000:38). Determinadas características físico-acústicas de um instrumento *possibilitam* um certo conjunto de coisas (sujeitas a uma mediação exercida pela escrita que os compositores produzem para o instrumento e pela técnica usada pelo instrumentista). Por exemplo, os instrumentos de arco usados na orquestra moderna possibilitam de um modo muito imediato e não intencional até, a produção de um *glissando* durante as mudanças de posição (uma possibilidade que verdadeiramente se “impõe” de modo imediato, tanto que até há uma série de exercícios que têm como finalidade evitar ou disfarçar a sua manifestação!). O timbre do instrumento *possibilita* igualmente determinados usos por parte de um compositor, influenciado pela construção psico-cultural do instrumento em termos, por exemplo, do tipo de expressividade que lhe é convencionalmente associada ou da sua simbologia: tal acontece explicitamente, por exemplo, no uso da retórica na música barroca, nomeadamente a associação de determinados recursos retóricos de instrumentação (ou seja, a escolha dos instrumentos) a determinados “afectos” ou simbolismos.

O conceito de *possibilidade* contempla tanto as *dimensões social e psico-culturalmente construídas*, como as *propriedades e a materialidade dos objectos*, implicando ainda a própria estruturação do meio ambiente que envolve o sujeito e os processos de percepção aí ocorrentes. No entanto, verifica-se uma complexa interacção dialéctica entre a dimensão sócio-cultural e as propriedades materiais dos objectos (dos instrumentos e do próprio material musical): se bem que, como exemplifica E. Clarke, para um sujeito uma cadeira nunca venha a proporcionar a *possibilidade* de que ele a coma, “o princípio da possibilidade não implica que a percepção seja sempre óbvia e destituída de ambiguidade, dado que objectos e eventos podem dar origem a mais do que uma experiência perceptiva” (Clarke, 2005:38). Se a informação perceptiva “carrega variáveis de informação diferentes ou contraditórias *possibilitará* experiências perceptivas diferentes ou contraditórias” (*Ibidem*, citando Gibson). As dimensões social e psico-cultural do objecto entram em interacção com as propriedades e a materialidade do mesmo, produzindo aquelas um efeito mediador e funcionando assim como variáveis fortemente condicionadoras sobre a experiência perceptiva do sujeito (e respectiva interpretação), bem como sobre o tipo de *acção* que daí decorrerá, num contexto específico em que um dado sujeito e um dado objecto interagem. Clarke refere, precisamente, a natureza social das *possibilidades* para os seres humanos dando como exemplo:

“Um violino, por exemplo, possibilita arder, mas factores sociais asseguram que esta é uma possibilidade bastante remota – que poderia ser concretizada apenas sob circunstâncias extremas ou por um indivíduo que não tenha em consideração (ou mesmo desdenhe) (d) contexto musical que regula as possibilidades²⁰.” (2005:389)

²⁰ Não resisto a reproduzir o texto da nota de rodapé apresentada pelo próprio E. Clarke: “Este ‘desdém’ é explorado na seguinte pergunta colocada por uma anedota: ‘qual a diferença entre um violino e uma viola?’ à

Sobre a relação entre actores humanos e objectos tecnológicos, DeNora alerta para a necessidade de se encontrar um meio-termo entre *sociologismo* e *tecnologismo*, questão amplamente debatida no âmbito da sociologia da ciência e da tecnologia (DeNora, 2000:38-41). Segundo as perspectivas enformadas pelo tecnologismo, as propriedades dos objectos determinariam o uso destes, o que equivaleria, no caso da música, a considerar-se que o material musical, em virtude das suas propriedades, *inculcaria* sentido nos actores e na vida social (*Ibidem*). Recorrendo a Anderson e Sharrock, esta autora salienta a importância da *acção* no modo como os actores se relacionam com os objectos em contextos específicos (DeNora, 2000:40). Daí que, a propósito das implicações sociais dos artefactos e dos materiais estéticos, esta autora realce que é no nível interaccional onde diversas articulações e ligações se constituem, bem como onde quadros de ordem (“*frames of order*”) são estabilizados e desestabilizados em tempo real (DeNora, 2000:40). Significa isto que a aplicação da teoria ecológica à análise da música ajuda a compreender como se forma o *significado* dos materiais musicais em tempo real e em contextos empíricos localizados (DeNora, 2000; 2003) – quer sejam salas de concerto, salas de aula dos conservatórios, ou durante o uso de mp3 na vida quotidiana (tendo-se também em conta os próprios modos de ouvir, como alerta Stockfelt, 1997) –, e não em termos abstractos (segundo os quais, a música é concebida como *código*, considerando-se que o seu *significado* está implícito no próprio texto musical, significado esse que seria possível *descodificar* através da análise de partituras).

5. A vulgata “o problema da viola” como reificação

DeNora salienta como os estudos etnográficos sobre a constituição das *possibilidades* mostram como os actores “apagam” o trabalho que eles próprios fazem quando configuram objectos e as implicações sociais destes (naturalizando tais processos) – esquecimento esse que constitui a prática cognitiva da *reificação* (DeNora, 2000:40). Ao longo deste artigo procurei, precisamente, mostrar como os discursos dos actores (os instrumentistas) sobre o seu instrumento *naturalizam* frequentemente a própria *percepção condicionada* (a comparação omnipresente, tácita e mais ou menos implícita, da viola d’arco com o violino, em referência a categorias específicas deste instrumento), entre outros aspectos²¹.

Tais processos de naturalização e de reificação efectuem-se com recurso às *atribuições causais* que elegem as propriedades do instrumento (vistas como “limitações”) como factor de explicação e justificação de dificuldades ou imperfeições, aos níveis técnico e musical, com que se deparam durante o estudo a *performance*. Constituem igualmente uma demonstração de como, num dado contexto e em interacção com a materialidade do objecto (o instrumento e suas propriedades sonoras

qual a resposta é: a viola demora mais tempo a arder”.

²¹ A própria posição em relação à pedagogia do instrumento que advoga a absoluta necessidade de um *habitus* instrumental violinístico prévio ao seu estudo – ou seja, estudar-se o violino durante vários anos antes da viola – pode ser vista como sendo derivada de outros processos de reificação, nomeadamente a naturalização da ausência de uma técnica específica da viola, bem como do passado ex-violinístico dos violistas, normal num contexto sócio-histórico particular em que a viola d’arco não tinha uma técnica específica. No entanto, tal debate é demasiado complexo para ser aqui tratado com profundidade.

e tímbricas), a percepção e a construção social da maneabilidade/ limitações de um instrumento se integram elas próprias na(s) (exploração, construção e efectivação das) *possibilidades* que emergem da configuração triangular entre instrumento-instrumentista-repertório, no seio de contextos sócio-culturais e de acção localizados.

A formulação “científica” do “problema da viola” por Savart, no século XIX, em plena emergência do positivismo, emprestou a legitimidade da linguagem da ciência, então em crescente reconhecimento, a um complexo processo de naturalização e reificação. O discurso científico efectivou o clímax de um processo de reificação associado a um determinado *habitus* instrumental, à percepção condicionada e aos respectivos processos de atribuição causal. É importante não ser injusto com Savart, pois, as suas conclusões fazem algum sentido numa época em que as violas usadas eram – acreditamos – demasiado pequenas. Pequenas até ao insustentável, segundo o julgamento bem explícito no discurso de Berlioz que foi acima apresentado. Tais estudos acústicos propuseram igualmente a conclusão de que não só a viola, mas também o violoncelo e o contrabaixo deveriam ter um tamanho maior para corresponderem ao modelo de “perfeição acústica” representado pelas proporções do violino, apesar de a viola ser o instrumento visto como mais problemático a este nível. Vemos que o brilho sonoro (do violino) surge aqui como padrão normativo ao qual, idealmente, estes instrumentos deveriam corresponder em termos tímbricos: a ideia implícita seria a de que a viola, o violoncelo e o contrabaixo deveriam reproduzir de certa forma o timbre do violino nos seus respectivos registos. [Os benefícios parecem-nos questionáveis, pois tal representaria inegavelmente uma perda de tri-dimensionalidade sonora e de variação tímbrica].

Re-centrando a análise sobre a viola d’arco, a conclusão de Savart é então justificada até certo ponto por um contexto em que era dominante o uso de violas consideradas demasiado pequenas (se não pelos violistas da época, por compositores como Berlioz). No entanto, tal passou para os séculos XX e XXI sob a forma de vulgata simplificada, apesar do processo de recuperação identitária e física do instrumento que entretanto se verificou. Tal vulgata cristalizou-se, erradamente, como o “problema” da *Viola* e não *daquelas violas* (verdadeiramente amputadas) em uso generalizado naquela época. Este é um exemplo de como a “ciência” – inseparável do “uso social da ciência” (a própria distinção é um *nonsense*, já que ela nunca é neutra) – exerceu aqui uma importante função de ocultação/ naturalização, que resultou num processo que ao longo do tempo viria a adquirir uma intensidade ainda maior através do modo como se generalizou como vulgata. Refira-se que considerar a dimensão tecnológica (nomeadamente a construção de instrumentos e as implicações desse processo em termos das *possibilidades*, de fenómenos associados à percepção, à incorporação, aos usos do corpo pelos instrumentistas, bem como ao modo como os compositores escrevem para o instrumento) constitui uma linha de análise que me parece promissora na contribuição que poderá dar para capturar a música “em si” e a sua própria materialidade na análise sociológica que durante tanto tempo os sociólogos deixaram escapar.

Ao longo do processo que viria a culminar na “*Monarquia da Pequena Viola*” (empregando a expressão proposta por Alvergnat), o *habitus* instrumental pré-violístico, localizado no interior de um contexto marcado por uma fragilidade

identitária do instrumento e uma fragilidade das próprias categorias definidoras do seu timbre, expressividade, técnica e idiomática (que se diluíam na dominância das categorias referentes ao violino), produziu a “pequena viola”, um instrumento subdimensionado, mais semelhante – porque *assemelhado* – ao violino. Um instrumento cujas *possibilidades* foram, ao longo deste processo, constringidas e restringidas. Esta construção da realidade operou-se através de complexos processos dialécticos de *co-produção* (DeNora, 2000) entre uma multiplicidade de factores integrantes da realidade (“sociais”, “musicais”, “físicos”, “acústicos”, “psicológicos”, etc.). Trata-se aqui, pois, de uma dada “*montagem*” da realidade, para empregar a noção proposta por Latour (2005). Reprodução (intensificadora) do círculo vicioso e reificação (que culminam no recurso ao discurso científico) são processos marcantes em toda esta dialéctica entre as dimensões material e imaterial da cultura.

É importante permanecer atento à eventualidade de todos os processos aqui descritos estenderem os seus efeitos à actualidade, produzindo constringimentos sobre a exploração, construção e efectivação de determinadas *possibilidades* do instrumento, que se arriscam a permanecer meramente *latentes* (embora *utilizáveis* no âmbito dos paradigmas estéticos que produziram e produzem música para o instrumento, bem como possivelmente estimulantes de composições futuras, no âmbito de paradigmas estéticos emergentes ou futuros). O desenvolvimento de competências dos instrumentistas e os próprios processos pedagógicos podem ser ensombrados por “profecias auto-concretizadas”, que podem levar a pensar que “não é possível”, antes sequer de se tentar.

Da desconstrução dos colectores à co-produção e imbricação dialéctica

Tal como Latour afirma relativamente à tradição sociológica entendida de um modo global (Latour, 2005), também no âmbito da abordagem da música há que ultrapassar o que denomina de “sociologia do social”. É necessário procurar desenvolver, teórica, metodológica e empiricamente, perspectivas que estejam em consonância com a noção de que não existe um “campo social” em contraposição a um “campo estético” ou “musical”, ou seja, de que não há um campo “social” no interior do qual ocorrem práticas como que “não sociais”, entre as quais se incluiriam as musicais: qualquer prática musical é, simultânea e necessariamente, social. Há que ultrapassar as fortes limitações das perspectivas que, no âmbito das sociologias da arte e da música, e baseando-se em tal pressuposto, procuram relações (causais) entre o “campo social” e o “campo musical” (frequentemente procurando desconstruir o paradigma da autonomia estética), ou fazem “leituras sociais” da arte. Ultrapassar as limitações das abordagens que, entendendo sociologicamente a arte como *mera actividade ou conjunto de processos sociais*, ou, ainda, que se focalizam no modo como o que se considera ser “arte” resulta de processos de legitimação e de institucionalização derivados de consensos sociais, acabam por estudar quase apenas aquilo que está à *volta* da arte, como acontece nas abordagens baseadas na noção de “*art worlds*”, ou na “teoria institucional”. Perspectivas que – sem que se pretenda questionar a sua

utilidade e interesse – acabam por perder da análise, irremediavelmente, o objecto artístico e a arte “em si”²².

Como refere Latour (2005), há que ter em conta que “Natureza” (que incluiria o “físico”, o “acústico”...) e “Sociedade” (ou “campo social”, ou ainda “factores sociais”) são meros *colectores*, ou seja conceitos que elaboram um conjunto de *associações*, constituindo uma dada “*montagem*” (“*assemblage*”) da realidade. Assim, é de salientar que os conceitos “social”, “estético”, “físico”, “acústico”, “técnico”, bem como os dualismos convencionalmente associados aos mesmos, têm um carácter construído, sendo, pois, de natureza retórica (que, no entanto, não deixa de produzir efeitos na própria realidade). Por exemplo, o “acústico” é, na realidade, não apenas simplesmente acústico, nem mesmo psico-acústico, mas antes sócio-psico-físico-acústico. É, assim, extremamente importante reconhecer a *imbricação dialéctica*, extremamente complexa, que existe entre os diversos – como afirma DeNora “ingredientes” – activos da realidade, como o social²³, o psicológico, o estético, o físico, o acústico, o técnico. Tais ingredientes *co-produzem*, portanto, a realidade em interacção dialéctica.

*A agência dos actores não-humanos
(objectos, instrumentos e propriedades sonoras)*

Para ultrapassar essa limitação essencial de grande parte das abordagens sociológicas da música e da arte que é o deixarem escapar o objecto artístico “em si”, o que inclui obviamente a própria *materialidade* da música, é essencial reconhecer a capacidade de *agência* dos actores não-humanos²⁴, nomeadamente dos objectos e dos instrumentos musicais, bem como das várias propriedades físico-acústicas do próprio som. Fazê-lo tem desde logo consequências ao nível epistemológico: como argumentam Hennion, Maisonneuve e Gomart (2000:247), há que ultrapassar a perspectiva do construcionismo social, pois este não reconhece a capacidade de acção dos objectos – não é, aliás, por acaso que Latour (2005) distingue entre construcionismo e construcionismo *social*. Um mérito da *actor-network theory* é permitir resolver eficazmente o dilema epistemológico, que muita tinta pode fazer correr, entre construcionismo social e realismo.

O conceito de *possibilidade* (“*affordance*”), nomeadamente a noção de um conjunto de *possibilidades* como emergindo a partir da relação entre um sujeito e um objecto

²² Estas abordagens apresentam várias limitações, mesmo antes sequer de se considerar aquela dimensão da arte, especialmente evasiva, que se reporta ao ‘indizível’, segundo o termo proposto por Monteiro (1996) – e sobre a qual, aliás, o presente artigo não incide. Apesar de esta ser uma questão com a qual tenho lidado no trabalho que tenho desenvolvido situa-se em terreno movediço, pelo menos sociologicamente.

²³ Latour recupera a concepção do *social como associação* (entre diferentes elementos) que tinha sido proposta por Tarde e que tinha sido concorrente da noção Durkheimiana do *social como* (em termos algo simplistas) ‘*coisa*’. Esta última acabaria por se tornar dominante em termos da influência sobre o desenvolvimento futuro da tradição sociológica, tendo a primeira caído no esquecimento. Ao contrário de Latour, que parece delimitar o ‘social’ à mera *associação* entre diferentes ‘ingredientes’, eu concebo *também* o social como – ele próprio – um ingrediente activo na construção da realidade, possuidor de um certo grau de ‘autonomia’, se assim podemos dizer.

²⁴ É de ter em atenção que esta noção de agência é claramente diferente do significado clássico que o conceito adquire na teorização sociológica clássica.

num dado meio ambiente, é um contributo muito importante para se ir para além do construcionismo social. O seu potencial parece-me enorme para compreender o que constitui a “música”, nomeadamente em termos das relações entre sujeitos, objectos e cultura. Revela-se extremamente interessante para estudar fenómenos como, por exemplo, as relações entre instrumentista-instrumento-repertório-compositor-públicos. Os conceitos de *propriedades materiais (ou agência) dos instrumentos*, de *construção social e psico-cultural*, de *possibilidade* e de *habitus instrumental* inserem-se numa tentativa em integrar, na análise sociológica, a materialidade e as propriedades sonoras dos instrumentos e da música, procurando-se assim capturar e agarrar o “objecto em si”. Articulados através da noção de *co-produção*, estes e outros conceitos contribuem para a superação da oposição entre o social e o musical/estético, bem como entre o social e o material.

Para além do texto: observar empiricamente os mecanismos concretos da mediação

Para uma abordagem à música, Hennion (1993) propõe uma sociologia da *mediação*, sendo aqui o conceito de “mediador” conceptualizado no sentido que adquire no âmbito da *actor-network theory*, ou seja, é entendido como agente transformador e não como mero transmissor passivo. Há que concretizar, de facto, o seu apelo por uma sociologia da mediação colocando em prática uma sociologia da música pós-adorniana na linha das propostas apresentadas por DeNora (2003), mas *analisando empiricamente, em tempo real e em contextos localizados e específicos, os processos e os mecanismos efectivos e geralmente negligenciados que constituem e efectivam essa mediação. E tal é algo que, a meu ver, tem sido insuficientemente concretizado na sociologia da música.*

Trata-se aqui de mediações que integram e constroem, necessariamente, a própria música “em si”, *mediando* precisamente as próprias *homologias*, conexões e relações causais entre o social e o musical que a “grande” tradição da sociologia da música personificada em Adorno estabelecia sem, no entanto, como aponta DeNora (2003), sair do campo da teorização abstracta e do hipotético, ou seja, sem que se procedesse a demonstrações empíricas. Urge, como propõe esta autora, observar empiricamente – em tempo real e de um modo localizado – tais mecanismos *em acção, num plano concreto* (mecanismos que eram pois, em grande parte, *apenas supostos* pela grande tradição da sociologia da música). A observação e o estudo empírico de tais *mecanismos mediadores* devem ser feitos com grande rigor, tendo muito cuidado no estabelecimento de quaisquer ligações entre o social e o musical. A obediência à regra formulada por Hennion é aqui essencial: “deve ser estritamente proibido criar ligações quando isto não é feito por um intermediário identificável” (citado por DeNora, 2000:4).

Na análise aqui apresentada, o uso de conceitos como os de *habitus instrumental* e de *possibilidades* é integrante de um esforço para apreender mecanismos e processos de mediação *concretos e localizados*. Ambos os conceitos integram e articulam quer as dimensões social e psico-culturalmente construídas, quer a materialidade e as propriedades sonoras do material e dos instrumentos musicais. Implicam ainda (especificamente neste caso) o corpo e mente do violista e a incorporação ao longo do tempo de certas disposições, associadas à técnica e à “personalidade” do instrumento.

O *habitus* instrumental, ao qual se associam a percepção condicionada e os processos de atribuição causal descritos, em articulação com as *possibilidades* que emergem a partir da configuração instrumento-instrumentista-repertório do instrumento, é também um importante elemento integrante e estruturador da identidade do instrumentista, produzindo efeitos concretos nos usos do instrumento e no modo como este soa.

Todos estes fenómenos a que se reportam estes conceitos, sendo específicos ao objecto de estudo aqui analisado, a viola d'arco e o violista, permitem aprender e compreender *mecanismos e processos concretos* que constroem e materializam uma determinada realidade sócio-musical. Materializam, dentro desta, o próprio *texto musical*, convertendo-o em música que soa de uma dada forma, já que predis põem o instrumentista para determinados tipos de *acção* (formas de estudar, interpretar e tocar) que constroem e concretizam de certa maneira (ou deixam por concretizar, deixando-as em estado latente) determinadas *possibilidades* do material musical em intersecção com as *possibilidades* do instrumento, em contextos específicos e localizados. É importante considerar todas as implicações de tal intersecção: o material musical, pelas suas características (o tipo de técnicas de arco ou de mão esquerda que envolvem, por exemplo), activa ou mantém latentes determinadas possibilidades do instrumento. Por outro lado, o mesmo texto pode soar de modos muito diferentes, em função dos modos como é tocado, sendo estes influenciados por mecanismos e processos de mediação como os que foram aqui analisados.

As *possibilidades* devem, pois, ser sempre empiricamente especificadas (dado que se reportam sempre a contextos espaço-temporais concretos), não podendo ser meramente deduzidas a partir do texto musical, ou seja, do que está escrito na partitura. O uso dos conceitos de *habitus* instrumental (de percepção condicionada, etc.) e de *possibilidades* dos materiais musicais *permitem especificar instâncias mediadoras concretas entre o texto (a partitura) e a música efectivamente "audível"* – isto é, tal como esta soa num dado momento e lugar, mesmo, até, antes de se considerar o estudo do encontro da obra com o público e o consumo. DeNora (2000:38-41) descreve como, quer na sociologia como na musicologia (inclusivamente na chamada “nova musicologia”), se cometeu frequentemente o erro de supor que o *significado* musical estaria simplesmente embutido no texto musical em si (sendo visto como um mero *código* a ser decodificado), e que seria depois inculcado nos “receptores” e na própria vida social. DeNora propõe assim passar-se da conceptualização do significado musical como *inscrição* ao significado como sendo algo emergente a partir daquilo que o texto e o material musical *possibilitam* em articulação com determinados actores em determinados contextos e circunstâncias. Tais possibilidades podem (ou não) efectivar-se em função dos vários mediadores em jogo (instrumentistas, condições acústicas e arquitectónicas, *media*, públicos...). Para além disso, efectivam-se de modos diferenciados em função desses mesmos mediadores e das suas características específicas, bem como das diferentes configurações ou montagens que emergem a partir da associação entre os mesmos: as “*affordances*” não são algo imutável e *essencializado* que está implícito no próprio texto e material musical, mas emergem diferentemente em função de todas estas variáveis. O musical deve deixar de ser visto como um domínio à parte da vida quotidiana, por exemplo, não estando o significado musical simplesmente *codificado* no texto, mas derivando das *possibilidades* do

material musical, tal como estas se concretizam em localizações espaço-temporais concretas.

Alerto aqui para a importância absoluta de o sociólogo se precaver face à tentação de partir demasiado cedo para o estudo do encontro da obra com os públicos (centrando-se no consumo e nos processos de apropriação), negligenciando, assim, uma série de mecanismos mediadores concretos – complexos e subtis – que se localizam *ainda* no campo da produção, como aqui tentei mostrar. Como consequência da preocupação em ir-se além do texto, o estudo já *performance* tem recentemente merecido um grande interesse, quer por parte da sociologia da música, quer no âmbito da musicologia e dos *music studies*. No entanto é importante, novamente, não saltar demasiado rapidamente do texto para a *performance*, negligenciando todo um conjunto de processos e mecanismos mediadores *intermédios* que são partes integrantes *daquilo que a música é e o modo como soa* (embutindo-se, por fim, na própria *performance*) – integrantes, pois, da música “em si”. Espera-se que a análise aqui apresentada – para além de poder estabelecer pontes entre as correntes estética e empírica da sociologia da música – seja capaz de contribuir para o preenchimento de tais lacunas.

O estudo do campo da produção musical é tanto mais importante quanto tem sido consideravelmente negligenciado na análise sociológica, a favor das análises centradas no consumo, o que contribuiu em certa medida para a perda do objecto “em si” da análise sociológica. A esfera da produção constitui, creio, um *loco* privilegiado para o aperfeiçoamento das ferramentas teórico-metodológicas necessárias para a análise sociológica da arte e da música. Aliás, o esforço e os refinamentos que a este nível a análise da arte exige – e da música especialmente, dada a particular “imaterialidade” e fluidez do objecto musical, evasivo por excelência – permitem tornar esta sub-disciplina um laboratório de experimentação de grande relevância para a teorização e análise sociológica em geral, tanto mais que o risco de a sociologia deixar escapar o seu objecto existe em todos os seus sub-campos disciplinares²⁵.

Conclusão

Empreendendo uma estratégia jânica: seguir versus desconstruir os discursos

Finalmente, uma reflexão epistemológica importante. Capturar os processos de mediação implica que o sociólogo desça da sua pretensa posição privilegiada de onde observa a realidade, para seguir os discursos dos próprios actores. Tal é essencial para aceder e restituir, na sua análise, as *associações* (entre partituras, instrumentos, discos, instrumentistas, compositores, públicos, etc.) que elaboram determinadas “montagens” do real e que poderiam de outro modo permanecer inacessíveis.

Em articulação com este reconhecimento dos discursos dos actores (não os desqualificando) que é característico de uma postura pós-moderna, o autor não prescinde, porém, de assumir a ambição – modernista – do potencial desmistificador da sociologia, nomeadamente a ideia de que o treino do olhar sociológico pode permitir

²⁵ Agradeço a Virgílio Borges Pereira por me ter alertado e estimulado a reflexão relativamente às potencialidades particulares desta sub-disciplina a este nível.

desvendar certas *associações* e processos – eventualmente surpreendentes – e por vezes invisíveis aos próprios olhos dos actores sociais envolvidos ou que os próprios tentam ocultar, quer entre si, quer em relação aos próprios cientistas sociais. É importante que a própria pertinência da sociologia não se dilua numa simples reprodução acrítica dos discursos dos actores em que a primeira destas posturas pode desembocar. A desmontagem de processos de *reificação* (ocultos aos olhos dos actores), como aqui tentei fazer, demonstra precisamente o potencial revelador e desmistificador da sociologia. A triangulação metodológica efectivada através da combinação entre, por um lado seguir os discursos e, por outro a observação e a própria experiência pessoal do autor como violista, permite justificar que alguns discursos tenham sido desconstruídos e outros reconhecidos (e assim, de certa maneira, tacitamente legitimados).

Esta postura híbrida assumida pelo autor está em homologia e deriva talvez, em certa medida, do seu duplo estatuto quer como sociólogo e como violista, quer como sujeito e objecto, procurando combinar a análise sociológica e etnográfica com a sua própria vivência e percurso pessoais. O autor está consciente do carácter contingente do conhecimento científico, se bem que esperando que o seu duplo estatuto lhe tenha conferido condições de certa maneira privilegiadas para mergulhar nos complexos e subtis mecanismos e processos de mediação, que facilmente podem ser negligenciados, restituindo-os sociologicamente. Neste sentido, o seu próprio percurso como violista poderá ser, numa medida importante, legitimador das desmistificações que tentou concretizar.

Uma sobreposição epistemológica e vivencial que, apesar de poder ter potencialidades heurísticas específicas, envolve um considerável grau de tensão, entre fronteiras modernas e dissoluções pós-modernas, e que se desenvolve a partir da *estratégia jânica* proposta por Monteiro (1996). Nesta, o discurso da própria arte (que a afirma no que tem de “indizível” e a ajuda na sua particular resistência à análise) e o discurso que é produzido pela ciência a propósito da arte, gerado por aqueles que Monteiro denomina de “*os outros da arte*” (procurando desconstruir e desmistificá-la), são obrigados a co-existir em tensão. Para além de uma coexistência bi-céfala, no entanto, procurámos empreender uma sociologia híbrida e – esperamos – heurística.

Bibliografia

- ALVERGNAT, C. (1999), *L'Alto Depuis son Orgine*, Lyon, Editions Bellier.
- BERLIOZ, H. (1844), *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, Paris, Éditions Henry Lemoine.
- BOURDIEU, P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Editions Droz (re-editado pela Seuil em 2000).
- (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit.
- CLARKE, E. (2005), *Ways of Listening. An ecological approach to the perception of musical meaning*, Oxford, Oxford University Press.
- COLTON, Russel, J. (1969), “Differences between violin and viola technique”, *The School Musician, Director and Teacher*, 41, 30.
- DALTON, David (1988), *Playing the Viola- Conversations with William Primrose*, Oxford, Oxford University Press.

DeNORA, T. (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

— (2003), *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.

FINE, Burton (1979), “Studying violin before viola?”, *The Instrumentalist*, 34, 66-68.

FORSYTH, Cecil, (1982), *Orchestration*, Nova Iorque, Dover Publications (republicação da 2ª edição de 1935).

HENNION, A. (1993), *La Passion Musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

HENNION, A.; Maisonneuve, S.; Gomart, E. (2000), *Figures de L'Amateur: formes, objects, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française.

LATOUR, B. (2005), *Reassembling the Social. An introduction to actor-network theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

LEHMANN, B. (1999), “L'envers de l'harmonie”, *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, 110, Dezembro.

MONTEIRO, P. (1996), *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta.

QUANTZ, J. (1975 – edição moderna, na tradução em Francês), *Essai d'un Méthode pour Aprender à Jouer de la Flûte Traversière*, Paris, Aug. Zurfluh (original publicado em 1752).

RILEY, M. (1993), *The History of the Viola*, Vol. 1 (nota: edição de 1993), Ann Arbor, M. Riley.

SOUSA, Elizabeth (1997), “Atribuição causal – da inferência à estratégia de comportamento”, in Jorge Vala; M. B. Monteiro (coord.), *Psicologia Social*, Lisboa, Gulbenkian (3ª edição).

STOCKFELT, Ola (1997), “Adequate Modes of Listening”, in D. Schwarz; A. Kassabian; L. Siegel (coord.), *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, Charlottesville/London, University Press of Virginia, 129-46.

WOODWARD, A. (1991), “A profile of violists in the classical period”, in M. Riley, *The History of the Viola*, Vol. 2, Ann Arbor, M. Riley, 126-137.

Abstract:

Grounded on a research about the viola and violist, this article deals with wider questions related to the sociological approach to music at the epistemological, theoretical and methodological levels, which the author considers to be particularly relevant nowadays. The need to *capture the music “itself”* – including its materiality – in sociological analysis (avoiding the loss of the object that happens in the approaches grounded on the notion of “art worlds” and also, up to a considerable extent, in the perspectives based on the tradition of French structuralism) should be highlighted, as well as the *urgency to overcome the dichotomy between the “aesthetic” and the “social”*. The proposals presented here derive from the articulation of the author’s own work with other recent developments in music sociology (specifically DeNora and Hennion), as well as in the psychology of music (E. Clarke). The importance of elements from ANT (*actor-network theory*, specifically Latour), Bourdieu’s “theory of practice” and of certain analytical frameworks and studies developed within social psychology must be stressed as well, as these constitute important resources for the research and discussion. Methodologically, this case study consists on a critical

historiography of the instrument based on documental analysis, combined with ethnography (participation-observation) afforded by the double-status of the author as a sociologist and a violist. Additionally, semi-structured interviews have been made to violists and other musicians.

Keywords:

Music; Art; Instruments; Mediation.

Résumé:

A partir d'une recherche qui a pour son objet l'alto et l'altiste, cet article aborde des questions sur l'approche sociologique de la musique, aux niveaux épistémologique, théorique et méthodologique, que l'auteur considère particulièrement pertinentes aujourd'hui. Il est à souligner la *nécessité d'appréhender la musique "elle-même"* – y compris sa matérialité – dans l'analyse sociologique, ne laissant pas échapper l'objet "lui-même" (ce qui se passe dans les approches fondées sur la notion de "art worlds" ou aussi, dans une certaine mesure, dans celles basées dans le structuralisme de tradition française), et aussi *l'urgence de surmonter la dichotomie entre "l'esthétique" et le "social"*. L'auteur présente des propositions analytiques basées sur l'interrelation entre son propre travail et autres évolutions récentes au sein de la sociologie de la musique (particulièrement DeNora et Hennion) et de la psychologie de la musique (E. Clarke). L'auteur utilise aussi des éléments de la "théorie acteur-réseau" (spécifiquement Latour), de la "théorie de la pratique" de Bourdieu et aussi certaines cadres théoriques et concepts développées au sein de la psychologie sociale.

Sur le plan méthodologique, cette étude de cas produit une historiographie critique de l'instrument à partir de l'analyse documental, combinée avec la méthode ethnographique (participation-observation) en raison du double statut de l'auteur en tant que sociologue et altiste, et avec des entretiens semi-directifs avec des altistes et musiciens.

Mots-clés:

Musique; Art; Instruments; Médiation.