

MÚSICA E IDENTIDADE: O CASO DO VIOLISTA

Isadora Scheer Casari

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Mestrado em Música

SIMPOM: Subárea de Educação Musical

Resumo: O presente artigo é fruto de nossa pesquisa de mestrado em andamento que tem como objetivo conhecer os processos formadores da identidade dos violistas. Usamos o referencial da teoria das representações sociais por entender que identidades e pertencças grupais são construídas socialmente e informam sobre os indivíduos que as compartilham. Fatores como a viola ser um instrumento pouco conhecido do público não especializado em música, possuir certa semelhança física com o violino e ter sido ao longo de sua história pouco explorada como instrumento solista, além do papel predominantemente de acompanhamento que desempenha nas obras sinfônicas, são apontados por alguns autores como fatores relevantes para a compreensão da viola e o violista como detentores de uma certa representação social: a viola como instrumento defeituoso e o violista como um instrumentista menor.

Palavras-chave: Identidade; Violista; Representações Sociais; Música.

Abstract: This paper is a partial result of my research in the process of formation of the viola players identity. Our reference is the social representation theory which expose that identities and groups are socially build and inform us about the individuals that belongs to the group. Some authors indicate that factors, such as the viola being an unknown instrument to the non specialized public, having resemblance with the violin, a history of little use as a solist and having predominantly a secondary role at the orchestra, constitute a specific social representation: the viola as a deficient instrument and the viola player as secondary musician.

Keyword: Social identities; Viola players; Social Representation; Music.

1. Introdução

As identidades e pertencças grupais são objetos de estudo em diversas disciplinas da área humana, tais como a psicologia social, a antropologia e a sociologia. A abordagem psicossocial entende que o homem é construtor de sua realidade, e essa construção é feita com e através de relações intersubjetivas, ou seja, na relação entre sujeitos e destes com o mundo. Assim, na construção do conhecimento sobre o mundo, o “eu” é regulado pelo “nós”, numa relação intrínseca entre eles. Nessa perspectiva, o homem não é um reflexo dos fatos sociais, mas os produz em interação com os outros. Seguindo essa linha de pensamento, entendemos que os indivíduos e os grupos sociais constroem e regulam suas práticas cotidianas. Daí entendermos que a maneira como nos apresentamos ao mundo – nossa identidade – é construída e elaborada na e através da relação com os outros.

Entendemos as *práticas musicais* como um fenômeno social e cultural e, como tais, geram conhecimentos que são construídos e partilhados socialmente. Concordamos com

Hargreaves quanto à natureza social do comportamento musical, na medida em que a “música é essencialmente algo que fazemos com e para as pessoas.” (HARGREAVES, 2005, p. 4). É ainda uma “experiência emocional socialmente compartilhada em (...) muitos momentos da vida cotidiana.” (GALVÃO, 2006, p. 169). Vistas sob esse prisma, enquanto práticas sociais, as práticas musicais podem indicar identidades grupais. A pesquisa de mestrado que gerou o presente artigo tem como objetivo investigar os processos de construção da identidade dos violistas, entendidos enquanto um grupo social.

Será adotada a metodologia da entrevista oral semiestruturada a ser realizada com um grupo de violistas profissionais. Para a análise das entrevistas será adotada a Análise Retórica dos Discursos (REBOUL, 1998). Esse método de análise oferece uma metodologia que busca conhecer as representações sociais privilegiando a “construção dos sentidos por meio da dinâmica das práticas argumentativas (...) [onde os indivíduos] devem apresentar e/ou defender uma posição.” (DUARTE, 2004, p. 83). A retórica é apresentada nessa metodologia como uma epistemologia, como forma de pensamento que “permite tratar do problema dos esquemas de significação como uma negociação ou uma pragmática, a qual põe o que tem valor (e o que vale a pena sacrificar) para os diversos grupos nos movimentos de interação social.” (DUARTE, 2004, p. 83). As pessoas, ao falarem, falam também em nome de seus grupos sociais, sendo possível reconhecer essas pertencas nas argumentações presentes em seus discursos (MAZZOTTI 1998, 2008; DUARTE, 2004).

2. Música e identidade

Tomamos como referência os estudos em representações sociais para discutirmos o conceito de identidade (MOSCOVICI, 2010; JODELET, 2001; DESCHAMPS e MOLINER, 2009; WAGNER, 1998). Como já apresentamos, a identidade é construída na interação com outros em situações diversas, não é estática. As identidades são ainda forjadas a partir de um entendimento do homem sobre e frente ao mundo. Escolhas profissionais, a escolha de um instrumento, o que em grande medida corresponde a atuação em determinado espaço profissional e artístico, podem ser entendidas como maneiras de se pensar a identidade de um indivíduo ou grupo. O conceito de grupo social ou reflexivo é pertinente para esta discussão. Por grupo reflexivo entendemos:

um grupo que é definido por seus membros, que conhecem sua afiliação e dispõe de critérios para decidir sobre quem são os seus membros. (...) O grupo resulta da atividade de autocategorização de seus membros. Reflexividade se refere ao fato de que o pertencimento a um grupo é uma parte essencial do auto-sistema das pessoas. (WAGNER, 1998, p. 11).

Os grupos sociais ou reflexivos fornecem aos sujeitos modelos de referência que servem de base para a construção de uma identidade social ou de grupo. “Ter uma identidade é, ao mesmo tempo, ser alguém único, com características idiossincráticas e ser alguém igual aos outros, no sentido de compartilhar com o grupo significados comuns.” (SANTOS, 1998, p. 152). Assim, o sujeito constrói, elabora sua identidade ou sua representação de si e seu lugar de discurso no mundo. Essa construção é realizada pela apropriação de regras, crenças, valores e formas de pensar que são elaboradas coletivamente: as representações sociais (JODELET, 2001; MOSCOVICI, 2010). As normas implícitas ou explícitas decorrentes de um determinado modelo, de um ideal, de “bom violista”, por exemplo, podem não necessariamente ser convertidas em práticas, mas são assimiladas como guias confiáveis para o exercício dessa profissão e ainda para a filiação ao grupo de violistas.

O papel que a música tem na criação e elaboração da identidade de pessoas e grupos é um objeto de pesquisa relevante dentro do campo de estudo da psicologia social da música. O livro *Musical Identities* organizado por Hargreaves (2002) discute, entre outras questões, como as identidades *na música* podem estar baseadas em distinções entre categorias amplas de atuação musical, como músicos populares e eruditos, por exemplo, como também por categorias mais específicas como as definidas pela prática de um instrumento. Gêneros e instrumentos musicais são apontados pelo autor como sendo deflagradores de identidades específicas *na música*. Assim, compreendemos que a prática de um instrumento musical pode ser entendida como uma prática cultural ampla que traz consigo diversos elementos como um repertório próprio, a inserção em grupos sociais específicos além de um campo de atuação profissional e artística. Hargreaves considera que músicos tem uma identidade relacionada às especificidades de seu instrumento, embora deixe essa questão em aberto para estudos futuros (HARGREAVES, 2002, p. 13).

Segundo Anderson Oliveira (2008), as práticas musicais são um auspicioso campo para o estudo de aspectos identitários e de relações intergrupais. O autor entende a música para além de um objeto que informa um conteúdo, entendendo a mesma como uma expressão cultural e, como tal, nos informa a respeito de quem a produz e a consome. A música pode ser entendida, tanto para produtores (músicos, compositores, regentes) quanto para consumidores (ouvintes), como uma forma deles se apresentarem ao mundo. As escolhas musicais transcendem, então, questões de gosto, pois estão relacionadas a valores individuais e grupais.

Susan O’Neill (2002) argumenta o quanto na cultura ocidental a identidade de músico, ou seja, ser músico, está relacionada à habilidade de tocar um instrumento ou cantar.

No entanto, pesquisas recentes no campo da musicologia, psicologia da música e etnomusicologia demonstram que a definição de “músico” é cada vez mais abrangente do que simplesmente demonstrar habilidades quanto à performance musical.

Em sua pesquisa, O’Neill procurou conhecer a construção identitária de quatro jovens instrumentistas. Para tanto analisou o discurso das jovens instrumentistas encontrando os “repertórios interpretativos”¹ que elas usavam na construção de suas auto-justificativas sobretudo em relação à música. O’Neill propõe que a maneira como os indivíduos elaboram suas identidades enquanto músicos, ou seja, sua auto-percepção enquanto tais é relevante para a aquisição e o domínio de habilidades musicais, como as habilidades de performance e da execução do instrumento. Assim, “o caminho entre as habilidades que os indivíduos *dominam* e as habilidades que realmente expõem num contexto específico não é direto, sendo mediado por suas auto-percepções – em particular de suas capacidades em jogo.” (O’NEILL, 2002, p. 81)². Assim, a construção que o jovem músico faz do que é *ser músico* e como ele se vê nesse sentido, lhe darão o entendimento do que é acessível, possível, apropriado ou não para ele em determinados contextos. Com isso, a autora ressalta a importância dos contextos sociais na construção do “eu-músico”. As relações interpessoais e grupais que o indivíduo estabelece com os outros músicos tem relevância para a compreensão de sua própria identidade enquanto tal.

A compreensão dos processos formadores da identidade de grupo de instrumentistas pode ser relevante para a pedagogia do ensino de instrumentos, sobretudo em nível avançado. Entender a prática de um instrumento sob o ponto de vista psicossocial e não somente do ponto de vista cognitivo é relevante para pensarmos que vários fatores estão em jogo para a formação de um instrumentista, desde sua dedicação ao estudo individual (GALVÃO, 2006) como também as habilidades desenvolvidas socialmente e não apenas as relacionadas à prática de conjunto, mas também as habilidades sociais que o indivíduo deve desenvolver relacionadas às expectativas do grupo que está inserido.

O objeto de estudo da presente pesquisa é a identidade de um grupo específico de instrumentistas: os violistas. E, sobre a construção identitária desse grupo de músicos, entendidos como um grupo reflexivo nos parece pertinentes alguns questionamentos: existe, para os violistas participantes da nossa pesquisa, uma identidade de violista? Caso ela exista,

¹ Em relação aos “*Interpretative repertoires*”, a autora se refere aos recursos linguísticos (estruturas gramaticais, metáforas, e dispositivos linguísticos) usados na fala dos entrevistados.

² The pathway between the skills individuals *can* use and the skills they *actually display* in certain contexts is not direct but is mediated through their self-perceptions – and in particular their ability-related self-perceptions.

a que aspectos profissionais e artísticos ela está relacionada? Conforme apresentaremos adiante, essas questões podem se tornar tensas ao levamos em consideração à representação que foi construída do violista e a viola ao longo do tempo.

3. A viola como instrumento de identidade

Em nossa pesquisa bibliográfica, foram encontradas poucas pesquisas sobre o violista. Um ponto convergente entre elas é a afirmação de que a viola e o violista possuem um baixo *status* dentro da hierarquia da orquestra sinfônica, seu principal campo de atuação profissional, e que existem certas razões históricas para isso. Ao longo do tempo, a viola foi pouco explorada como instrumento solista. Desenvolveu-se como um instrumento de acompanhamento ocupando uma voz intermediária. Por ocupar uma posição de coadjuvante, os recursos técnicos e expressivos dos instrumentos foram negligenciados.

A orquestra sinfônica é um ambiente extremamente hierarquizado (PICHONERI, 2006; RAHKONEN, 1994). Nessa estrutura, quem está no topo da hierarquia é o maestro, seguido do *spalla* (o primeiro violino). Os instrumentos de sopro atuam como solistas, tocando cada um uma parte individual. Os instrumentos de cordas são divididos por naipes (primeiros violinos, segundos violinos, violas, cellos e contrabaixos). Dentro dessa divisão, os primeiros violinos são os mais importantes, tocando geralmente o solo ou a parte mais melódica das peças, seguidos dos cellos, segundos violinos, violas e contrabaixos. Predominantemente, o naipe de violas faz uma voz intermediária de acompanhamento, sendo poucos os momentos em que é responsável pela voz (melodia) principal, ficando as violas no final nessa “hierarquia.” (RAHKONEN, 1994).

É importante ressaltar que, na prática própria do cotidiano, os reflexos dessa condição experimentada pelo naipe de violas, que se dá num espaço simbólico, é muito mais, por exemplo, uma “brincadeira” instituída dentro do meio musical, sobretudo o das orquestras sinfônicas, onde é comum, por exemplo, os violistas serem protagonistas de piadas. Ao longo de três anos, Carl Rahkonen (1994) coletou cerca de cinquenta exemplos de piadas sobre violistas. Essas piadas foram encontradas tanto no cotidiano do meio musical como também publicadas na forma de *charges* em jornais especializados em música. As piadas são apenas uma forma de ilustrar um conhecimento cotidiano, de senso comum, compartilhado no meio musical sobre o violista.

Rahkonen (1994) aponta algumas questões que podem ser consideradas ao analisarmos as origens da identidade do violista. No início do surgimento das sinfonias as

violões não tinham uma parte escrita para elas na obra, geralmente dobrando (tocando a mesma parte) que os cellos. Cecil Forsyth escreveu em seu livro *Orchestration*, de 1914:

A viola talvez tenha sofrido com os altos e baixos do tratamento musical mais do que qualquer instrumento de cordas (...) a viola é muitas vezes apenas uma fonte de ansiedade para o compositor. Sentimos que ele deve ter considerado a sua existência como algo na natureza de uma sobrevivência pré-histórica. O instrumento estava lá e teve de ser escrito. Interessante, mas subordinado³. (*apud* DALTON, 2012, p. 1).

Pelas questões apresentadas anteriormente, Pedro Boia (2010) afirma que o desenvolvimento da própria história do instrumento e dos instrumentistas favoreceu uma *fragilidade* ou *ambiguidade identitária* dos mesmos (BOIA, 2010, p. 110). O autor menciona ainda um “Círculo Vicioso” em torno da viola e do violista que remonta ao período Barroco. No paradigma composicional vigente na época, a melodia acompanhada, instrumentos como a viola tinham a função predominantemente de preenchimento harmônico e acompanhamento. Esse contexto estético-social propiciou, então, a fragilidade identitária da viola, tal como também apresentado por Rahkonen (1994) e por Forsyth (1914, *apud* DALTON, 2012). Nos séculos XVII e XVIII imperava ainda a polivalência instrumental, ou seja, um mesmo músico tocava vários instrumentos. Assim, quem tocava a viola eram os violinistas e as peças não exigiam muito do instrumentista pois, ao contrário de outros instrumentos, ela não recebia um lugar de destaque nas obras. Esse círculo vicioso descrito pelos autores citados construiu uma representação, uma ideia, da viola e do violista que perdura até os dias de hoje e é formadora da identidade do instrumento e do instrumentista. Tal fato já havia sido observado por William Primrose, o primeiro violista reconhecido como solista, já no século XX. Para ele:

É gratificante observar o despertar inconfundível do interesse em tocar viola. Houve um tempo, não muito tempo atrás, quando a viola era não só negligenciada, mas completamente mal interpretada. De fato, o mal-entendido causou a negligência. Uma compreensão mais clara dos usos, técnica e o alcance da viola já aumentaram sua popularidade e este fato também aponta para uma penetração ainda mais profunda em um dos campos mais ricos e mais gratificantes da atividade musical. (Primrose *apud* DALTON, 2012, p.4)⁴.

³ The viola has perhaps suffered the ups and downs of musical treatment more than any other stringed-instrument (...) the viola is often merely a source of anxiety to the composer. We feel that he must have regarded its existence as something in the nature of a prehistoric survival. The instrument was there and had to be written for. Interesting but subordinate

⁴ It is gratifying to observe the unmistakable awakening of interest in viola playing. There was a time, not too long ago, when the viola was not only neglected but thoroughly misunderstood. Indeed, the misunderstanding caused the neglect. A clearer comprehension of the uses, technic and scope of the viola has already increased its popularity and this fact also points to a still deeper penetration into one of the richest and most rewarding fields of musical activity.

Ao longo do século XX, houve um desenvolvimento mais expressivo das possibilidades técnicas do instrumento, sobretudo devido a uma maior exploração da escrita para o instrumento (BOIA, 2010). Esse fato contribuiu para o desenvolvimento técnico do violista e a autonomia identitária da viola expressa por um corpo mais consistente de repertório. A imagem, embora ainda rara, do violista solista firmou-se ainda nas últimas décadas do século XX com o violista William Primrose. David Dalton (2012) conta que Primrose, no início de sua carreira como solista, no século XX, era questionado inúmeras vezes sobre a diferença entre o violino e a viola, um instrumento até então não conhecido como solista. Para Dalton:

O século XX descobriu a viola, e o violista parece ter encontrado a sua própria identidade. Se a desonra sofrida por instrumentistas que eram "demasiado decrépitos ou imorais para tocar violino e foram então condenados a passar o inverno de seu descontentamento como violistas" ainda permanece na mente de alguns violistas modernos, no entanto, percebe-se que a memória está desaparecendo rapidamente.⁵ (DALTON, 2012 p. 4).

A técnica de um instrumento é constituída por um saber prático construído ao longo do tempo, por gerações de instrumentistas. Esse corpo de conhecimento pode ser mais ou menos teorizado ou organizado. A técnica de um instrumento está diretamente relacionada aos tipos de escrita que lhe oferecem os compositores, ou seja, a técnica se desenvolve dentro de um campo de possibilidades de repertório e é construída para atendê-lo. A técnica incorporada por um instrumentista é decorrente ainda em parte de sua socialização, de sua relação com um professor e com seus pares. O estudo de um instrumento consiste, além de mapear corpo físico do instrumento, na construção física, social e estética de uma imagem sonora do mesmo.

Muitas dificuldades de maneabilidade técnica foram atribuídas à viola ao longo de sua história. No entanto, elas não constituem um dado neutro ou ainda científico, mas são fruto de uma construção social decorrente em parte de uma prática violinística anterior⁶ (BOIA, 2010; RAHKONEN, 1994). Fazem parte da prática de um instrumento, tal como esclarece Boia, não apenas um uso específico do corpo, mas também um espaço de atuação

⁵ The twentieth century has discovered the viola, and violists appear to have found their own identity. If the ignominy suffered by players who were "too decrepit or immoral to play the violin and were sentenced to scrape away the winter of their discontent as violists" still lingers in the minds of some modern violists, one senses that the memory is fading fast.

⁶ No século XIX ainda não havia classe de viola no conservatório de Paris, sendo sua criação reivindicada pelo compositor Hector Berlioz. Foi a partir do século XX que a viola passou a receber um treinamento institucionalizado.

sócio-musical partilhada por um conjunto de músicos (nesse espaço sócio-musical compreendo os espaços de atuação profissional, artística além do repertório).

A semelhança com o violino agravou ainda mais essa fragilidade, sendo a viola considerada uma variante mais grave do violino. As características próprias do instrumento se diluíram no violino que se afirmava com o instrumento predominante na família das cordas (BOIA, 2010; DALTON, 2012; RAHKONEN, 1994). De uma maneira geral, Boia argumenta que os discursos dos violistas sobre seu instrumento naturalizam construções de cunho social, gerando uma representação de um instrumento defeituoso ou de difícil maleabilidade, na qual suas características são vistas como defeitos ou dificuldades (como, por exemplo, seu tamanho e timbre). No caso da viola, fica a clara a comparação com o violino. Diante, então, desse quadro, a viola não sobressaía como um instrumento autônomo e sua identidade fragilizava-se mais ainda por uma falta de dedicação dos instrumentistas.

4. Considerações finais

Exposto isto, suspeitamos de que a ideia construída ao longo da história de que o violista é um instrumentista de pouca qualidade técnica e artística, um “mau músico” ou ainda um violinista que “não deu certo”, pode ter sido, de certa forma, incorporada pelo grupo social dos violistas. No entanto, se isso aconteceu, não o foi na forma de um espelho que reproduz uma determinada imagem. Nossa hipótese é que os violistas, em face dessa representação, se fortaleceram enquanto um grupo social, tornando-se mais corporativos em relação a outros naipes de instrumentos, e construíram a imagem da viola como um instrumento de timbre rico. Há uma atitude no discurso sobre o instrumento em relação a diferenciá-lo do violino – muitas vezes violas maiores são mais valorizadas por possuírem um timbre mais característico, ou seja, mais distante do timbre do violino. Consideramos, então, a hipótese de que a representação social do violista como um instrumentista “menor” é, de fato, um ponto de coesão do grupo na medida em que grupos sociais criam suas próprias realidades, controlam-se mutuamente e estabelecem seus laços de solidariedade e suas diferenças. No desenvolvimento da nossa pesquisa, vamos verificar a validade dessa hipótese.

Referências

ANDRADE, Maria Antônia Alonso. A identidade como Representação e a Representação da identidade. In: MOREIRA, A.S.P; OLIVEIRA, D.C (orgs). *Estudos interdisciplinares de Representações Sociais*. Goiânia: editora AB, 1998, p. 141– 149.

- BOIA, Pedro dos Santos - Construção social, materialidade e identidade na relação instrumento-instrumentista. *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, Lisboa.v. XX, 2010, pág. 109 – 136.
- DALTON, David. The viola & violist. Disponível em< <http://lib.byu.edu/sites/piva/viola/>> Acesso em: 27/05/2012
- DESCHAMPS, Jean Claude; MOLINER, Pascal. *A identidade em psicologia social*. Petrópolis: ed. Vozes, 2009.
- DUARTE, Mônica de Almeida. *Por uma análise retórica dos sentidos do ensino da música na escola regular*. 2004. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação Escolar, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GALVÃO, Afonso. Cognição, Emoção e *Expertise Musical*. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, Vol. 22, n. 2 Mai-Ago, p.169 – 174, 2006.
- HARGREAVES, David.J; MIELL, Dorothy; MACDONALD, A.R. What are musical identities, and why are they important? In: MACDONALD, A.R. ; HARGREAVS, D.J.; MIELL, D.(Orgs.). *Musical identities*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 1 – 20.
- _____. "Within you without you": *música, aprendizagem e identidade*. *Revista eletrônica de musicologia* V. IX, outubro, 2005. Acessível em< file:///D:/REM/_REM/REMv9-1/hargreaves.html[28/12/2009 19:45:43]> acesso em 24/03/2012
- JODELET, Denise. Representações Sociais: Um domínio em expansão. In Jodelet. D. (org) *As representações sociais*. Rio de Janeiro, Ed. Uerj, 2001.
- MAZZOTI, Tarso B. Investigando os núcleos figurativos como metáforas. In: Jornada internacional sobre representações sociais: Teoria e aplicações. Trabalho completo apresentado no grupo de trabalho n. 9. 1998, Natal.
- _____. Confluências teóricas: Representações Sociais, sociolinguística, pragmática e retórica. *Revista Múltiplas Leituras*, v.1, n. 1, p. 90-106, jan. / jun., 2008.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Petrópolis: ed. Vozes, 2010.
- O'NEILL, Susan A. The self-identity of young musicians. In: MACDONALD, A.R. ; HARGREAVS, D.J.; MIELL, D.(Orgs.). *Musical identities*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 79 – 96.
- OLIVEIRA, Anderson Scardua. *Representações sociais da música: aspectos psicossociais*. 2008. Tese (doutorado em psicologia) – Programa de pós-graduação em psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: Um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação (Mestrado em educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

RAHKONEN, Carl. No Laughing Matter: The Viola Joke as Musician's Folklore. National Meeting of the American Folklore Society and the Society for Ethnomusicology, October 21, 1994, Milwaukee, Wisconsin. Disponível em <http://www.mit.edu:8001/people/jcb/viola-presentation.html> Acesso em: 27/05/2012

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza. Representação social e identidade. In: MOREIRA, A.S.P; OLIVEIRA, D.C (orgs). *Estudos interdisciplinares de Representações Sociais*. Goiânia: editora AB, 1998, p. 151 – 159.

WAGNER, Wolfgang. Sócio-gênese e características das Representações Sociais In: MOREIRA, A.S.P; OLIVEIRA, D.C (orgs). *Estudos interdisciplinares de Representações Sociais*. Goiânia: editora AB, 1998, p. 3 – 25.