



---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação

---

Capturando a Materialidade da Música na Análise Sociológica: o caso da viola d'arco

---

BOIA, Pedro dos Santos

Mestrado em Sociologia

Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

pedroboia@sapo.pt

---

### Resumo

Muitas das perspectivas sociológicas sobre a arte e a música, produzindo leituras 'sociais' da arte ou estudando-a como mero processo social, deixam escapar o próprio objecto artístico e musical. Pretendendo-se evitar essa perda e esvaziamento do objecto artístico da análise, são aqui apresentadas propostas que possam contribuir para a restituição analítica da materialidade da música, considerando-se igualmente a dimensão de construção social e psico-cultural (e a complexa dialéctica entre ambas). É apresentado material empírico, propondo-se linhas para um aprofundamento posterior. A perspectiva que se propõe baseia-se, ainda, na tentativa de superação da tradicional dicotomia entre o 'estético' e o 'social', alertando para a natureza discursiva e retórica (da oposição) de tais conceitos e salientando a imbricação complexa entre os diferentes tipos de 'ingredientes' que constituem a realidade (multidimensional) do objecto.

Palavras-chave: arte; música; instrumentos; epistemologia





## A perda do objecto artístico e musical da análise sociológica

Em muitos dos estudos que, ao longo de muito tempo, foram sendo produzidos no âmbito das sociologias da arte e da música, um aspecto que parece inegavelmente marcante é, a meu ver, a *perda do próprio objecto (artístico) e da sua própria materialidade da análise*. Tal constitui uma importante limitação que importa tentar superar. As perspectivas subjacentes a tais estudos baseiam-se na ideia de que há um campo especificamente 'social' no seio do qual ocorrem práticas como que 'não sociais', entre as quais as artísticas e musicais, ou seja, na noção de que há uma separação e oposição entre um 'campo social' e um 'campo artístico' (ou 'musical'). Assim, há uma procura de relações causais entre os dois 'campos', normalmente conceptualizando-se o 'campo artístico' como uma mera 'marioneta' determinada pelo 'social' (Hennion, 1993), como *illusio*, ou procurando desconstruir-se o paradigma da autonomia estética (sendo este, por outro lado, marcante do próprio discurso artístico, inclusivamente como forma de resistência da arte à análise). A perda do objecto ocorre quer nas correntes que produzem 'leituras sociais da arte', quer em determinadas correntes, como a denominada 'teoria institucional', que estudam a arte apenas naquilo que têm de 'processo social', procurando também compreender como é que aquilo que se considera arte deriva de um consenso social. Apesar da importância inegável desta perspectiva, especialmente no que tem de desmistificadora e desconstrutora, é importante procurar reter (a materialidade d) o objecto artístico na análise (e, dentro deste, o objecto musical, dada a sua especial 'imaterialidade' e fluidez), não o deixando escapar.

## Construção social/psico-cultural e *materialidade*

É importante seguir os actores sociais, como modo de capturar os seus discursos e os modos como estes constroem e reflectem uma dada construção sócio-psico-cultural da música e dos objectos musicais, num contexto específico e ao longo de um dado período de tempo. Por exemplo, tal procedimento é indispensável para compreender quais as representações e significados de um instrumento musical específico, toda a construção sócio-psico-cultural da expressividade do seu timbre e do seu simbolismo.

Seguir os actores e os seus discursos- nomeadamente considerando esses discursos como *meros* discursos, *mera* construção social- é, no entanto, insuficiente para capturar o objecto artístico e a sua materialidade. Relativamente à análise sociológica da música é, pois, importante, como alertam Hennion, Maisonneuve e Gomart (2000: 247), ultrapassar uma perspectiva baseada no construcionismo (meramente) *social*, dado que este não reconhece a capacidade de acção dos objectos. Há que reconhecer a capacidade de *agência* dos agentes não-humanos e dos objectos: no caso específico da música, a *agência* da sua própria materialidade (ainda que sempre mediada social e culturalmente), nomeadamente das propriedades físico-acústicas e sonoras dos instrumentos musicais e do material musical. A este propósito, é relevante a distinção, feita por Latour (2005), entre *construcionismo* e *construcionismo social*. A denominada '*actor-network theory*' de Latour e outros autores é eficaz ao permitir diluir o dilema epistemológico entre construcionismo (social) e realismo.



## Capturando a *materialidade* do material musical e dos instrumentos:

### o conceito de '*affordance*'

As propriedades do material musical (tais como as que são categorizáveis, a um primeiro nível, através de parâmetros como a altura, a duração, o timbre e a intensidade dos sons) têm, elas próprias, uma capacidade de acção, de agência.

É importante ter em conta, no entanto, que são realidades sempre percebidas- *mediadas*, pois- pelos actores humanos, como sujeitos percipientes, sociais e culturais.

Tem sido já salientado o potencial heurístico que tem, para análise da música, o conceito de '*affordance*'- que traduzo aqui como 'possibilidade', a partir da sua formulação original por Gibson, no âmbito da teoria ecológica (DeNora, 2000; Clarke, 2005). Antes de mais, '*possibilidade*' implica a materialidade e 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 (DeNora, 2000: 39). Este conceito reporta-se, igualmente, à estruturação do próprio meio ambiente no interior do qual o sujeito se movimenta. As '*possibilidades*' constituem-se, pois, nas relações entre actores humanos e não humanos (objectos, instrumentos musicais, vibrações sonoras, vários parâmetros que definem o material musical). No entanto, ao contrário Gibson, que se foca nos aspectos associados à percepção, outros autores têm-no compreendido especialmente em termos das consequências, em termos de *acção*, que decorrem do facto de os sujeitos encontrarem informação perceptiva no mundo (DeNora, 2000: 38).

Este conceito tem um forte potencial heurístico para se apreender a materialidade dos objectos, do material e dos instrumentos musicais, na análise: permite restituí-la, povoá-la não só com os discursos dos actores (discursos entendidos meramente como *discursos*), mas igualmente com a própria *materialidade* do objecto artístico (funcionando a análise dos discursos como um meio para atingir este fim). No entanto, é importante estar atento ao facto de que, apesar da sua orientação especial para as propriedades físicas dos objectos, o conceito de '*possibilidade*' implica, igualmente, uma dimensão social e psico-culturalmente construída. Por exemplo, como refere Clarke, apesar de, para o 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). Frequentemente, a informação perceptiva é contraditória, o que gera experiências perceptivas (e as respectivas acções a que dá origem) diferentes ou mesmo contraditórias (*id ibidem*, citando Gibson). Como já foi dito, a materialidade (e as '*possibilidades*') são realidades sempre percebidas- *mediadas*, pois- pelos actores humanos, como sujeitos sociais e culturais. Assim, verifica-se uma complexa interacção dialéctica entre a dimensão cultural e as propriedades dos objectos (aqui, especificamente, o material musical), que condiciona o modo como um sujeito e um objecto interagem, num dado contexto.

Certas características físico-acústicas de um instrumento musical *possibilitam* um certo conjunto de coisas. A concretização dessas *possibilidades* é sempre mediada pelo modo como os compositores escrevem para o instrumento, pela técnica usada pelo instrumentista e pelos usos do seu corpo ao manipulá-lo. Tudo isso é afectado por processos de construção social e psico-cultural específicos de um determinado contexto.



## O caso da viola d'arco: materialidade e construção psico-cultural

### *A expressividade e o simbolismo do instrumento*

É agora o momento adequado para apresentar alguns elementos empíricos relativos à viola d'arco<sup>ii</sup>. Os vários instrumentos e respectivos timbres são alvos de processos de construção social e psico-cultural da sua expressividade e simbolismo. A retórica musical do período barroco exemplifica um elevado grau de codificação na composição (e, idealmente, na audição), em que o uso das diferentes tonalidades, dos intervalos e dos vários instrumentos têm significados convencionais pré-definidos. Assim, a instrumentação (os instrumentos escolhidos por um compositor ao compor uma determinada obra) transmite, por si mesma e em relação com outros elementos retóricos, determinados significados ao ouvinte familiarizado com tais convenções. Num tratado publicado em 1752, Avinson refere-se à viola d'arco caracterizando-a como um instrumento particularmente adaptado à «expressão de sons fúnebres» (Tarling, 2004: 68). Mais de um século depois, Gévaert escreveria (1885: 48):

A sua sonoridade velada, de uma melancolia elegíaca, convém ao modo menor, a cantilenas cromáticas, a tudo aquilo que exprime o sofrimento, a tristeza, a depressão do sentimento.<sup>iii</sup>

Já em 1914, Forsyth afirma que a viola se presta particularmente ao cromatismo e ao modo menor, sugerindo precisamente a operância de uma dimensão social e psico-culturalmente construída, ao colocar a hipótese de que tal 'pode ser meramente associativo':

Pode ser uma associação mental semi-consciente da sua cor sonora antiga com os tons do antigo modo Dórico. Seja isto assim ou não, é um facto que um grande número de passagens melódicas no modo-menor eficazes foi atribuído ao instrumento. (Forsyth, 1982: 391-392)

Tais fenómenos 'associativos' não são, no entanto, vazios da materialidade e das possibilidades dos instrumentos, nem são neutros relativamente à capacidade de agência que reside nessa mesma materialidade. As propriedades sonoras e tímbricas dos instrumentos são uma matéria-prima para os processos de construção psico-cultural da sua expressividade e simbolismo. Isso é bem claro, quando Gévaert escreve:

As duas cordas agudas [da viola] têm uma vibração penetrante até à aspereza, que dobra a intensidade de expressão de um canto langoroso.

[...]

(...) sobre as duas cordas inferiores o [seu] timbre [...] reveste uma cor sombria e austera que pode ir até ao sinistro.

Daí a afirmação de que algumas notas na sua corda grave são suficientes para 'invocar a imagem da Tragédia' e a descrição, feita por Berlioz, da possibilidade da viola- segundo ele bem concretizada por Gluck- gerar uma 'sensação de horror' nos auditores, através de um 'ribombar surdo e prolongado obstinado' na 3ª corda (em *Iphigénie en Tauride*, quando 'Orestes cheio de cansaço, sem fôlego, devorado pelo remorso, adormece repetindo: *A calma entra novamente no meu coração!*') (Berlioz, 1844: 34). Alguém escreveu que para os violistas nada dá mais prazer no seu instrumento do que tocar uma longa nota sobre



a corda grave solta (dó), pelo seu timbre e pela ressonância especial que produz: a vibração vai através da mão e braço direito directamente até ao cérebro e faz 'bang', como descrevia um instrumentista numa *master-class*.

Apresentaram-se aqui elementos da construção psico-cultural da expressividade e do simbolismo predominante da viola d'arco. No entanto, qualquer instrumento oferece *possibilidades* que transcendem os seus usos convencionais (podendo ser latentes, não reconhecidas – não exploradas – não concretizadas – não construídas). Inclusivamente, caso algumas variáveis se alterassem num dado espaço-tempo, algumas dessas *possibilidades* não reconhecidas poderiam ser exploráveis, até de modos que fariam sentido nesse mesmo contexto cultural e estético em que ocorre a concretização daquelas que são reconhecidas/efectivadas/ construídas.

### ***Instrumentistas e instrumento: discurso e usos***

Sendo um instrumento que, ao longo da sua história, foi marcado por uma certa fragilidade identitária e por uma negligência por parte de instrumentistas e compositores, a viola d'arco sofreu, durante muito tempo, da ausência de uma dedicação sólida à exploração das suas *possibilidades*, quer técnicas, quer expressivas e musicais. Frequentemente, a viola não mereceu uma dedicação intensa que permitisse uma génese de uma técnica específica de 'raiz', desde logo adaptada às suas características, mas antes numa adaptação normalmente pouco atenta de uma técnica violinística (muitas vezes deficiente) por parte dos instrumentistas que geralmente a tocavam. Enfrentou, assim, um constrangimento exercido por uma espécie de círculo vicioso, que afectou negativamente a exploração das suas potencialidades. Ao longo do século XX ocorreu um importante processo de emancipação do instrumento, originando-se um círculo mais e mais virtuoso, começando a serem escritas muitas mais obras solísticas e surgindo uma maior dedicação por parte dos instrumentistas.

Podemos encontrar, actualmente, dois discursos distintos sobre a viola e as suas *possibilidades* técnicas, expressivas e musicais: um deles (dominante), concebendo-o como um instrumento com severas limitações a todos estes níveis, um outro rejeitando-as. Nestes discursos, é de salientar- também em virtude da relativa semelhança entre ambos os instrumentos- a comparação omnipresente da viola com o violino, sendo este o elemento mais (re)conhecido e explorado da família instrumental, relativamente ao qual a viola foi ao longo de séculos- empregando a expressão proposta pelo violista Lionel Tertis- uma espécie de 'Cinderela', o elemento mal amado dos instrumentos de cordas.

Eis dois excertos que ilustram, de certa maneira, discursos opostos sobre a viola, produzidos pelos próprios violistas:

As diferenças mais importantes entre os dois instrumentos (*violino e viola d'arco*) derivam das limitações da viola 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 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. (...)

(Burton Fine, 1979)



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)

Ao longo da história da música houve sempre uma relação muito próxima entre estes dois instrumentos. O discurso dominante sobre a viola baseia-se numa comparação inferiorizante relativamente ao violino (como sendo 'maior', 'mais pesada', 'exigindo uma maior extensão dos dedos', tendo uma 'resposta sonora mais difícil', etc. que este), concebendo-a como um instrumento com severas limitações.

Sem dúvida, não se trata aqui de meras construções discursivas vazias de materialidade. Pelo contrário, apesar de haver uma mediação sócio-psico-cultural, estas reportam-se às características físico-acústicas, à própria materialidade do instrumento e do arco (forma, tamanho, peso, resposta sonora, timbre, registo, etc.), em articulação com um determinado tipo de escrita, bem como com determinados modelos de socialização técnica e de modos institucionalizados de se usar o corpo e (ao fazê-lo) o instrumento, para executar e interpretar um trecho.

Os caracteres relativos à materialidade do instrumento, as suas *possibilidades* (tal com as 'impossibilidades') são construídos social e psico-culturalmente, havendo, no entanto, margens de *ambiguidade* na percepção, pois, como vimos, podem co-existir informações contraditórias ou a mesma informação pode ser interpretada de forma contraditória. Tal significa que, em certos casos, a mesma característica de um instrumento pode ser concebida como uma dificuldade ou, pelo contrário, como um aspecto facilitador.

A distinção entre a materialidade e a dimensão socialmente construída deve ser relativizada, e encarada como sendo, numa parte importante, de carácter ideal-típico (usando a terminologia weberiana). Na verdade, como já vimos, as inter-relações são complexas e as implicações multidimensionais. Determinadas *possibilidades* de um instrumento (ou de outro objecto) poderão, num certo contexto e momento, ser reconhecidas ou não-reconhecidas (latentes), ou um instrumento poderá oferecer potencialidades mais ou menos insuspeitadas, num determinado lugar e tempo. Há um grau importante de maneabilidade na construção social relativamente às características dos instrumentos, mas não há uma flexibilidade total: não é de todo previsível que se invente um jogo semelhante ao futebol, substituindo a bola por um calhau pesado. Assim, por outro lado, as características dos objectos influenciam a construção social, oferecendo diferentes alternativas, mais ou menos prováveis e imediatas, mas não determinam uma direcção de um modo unívoco e absolutamente claro.

A construção social modela a percepção construindo (socialmente), assim, de certo modo, aquilo que se entende por 'características físicas'. No entanto, poderá *construir* literalmente a realidade ao nível objectivamente 'físico': num dado período da história da viola, as próprias representações e disposições do instrumentista<sup>v</sup>, produzidas por uma determinada construção social e psico-cultural das características (*possibilidades*) do instrumento e através da própria interacção do instrumentista com o instrumento – tiveram, como efeito, a procura (junto dos construtores) de instrumentos demasiado pequenos (um processo de assemelhamento face ao violino que constituiu uma verdadeira amputação da identidade- inclusive em termos físicos- e das *possibilidades* da viola d'arco). Este fenómeno ocorreu no período (entre, aproximadamente, 1780 e 1850) que Alvergnat denomina de '*Monarquia da Pequena Viola*' (Alvergnat, 1999).

O impacto constrangedor dessa amputação física ao nível das materialidade e possibilidades acústicas e musicais do instrumento foi óbvio, como escreve o compositor Hector Berlioz:

(...) 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 discurso dominante sobre a viola d'arco, concebendo-o como um instrumento limitado, é, ainda, caracterizado pela presença de *atribuições causais* de dificuldades técnicas e interpretativas às 'características' (limitadoras) do instrumento. É importante ter em conta a ambiguidade e as possibilidades múltiplas ao analisar-se este tipo de atribuições causais (ao nível da percepção e interpretação da informação perceptiva). No âmbito da psicologia social, Sousa fala-nos de *crenças causais*, o que nos pode conduzir a um questionamento do discurso dominante sobre a viola d'arco e a uma desconstrução de tais atribuições causais, de dificuldades, às 'características' (limitações) do instrumento. Assim, é adequado falar-se aqui de *enviesamentos atribucionais*:

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)

As referidas dificuldades e limitações podem derivar de uma fragilidade da própria tradição técnica e interpretativa do instrumento, bem como da possibilidade de haver uma menor exigência dos instrumentistas em relação aos instrumentos propostos, em virtude de uma relativa fragilidade de categorias definidoras do que é uma 'boa' viola, entre outros factores. Estes factores são ocultados no discurso dominante sobre o instrumento, que se centra numa atribuição às 'limitações' (associadas às características físicas e físico-acústicas) do mesmo. Saliente-se que tais crenças causais de que fala Elizabeth Sousa são um elemento integrante da própria construção social e psico-cultural das características e *possibilidades* do instrumento.

Os diferentes discursos sobre o instrumento que são produzidos concebem de diferentes modos as suas características e *possibilidades* técnicas e expressivas: como sendo mais ou menos limitado, predispondo a um ou outro tipo de expressividade, virtuosismo e idiomática. Há aqui, também, implicações ao nível da socialização técnica, instrumental e artística dos instrumentistas, em termos das suas representações sobre limitações e possibilidades do mesmo, bem como nos usos do instrumento (e os usos do corpo associados). Os dois discursos atrás ilustrados afectam a relação entre os instrumentistas e os seus instrumentos (entre ser humano e objecto), conduzindo a duas (ou mais) modalidades/ configurações diferentes, em termos das atitudes perante o instrumento e usos do mesmo. De um modo mais alargado, há ainda implicações na identidade do instrumentista, pois o instrumento e o instrumentista constroem-se à imagem um do outro.

Procurou-se aqui apresentar alguns aspectos da construção social e psico-cultural da expressividade e simbologia da viola d'arco, bem como- e isso é essencial- da sua *materialidade*, e no que isso representa em termos da sonoros e musicais.



## Notas conclusivas

Qual o estatuto epistemológico que deverá ser atribuído aos discursos dos próprios músicos (compositores e instrumentistas)? Deverá apenas considerar tais discursos como *mero discursos* que reflectem processos de construção *social* de representações e significados? Processos esses que são imateriais e ‘vazios’, quase absolutamente ilimitados no seu poder de construção da realidade em virtude de uma pretensa autonomia face à agência exercida por ‘ingredientes’ ‘não sociais’, isto é, independentes das características físico-acústicas e da materialidade dos instrumentos e do material musical?

A resposta é negativa. Há que seguir os discursos tomando tal procedimento como um dos meios através dos quais se consegue chegar à materialidade da música e dos instrumentos (sempre considerando as suas complexas articulações e imbricações com a dimensão social e psico-culturalmente construída) de forma a apreendê-la, restituindo-a na análise. Seguir os discursos dos actores respeitando-os, sem necessariamente os desqualificar como mero reflexo de uma *illusio*, mas sem prejuízo da possibilidade de a abordagem sociológica poder ser aí desmistificadora e desconstrutora face a esses mesmos discursos. Devido a diferenças de timbre e de registo entre os instrumentos- sendo ambos elementos musicais *co-mensuráveis* relativamente a elementos extra-musicais - não é tão imediato, por exemplo, que um compositor escolha a flauta para representar um elefante e um contrabaixo (ou um trombone) para representar um pássaro, como a situação inversa. O conceito de ‘possibilidade’ (*‘affordance’*), por exemplo, tem um potencial importante para ajudar a compreender a inter-relação tripla entre sujeitos (humanos), objectos/ material musical (não-humanos) e cultura, sem deixar de se considerar a capacidade de acção ou agência dos próprios objectos.

É importante considerar-se os contributos da musicologia, da história da música, da teoria e análise musical- novamente, entendendo-os quer como *discurso*, quer como instâncias (mediadoras) que nos remetem e permitem atingir a *materialidade* do objecto de análise (materialidade essa que é constituída igualmente pelos próprios discursos e respectiva construção psico-cultural). Será útil, para uma sociologia da música orientada para o estudo dos instrumentos, das formas de relação entre instrumentistas e instrumentos, bem como das identidades, considerar as dimensões técnicas e tecnológicas da construção dos instrumentos e as relações entre instrumentistas e construtores. Latour (2005) alerta para o facto de que conceitos como ‘Natureza’ e ‘Sociedade’, entre outros, são construções discursivas e retóricas (a que chama ‘colectores’) que efectuam, cada um deles, uma dada ‘montagem’ da realidade. É urgente, no âmbito das sociologias da arte e da música, ultrapassar a oposição entre o ‘estético’ (ou ‘musical’) e o ‘social’. Antes, há que considerar a multidimensionalidade do objecto e a imbricação complexa dos diferentes tipos de ‘ingredientes’ (‘sociais’, ‘físicos’, ‘acústicos’, ‘psicológicos’, etc.) que o constituem e que se inter-relacionam em *co-produção* (DeNora, 2000).

Para a restituição analítica do objecto e da sua materialidade é importante o desenvolvimento de uma abordagem inter e multidisciplinar. As sociologias da arte e da música não se devem contentar em reduzir a arte a processos ‘sociais’ ou em seguir os discursos dos actores como mera construção social- encarando, como já foi dito, o discurso como *mero* discurso ou como *illusio*. É importante produzir análises que não sejam vazias do seu objecto e da materialidade deste.



## Referências bibliográficas

- Alvergnat, C. (1999) *L'Alto Depuis son Origine*. Lyon: Editions Bellier.
- Berlioz, H. (1844) *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*. Paris : Éditions Henry Lemoine.
- Boia, P. (2003) *Sociologia da Viola d'Arco. A construção social do instrumento e a identidade do instrumentista*. Coimbra: FEC (Tese de Mestrado, orientação de João Arriscado Nunes, não publicada).
- 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, p. 30.
- DeNora, T. (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fine, Burton (1979) Studying violin before viola?, *The Instrumentalist*, 34, pp. 66-68.
- Forsyth, Cecil, (1982) *Orchestration*. Nova Iorque: Dover Publications (re-publ. da 2ª ed., de 1935).
- Freitas, Frederico de, 'Violeta' in *Enciclopédia Luso-Brasileira*, p. 1260.
- Gévaert (1885) *Nouveau Traité d'Instrumentation*. Paris : Lemoine.
- Hennion, A. (1993) *La Passion Musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- Hennion, A., Maisonneuve, S., Gomart, É. (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.
- Sousa, Elizabeth (1997) Atribuição causal- da inferência à estratégia de comportamento, in Vala, Jorge, Monteiro, M. B. (coord.) *Psicologia Social*. Lisboa: Gulbenkian (3ª edição).
- Tarling, Judy (2004) *The Weapons of Rhetoric*. Hertfordshire: Coda Music.

<sup>i</sup> Os elementos empíricos apresentados resultam da investigação desenvolvida no âmbito da tese de mestrado do autor (Boia, 2003), orientada pelo professor João Arriscado Nunes e apoiada por uma bolsa de apoio à dissertação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)/ *Praxis XXI*. Foi usado o método etnográfico (participação-observação), bem como a análise documental e entrevistas semi-directivas a violistas e outros instrumentistas.

<sup>ii</sup> A viola é maior que o violino e tem uma sonoridade mais grave, sendo ambos os instrumentos tocados sob o queixo.

<sup>iii</sup> Todas as traduções aqui apresentadas são da responsabilidade do autor da presente comunicação.

<sup>iv</sup> Proponho aí o conceito de *habitus* instrumental, a partir do conceito originalmente formulado por Bourdieu. Num contexto marcado por uma fragilidade identitária do instrumento e sem que este merecesse normalmente uma dedicação em profundidade a ponto de permitir construir uma técnica específica do instrumento adaptada às suas características, a viola d'arco era, geralmente, tocada por instrumentistas com um treino (e um *habitus* instrumental) violinístico (sofável, segundo os relatos da época). A própria adaptação da técnica violinística à viola d'arco era, geralmente, feita de um modo pouco atento e profundo.