

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

MÚSICA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: O CASO DO VIOLISTA

ISADORA SCHEER CASARI

RIO DE JANEIRO, 2013

MÚSICA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: O CASO DO VIOLISTA

Por

ISADORA SCHEER CASARI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob a orientação da Professora Dra. Mônica de Almeida Duarte

Rio de janeiro, 2013

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a minha orientadora Mônica Duarte pela parceria, compreensão e carinho com que me conduziu ao longo dessa jornada.

Agradeço ao PPGM da Unirio e a ao Cnpq pela a oportunidade de realizar essa pesquisa.

Agradeço as professoras Ângela Arruda e Salomaea Gandelman pela participação e contribuição desde a qualificação até a conclusão desse trabalho. Agradeço também ao professor José Nunes e a professora Marilena Jamur por aceitarem o convite de serem suplentes da banca.

Agradeço a todos os colegas violistas que participaram enquanto entrevistados desse trabalho e que tanto me ensinaram e me ensinam sobre esse ofício. Um especial agradecimento ao meu professor Marco Antônio Lavigne pelas conversas, orientações, pela paciência e carinho.

Agradeço a Cira, Taio, Rosa e Rodrigo pelas nossas conversas após o jantar em nossas reuniões familiares que me ajudaram a clarear meus confins acadêmicos.

Agradeço a família que me acolheu, dos quais eu me orgulho e que se orgulham de mim também, Olorum Modupé!

Ao Francisco, companheiro, amor e amigo, que caminhemos juntos por muitas estradas ainda, muito obrigada por você fazer parte da minha vida!

CASARI, Isadora Scheer. *Música, Identidade e Representações Sociais: O caso do Violista*. 2013 Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo investigar os processos de construção da identidade musical dos violistas. Partimos do entendimento que as identidades são construídas e elaboradas na e através da relação com os outros e que a música enquanto prática social, tem um papel relevante nesse processo (Hargreaves). Dentro do meio musical, historicamente, a viola e o violista foram alvo de uma visão estereotipada e investigamos como esse estereótipo ecoa em suas identidades musicais. Usamos como referencial a teoria das representações sociais. Segundo a teoria existe um tipo específico de conhecimento que é compartilhado socialmente – o senso comum – e esse conhecimento é expresso na forma de Representações Sociais que são construídas e compartilhadas dentro dos grupos sociais por meio da comunicação. As representações sociais nos permitem conhecer o sistema de conotações implícitas e explícitas de dado objeto dentro de um grupo. A fim de verificar tais representações, foi aplicada a metodologia da entrevista semi-estruturada realizada com violistas profissionais e atuantes em orquestras sinfônicas cariocas. Para a análise de seus discursos foi aplicada a análise retórica dos discursos (Reboul) onde buscamos conhecer as representações sociais do grupo de entrevistados por meio de suas práticas argumentativas. Verificamos a existência de um grupo reflexivo (Wagner) entre os violistas entrevistados na medida em que encontramos em suas práticas argumentativas padrões, recorrências e ênfases sobre seus posicionamentos frente a determinadas questões de relevância em suas práticas musicais. Foram verificados ainda um conjunto de conhecimentos, práticas sociais e valores compartilhados pelo grupo através dos quais esses instrumentistas se reconhecem mutuamente como “bons violistas”.

Palavras-chave: viola, violistas, identidade, representações sociais, música.

CASARI, Isadora Scheer. *Music, identities and social representation: thinking the violist player*. 2013 Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The present work discuss the process in which the viola player build their musical identity, understanding that identities are formed and elaborated in and by the relationship with others and understanding music as a social practice, which has a fundamental role on this process (Hargreaves). In the musical culture, the viola and the violist have been seen by an stereotype wich echoes in the identities of those who play viola. This process is investigated through the social representantion theory, wich implies that there is a specific knowledge which is shared socially e this knowledge takes form as social representantions, build and shared within the social groups through communicaion. The social representation allow the understanding of the system of meaning implicit and explicit of a certain object in a specific social group. Professional violists were interviewed according to the semi-structured interview methodology to research those representation. The interviews were analised according to the rethorical analises of speeches (Reboul). The conclusion was that the interviewed viola player were identified as a social reflexive group (Wagner) considering that they share arguments and emphasis on their positions about certain issues of importance in their musical practices. A set of knowledges, social practices and values shared within the group and by which these musicians recognize themselves as “good violist” was identified.

Keywords: viola, violists, identity, social representations, music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - QUADRO TEÓRICO	5
1.1 A abordagem Psicossocial	
1.2 Representações Sociais	
1.2.1 Função das representações sociais	
1.2.2 Objetivação e Ancoragem	
1.2.2.1 Objetivação	
1.2.2.2 Ancoragem	
1.2.3 Construção social do conhecimento	
1.2.4 Identidade	
CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA	20
2.1. Seleção de profissionais a serem entrevistados	
2.2. Entrevista	
2.2.1. Roteiro da entrevista	
2.3. A análise retórica dos discursos	
CAPÍTULO 3 - PRÁTICAS MUSICAIS COMO PRÁTICAS SOCIAIS	27
3.1 Música e identidade	
3.2 A viola como instrumento de identidade	
CAPÍTULO 4 - ANÁLISE RETÓRICA DAS FIGURAS NOS DISCURSOS: A REPERESENTAÇÃO DO “BOM VIOLISTA” COMO REDE DE SIGNIFICADOS	38
4.1 O “Bom violista”	
4.1.1 Bom músico: o músico-artista	
4.1.2 O Artista: o artista-músico	
4.2 A orquestra e o naipe como forma de sociabilidade	
4.2.1 O acompanhador	
4.2.2 O “recheio”	
4.3 Estereótipo e Identidade	
4.3.1 O estereótipo do “violinista frustrado”	
4.3.2 A “reação” ao estereótipo	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	76
ANEXOS – entrevistas transcritas	81

INTRODUÇÃO

As identidades e pertencas grupais são objetos de estudo em diversas disciplinas tais como a psicologia, 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 ambos. Nessa perspectiva, o homem não é apenas 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 no mundo – nossa identidade – é construída e elaborada na e através da relação com os outros.

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. Hargreaves (2002) organiza o livro *Musical Identities* no qual algumas dessas questões são discutidas. Hargreaves (2002) argumenta que 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. Práticas em gêneros e em instrumentos musicais são apontadas pelo autor como sendo deflagradoras de identidades específicas *na música*. Assim, compreendemos que a prática em 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 específico. Apresentado o pano de fundo a partir do qual nossa pesquisa irá se desenvolver, nos deteremos agora mais especificamente em nosso objeto de estudo.

Dentro do meio musical, historicamente, a viola e o violista foram alvo de uma visão estereotipada, (BOIA, 2010; DALTON, 2012; LEHMANN, 1998; RAHKONEN, 1994). A viola já foi considerada um instrumento com sérias limitações técnicas e sonoras e o violista, um instrumentista menor. O instrumento viveu durante muito tempo considerado “à sombra do violino” tendo sido também pouco explorado como instrumento solista, em comparação a aquele. Entre os leigos ou não músicos, é um instrumento desconhecido. Faço aqui essa afirmação como violista há seis anos e estudante do curso do Bacharelado em Viola da Unirio. Como tal vivo situações cotidianas como, por exemplo, ter que explicar que toco um

instrumento da família das cordas friccionadas, mais próximo do cello e do violino que do violão, ao ser indagada sobre o meu instrumento. Ou ainda, quando abro o estojo do instrumento, após dizer que ele é uma viola, ouvir uma pessoa dizer: “Ah tá, é um violino”. Ou ainda, ao dizer que toco viola, a pessoa que me interpelou responder: “Você deve adorar o Paulinho da Viola, então!”. De fato, a viola foi percebida, ao longo de sua história, como uma variante *gauche*, defeituosa do violino, e não como um instrumento independente, com características próprias.

Frente ao exposto, consideramos pertinentes os seguintes questionamentos: de que maneira vem sendo elaborada a identidade musical do violista? O estereótipo de ter sido considerado um instrumentista “menor” ecoa em suas identidades? De que maneira? O que vem contribuindo para a elaboração de uma identidade grupal “do violista”?

Entender os porquês do comportamento social é uma tarefa relevante para o desenvolvimento de um pensamento crítico a respeito dos valores, das crenças e das práticas cotidianas. A compreensão de que as relações sociais não são dadas, mas, sim, construídas, amplia nossa visão de mundo. O aprendizado, por exemplo, pode ser entendido como uma prática social que se dá em um espaço de interação, um espaço *intersubjetivo*, não só do aluno com seu professor e o objeto a ser conhecido, mas também do aluno e do professor com seus pares.

Travassos (2005) constata que nos cursos de ensino superior, a prática pedagógica (licenciatura em música), interpretativa (bacharelados em instrumento), da composição e da regência, encontram-se desvinculadas entre si e cada qual tem uma certa hierarquia de legitimidade entre os próprios estudantes universitários. A própria divisão dos cursos da Unirio (instituição pesquisada pela autora) em licenciatura em música, bacharelados em instrumento, composição, regência e em música popular brasileira/arranjo, reflete e legitima essa compartimentalização de saberes e de identidades.

Em nossa pesquisa, detemo-nos, como unidade de análise, no grupo de violistas profissionais que atuam em orquestras sinfônicas no Rio de Janeiro.

Nossa pesquisa procurou, então, contemplar o estudo da identidade musical do músico instrumentista, um estudo que tem como foco os violistas profissionais por entender que sua identidade é desenvolvida de uma maneira peculiar (HARGREAVES, 2002) e por entender que nas dinâmicas sociais e nas trocas comunicativas entre pessoas são transmitidos conhecimentos cotidianos. Uma investigação sobre o caso dos violistas suscita um conjunto

variado de questões, como, por exemplo, a construção da identidade de um grupo ser associada a um determinado estereótipo.

Consideramos que o campo teórico da psicologia social de vertente sociológica atende aos nossos questionamentos. Dentro desse campo de estudos, nos concentraremos, sobretudo, na teoria das representações sociais tal como formulada por Serge Moscovici.

Sob o prisma de Moscovici, a psicologia social é uma disciplina que se propõe a estudar o comportamento social visando à compreensão das condições subjacentes ao funcionamento de uma sociedade e à constituição de uma cultura. Abrange o estudo do cotidiano e das relações entre indivíduos e grupos. Entendemos que o comportamento social é algo essencialmente simbólico tendo como aspectos fundamentais suas manifestações verbais e não verbais. O comportamento simbólico torna-se possível pelo compartilhar de crenças, normas sociais e regras. Este comportamento “reflete um sistema de conotações implícitas e pontos de referência que, invariavelmente, se desenvolvem em todo ambiente social” (MOSCOVICI, 2010, p.161). Esse sistema ao qual se refere Moscovici é deflagrado pelas chamadas representações sociais. O estudo das representações sociais é profícuo para a compreensão da identidade e da pertença grupal, uma vez que se preocupa em entender como grupos defendem e determinam suas práticas.

Toda a representação é a representação que alguém (o sujeito da representação) constrói de algo (o objeto) (JODELET, 2001). Sujeito e objeto da representação devem ser previamente definidos na pesquisa desde que sejam verificados de forma sistemática (SÁ, 1998). Assim, um estudo em representações sociais deve ter em vista *quais* representações o pesquisador busca conhecer e se, de fato, existem representações sociais construídas sobre o objeto em questão.

Consideramos que verificar a existência e apreender a representação de “bom violista” construída pelo grupo dos violistas nos fornece elementos para atender ao objetivo central dessa pesquisa que é investigar os processos de construção da identidade do violista. A fim de contemplá-lo, destacamos os seguintes objetivos específicos:

- 1) Verificar a existência de representações sociais de “bom violista” entre os entrevistados;
- 2) Em havendo uma ou mais representações, explicitá-la(s) por meio da análise retórica de seus discursos;
- 3) Verificar de que forma o papel e as características musicais da viola são representadas pelos atores;

4) Verificar de que maneira um ou mais estereótipos ecoam na construção de suas identidades.

Foi adotada a metodologia da entrevista oral semi-estruturada a ser realizada com um grupo de violistas profissionais. Segundo Goldenberg (2007), em pesquisa qualitativa a representatividade numérica do grupo pesquisado não deve ser uma preocupação para o pesquisador, mas sim a compreensão desse grupo de forma aprofundada. Foram analisadas um total de sete entrevistas. Para a análise das entrevistas foi adotada a Análise Retórica dos Discursos (REBOUL, 2000). Esse método de análise, tal como apresentado por Mazzoti (1998, 2008) e exposta por Duarte (2004), busca conhecer as representações sociais do grupo de entrevistados, 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). Assim, o que a pessoa diz é o que é a realidade para ela e o que ela pretende passar como verossímil para seu auditório.

A presente pesquisa apresenta a seguinte organização: para um melhor entendimento do leitor, no capítulo um apresentaremos o quadro teórico das representações sociais, expondo os principais conceitos, construtos e ideias pertinentes para nosso trabalho, tais como a ideia de representações sociais, saberes cotidianos, identidade e o conceito de grupo reflexivo.

No segundo capítulo, apresentaremos a metodologia usada na pesquisa, articulando a análise retórica do discurso ao conceito de representação social.

No capítulo três, abordaremos em maior profundidade as questões mais específicas de nosso objeto de estudo, tais como a noção de identidades musicais e como isso se dá no caso específico do violista segundo a bibliografia pesquisada.

No quarto e último capítulo, analisaremos trechos de entrevistas feitas com os violistas a fim de deflagrarmos as representações construídas pelo grupo de entrevistados e analisá-las à luz da bibliografia.

CAPÍTULO 1

REFERENCIAL TEÓRICO

Adotamos um arcabouço teórico da Psicologia Social como norteador deste trabalho. Neste primeiro capítulo, abordaremos alguns conceitos e idéias relevantes para a construção de nossa pesquisa que serão apresentados nos subcapítulos.

1.1 A abordagem Psicossocial

A psicologia social é uma ciência que procura compreender os “comos” e os “porquês” do comportamento social e como os sujeitos ordenam e dão sentido ao mundo à sua volta. Tem a interação social como principal objeto de estudo. Para Serge Moscovici (2010), a psicologia social é uma ciência que se propõe a estudar o comportamento social visando à compreensão das condições subjacentes ao funcionamento de uma sociedade e a constituição de uma cultura. Abrange, ainda, o estudo do cotidiano e das relações entre indivíduos e grupos. Moscovici propõe que

O objeto central e exclusivo da psicologia social deve ser o estudo de tudo o que se refira à ideologia e à comunicação, do ponto de vista de sua estrutura, sua gênese e sua função. O campo específico de nossa disciplina é o estudo dos processos culturais que são responsáveis pela organização do conhecimento em uma sociedade, pelo estabelecimento das relações interindividuais no contexto do ambiente social e físico, pela formação dos movimentos sociais (grupos, partidos, instituições), através dos quais os homens agem e interagem, pela codificação da conduta interindividual e intergrupal que *cria* uma realidade social comum com suas normas e valores, cuja origem deve ser buscada no contexto social. (MOSCOVICI, 2010, p.154 grifo nosso).

Essa realidade em comum é construída pela interação entre os sujeitos por meio da comunicação. Sendo assim, a maneira como nos comunicamos tem aspectos relevantes a serem observados nesse processo de elaboração social da realidade. O comportamento social deve ser entendido como algo essencialmente simbólico, tendo como aspectos fundamentais suas manifestações verbais e não verbais, tornando-se possível pelo compartilhar de crenças, normas e regras sociais e é por meio desse partilhar que os grupos criam suas próprias realidades, controlam-se mutuamente e estabelecem tanto seus laços de solidariedade como suas diferenças.

1.2 Representações Sociais

Segundo Jorge Vala (2000), o conceito de *representação* pode ser entendido sob duas perspectivas: (1) como reflexo interno de uma realidade externa ao sujeito e então como uma *reprodução* mental dessa realidade; ou (2) abolindo-se a dicotomia sujeito/objeto, ou realidade interior e exterior, a representação é entendida então como *construção* mental. É nessa segunda perspectiva, de representação como construção e não como reprodução mental, que é desenvolvido o conceito de representação social. Nessa perspectiva epistemológica as representações têm *efeito* de realidade para os indivíduos na medida em que estão ligadas à maneira como interpretamos os acontecimentos à nossa volta. Elas exprimem a relação de determinado sujeito com determinado objeto. A representação guarda relações tanto com o objeto que é representado quanto com o sujeito – ou sujeitos – que elaboram a representação. Nesse sentido, pode ser entendida ainda como expressão do sujeito, pois a representação não é a reprodução do objeto; de fato, a representação é produto das relações que o sujeito estabelece com determinado objeto. (JODELET, 2001;VALA, 2000;). Segundo Denise Jodelet, as representações “permitem o acesso às dimensões simbólicas, culturais e práticas dos fenômenos sociais” (JODELET, 2009, p.105).

Ao falarmos então em representações sociais, estamos nos referindo às representações, entendidas como efeito de realidade e partilhadas por diferentes indivíduos. Elas são ainda produzidas socialmente, “são um produto das interações e dos fenômenos de comunicação no interior de um grupo social, *refletindo* a situação desse grupo, os seus projetos, problemas e estratégias e as suas relações com outros grupos” (VALA, 2000, p.46, grifo nosso).

Os indivíduos ou os grupos se apropriam da realidade à sua volta e esta é, então, recriada dentro de seus sistemas de valores. Para Jodelet as representações sociais são:

uma forma de conhecimento, socialmente elaborada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade em comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum (...) é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico. Entretanto, é tida como um objeto de estudo tão legítimo quanto este, devido sua importância na vida social e à elucidação possibilitadora dos processos cognitivos e das interações sociais (JODELET, 2001, p.22)

Podem ser entendidas como um conhecimento prático na medida em que informam os sujeitos que a compartilham sobre o mundo à sua volta, contribuindo para a construção de

uma realidade comum. Seu estudo é pertinente na medida em que contribui para uma abordagem intersubjetiva dos processos de interação social. Em sociedade, o ser humano cria um sistema de relações, suas crenças, normas, linguagens e rituais e tais sistemas são compartilhados coletivamente mantendo os laços de coesão grupal.

As representações sociais estão ligadas a estruturas e tradições anteriores, isso tanto coletiva quanto individualmente, pois “nossas experiências e idéias passadas não são experiências ou ideias mortas, mas continuam a ser ativas, a mudar e a infiltrar nossa experiência e ideias atuais” (MOSCOVICI, 2010, p.37).

Wolfgang Wagner (1998) menciona três campos de pesquisa em representações sociais: o primeiro é a abordagem popularizada das teorias científicas; o segundo, o campo de objetos culturalmente construídos ao longo da história; e o terceiro, dentro do qual se encontra a presente dissertação, é o campo dos eventos sociais de mais curto prazo, o campo das estruturas sociais e eventos específicos. Nesse campo, as representações são compartilhadas por grupos mais específicos e menores em número de pessoas.

1.2.1 Função das representações sociais

As representações são criadas no processo comunicativo, dialógico. São as interações próprias das conversações que possibilitam os indivíduos e grupos se familiarizarem com informações novas. Essa prática comunicativa possibilita a interação entre vida pública e privada.

Abric (2000) enumera quatro funções das representações sociais: (i) elas permitem compreender e explicar a realidade na medida em que definem referências comuns entre os atores sociais possibilitando as trocas sociais; (ii) elas definem identidades grupais; (iii) possibilitam modelos para o comportamento social, definindo o que é tolerável ou não em determinado contexto social; e (iv) justificam tomadas de posição e comportamentos.

Para Jorge Vala (2000), a função das representações sociais pode ser definida, de maneira geral, como sendo a “atribuição de sentido ou a organização significativa do real” (VALA, 2000, p.479). As representações sociais operam, então, nas explicações que os indivíduos e grupos tecem sobre comportamentos e relações sociais. A partir de uma ideia, de uma visão de mundo e de si próprios, os indivíduos usam suas próprias teorias, ou representações sociais, como fontes de explicação do mundo. As representações sociais lançam direcionamentos às relações intergrupais, pois cada grupo age frente a outros grupos

conforme a representação que constroem desses últimos. As representações sociais orientam comportamentos, pois apresentam modos desejáveis de ação da mesma forma que justificam esses modos de ação, atuando como guias que nos ajudam a definir, juntamente com os outros, diferentes aspectos da realidade cotidiana. (JODELET, 2001).

As representações sociais são construídas por meio de atos comunicativos na mesma medida em que dão subsídio para que os indivíduos compartilhem ou debatam argumentos e explicações cotidianas. “Comunicar argumentando é activar e discutir representações” (VALA, 2000, p.484). A comunicação social, um objeto de estudo central na psicologia social, “desempenha um papel fundamental nas trocas e interações que concorrem para a criação de um universo consensual” (JODELET, 2001, p. 29). Conforme veremos adiante, as unidades de identidade grupais são mantidas e elaboradas nas trocas comunicacionais entre os grupos. As representações sociais circulam ao mesmo tempo em que dão suporte a essas trocas comunicativas.

1.2.2 Objetivação e Ancoragem

Para compreendermos como se constroem as representações sociais, devemos conhecer dois processos: a objetivação e a ancoragem. Eles estão na gênese da formação da representação (JODELET, 2001). São “processos cognitivos socialmente regulados” (VALA, 2000, p.465). Em nosso cotidiano, transformamos frequentemente conhecimentos de universos reificados (conhecimentos legitimados, institucionalizados, científicos) em conhecimentos do universo consensual (conhecimento de senso comum). Transformamos, pelos processos de objetivação e ancoragem, palavras e ideias não familiares em familiares e próximas. Para Jodelet (2001) esses dois processos explicam ainda como se estruturam as representações sociais.

1.2.2.1 Objetivação

A objetivação se refere à maneira “como se organizam os elementos constituintes da representação e ao percurso através do qual tais elementos adquirem materialidade e se tornam expressões de uma realidade pensada como natural” (VALA, 2000, p.465). A

objetivação se desenvolve a partir de três momentos: a construção seletiva, a esquematização e a naturalização.

Na construção seletiva, os elementos de um dado objeto de representação são descontextualizados e reorganizados em um processo intencional no qual estão subjacentes normas e valores, exprimindo e servindo a interesses e valores grupais. Nesse processo, há a seleção de certos elementos do objeto de representação, nos quais alguns fatores podem ser acentuados, distorcidos e outros esquecidos. Essa distorção, que Jodelet dá o nome de *décalage*, está relacionada “ao foco sob aspectos do objeto, em função dos interesses e da implicação dos sujeitos” (JODELET, 2001, p.30). O processo de *décalage* trata da suplementação e desfalcque de elementos da representação e deixa em evidência o fato de que a representação informa sobre o sujeito que a produziu.

Na esquematização, os elementos descontextualizados e selecionados na etapa anterior formam o núcleo figurativo. Nessa etapa, é formada a dimensão icônica ou simbólica da representação. Objetivar é transformar um conceito em uma imagem mental, ou seja, em um complexo de imagens que representam - ou resumem - um complexo de ideias. Um grupo seleciona conceitos para os quais atribui poder figurativo, de acordo com suas crenças e um estoque preexistente de imagens, também socialmente construídas. Uma vez aceito tal paradigma, ou núcleo figurativo, ele se torna realidade, uma realidade convencional (MOSCOVICI, 2010).

Na etapa seguinte, a naturalização, os esquemas formados na etapa anterior adquirem materialidade. O objeto representado é tomado como natural (VALA, 2000). Analisar o processo de objetivação de uma representação social permite conhecer os processos que dão sentido a determinado objeto em um dado contexto e os elementos que dão materialidade, que dão efeito de realidade às representações.

1.2.2.2 Ancoragem

Pela ancoragem o não familiar é tornado familiar e por meio dela uma representação uma vez construída “se torna um organizador das relações sociais” (VALA, 2000, p.472). A ancoragem opera no processo de construção do conhecimento, que, para acontecer, exige

pontos de referência, como âncoras. É justamente com referência em esquemas já conhecidos que um novo objeto pode ser pensado.

A ancoragem permite que as representações sociais tenham a função de âncoras do pensamento social na medida em que “oferecem uma rede de significados (...) e [operam na] atribuição de sentido a acontecimentos, pessoas, grupos e factos sociais” (VALA, 2000, p.474). Ancorar é também categorizar, ou seja, alocar um dado objeto dentro de um quadro de estruturas semânticas já conhecidas. O processo de categorização é constitutivo do processo de conhecer, pois conhecer é também classificar e dar um nome. Essa predicção não se dá ao acaso, é produto de uma teoria: “as representações sociais serão, assim, o quadro no interior do qual adquirem sentido os sistemas de categorização” (VALA, 2000, p.475). Ou ainda nas palavras de Moscovici:

A ancoragem transforma algo estranho e perturbador, que nos intriga, em nosso sistema particular de categorias e o compara com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriada (...) No momento em que determinado objeto ou idéia é comparado ao paradigma de uma categoria, adquire características dessa categoria e é re-ajustado para que se enquadre nela (MOSCOVICI, 2010, p. 61).

Nesse sistema de categorização não há neutralidade, cada objeto possui um valor positivo ou negativo e assume um lugar dentro de uma hierarquia elaborada pelos sujeitos da representação. Quando classificamos um objeto ou pessoa, nós o confinamos em um conjunto específico e restrito de normas e comportamentos do que é permissível ou aceitável por parte dele. Esse confinamento se dá em um nível linguístico, espacial e comportamental e pode ser coercivo. Categorizar alguém ou algo significa escolher um paradigma pré-existente em nossa mente para alocá-lo, estabelecendo com o objeto uma relação positiva ou negativa. Assim se formam em nossa mente as classes de pessoas e coisas e formulamos exigências específicas relacionadas a nossas expectativas frente a tais objetos (MOSCOVICI, 2010).

Quando categorizamos as pessoas estamos inevitavelmente selecionando algumas de suas características mais representativas. Nossa visão do mundo está relacionada à nossa capacidade de perceber e de relacionar o que percebemos como novidade a uma categoria já conhecida, sendo a seleção fundamental nesse processo. Cada imagem típica permite criar classes a partir de indivíduos. Nós então não conhecemos os indivíduos em si, mas os *reconhecemos* dentro de determinadas classes e categorias. Nós selecionamos uma característica e a transformamos em categoria como, por exemplo, ser um “bom violista”. “De fato a tendência para classificar, seja pela generalização, ou pela particularização, não é, de

nenhum modo, uma escolha puramente intelectual, mas reflete uma atitude específica para com o objeto” (MOSCOVICI, 2010, p.65).

Como já afirmamos, os processos de objetivação e ancoragem tornam o que é não familiar em familiar. Esses processos dependem da memória para acontecer, nas palavras do próprio Moscovici:

Objetivação e ancoragem são, pois, maneiras de lidar com a memória. A primeira mantém a memória em movimento e a memória é dirigida para dentro, está sempre colocando e tirando objetos, pessoas e acontecimentos, que ela classifica de acordo com um tipo e os rotula com um nome. A segunda, sendo mais ou menos direcionada para fora (para os outros), tira daí conceitos e imagens para juntá-los e reproduzi-los no mundo exterior, para fazer as coisas conhecidas a partir do que já é conhecido. (MOSCOVICI, 2010, p.78).

Conforme exposto, as representações sociais são um saber prático que estão no cerne de nossos sistemas de categorização e de interpretação do mundo e funcionam como balizas que normatizam o comportamento e as trocas sociais.

1.2.3 Construção social do conhecimento

Os indivíduos criam representações com a função de entender, dominar, saber como lidar com o mundo à nossa volta. Ao mesmo tempo, partilham desse mundo com outros “que nos servem de apoio, às vezes de forma convergente, outras pelo conflito, para compreendê-lo, administrá-lo ou enfrentá-lo” (JODELET, 2001, p.17). Para Sandra Jovchelovitch (2004), todo conhecimento é uma construção psicossocial entendida sob a forma de uma representação. Como representação, todo saber está fincado no contexto social que o produziu.

O mundo não se apresenta de forma imediata para o ser humano. Esse “objeto-mundo”, como define Jovchelovitch, se torna conhecido por nós no momento em que o representamos. As representações realizam a mediação entre sujeitos, mediação que emerge da comunicação entre eles em sua construção do “objeto-mundo” ou ainda nas palavras de Jovchelovitch: “o trabalho comunicativo da representação produz símbolos cuja força reside em sua capacidade de dar sentido, de significar” (JOVCHELOVITCH, 2004, p. 22).

Entendemos que as representações sociais nos informam sobre a identidade dos sujeitos, guardam relação com o objeto que representam e têm, ao mesmo tempo, aspectos afetivos e individuais assim como aspectos intersubjetivos, elaborados e negociados na relação com o outro. Na visão de Duarte (2004), as representações sociais nos possibilitam

conhecer “como se formam e funcionam os sistemas de referência que utilizamos para classificar objetos, pessoas e grupos, para interpretar os acontecimentos da realidade cotidiana” (DUARTE, 2004, p.14). A teoria procura ainda “compreender como e porque os membros de um determinado grupo social *defendem* determinadas práticas” (DUARTE, 2004, p.15 grifo nosso). Sendo ainda um processo social de construção de conhecimento que constitui e reforça laços de identidade grupal.

As representações são criadas e partilhadas dentro dos *grupos sociais* ou *reflexivos* por meio dos discursos (WAGNER, 1998). Um grupo reflexivo

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).

A partir daqui adotaremos o conceito de grupo reflexivo de Wagner ao invés de grupo social por considerar que o primeiro é mais adequado à presente pesquisa que o segundo.

Dentro de um mesmo indivíduo coexistem diversos grupos reflexivos. Uma mesma pessoa pode ter ao mesmo tempo como elemento forte de identificação o fato de ser por exemplo flamenguista, budista, de “esquerda”... Em cada uma dessas facetas a pessoa dialoga com diferentes grupos e constrói o mosaico de sua identidade pessoal. O estudo de um grupo reflexivo específico corresponde então em recortar uma determinada faceta identitária (no caso do presente trabalho a de violista) em diversos indivíduos e analisar de que forma esta é representada.

Por meio da comunicação, os grupos reflexivos elaboram regras, crenças, comportamentos e convenções em seu cotidiano. Nesse processo, o pensamento individual, imbuído pelas representações do grupo, se torna o pensamento coletivo e mais ainda, se torna uma prática social. Um resultado dessa elaboração coletiva são as representações sociais. Essas caracterizam a maneira de pensar do grupo. O pensamento coletivo partilhado por membros de um mesmo grupo reflexivo permite que aqueles se localizem dentro de um espaço discursivo comum. “A interação social somente é razoável e inteligível para os atores se os co-atores tiverem uma idéia das alternativas de ação de cada um deles” (WAGNER, 1998, p.15). Esse meta-conhecimento do grupo (WAGNER, 1998) é que permite que objetos e instituições sociais sejam construídos e preservados.

Complementando a ideia de Wagner, Jodelet acrescenta ainda que os grupos “partilham o mesmo tipo de atividade, construindo de modo dialógico, o sistema normativo e nocional que rege sua vida profissional e cotidiana” (JODELET, 2001, p. 31). É justamente dessa construção dialógica que tratam os estudos em representações sociais. Os grupos se constituem pelo partilhar de atividades em comum, gerando um conhecimento comum e socialmente partilhado.

Os saberes sociais são construídos, como foi dito anteriormente, de forma coletiva e de acordo com os interesses dos grupos reflexivos. Essa construção se dá no cotidiano. Seria “a base material das “agendas” do dia-a-dia, cristalizadas na necessidade de trabalhar para a sociedade” (WAGNER, 2007, p.132). E ainda:

Esta agenda abrange os acontecimentos de vida ordinários e extraordinários experienciados pelos membros da sociedade que caracterizam os diferentes estádios de vida, tais como a seqüência de acontecimentos quotidianos a que os membros da sociedade estão sujeitos aqui e agora por virtude das obrigações com a carreira, família tempos livres e outros. (WAGNER, 2007, p.132).

A vida cotidiana é o espaço onde as pessoas vivem e experienciam o pensamento de senso comum. O conhecimento social pode ser entendido como conhecimento cotidiano, como o conhecimento que aprendemos no nosso dia-a-dia e que também faz parte da “bagagem” social que acumulamos ao longo de nossa história. O conhecimento cotidiano ou de senso comum funciona em nossa vida como uma “faculdade de juízos espontâneos” (WAGNER, 2007, p.132) sobre as coisas do mundo.

A vida cotidiana implica formas específicas de pensamento e ainda “formas de viver e formas de pensar parecem estar ligadas e ser interdependentes” (WAGNER, 2007, p.133).

A cognição cotidiana deve ser suficiente para satisfazer os interesses práticos, que estão no centro da atenção a toda hora da vida cotidiana onde as necessidades mais básicas não consistem de forma alguma na satisfação dos critérios de verdade científica ou filosófica, mas apenas a salvaguarda da sobrevivência social (WAGNER, 2007, p.134).

A interação social, para ocorrer de forma efetiva, depende de conhecimentos partilhados pelos atores envolvidos. “Exibir ignorância numa situação de trocas sociais generalizadas é provável que leve à ‘punição’ e exclusão social” (WAGNER, 2007, p.137) criando uma situação embaraçosa para o indivíduo e abrindo caminho para outros “usarem o

seu poder simbólico de conhecimento no sentido de Bourdieu¹” (WAGNER, 2007, p.138) Do conhecimento social partilhado no cotidiano faz parte toda uma série de crenças, imagens e metáforas que formam uma representação social acerca de determinado assunto.

O conhecimento social, cotidiano, de senso comum, é auto-referenciado, ou seja, se dá no uso comum do discurso, compartilhado dentro de grupos reflexivos. “Na vida quotidiana, não há referência externa para além da estrutura de interação e dos actos discursivos que se revelam num contexto social. (...) o conhecimento social se acha sempre situado e relacionado com tempos, lugar e grupos específicos (...)” (WAGNER, 2007, p.147).

Os saberes sociais, tais como apresentados até aqui, são conhecimentos tácitos partilhados pelos grupos reflexivos. São convenções, regras de conduta e podem ser entendidos como representações sociais. Dentro dos grupos alguns saberes são considerados mais valorizados que outros. Cabe a nós, então, verificar quais saberes os violistas, vistos enquanto grupo, consideram como mais pertinentes e que trataremos no capítulo 4. O compartilhar de saberes e a filiação a grupos reflexivos específicos estão diretamente relacionados ao fenómeno de elaboração da identidade e é desse fenómeno que trataremos a seguir.

1.2.4 Identidade

As representações sociais são construções fundamentais para os grupos reflexivos. Seu estudo pode ser um meio de conhecer a identidade partilhada por determinado grupo. A identidade de um grupo não se exprime somente pelas características que este se atribui, “ela também pode exprimir-se na maneira pela qual este representa um objeto social” (DESCHAMPS; MOLINER, 2009, p.133). As representações desempenham um papel relevante no sentimento de identidade, “o modo como os indivíduos se percebem, como percebem o outro e as representações que mantém sobre suas posições sociais determinam, em parte, o modo como eles representam alguns objetos sociais” (DESCHAMPS; MOLINER, 2009, p.135). A motivação na elaboração de uma representação está na compreensão e

¹ As relações de comunicação são, para Bourdieu, relações de poder determinadas pelo poder material ou simbólico, como o conhecimento acumulado pelos agentes envolvidos nas relações.

apropriação do entorno social. As representações sociais expressam assim o caráter coletivo dessa necessidade de construir com o outro e com os grupos de pertença, uma visão em comum de determinado objeto.

Como já foi apresentado, estabelecer um código comum para as trocas sociais é uma das funções das representações sociais. Estas também apresentam uma função na elaboração identitária, pois a forma como um grupo se relaciona e como representa um dado objeto social, diz sobre sua identidade. Em uma configuração “estrutural”, “o grupo baseia sua especificidade na representação que ele faz de um dado objeto” (DESCHAMPS; MOLINER, 2009, p.136). As representações sociais podem ser vistas como produtos identitários e instrumentos de afirmação do grupo, funcionando ainda como marcadores identitários que suscitam tomadas de posição a respeito de um dado objeto.

A compatibilidade entre representações sociais e a identidade dos sujeitos está relacionada à preservação de uma imagem positiva, ou seja, “o indivíduo representa o mundo sob uma forma que vai permitir conservar a imagem positiva que ele deseja guardar de si mesmo” (DESCHAMPS; MOLINER, 2009, p. 138). Nesse sentido, ainda, a representação de um dado objeto social pode ter a função de justificar o valor que os indivíduos se atribuem.

O fenômeno identitário é extremamente dinâmico. Os indivíduos pertencem simultaneamente a diferentes grupos que por sua vez estão em interação com outros grupos. Esse sistema é regulado e modulado por estruturas e crenças relativamente estáveis, tais como as representações sociais. Este partilhar coletivo de crenças dá ao sentimento de pertença dos sujeitos uma sensação de continuidade e coerência, pois “somos fiéis a crenças que partilhamos com os outros” (DESCHAMPS; MOLINER, 2009, p.143) e essa fidelidade é importante para o sentimento de identidade.

Existem diversos quadros identitários: identidade cultural (étnica e nacional) assim como identidades políticas e identidades profissionais, entre outras. Podemos aproximar essa ideia com as de Doise (1972). Esse autor entende as representações sociais como “princípios geradores de tomadas de posição ligados a inserções sociais específicas” (ALMEIDA, 2009, p.725). Nesse sentido, as “inserções sociais específicas” poderiam estar relacionadas a esses diversos quadros identitários elaborados pelas experiências e práticas sociais específicas vividas pelos sujeitos e compartilhadas em suas trocas comunicativas. O processo de elaboração da identidade é assim tanto individual quanto social. Ao se integrarem em diversos grupos reflexivos, as pessoas assumem diferentes identidades coletivas e têm o sentimento de pertença a esses grupos como uma peça na construção de suas identidades pessoais.

Conforme exposto até aqui, entendemos que os indivíduos elaboram sua identidade em interação com os outros tanto pelo partilhar de ideias comuns quanto pela negação ou exclusão das ideias dos outros tendo a comunicação e a influência social um papel relevante nesse processo. Podemos entender que as representações identitárias são aprendidas nas relações de interação entre os sujeitos.

Para Margot Madeira (1998, 2001), o sentido ou sentidos dados aos objetos podem ser entendidos como uma construção psicossocial, como uma construção individual e coletiva, na qual as representações sociais “são caracterizadas como fenômenos complexos que dizem respeito ao processo pelo qual o sentido de um dado objeto é estruturado pelo sujeito, no contexto de suas relações” (MADEIRA, 2001, p.127). As representações sociais levam em consideração o homem como um todo: seus afetos, suas vivências, sua cultura. Nesse quadro, o sentido conferido aos objetos é elaborado ao mesmo tempo de forma social e individual e necessita da presença da interlocução para acontecer. A relação com o outro é condição estruturante do “eu” e do “tu” e ainda do “nós” e dos “outros”. Nessa perspectiva somos ao mesmo tempo aprendizes e “ensinantes” de uma cultura.

Definimos educação como o processo pelo qual, em diferentes contextos histórico-estruturais e com finalidades, níveis, formas e graus de sistematização diversos, a cultura e o conhecimento são continuamente transmitidos e (re)construídos, envolvendo a totalidade do sujeito em suas relações com o(s) outro(s). Esse processo constitui-se na articulação de relações interpessoais, grupais e intergrupais (...). Integra as contradições do próprio sujeito e da totalidade social (...) (MADEIRA, 2001, p.125)

O aprendizado acontece constantemente na relação com os outros. Nos grupos reflexivos, o aprendizado de normas e comportamentos acontece na relação com os pares. Aprender pressupõe apropriação, reconstrução e interpretação do novo. Nos saberes sociais o aprendizado não é um movimento de um indivíduo isolado. Assim, a atuação no processo educativo é uma condição do homem, todos aprendemos e ensinamos saberes mais ou menos legitimados.

A realidade em comum, compartilhada pelos sujeitos, é ensinada e aprendida na relação com os outros, naquele processo que Madeira define como educativo. O vivido, ou seja, a experiência que os indivíduos vão acumulando ao longo de suas histórias, é entendido como um “movimento prático que constrói e expressa sentidos, a partir das relações pelas quais se configura o espaço social e simbólico do sujeito” (MADEIRA, 2001, p.131). Ao longo de sua história, os sujeitos constroem e reconstruem suas visões de mundo e suas auto-imagens, suas identidades, pela reorganização dos objetos do mundo que vão sendo

apropriados e reapropriados. Esses objetos são então tornados palavra, discurso pelos atores, o que caracteriza a dimensão afetiva e individual das representações sociais. “A dimensão da linguagem que está em jogo, quando se lhe associa a representação social, é aquela que viabiliza a construção, pelo sujeito e pelos grupos, do sentido de cada um dos objetos do seu entorno” (MADEIRA, 2001, p.136).

Andrade (1998) argumenta que nosso “eu” imaginário é composto por múltiplas facetas identitárias – gênero, profissão, religião, posicionamento político, etc - no qual, em alguns momentos, algumas podem se sobressair frente a outras em uma relação dinâmica, ou seja, nosso “eu” não fala necessariamente do mesmo lugar. A identidade pode ser entendida pela articulação entre o plano individual e social. O indivíduo “é uma totalidade articulada organicamente à totalidade social” (ANDRADE, 1998, p. 141) e sua identidade é entendida como um *processo* e não como uma *condição*. A identidade é “um processo, um fenômeno construído de forma dinâmica e dialética, um processo identitário, um processo de personalização, sempre mutável e provisório. *A identidade é o processo de construção do eu*” (ANDRADE, 1998, p.142 grifo nosso).

Ao se integrarem em diversos grupos reflexivos, as pessoas assumem diferentes identidades coletivas e tem o sentimento de pertença a esses grupos como uma peça na construção de suas identidades. Andrade entende a identidade como a representação do “eu”. Na medida em que “representar um objeto significa inseri-lo significativamente no nosso mundo, fazer com que tenha sentido para nós” (ANDRADE, 1998, p.142). Sendo, então, a identidade, a representação que o sujeito faz de si mesmo.

Para Jodelet, identidade é entendida “como resultado de uma relação de força entre as representações impostas pelos que tem o poder de classificar e nomear, e aquelas pelas quais os outros grupos estimam fazer reconhecer sua existência” (JODELET, 2009, p.117). Assim, a elaboração da identidade é um processo intencional por meio do qual o sujeito faz “reconhecer sua existência”. Nesse processo, o partilhar de crenças, representações e normas sociais, são relevantes para a definição da identidade. “Partilhar de uma idéia ou uma linguagem é também afirmar um vínculo social e uma identidade (...) A partilha serve à afirmação simbólica de uma unidade e de uma pertença” (JODELET, 2001, p.34).

Os grupos reflexivo 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 é uma construção individual realizada pela apropriação de regras, valores e formas de pensar que são elaboradas coletivamente (ANDRADE, 1998; DESCHAMPS; MOLINER, 2009; SANTOS, 1998). As normas implícitas ou explícitas decorrentes de uma determinada representação 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.

Alguns elementos podem ser de maior relevância ou *centralidade* (SANTOS, 1998) no processo de elaboração da identidade dos sujeitos. Esses elementos de maior *centralidade* na elaboração identitária são importantes na percepção do valor, poder e autonomia que o sujeito constrói e são fatores relevantes na constituição da auto-estima.

Retomando a discussão ora apresentada, pela teoria das representações sociais entendemos que no processo de construção do conhecimento cotidiano, o indivíduo, o objeto de conhecimento e a sociedade são inseparáveis formando uma relação triádica. A teoria lança um olhar sobre os construtos sociais e, mais ainda, procura compreender *como os atores sociais se apropriam e se definem frente a esses construtos*. Esse ponto é relevante para a articulação entre representações sociais enquanto construtos sociais específicos e identidade.

As dimensões da subjetividade e da experiência vivida não devem ser desprezadas no entendimento dos fenômenos sociais. No discurso cotidiano, as explicações sobre o mundo coadunam crenças e, em certa medida, tem um maior compromisso em convencer o outro do que com a exatidão da objetividade. Nosso discurso atinge o outro e, ao mesmo tempo nos afeta, pois gera uma resposta; é o que Ângela Arruda chama de “efeito-ricochete” (ARRUDA, 2009, p.86). A ação e o discurso cotidianos operam por uma lógica própria, pela necessidade de retorno frente às demandas da vida social – “vou me sair bem? Vou passar vergonha? Vou confirmar minha auto-imagem?” (ARRUDA, 2009, p.87). A resposta a essas questões contém uma forte carga afetiva que é interpolada pela relação com o outro, como pensamos que o outro nos vê e como queremos ser vistos. Por isso, embora os afetos tenham uma forte carga subjetiva, individual, não podemos considerá-los como “entidades capsuladas” vividas somente pelo sujeito, sem relação com o outro. Ao contrário, o cotidiano é o “palco de uma imensa atividade afetiva” (ARRUDA, 2009, p.83). É ainda na relação com o outro que criamos e compartilhamos representações sociais, crenças, normas de comportamentos e estabelecemos laços e diferenças identitárias e grupais. O objeto de representação social se

torna, então, um mediador nesse processo de identificação com um grupo e, por consequência, no processo de construção de uma identidade.

Os afetos estão na base da construção das representações sociais porque o objeto nos provoca; falar dele se torna uma compulsão, A avidez de falar o que se sabe e participar do círculo dos que “estão por dentro” tem a ver com ganhar a sua atenção, se sentir fazendo parte desse círculo seletivo. O objeto, desta forma, se torna mediador da atenção dos outros. A finalidade da conversação não é aumentar o conhecimento, mas não se sentir excluído. (...) Trata-se de uma reafirmação dos laços com o grupo, no grupo, e uma afirmação identitária, ao mesmo tempo – dentro do grupo, pela via do reconhecimento, do ser ouvido, se sentir participando, e muitas vezes também fora dele, de ser identificado como participante daquele grupo ao falar uma linguagem comum. (ARRUDA, 2009, p.91).

Somos indivíduos compostos por múltiplas facetas identitárias que nos permite diferentes espaços de discurso, tanto na recepção do discurso do outro como na elaboração de nosso próprio discurso a respeito das coisas do mundo. Expressamos nossas idéias por meio da comunicação. Esta é a difusora das representações sociais. “A representação social diferentemente das outras formas de conhecimento, supõe uma relação específica entre o sujeito e o objeto de conhecimento: o indivíduo projeta sua identidade no objeto que representa” (MOSCOVICI, 1976; apud ANDRADE, 1998, p. 144). Os diversos grupos reflexivos desenvolvem representações específicas em relação a determinados objetos, sendo as representações as maneiras e as formas de pensamento pelas quais o grupo expressa sua identidade partilhada.

Nesse capítulo, apresentamos o referencial a partir do qual nossa pesquisa se delineou. As representações informam tanto sobre seu objeto quanto sobre o sujeito ou grupos que as elaboram. Pelo partilhar de crenças, convenções, saberes e representações, os grupos reflexivos estabelecem seus laços de identidade. As identidades não são, portanto, dadas, mas, sim, elaboradas, construídas em nossas relações com os outros. Nesse processo de elaboração de identidades, as representações sociais têm um papel central. Conhecer as representações sociais nos permite conhecer o quadro no interior do qual adquirem sentido nossos sistemas de interpretação da realidade.

CAPITULO 2 METODOLOGIA

Nossa pesquisa se enquadra no paradigma das pesquisas qualitativas a ser realizada utilizando a entrevista semi-estruturada como instrumento de coleta de dados. As entrevistas realizadas serão analisadas conforme apresentaremos no item 2.3.

2.1. Seleção de profissionais a serem entrevistados

Foram realizadas nove entrevistas com profissionais atuantes em orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro. Dentre essas nove entrevistas, duas foram entrevistas piloto para fins de ajuste de questionário e, portanto, não foram incorporadas em nossa análise sendo esta realizada com sete violistas entrevistados.

2.2. Entrevista

Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com cada uma das pessoas selecionadas conforme descrito anteriormente. As entrevistas foram gravadas e transcritas por completo a fim de realizamos nossa análise e encontram-se em anexo. A identidade de nossos entrevistados foi preservada sendo eles indicados somente por meio da numeração de um a sete. Foram selecionados entrevistados por indicação, ou seja, pessoas indicadas por entrevistados anteriores, como também selecionamos pessoas representativas no meio musical, seja pelo tempo de carreira, seja pela atuação profissional.

2.2.1 Tabela perfil dos entrevistados

Na tabela a seguir apresentamos resumidamente o perfil de nossos entrevistados para um melhor entendimento dos excertos de entrevistas que foram analisados no capítulo 4. Cada excerto apresentado é identificado por um número assim como a qual entrevistado ele se refere.

ENTREVISTADOS	FAIXA ETÁRIA	TEMPO DE CARREIRA	GÊNERO	FORMAÇÃO ACADÊMICA
Entrevistado 1 (E1)	40 – 45 anos	20 – 25 anos	masculino	Curso superior em música no Brasil (bacharelado em viola)
Entrevistado 2 (E2)	30 – 35 anos	10 – 15 anos	feminino	Curso superior em música no Brasil e no exterior (bacharelado em viola)
Entrevistado 3 (E3)	45 – 50 anos	30 – 35 anos	feminino	Curso superior em música incompleto no exterior
Entrevistado 4 (E4)	60 – 65 anos	45 – 50 anos	masculino	Conservatório no Brasil
Entrevistado 5 (E5)	45 – 50 anos	30 – 35 anos	feminino	Curso técnico no Brasil (conservatório)
Entrevistado 6 (E6)	40 – 45 anos	10 – 15 anos	masculino	Curso superior em música no Brasil (bacharelado em viola)
Entrevistado 7 (E7)	25 – 30 anos	10 – 15 anos	masculino	Conservatórios no exterior

2.2.2. Roteiro da entrevista

Elaboramos o roteiro a seguir a fim de contemplarmos nossas questões de estudo apresentadas na introdução.

a) **O que é para você um “bom violista”?**

Com essa questão buscamos conhecer o que era importante para o violista se reconhecer como um “bom violista”.

b) Qual papel você acha que a viola exerce na música?

Nessa segunda questão busquei conhecer como os violistas entrevistados representam a viola, questão que teve como finalidade complementar a primeira, pois na medida em que os entrevistados falavam da viola, explicitavam aquilo que consideravam como relevante para ser um “bom violista” também e dava subsídio para saber se de fato havia uma visão valorizada da viola.

c) Como você acha que o violista é visto no meio musical?

A terceira questão nos possibilitou investigar como o violista se coloca frente à visão estereotipada construída sobre o grupo e como isso ecoa em sua identidade.

2.3. A análise retórica dos discursos

Os dados coletados nas entrevistas foram analisados pela metodologia da análise retórica dos discursos. Os estudos em retórica, entendidos no âmbito do quadro da virada retórica da filosofia, têm como objetivo interpretar os discursos (REBOUL, 2000). A questão central que interessa nesses estudos não é o da retórica como um sistema literário, mas a retórica como um problema filosófico: como se fundamentam os “juízos de valor”? (REBOUL, 2000, p.88). Os juízos de valor são ancorados por um sistema de crenças. Sob a luz da retórica, os sistemas de crenças operam pela lógica do *verossímil*; essa lógica é construída por meio dos acordos argumentativos entre os sujeitos, onde argumento é “uma proposição destinada a levar a admissão de outra” (REBOUL, 2000, p.92).

Ao argumentarmos e ao defendermos determinada posição, o fazemos frente a alguém. Esse interlocutor pode ser uma única pessoa, no caso de uma conversa, mas podemos ampliar esse entendimento e compreender a existência de um *auditório universal* (REBOUL, 2000). Esse é composto pelos grupos com os quais o sujeito estabelece relações de pertença. Entendemos que dentro dos seus grupos reflexivos, os sujeitos não só compartilham discursos, mas também aprendem a elaborá-los. O auditório universal personificado pelos grupos de pertença que estão em jogo para o sujeito em determinado momento estabelecem um ideal argumentativo que pode ser entendido como um ideal regulador de seu discurso. O discurso apresenta três dimensões: o locutor (*ethos*), o auditório, que pode ser entendido como

um auditório universal (*pathos*) e o discurso propriamente dito (*logos*). Essas três dimensões dão conta desses três questionamentos: quem diz? Para quem diz? O que diz?

Relembremos que as representações sociais podem ser entendidas como um sistema de crenças e valores que gerenciam as práticas dos grupos reflexivo. No centro desse sistema encontram-se processos de categorização (ancoragem) e de seleção de objetos (objetivação). As representações sociais são então um conjunto de predicados daquilo que é preferível em determinado contexto e para determinado grupo. Para Moscovici (2010), tal como apresentado por Mazzotti (1998), as representações sociais são “conceitos-imagem” ou *topói* de processos argumentativos. Por *topói* entende-se “formas legítimas de encadeamentos do pensamento a partir das opiniões geralmente aceitas” (MAZZOTTI, 1998, p.1).

Como também apresentamos no capítulo 1, a teoria das representações sociais tem fortes relações com os processos de comunicação, pois estão no centro dos processos de interação social. Além disso, por meio da comunicação, representações sociais são criadas e partilhadas. Nas palavras de Jodelet:

Ela [a comunicação] é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. (...) ela incide sobre aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa enérgica social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Enérgica e pertinência sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas. (JODELET, 2001, p.32).

É justamente desse “poder performático das palavras” e de seus usos no discurso que a análise retórica irá se ocupar em destrinchar, ou seja, em compreender porque e como as pessoas usam certos esquemas argumentativos e como esses esquemas evidenciam suas pertencas grupais uma vez que as representações sociais se fazem presentes nos discursos.

Para Tarso Mazzotti (2008), não é possível ignorar a linguagem em uma teoria do conhecimento, sobretudo uma teoria social do conhecimento. As pessoas, ao se comunicarem, estabelecem, negociam um mundo em comum, pois “o percebido por uma pessoa, não é de maneira alguma o que a outra sente” (MAZZOTTI, 2008, p. 94). Para que então haja um entendimento comum, a linguagem se faz necessária, “qualquer ajuste entre o dito e o significado resulta de uma negociação entre os atores sociais” (MAZZOTTI, 2008, p.94).

Os membros dos grupos reflexivo comunicam-se, negociando e criando uma realidade em comum. Para tanto, utilizam-se de procedimentos que foram sistematizados por Aristóteles em três disciplinas: Retórica, Dialética e Analítica. “Desde que alguém queira

expressar-se com sinceridade, desde que queira persuadir os outros daquilo que acredita, estará – querendo ou não, e talvez principalmente sem querer – no domínio da retórica” (REBOUL, 2000, p.193). A retórica e a poética estão relacionadas à persuasão por meio do discurso:

A arte ou técnica encontra-se no saber negociar a distância entre o orador/poeta e os auditórios, aproximando-os a criar alguma identidade de sentimentos, partilhando significados (...). Negocia-se a diferença de significados por meio do discurso, uma vez que esse é apreendido ativamente pelos auditores/leitores que não são receptores passivos (MAZZOTTI, 2008, p.95)

Tanto o orador quanto o receptor da mensagem (discurso) não são passivos. Cada qual fala e interpreta o que escuta de acordo com seus condicionantes culturais, ou ainda, sob a lente de suas representações sociais. Mazzotti (1998, 2008) propõe então a utilização de instrumentos metodológicos da linguística, da pragmática, da retórica e da poética nos estudos em representações sociais, pois “a teoria das representações sociais, da linguística e da pragmática confluem ao sustentarem que os atos de fala só são significativos no âmbito de uma comunidade que mantém relação de interlocução permanente” (MAZZOTTI, 2008, p. 105). Para Duarte (2004a, 2004b), o estudo da retórica diz respeito ainda à negociação de sentido entre os sujeitos, problematizando a própria construção de um sentido partilhado. Nas interações sociais, as pessoas, além de interpretarem o mundo de acordo com seus condicionantes culturais, o fazem ainda segundo os critérios guiados pelo sistema de valores de seus grupos de pertença.

Na presente dissertação, buscamos apresentar as técnicas argumentativas usadas pelos violistas ao falarem de si enquanto tais. Por meio da análise retórica, trouxemos à luz os esquemas argumentativos utilizados pelos sujeitos do grupo em questão. Tal metodologia visa “não apenas compreender de que lugares os sujeitos argumentam, como também os processos identitários concernentes aos grupos” (ALVARENGA, 2012, p. 32). A metodologia da análise retórica dos discursos pressupõe que as pessoas falem por meio de esquemas argumentativos que podem ser analisados.

Entendemos que essa metodologia contribui para o estudo das representações sociais por compreender que as pessoas, ao falarem, falam também em nome de seus grupos, por sua vez sendo possível reconhecer essas pertenças por meio de suas argumentações (ALVARENGA, 2012; DUARTE, 2004a, 2004b; MAZZOTTI 1998, 2008). É importante ressaltar que a filiação do sujeito a seus grupos é muito dinâmica, ou seja, uma mesma pessoa pode se identificar com diversos grupos. O pesquisador deve, então, estar atento para, em sua

coleta de dados, oferecer bons questionamentos aos sujeitos. Para tanto, é importante, esclarece Mazzotti (1998), que o pesquisador tenha familiaridade com o universo pesquisado.

Mazzotti (1998, 2008) propõe que o núcleo figurativo de determinada representação social pode ser entendido na forma de uma metáfora. Como foi apresentado no capítulo 1, o núcleo figurativo surge no processo de esquematização presente na objetivação, e é um complexo de ideias resumido em uma imagem, figura ou, ainda na proposição de Mazzotti, em figuras de pensamento como a metáfora e a metonímia.

Os discursos são organizados ou estruturados em torno de metáforas e metonímias que, ao serem analisadas, mostram tanto o esquema de comparação e semelhanças ou familiaridades utilizadas pelos atores sociais quanto o que eles consideram preferível defender. As metáforas e metonímias coordenam e condensam significados, os atos de fala, o que se diz do mundo e, com isso, organizam as ações humanas. Mais ainda: em situações conflituosas recorre-se à ironia para rejeitar as representações dos outros, o que nos permite compreender a representação em que se sustenta e o que se diz contra a dos demais (MAZZOTTI, 2008, p. 104).

Concordamos, ainda, com Duarte (2004a) quando ela afirma que

Em cada grupo social, portanto, ocorre a formação de cognições centrais, ou seja, a estruturação ou organização dos elementos selecionados num complexo de imagens (...), configurando-se um 'objeto' reconhecível pelas pessoas a partir de um determinado conjunto de predicados (...). Para Mazzotti, esta etapa da representação de uma ocorrência coincide com o processo de metaforização. A metáfora, por suas características, é uma condensação de significados produzida a partir da analogia. Estas características permitem a Mazzotti sustentar que as metáforas se encontram no centro das representações sociais. (DUARTE, 2004a, p.41).

As pessoas utilizam as figuras de pensamento em seus discursos cotidianos e pela análise retórica entendemos que esses usos podem ser decodificados e analisados. Por meio da metáfora, entendida como uma analogia condensada (MAZZOTTI, 2008; REBOUL, 2000), dois objetos de naturezas diferentes são comparados. No processo de metaforização, as pessoas deixam em evidência certos valores e crenças, suas representações sociais, porque vão selecionar os elementos do objeto que consideram mais relevantes socialmente e condensadores de significados. Assim, conhecer as metáforas e os processos de metaforização que as pessoas usam pode ser útil para conhecer suas representações e, por conseguinte suas pertencas e identidades grupais, deixando explícito o que os sujeitos, falando em nome de seus grupos de pertença, consideram preferível defender.

Para Mazzotti (1998), o conhecimento das metáforas que circulam nos discursos dos sujeitos faz visíveis os processos de *decaláge* (suplementação, distorção e desfalque de elementos do objeto da representação) descritos por Jodelet (2001) e apresentados no capítulo

1, justamente pelo fato da metáfora ser uma analogia condensada. Assim, nas palavras de Reboul, “a analogia é sempre um pouco redutora, no sentido de anular tudo o que a relação exclui” (REBOUL, 2000, p.186). Em outras palavras, na construção de uma metáfora, alguns elementos do objeto em questão podem ser mais valorizados em detrimento de outros, como o que acontece na *decaláge* descrita por Jodelet. Ao observarmos a fala cotidiana dos indivíduos, sobretudo quando chamados a expressar suas opiniões, – como no caso das entrevistas que foram realizadas na presente dissertação – entendemos que as escolhas dos elementos que compõem a metáfora deixam visíveis crenças e valores grupais.

Como essa comunidade ou grupo social institui sua identidade pelo que dizem, temos que o dito é uma representação social, que apresenta “uma estrutura de implicações que se sustenta mais nos valores do que nos conceitos” (MOSCOVICI, 1976, p. 48). A identidade, bem como outros objetos, é posta para o grupo a partir de atos ou esquemas classificatórios elementares: as metáforas e metonímias (TORT, 1989), que condensam e coordenam significados constituindo os núcleos figurativos das representações sociais. (MAZZOTTI, 2008, p. 105)

Voltando a ideia de verossimilhança abordada no início dessa seção, entende-se que é verossímil aquilo que parece verdadeiro para determinado auditório; é “tudo aquilo em que a confiança é *presumida*” (Reboul, 1998, p.95), pressupondo um acordo entre *ethos* e *pathos*. Tal acordo, como apresentamos no capítulo 1, tem efeito de realidade para os sujeitos e é expresso na forma das representações sociais. Os grupos reflexivos compartilham, pois, de premissas verossímeis ao se comunicarem, que são “presunções”, crenças compartilhadas pelo grupo.

Reboul (2000) funda seu estudo a partir do tratado de argumentação de Perelman (1970, 1976), em que estuda os tipos de premissas e os conteúdos que fundamentam os discursos. Essas premissas são partilhadas por grupos reflexivo, grupos de pessoas que pensam, sentem, expressam valores e crenças próximas a determinados domínios, sendo possível chegar, por meio da análise de seus argumentos, a uma “premissa maior” (REBOUL, 2000, p.163) partilhada pelo grupo.

Para que haja argumentação, é preciso haver acordo prévio. Os acordos prévios são “premissas comuns” (REBOUL, 2000, p.164) entre orador e auditório. Entre os elementos de acordo prévio estão os fatos, as verdades, as presunções, os valores e os lugares do preferível.

Segundo Reboul (2000), o acordo precisa, primeiro, estar construído sobre *fatos* e esses já são argumentos e, portanto, contestáveis, pois se pode apresentar diferentes olhares sobre um mesmo fato. As *verdades* são mais construídas do que os fatos, elas são menos

diretas. Algo como “uma lei tendencial” no dizer do Reboul (2000, p. 165). As *presunções* tratam do verossímil, do que se acredita que seja. As *presunções* variam conforme os auditórios e as ideologias em jogo. Os *valores* são o fundamento da argumentação. Eles variam segundo o auditório, mais do que os fatos. Ao falarmos em valores falamos, também, em uma hierarquia de valores, alguma coisa em detrimento de outra, uma coisa que é *preferível* à outra. Os *lugares do preferível* dizem respeito à justificativa das escolhas. Os lugares do preferível falam do que as pessoas valorizam mais, onde está o peso das suas escolhas; “expressam um consenso generalíssimo sobre o meio de estabelecer o valor de uma coisa” (REBOUL, 2000, p.166). Entendemos que os elementos de acordo prévio - as *verdades*, as *presunções*, os *valores* e os *lugares do preferível* - em ordem de importância, expressam com mais veemência a representação de um objeto construída por um grupo de pessoas².

Para analisarmos os discursos de nossos entrevistados, procederemos tal como recomenda Duarte (2004a): “analisamos os argumentos, identificando as figuras de linguagem, buscando sua estrutura semântica, e encontrando os aspectos recorrentes em todo o material, constituindo, assim a base para o agrupamento do resultado da análise em categorias” (DUARTE, 2004a, p.77). A partir daí procuramos verificar as ligações entre os vários elementos resultantes da análise, procurando estabelecer relações entre eles e nosso referencial teórico, trazendo à luz, por meio do discurso do grupo em questão, suas representações sociais a fim de responder ao problema de estudo: como se expressa a identidade do violista. A partir da análise do resultado, pudemos chegar à rede de significações subjacente as lógicas discursivas do de nossos entrevistados.

² Tais questões não serão tratadas na presente pesquisa por motivos de premência de tempo. Nos deteremos em identificar as figuras de linguagem enquanto figuras de pensamento usadas nos discursos analisados.

CAPÍTULO 3

PRÁTICAS MUSICAIS COMO PRÁTICAS SOCIAIS

Conforme apresentado no capítulo um, existe um conhecimento, expresso na forma de representações, que é compartilhado socialmente, o senso comum. As pessoas ao falarem sobre suas práticas cotidianas, não falam por si só, mas, sim, por um grupo - ou grupos - no qual estão inseridas. Esse grupo pode ser religioso, profissional, político e, no caso da presente dissertação, de pessoas que tocam um mesmo instrumento e que compartilham de um mesmo repertório, de um mesmo contexto profissional e artístico, convivem e compartilham de um mesmo universo de pessoas e relações.

Entendemos as práticas musicais como fenômeno social e cultural e, conforme a perspectiva adotada em nosso referencial teórico, geram conhecimentos que são construídos e compartilhados 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, 2003, 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 conforme será apresentado adiante.

3.1 Música e identidade

No livro *Musical Identities* (2002), organizado por Hargreaves, Miell e MacDonald, as questões entre música e identidade são tratadas. Eles distinguem dois tipos de identidades musicais: a *música na identidade* e a *identidade na música*. A primeira trata da identidade construída dentro da prática musical, como a identidade de músico ou não músico, de compositor, intérprete, regente. Já a música na identidade se refere aos usos da música na deflagração de identidades, como certos gêneros associados a determinados grupos sociais: roqueiro, funkeiro etc. Os músicos profissionais, conforme apresenta o estudo, podem apresentar aspectos de suas identidades musicais em domínios diversos de suas vidas cotidianas.

A identidade, com exposto no capítulo 1 do presente trabalho, 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, escolha de um instrumento, o que, em grande medida, corresponde à atuação em determinado espaço profissional e artístico, podem ser entendidas como maneiras de se pensar a identidade de um indivíduo e de um grupo.

Hargreaves nos mostra que *na música* existem identidades específicas. Dois grupos se destacam no entendimento do autor: aqueles nos quais a identidade musical é deflagrada pelo gênero musical e a que é deflagrada pelo instrumento musical. A pesquisa de Kemps (apud HARGREAVES, 2002) sugere que os instrumentistas de cordas, madeiras e percussão apresentam um perfil de personalidade distinto dos pianistas, cantores e regentes e isso ainda é reforçado pela visão estereotipada que os grupos tem entre si. 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, mas sim 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 de se apresentar ao mundo. As escolhas musicais transcendem, então, questões de gosto, mas estão relacionadas a valores individuais e grupais.

Em sua pesquisa, Daniel Oliveira (2002) destaca que o grupo dos músicos se desdobra em vários subgrupos “em função das suas vivências específicas, tanto as solitárias como as partilhadas” (OLIVEIRA, 2002, p, 1). Seu objeto de estudo são as representações próprias e recíprocas dos instrumentistas e cantores do mundo da música erudita. Oliveira procurou verificar como os membros de cada um desses dois grupos (cantores e instrumentistas) vê seu próprio grupo de pertença e como concebe o outro grupo.

Oliveira (2002), basendo-se no referencial teórico das representações sociais, verificou que instrumentistas e cantores são produtores e produtos de representações diferenciadas, de pessoas de seu próprio grupo (“endogrupo”) e pessoas de outros grupos (“exogrupos”), apesar de uns e outros serem músicos. Em linhas gerais, a pesquisa de Oliveira demonstra que alguns aspectos sobressaem mais como características de um e de outro grupo. Os instrumentistas, por exemplo, consideram o profissionalismo mais relevante para caracterizar o seu grupo do

que os cantores, enquanto estes julgam a teatralidade e o estrelato mais típicos do seu grupo do que os instrumentistas.

Jane Davidson (2002) apresenta um belo trabalho sobre a construção da identidade do solista (*solo performer*). A autora procura compreender de que maneira a identidade do solista é construída. A questão que inquietava a pesquisadora era descobrir como se adquire a habilidade de ser um solista uma vez que nem todos os músicos a desenvolvem. Apenas o domínio do instrumento e da música não são fatores suficientes para um músico se tornar um solista. Davison (2002) enumera alguns fatores como a exposição desde a infância a situações de *performance*, a motivação dos pais e pessoas próximas criando um ambiente favorável a essas situações de forma que o jovem músico possa desenvolver suas habilidades de *performer* em um ambiente que contribui para sua auto-estima. O comportamento e a identidade do solista são vistos, então, como uma habilidade, uma competência e como algo que pode ser apreendido.

Nessa construção, segundo Davidson (2002), o solista aprende a criar uma figura pública, uma “máscara”, que lança mão nos momentos de *performance*, como se o solista fosse na verdade apenas um personagem forjado pelo indivíduo³. Davidson, que é cantora, diz que aprendeu a apresentar essa projeção do eu, esse personagem em situações de *performance*. Segundo ela “no palco, minha auto-apresentação é focada, confiante, e ‘maior’ do que eu pareço ser, digamos, em uma conversa cara-a-cara em um café”⁴ (DAVIDSON, 2002, p.103).

Davidson (2002) sugere, também, que a questão da relação entre a personalidade do músico e a escolha do instrumento é uma questão que ainda precisa ser pesquisada a fim de compreender se é “efeito de um instrumento particular moldar a personalidade do indivíduo que o aprende, ou se são as características existentes na personalidade dos indivíduos que os

³ Para essas afirmações Davidson buscou referência em Erving Goffman, segundo o autor os indivíduos em interação social criam uma representação de si, um personagem que gerencia suas relações cotidianas. (cf. GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana).

⁴ On stage, my self-presentation is focused, confident and ‘larger’ than I would appear in, say, a one-on-one conversation in a café.

atrai para características específicas do instrumento”⁵(DAVIDSON, 2002, p.102). O nosso posicionamento vai a favor da segunda afirmativa, ou seja, são traços da personalidade dos indivíduos que os atraem para determinados instrumentos, uma vez que, como já foi citado anteriormente, cada instrumento traz consigo um campo de possibilidades de relações diversas com a música e com os músicos seja pela inserção profissional e artística que o músico terá, seja pelo tipo de repertório disponível ao instrumento, seja ainda pelas relações que travará com seus pares.

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.

O’Neill (2002) descreve duas pesquisas. Em uma delas, a autora procurou conhecer a construção identitária de quatro jovens instrumentistas. Em outra pesquisa, ela procurou conhecer como os jovens estudantes de conservatórios de música se relacionavam com a ansiedade proveniente das situações de *performance*. Em ambas as pesquisas, analisou o discurso dos jovens instrumentistas encontrando os “repertórios interpretativos”⁶ que os jovens 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-

⁵ (...) whether or not it is the effect of a particular instrument that ‘shapes’ the individual who learns it, or whether it is the existing personality characteristics of individuals that attract them to the specific features of the instrument.

⁶ Em relação aos “*Interpretative repertories*”, a autora se refere aos recursos lingüísticos (estruturas gramaticais, metáforas, e dispositivos lingüísticos) usados na fala dos entrevistados.

percepções – em particular de suas capacidades em jogo”⁷ (O’NEILL, 2002, p.81, grifo nosso). 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 outros músicos tem relevância para a compreensão de sua própria identidade enquanto tal.

O músico de que trata a presente pesquisa é o músico profissional, aquele que tem como principal atividade musical a execução de um instrumento em nível profissional. Segundo Afonso Galvão (2006), atingir a *expertise* em um instrumento é um processo longo que pode levar até 20 anos e o músico deve ser capaz de superar limitações físicas, emocionais e cognitivas. Dentre os aspectos cognitivos e emocionais, Galvão destaca quatro. São eles: (1) o estudo deliberado; (2) a auto regulação; (3) a memória; e (4) a ansiedade.

O estudo deliberado ou individual é considerado por alguns autores como sendo o fator mais relevante na aquisição da *expertise* musical (ERICSSON, TESCH-ROMER & KRAMPE, 1993; SLOBODA, DAVIDSON, HOWE & MOORE, 1996 apud GALVÃO 2006). De fato, o desenvolvimento da *expertise* envolve muito estudo deliberado. Este, por sua vez, interage com outros fatores tais como características cognitivas, personalidade e também condições ambientais (GALVÃO, 2006). Assim, considerar somente o estudo deliberado na aquisição da *expertise* musical é uma visão reducionista desse fenômeno.

Um fator relevante no estudo deliberado é o fator motivacional. Durante o período de formação, no qual os músicos frequentam os Conservatórios ou escolas superiores de música, é suposto que essa motivação parta do próprio entendimento do estudante que vê as horas de estudo no seu instrumento como a construção da habilidade que os garantirá exercer a profissão de músico. Na vida profissional do músico, Galvão (2006) destaca que o contexto em que o mesmo está inserido tem influência sobre a motivação em continuar praticando o estudo individual. Entre músicos de orquestra

o contexto parece exercer uma influência enorme no processo de aprendizagem. Eles frequentemente têm de preparar um repertório que não escolheram em dois ou três

⁷ 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.

dias, que é o tempo de ensaio para um concerto. Assim a dedicação ao estudo individual, neste caso vai depender de uma série de fatores tais como preferência pelo repertório, identificação com o maestro e momento profissional no contexto do grupo (GALVÃO, 2006, p. 170-171).

Em sua dissertação de mestrado, Dilma Pichoneri (2006) destaca a importância da formação continuada para a profissão de músico de orquestra. Em sua pesquisa realizada entre os músicos do corpo orquestral do Theatro Municipal de São Paulo, a autora procurou verificar que aspectos sociais são relevantes para a construção de uma carreira de músico de orquestra entendendo que a inserção nesse mercado de trabalho está relacionada, entre outros fatores, sobretudo à inserção em uma rede de sociabilidade.

Pichoneri verificou ser extremamente heterogênea a trajetória de formação do músico de orquestra não se restringindo esta somente aos espaços acadêmicos. A autora destaca ainda que a precocidade na formação destes profissionais é uma característica comum. Não somente a precocidade com que iniciam seus estudos, mas também aquela em que entram para o mercado de trabalho. Esse fato pode ser visto sob dois prismas. Por um lado, possibilita a construção das redes sociais relevantes para se inserir e se manter no mercado, mas por outro, pode acabar por prejudicar a própria formação do músico que, como aponta Galvão (2006) e também Pichoneri (2006), exige muitas horas de estudo deliberado.

Como destaca Galvão (2006), existem ainda outros aspectos cognitivos que influenciam na aquisição da *expertise* musical. Entre eles está a auto-regulação, que diz respeito ao controle pessoal nas estratégias de aprendizagem, estabelecendo formas avançadas de meta-cognição, à memorização, que está relacionada a tocar peças instrumentais de cor, e à ansiedade. Esta pode ter muitos aspectos debilitadores em situações de performance musical, no entanto algumas pesquisas (HAMANN & SOBAJE, 1983, apud GALVÃO, 2006) procuram demonstrar seus aspectos positivos nessas situações. Assim, o músico deve aprender a tirar proveito da ansiedade nas situações de performance.

A pesquisa de Galvão está focada nos aspectos cognitivos da aquisição da *expertise* musical; nossa pesquisa, por outro lado, está centrada nos aspectos psicossociais dessa mesma aquisição. Ou ainda, de que forma as relações interpessoais e intergrupais influenciam a aquisição dessa *expertise*.

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 fatores estão em jogo para a formação de um instrumentista, desde sua dedicação ao estudo individual (GALVÃO, 2006) às 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 em que está inserido.

Exposto isso, ao considerarmos o objeto de estudo da presente pesquisa – a identidade do violista – parece-nos pertinente alguns questionamentos: existe uma identidade de violista? Caso ela exista, a que aspectos profissionais e artísticos ela está relacionada? Conforme apresentaremos adiante, essas questões podem se tornar tensas ao levarmos em consideração a representação que foi construída do violista e da viola ao longo da história.

3.2 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 são objetos de uma visão por vezes estereotipada dentro do meio musical, 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 complemento harmônico, ocupando uma voz intermediária. Por ocupar uma posição de coadjuvante, os recursos técnicos e expressivos do instrumento 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 tocam geralmente a parte do solo, ou mais em evidência da peça, 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. (RAHKONEN, 1994; LEHMANN, 1998).

É importante ressaltar que, na própria prática 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 violas não tinham uma parte escrita para elas na obra, geralmente dobrando (tocando a mesma parte) a parte dos 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 para ele. Interessante, mas subordinado. (FORSYTH, 1914, apud DALTON, 2012, p.1)⁸

Pelas questões apresentadas anteriormente, Pedro Boia (2010) afirma que o desenvolvimento da própria história do instrumento e dos instrumentistas favoreceu uma visão estereotipada e uma *fragilidade* ou *ambigüidade identitária* dos violistas (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, segundo os autores, uma 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 construiu uma representação, uma ideia, da viola e do violista que perdurou por muito tempo e é formadora da identidade do instrumento e do

⁸ 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

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 gratificante da atividade musical. (PRIMROSE, 1941, apud DALTON, 2012, p.4)⁹

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 variado de repertório. A imagem, embora ainda rara, do violista solista, firmou-se ainda no 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. (DALTON, 2012, p.4)¹⁰

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

⁹ 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.

¹⁰ 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.

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 o corpo físico do instrumento, na construção física, social e estética de uma imagem sonora do mesmo.

Pedro Boia (2010) afirma que o corpo técnico da viola decorre de uma adaptação do material técnico do violino. Segundo ele, o discurso dominante a respeito do instrumento viola e do violista reflete uma ausência de reconhecimento deste como tendo uma identidade técnica autônoma em relação ao violino. Dessa forma, esses discursos a respeito da técnica violística não derivam de um olhar “puro” (BOIA, 2010) a respeito do instrumento, mas influenciado por uma *percepção condicionada* ao violino, ou seja, um olhar por parte dos instrumentistas marcado pela presença prévia de categorias condicionadas por um treino e uma socialização violinística anterior (BOIA, 2010).

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. (BOIA, 2010, p. 115).

Dessa forma, as dificuldades de maneabilidade atribuídas à viola ao longo de sua história, não constituem um dado neutro ou ainda científico, mas são fruto de uma construção social decorrente em parte de uma prática violinística anterior¹¹ (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 sócio-musical partilhada por um conjunto de músicos. Por espaço sócio-musical compreendemos os espaços de atuação profissional e artística, além do repertório.

¹¹ 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. Berlioz compôs em 1834 *Haroldo na Itália* baseado em um poema de Lord Byron. *Haroldo na Itália* na é uma sinfonia em quatro movimentos em que há destaque para a viola como instrumento solista. Nesta peça o motivo condutor é tocado por esse instrumento e permeia todos os movimentos da obra. É a viola que simboliza o herói do poema.

A semelhança com o violino agravou ainda mais a ambigüidade em relação a viola, sendo esse instrumento considerado uma variante mais grave do violino. As características próprias do instrumento se diluíram no violino que se afirmava como o instrumento predominante na família das cordas (BOIA, 2010; DALTON, 2012; LEHMANN, 1998; RAHKONEN, 1994). De uma maneira geral, Boia argumenta que os discursos sobre a viola naturalizam construções de cunho social, gerando uma representação de um instrumento defeituoso ou de difícil maneabilidade, em que suas características são vistas como defeitos ou dificuldades (como, por exemplo, seu tamanho e timbre). No caso da viola fica clara a comparação desta com o violino. Diante desse quadro, em que a viola não sobressaía como instrumento autônomo, a identidade do instrumento fragilizava-se ainda mais por falta de dedicação dos instrumentistas.

Pudemos perceber, conforme será exposto no capítulo 4, que os violistas não naturalizaram a representação da viola como um instrumento defeituoso, mas sim construíram uma reação identitária positiva em relação a esse estereótipo. Suspeitamos que a idéia 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”, foi de certa forma incorporada pelo grupo reflexivo dos violistas. No entanto isso não aconteceu na forma de um espelho que reproduz uma determinada imagem. Nossa hipótese é que os violistas, em face desse estereótipo, se fortaleceram enquanto grupo e tornaram-se mais corporativos em relação a outros naipes de instrumentos, e construíram uma representação positiva da viola e de seu papel nas obras. Consideramos, então, a hipótese de que a reação à representação do violista como um “mau músico” é, de fato, um ponto de coesão do grupo visto que os grupos reflexivos criam suas próprias realidades, controlam-se mutuamente e estabelecem tanto seus laços de solidariedade como suas diferenças.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE RETÓRICA DAS FIGURAS NOS DISCURSOS: A REPERESENTAÇÃO DO “BOM VIOLISTA” COMO REDE DE SIGNIFICADOS

Neste capítulo, apresentaremos o resultado da análise retórica motivada pela presença das figuras de linguagem e de pensamento (REBOUL, 2000) que apreendemos no discurso dos entrevistados. Tal tipo de análise já foi proposto por Mazzotti (1998, 2008), Duarte (2004), Teixeira (2009), Pelisson (2010) e Alvarenga (2012). No presente capítulo explicitaremos as representações sociais construídas por nossos entrevistados, essas entendidas enquanto “rede de significados construída em torno de um núcleo imagético” (ARRUDA, 2011, p.347). Procuramos explicitar tais redes “de ideias, metáforas e imagens amarradas de forma mais ou menos frouxa, e portanto mais móveis e fluidas que teorias” (MOSCOVICI, apud Arruda 2011) que, no entanto, dão sentido às ações e às construções identitárias dos sujeitos.

4.1 O “Bom violista”

O presente subcapítulo é fruto das construções discursivas dos entrevistados quando apresentados à seguinte questão: **O que é para você um “bom violista”?** Mostraremos os “enredos” que fundamentam a elaboração da lógica discursiva (BERTI, 1998) dos entrevistados quando confrontados com tal questão.

Observamos que o grupo de entrevistados constrói um campo de representação no qual a representação de “bom violista” está associada a uma representação de “músico” e que ainda está relacionada a uma representação de “artista”. Parece haver uma gradação em ordem de importância: violista/instrumentista < músico < artista, sendo esse último o personagem social de formação e atuação mais ampla do que o primeiro da série gradativa, surgindo esses três níveis de forma entrelaçada nos discursos. O excerto a seguir é bem ilustrativo dessa gradação.

(1)

É aquele cara que além da técnica maravilhosa, da musicalidade, da afinação, ainda tem aquele algo a mais que consegue atingir a sua emoção.

(E5)

A gradação é uma figura de construção que dispõe as palavras em ordem crescente de importância (REBOUL, 2000). Assim, temos em ordem crescente: técnica < musicalidade < atingir a emoção. Podemos pensar que a “técnica” está para o instrumentista, a “musicalidade” está para o músico e a “capacidade de emocionar o outro” está para o artista. Assim, temos a gradação: instrumentista < músico < artista.

Entre os aspectos apontados como representativos do “bom violista”, notamos que a sonoridade é um elemento central. “Sonoridade” e “musicalidade” são características do “bom violista”. Tais aspectos surgem, ainda, na fala de alguns entrevistados em uma posição de antítese em relação ao virtuosismo técnico.

(2)

A gente fala que o cartão de visita do violista é o som, é a sonoridade.(...) Muitas vezes, o violinista, você vê fazendo pirotecnias, aquelas coisas difíceis no violino, aí você olha “ah, muito bom”, mas às vezes nem tão bem afinado, e as pessoas gostam muito. Mas, eu, quando vejo um violista, eu procuro prestar atenção muito no som, né? No aspecto sonoro, mesmo, e ouvindo a música mesmo, o tipo de fraseado, o que ele quer dizer com aquilo, o que ele está representando com uma viola no braço. (E1)

(3)

A viola, eu acho que, principalmente, a sonoridade. Acho que o som, em qualquer instrumento, a sonoridade, para mim, é prioridade. Não acho que malabarismo, não é o que me encanta, não é o que me chama a atenção. (E3)

(4)

Eu não me entusiasmo muito com esse tipo de apresentação meio pirotécnica, entende? Com muita técnica e coisa assim, isso não faz muito o meu gênero, não. Prefiro mais a musicalidade. (E4)

Como apresenta Duarte (2004), o sentido de “música” é resultado de uma negociação de significados, de predicados, qualidades, tomadas como mais ou menos musicais por diferentes grupos. O que está em jogo na definição de uma ocorrência como sendo música ou mesmo como sendo mais musical que outra é decorrente de diferentes interpretações de práticas e de objetos musicais. Sendo assim, a definição do que é música ou do que é preferível como sendo mais musical “está aliada às práticas culturais nas formas definidas por diversas articulações. Precisamos identificar, por analogia, o produto das articulações que dão sentido às práticas que consideramos musicais (...)” (DUARTE, 2004, p.57). Quando afirmamos o que é música, estamos ao mesmo tempo dizendo o que ela não é na forma de uma antítese.

A escolha dos predicados que tornam um objeto como sendo mais musical que outro tem como referência o “auditório universal” (ver capítulo 2) formado pelos grupos reflexivos com que o sujeito se relaciona. Esse “auditório universal” dá ao indivíduo um “ideal regulador” de seus discursos inclusive, musicais¹². Esse “auditório universal” com quem dialogamos ao realizar nossas ações (musicais, no caso) fornece a

referência para nossa ação [e] são aqueles de quem queremos nos aproximar ou de quem queremos nos distanciar. O auditório universal, enquanto ideal regulador representado pelos grupos reflexivos, se materializa nas escolhas cotidianas de cada um de nós e dá a direção /motivação das nossas ações (DUARTE, 2004, p.59).

Voltando aos excertos 2, 3 e 4, observamos que, nos excertos 2 e 4, os entrevistados usam o termo “pirotecnia” e, no excerto 3, o entrevistado usa o termo “malabarismo”. Podemos inferir que tanto “pirotecnia” quanto “malabarismo” são metáforas para um tipo de virtuosismo, sobre o qual trataremos adiante, do qual os entrevistados querem se distanciar. Outro elemento comum às falas é o elemento “sonoridade”. O entrevistado 1 (excerto 2) usa a metáfora “a sonoridade é o cartão de visitas do violista”. O cartão de visitas é uma forma de se apresentar aos outros. Assim, podemos entender que ter uma boa sonoridade é uma forma preferível de se apresentar para os violistas.

Outro ponto que deve ser destacado no excerto 2 é: “a gente fala que ...”. A expressão “a gente fala” pode dizer respeito às crenças de um grupo no qual o indivíduo se encontra inserido. A sonoridade é apresentada nesses exemplos como uma antítese ao virtuosismo ligado à “pirotecnia”, ao “malabarismo” que, ambos, remetem à ideia de *show* com finalidade exibicionista. No discurso dos entrevistados, a sonoridade é apresentada como algo de valor para o grupo. A oposição musicalidade *versus* virtuosismo fica, também, bem marcada no excerto 4: “prefiro mais a musicalidade”. Nessa fala, o entrevistado deixa claro que musicalidade é preferível à “pirotecnia”, ou ao virtuosismo técnico exagerado.

Os exemplos citados ilustram a antítese virtuosismo *versus* arte. Nessa antítese, o virtuosismo está para o “malabarismo”, para a “pirotecnia”, enquanto que a arte está para a “sonoridade”, o “fraseado”, a “musicalidade”. Observa-se, nos excertos citados, uma dicotomia entre Arte e Técnica. Pela antítese arte *versus* virtuosismo técnico (exibicionismo)

¹² Mais à frente trataremos com mais acuidade da ideia de música como discurso simbólico.

percebemos a presença de um “ideal regulador” na fala dos entrevistados, por meio do qual eles se posicionam em favor da primeira.

De acordo com Enrico Berti (1998), Aristóteles entendia a arte (*tékhnē*) como uma forma de racionalidade. O caráter de racionalidade da arte está relacionado ao “inventar” ao “estudar de qual modo vem a ser alguma coisa” (BERTI, 1998, p.158). A arte como “qualquer outra forma de racionalidade tem uma ‘verdade’ sua” (BERTI, 1998, p.158). No pensamento aristotélico, arte é o hábito produtivo acompanhado pelo *lógos* (discurso) verdadeiro enquanto que o hábito produtivo acompanhado do *lógos* falso seria alguma outra coisa que não arte (*atekhnía*) (BERTI, 1998, p. 157). Como expõe Berti, o *lógos* verdadeiro, aquele que caracteriza a arte, “é o conhecimento do porquê, ou seja, o conhecimento científico”¹³ (BERTI, 1998, p.162). O artista é, dentro dessa concepção de arte, aquele que sabe como deve operar, ele deve ter o conhecimento do “conceito” ou do universal, além do conhecimento do individual por meio da experiência. Dentro dessa concepção, arte é entendida como um projeto, uma representação mental do artista numa forma imaterial, expresso por um *lógos* verdadeiro. A realização do projeto em matéria “parece ser um momento secundário, uma simples execução, que pode ser realizada mesmo por um pedreiro” (BERTI, 1998, p.162). O sentido moderno de técnica entendido como a *realização*, ou os meios para a realização de um projeto pré-concebido (BERTI, 1998) é apenas uma parte da concepção de arte (*tekhné*) para Aristóteles, segundo Berti. Arte é hábito produtivo acompanhado do *lógos* verdadeiro, onde “hábito produtivo” é algo aproximado do conceito moderno de técnica, embora somente sua existência não caracterize uma produção como arte.

Em um outro sentido, que não mais o filosófico, para Galvão (2007) a performance musical acontece em um plano cognitivo e em um plano físico. É uma intenção comunicativa articulada em um discurso musical que necessita de um meio para acontecer. Podemos entender esse plano físico, esse meio como a técnica. Assim, para que uma intenção artística aconteça, é preciso primeiramente que ela seja concebida na mente do intérprete (plano cognitivo) para, então, ser executada através do domínio de uma técnica (plano físico). O domínio técnico não é desprezado na construção da representação do “bom violista”. De acordo com o discurso dos entrevistados, a técnica é encarada como uma “ferramenta” que permite atingir um objetivo maior: a qualidade artística entendida como “comunicação”, saber comunicar-se por meio do instrumento, como veremos no excerto 5.

¹³ arte como ciência poiética

Conforme argumenta Fernando Iazzeta, a relação entre arte e técnica “não é estável e tende a acompanhar o próprio desenvolvimento das concepções de arte” (IAZZETA, 2012, p.225). Notamos uma concepção comum de arte e de música enquanto arte entre os entrevistados. O virtuosismo técnico cria um ambiente de encantamento para o ouvinte em geral, como se a música acontecesse como “mágica” (IAZZETA, 2012). No entanto, observamos que os entrevistados entendem a técnica enquanto meio, “aquilo que permite concretizar uma ideia, um conceito ou mesmo um desejo artístico numa obra ou num processo criativo” (IAZZETA, 2012, p.226).

4.1.1 Bom músico: o músico-artista

Observamos que a construção da representação de “bom violista” se desdobra em diversos níveis de significação. Para ser um “bom violista” é preciso antes ser um “bom músico” conforme veremos adiante.

(5)

eu acho que é fazer da técnica só um meio pra atingir aquelas notas todas que foram escritas num papel, ou mesmo uma composição própria... seria isso, seria um músico que conseguisse transformar a técnica, usar a técnica, o conhecimento, o domínio que ele tem do instrumento em algo que comunicasse, numa ferramenta de comunicação, assim como as outras artes. (...) É, acho que são artistas assim que conseguem extrapolar o nível da técnica. (E2)

Seguindo ainda na esteira da concepção aristotélica de arte, tal como entendida por Berti (1998), podemos dizer que o fazer musical se dá sob duas dimensões que se completam: a compreensão musical e a técnica. A compreensão seria o “entendimento do significado expressivo e estrutural do discurso musical, uma dimensão conceitual ampla que permeia e é revelada através do fazer musical” e a técnica, “refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais (...) toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada” (FRANÇA, 2000, p.52).

No discurso dos entrevistados nota-se uma valorização da dimensão que França chama de compreensão musical e que percebemos relacionada ao *lógos* verdadeiro descrito por Berti

(1998). A dimensão da compreensão musical está associada nos discursos à ideia de “musicalidade”. Para Sloboda (1985, apud FRANÇA, 2000), compreensão musical e musicalidade também são termos análogos. Um instrumentista pode apresentar uma grande sensibilidade e musicalidade e, no entanto, pode apresentar um desenvolvimento técnico elementar.

Por outro lado, um músico pode demonstrar grande habilidade técnica, mas lhe “faltam aquela musicalidade e compreensão musical” (SLOBODA, 1985, p.90, apud FRANÇA, 2000, p. 53). Voltando à ideia do “malabarista” (excerto 3), entendemos que essa metáfora condensa um sentido de técnica que os violistas entrevistados não valorizam e que está relacionada a um uso da técnica pela técnica, um uso da técnica sem intenção artística. O “malabarista” pode ser entendido como um tipo de “virtuose” que teria domínio da técnica, do hábito produtivo, mas que não possuiria o *lógos* verdadeiro, entendido enquanto projeto artístico expresso pela compreensão mais profunda do significado do discurso musical.

Percebemos que a representação do “bom violista” é construída em relação a uma representação de “músico”, na qual um “bom músico” é mais do que um instrumentista. O “músico” é representado como a pessoa que utiliza a técnica para expressar uma determinada ideia sonora com a intenção de emocionar. Para Swanwick (1994), deve ser uma preocupação entre os professores de instrumento “ensinar o aluno a dominar tecnicamente o instrumento, mas também temos que ajudá-lo a tocar de forma musicalmente expressiva” (SWANWICK, 1994, p.7). A consciência musical deve estar em primeiro plano. O autor entende a música como uma forma de discurso simbólico onde “a menor unidade musical significativa é a frase ou o gesto, não um intervalo, tempo ou compasso” (SWANWICK, 2003, p.57). Na base de todo discurso, sendo ele verbal ou não verbal, encontram-se processos de metaforização. Entendendo, aqui, metáfora não apenas como uma figura de linguagem, mas, sim, como um “processo que nos permite ver as coisas diferentemente, para pensar coisas novas” (SWANWICK, 2003, p.23).

Em música, o processo metafórico se desenrola em três níveis, de acordo com Swanwick (2003): no primeiro nível, quando as notas são ouvidas ou executadas como melodias soando como música e não como um amontoado de sons isolados. A transformação de notas em melodias vai depender de decisões durante a performance em relação ao andamento, acentuações, articulações de fraseado (SWANWICK, 2003, p.30). Quando esses gestos musicais assumem relações entre si, podemos observar os contrastes, variações e semelhanças, temos o segundo nível de metáfora: o nível da forma musical. No terceiro nível,

essas formas integram-se às nossas experiências anteriores e adquirem valor, significado. A capacidade do músico em articular um discurso musical claro está relacionada aos três níveis metafóricos que Swanwick apresenta. No excerto a seguir, vemos uma clara alusão à ideia da música enquanto discurso simbólico.

(6)

Acho que isso é de músico em geral, né? Como ele conversa, como ele me convence com o seu discurso. Tem uns que te convencem mais rápido, tem outros que não vão te convencer nunca, é o discurso, a prosódia dele, a maneira dele falar cada frase, cada trecho de música. Tem gente que é muito claro, tem outros que você tem que ouvir uma, duas, três vezes pra ver “o que foi mesmo que ele disse?”, bota a tecla Sap e não adianta. Mas eu acho que isso, a pessoa que tem um bom discurso através do instrumento. (E3)

O que está em jogo no excerto 6, é a dimensão do *pathos* e a paixão no sentido aristotélico (MEYER, 2000). Paixão é “relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e o outro” (MEYER, 2000, p.xxxv). Pela paixão, o outro nos atinge, nos afeta, nos “convence”. Pelo viés do pensamento aristotélico, retomado pelos autores da “nova retórica”, como Berti (1998), Meyer (2000), Reboul (1998), podemos pensar que a ação artística é a nossa resposta à influência/expressão do outro em nós. Somos, ao mesmo tempo, sujeitos *da música* – afetando os outros – e sujeitos *à música* – somos afetados por ela e pelos outros, não sendo este um caminho unilateral, mas uma via de mão dupla; fazemos música para expressar nossas impressões do mundo que nos afeta e, com essa música, afetamos a nós mesmos e ao mundo.

“Musicalidade”, no excerto 6, é sintetizada na ideia da música como discurso. Fazer sentido em música está relacionado, nesse excerto, a um discurso musical claro. A arte de persuadir pelo discurso é tratada pela Retórica (REBOUL, 2000, p.xiv). Para Reboul, convencer e persuadir são termos (e ações) análogos, podendo ser entendidos com fazer crer em alguma coisa. Vemos no excerto 6 uma alusão à Retórica. A capacidade de convencer, de mover o *pathos* (auditório), o ouvinte, de fazer “convencer”; fazer o ouvinte “crer” em determinado discurso musical é frisado, pelo entrevistado, como uma característica de um “músico”.

São dois os aspectos de um discurso persuasivo (REBOUL, 2000): o argumentativo e o oratório, sendo esse dois aspectos profundamente relacionados. As inflexões e o tom de voz, assim como os gestos, se relacionam ao aspecto oratório do discurso. O uso das figuras de

linguagem, como as metáforas, é o aspecto argumentativo, uma vez que exprimem argumentos de forma condensada.

Analogamente, podemos pensar que no discurso musical os aspectos argumentativos estão relacionados a competências ligadas à compreensão musical. Por meio da compreensão, o músico pode identificar os argumentos musicais de uma determinada peça. Reconhecidos os argumentos, o músico (*ethos* = orador) deverá decidir de que forma vai “dizer” tais argumentos. Assim, decisões quanto à dinâmica, tipo de timbre, articulações de fraseado, estão relacionadas à oratória dele. Tais “decisões” são tratadas por Duarte:

Argumentar na/com música diz respeito ao modo como o orador/professor/compositor, ou todo aquele que age (incluindo a ação de fazer silêncio), escolhe interferir nos sistemas de significações dos outros. Aprender a argumentar é aprender uma técnica, pois o conteúdo da produção musical precisa ser tratado como argumentos que se põem por meio de algum estilo (também aqui considerado como técnica). Entendemos por técnica, a partir de Mazzotti (2003b), um esquema de ação, um modo de fazer, um “estilo”, a partir do qual os procedimentos considerados eficazes ou corretos são abstraídos. (DUARTE, 2004, p.58).

Da mesma forma que o orador/professor/compositor escolhem interferir nos sistemas de significações do ouvinte (*pathos*), o mesmo faz o interprete. A maneira como ele vai “dizer” cada argumento musical depende de escolhas expressivas nas quais a técnica tem um sentido funcional, ou seja, não é um fim em si mesma.

(7)
Alguém que conseguisse deixar aquele fraseado que o compositor pensou, tão natural, que chegasse a emocionar, que aquilo fosse tão bem executado, mas não somente sob o ponto de vista técnico, que aquela pessoa conseguisse como artista... eu, às vezes comparo, assim, com um pintor, um pintor genial que consegue, com uma palheta de cores, com a mesma palheta de cores de que um pintor medíocre, né, te causar emoção com um quadro (E2)

Para que o músico, no caso o intérprete, consiga se expressar enquanto artista é preciso, como vemos no excerto citado, que ele compreenda os argumentos musicais do compositor e faça escolhas quanto à sua interpretação que favoreçam o “dizer” desses argumentos. A metáfora que E2 usa em relação ao “pintor” se refere à discussão ora apresentada sobre a técnica. Apenas o uso dos materiais e da técnica não é suficiente para

caracterizar “arte”. Um “pintor medíocre” não “diz” nada com sua pintura, mesmo usando as mesmas cores que um “pintor genial”.

A construção da representação de “músico” é também intimamente relacionada ao conhecimento. O conhecimento é visto sob diversos prismas: o conhecimento sobre música, o conhecimento sobre as Artes, o conhecimento sobre o mundo e também o conhecimento interior ou auto-conhecimento. A seguir os excertos ilustram a importância do “conhecer” música.

(8)

Sabe, então eu acho assim, as entrelinhas, você tem que conhecer. Muitas vezes, eu pego a grade¹⁴ pra entender, isso é super importante, tem que conhecer a música antes.(...) tem que conhecer muito, conhecer os estilos também, tem que ouvir muito, tem que ouvir muita música. (...) é legal você ir perceber o que está acontecendo musicalmente. (...) quando você está no palco, é legal você participar de tudo. Até muitas vezes você fica numa ansiedade que pode te fazer mal, não... você vai curtindo, sabe?(...) qual o antídoto [da ansiedade] disso? É você viver a música (...), é uma chave para música sinfônica.(E1)

(9)

Gosto [de ser violista], porque eu acho que você descobre tanta coisa que outros instrumentistas não percebem, você desenvolve um senso de afinação muito grande se você está ligado, você desenvolve a percepção do que está acontecendo. (...) E você poder escutar cada detalhe da orquestração, é maravilhoso! (...) Minhas aulas de harmonia, á época em que eu fazia, eu me dava muito bem, porque eu já tocava viola em orquestra jovem, e eu já tinha esse deslumbramento (...). Você toca um instrumento melódico, mas que está inserido num outro contexto que é harmônico. (...) Mas, eu sempre gostei dessa coisa de saber do todo, eu acho que a viola dá essa facilidade, você observar o todo, ver tudo o que acontece. (E5)

“Conhecer música” surge, nos excertos 8 e 9, relacionado à apreciação musical. A busca por referências é apontada pelos entrevistados como relevante para a construção do “bom violista”. Ouvir música, “observar o todo” (E5), “participar de tudo” (E1), conhecer música, conhecer as “entrelinhas” (E1) da música são ações apontadas como relevantes para o trabalho do violista. Na fala de E5, observamos a presença da hipérbole, o quanto é “maravilhoso” ser violista.

¹⁴ Grade é a partitura usada pelo maestro, nela estão todos os instrumentos que tocam em determinada música, servindo como um mapa que permite a visualização da obra como um todo.

A hipérbole é uma figura de expressão que amplia o sentido de uma determinada expressão, “não com o intuito de enganar, mas de levar a própria verdade, e de fixar através do que ela diz no incrível, aquilo que realmente é preciso crer” (FONTANIER, 1968, apud REBOUL, 2000, p.128). O discurso hiperbólico, nesse caso, evidencia uma valorização da prática musical do violista. Veremos, mais adiante, outros excertos nos quais o discurso hiperbólico aparece. Por ora, nos deteremos em discutir o sentido de “conhecer música” exposto na fala dos entrevistados.

Pierre Schaeffer (1993) elaborou uma teoria da escuta que aqui iremos explicar sucintamente por entender sua relevância para a compreensão da faceta ora apresentada de nosso objeto, ou seja, a associação que fizemos entre “conhecer música” e “apreciação” que tem na ação da escuta a sua base. Schaeffer entende quatro tipos de escuta:

1) Ouvir (*Ouïr*) é um processo passivo, é um ato desinteressado contínuo e constante. Estamos a todo momento ouvindo e o que ouvimos atinge nossa consciência, o que permite nossa adaptação a diversas “paisagens sonoras”¹⁵.

2) Escutar (*Écouter*) é um processo ativo, é “aplicar o ouvido, interessar-se por” (SCHAEFFER, 1993, p. 90). Tem ainda um sentido utilitário; por intermédio do escutar “visa-se à outra coisa” (SCHAEFFER, 1993, p. 93), como a natureza sonora (de que passaro é esse canto que escuto? Por exemplo).

3) Entender (*Entendre*) está relacionado à intenção na escuta. Refere-se a selecionar certos aspectos daquilo que ouvimos e escutamos imputando intenção ao processo de escuta (selecionar o canto de um só pássaro em meio a uma revoada por exemplo)

4) Compreender (*Comprendre*) é a função da escuta que tende para o reconhecimento do significado do som, de seu sentido. “Não se contenta mais em somente acolher uma significação, mas abstrai, compara, deduz, relaciona informações de fonte e de natureza diversas” (SCHAEFFER, 1993, p. 96). É ainda fazer emergir um conteúdo do som, é fazer referência, é confrontar noções extra-sonoras. Tem caráter intersubjetivo, pois os códigos e sentidos são compartilhados por outros.

A ideia de uma “chave para a música sinfônica” mencionada no excerto 8 por E1 e que está relacionada a “participar de tudo” (E1) da música pode estar relacionada aos modos de

¹⁵ tomamos de empréstimo o termo “paisagem sonora”, do musicólogo canadense Murray Schaefer, compreendido como o mundo de sons que nos cerca em determinado momento e os quais podemos perceber.

escuta apresentados por Schaeffer. O violista no momento da *performance* ou dos ensaios não deve somente ouvir a música, mas deve também escutar, entender e compreender, isso o possibilita discernir com qual grupo de instrumentos está dobrando ou mesmo acompanhando (são os violinos? As trompas? etc.), se sua afinação está “casando” com o grupo, se sua articulação está igual à dos outros, se não está tocando mais forte que os outros do naipe, entre outras coisas.

Lacorte e Galvão, em pesquisa sobre aprendizagem entre músicos populares, faz referência à pesquisa de Green (2000, apud LACORTE; GALVÃO, 2007). Green descreve três tipos de escuta: a escuta intencional (*purposive listening*), a atenta (*attentive listening*) e a distraída (*distracted listening*).

A escuta intencional tem como objetivo a aprendizagem de determinada peça na qual o músico pode aprender a tocar uma música sem o auxílio da partitura ou quando o músico ouve com a intenção de compreender as intenções de determinada interpretação musical ou analisar algum parâmetro da peça, por exemplo.

A escuta atenta envolve o mesmo detalhamento ou atenção que a escuta intencional, mas sem o objetivo específico da aprendizagem.

Na escuta distraída, a música está apenas sendo ouvida, está voltada para o entretenimento e a fruição.

É preciso apontar, juntamente com Green (2000, apud LACORTE; GALVÃO, 2007), que as fronteiras entre esses três níveis de escuta não são exatamente claras e o ouvinte pode passar de um a outro em um mesmo momento da apreciação. Em sua pesquisa, Lacorte e Galvão (2007) enfatizam o quanto o músico “bom de ouvido” é valorizado no meio da música popular, ambiente no qual o aprendizado de ouvido, ou seja, sem partituras, a partir de uma audição intencional, é bastante comum e valorizado.

Na prática da música erudita, na qual estão inseridos os violistas entrevistados, o aprendizado se dá através da partitura, apresentada, na maioria das vezes, nos sistemas acadêmicos de ensino. No entanto, observamos, nos discursos, uma valorização da escuta atenta e intencional.

(10)

Mas, por exemplo, você saiu da musica popular, isso é muito legal, você tem uma cabeça de músico mesmo, você não é aquele cara que começou assim, aí o professor fala assim: “re, mi fá”, e você só quer abaixar o dedo, sabe? Pra um dia pensar em ... não, você tem uma cabeça de músico, vindo da

música popular você já viveu muita coisa, você foi pelo som, você curtia, você curte música. (E1)

Para o entrevistado, ter “cabeça de músico mesmo” está associado a competências musicais adquiridas na música popular, entre elas a capacidade da audição atenta e intencional durante a execução musical, o que é diferente de “somente abaixar o dedo”. Contextos de aprendizado de música popular são geralmente associados a contextos informais ou não formais de ensino. Nesses contextos, é comum relatos de que os músicos aprendem de ouvido, vendo os outros tocarem em rodas de samba, choro etc.

Já os contextos de aprendizados da música erudita são associados a espaços formais de ensino que tem como ênfase a teoria e a leitura musical. É construída uma ideia de que músicos populares tocam somente de ouvido, não sabem ler partituras e de que o músico erudito tem um foco excessivo na partitura. No entanto, músicos eruditos aprendem muito também “de ouvido” nas obras sinfônicas e de câmara. O músico deve saber se “localizar” (excerto 12) e tal competência é extremamente relevante para o fazer musical do violista enquanto acompanhador (trataremos com mais acuidade dessa faceta identitária no subcapítulo 4.2.1).

(11)

Uma das coisas que eu acho mais importante: é você não ficar preso à partitura. Eu, pelo menos, trabalho dessa forma. Por justamente eu me sentir um instrumento de ligação, de elo, você tem que estar muito atento ao que está acontecendo ao seu redor para que você exatamente consiga moldar, amalgamar os muitos fraseados que acontecem. Na música sinfônica, uma hora você está dobrando os fagotes, outra hora você está dobrando as trompas; então, assim, a afinação não é estática, muito pelo contrário; então, eu acho que o violista tem que ter muito esta preocupação de acompanhamento, ele é um instrumento de acompanhamento e ele precisa estar muito ligado ao que está acontecendo ao seu redor para que ele consiga fazer esse elo de ligação. (E5)

(12)

Você tem que estar muito ligado. Por exemplo: em Mozart, você tem que ouvir o que o violino está fazendo, muitas vezes você toca junto com o violino, mas tem horas que você toca com o violoncelo. Ai você tem que saber com quem você está pra poder casar o som e criar ali aquele ambiente musical. (...) Então, pra harmonizar essas partes, você precisa de se localizar, essa noção que você tem que ter como violista dentro da música sinfônica, que uma noção de saber que você está numa área intermediária. Você vai marcar os arcos de acordo com os outros instrumentos. E saber fazer o papel do acompanhamento, o violista tem que saber acompanhar. E não só acompanhar, nessa música que hoje se faz, né?, desde o século XIX, o

violista cada vez mais tem solos pra realizar, então ele tem que estar com a técnica super em dia também. (E1)

Vemos uma valorização do músico “bom de ouvido” presente no discurso dos entrevistados. Percebemos que a aquisição da *expertise* musical (GALVÃO, 2006), nos contextos popular e erudito, se tangencia nesse ponto: a valorização da escuta. Tal ideia pode dilatar as dicotomias entre os processos de aquisição da *expertise* musical em contextos populares e eruditos. Para que a viola possa exercer sua função predominante de ligação e de acompanhamento nas peças sinfônicas, é preciso que o violista desenvolva diversas competências musicais, entre elas a capacidade de escutas diversas.

Outra questão apontada por E5 (excerto 11) é “não ficar preso à partitura”. Essa fala pode soar um paradoxo em se tratando de música sinfônica, ou seja, uma música onde seu fazer, sua execução, é apoiado na notação musical. No entanto, se considerarmos os apontamentos de Almeida (2011) sobre o caráter sumário e segmentado da notação musical poderemos compreender melhor essa fala. Segundo o autor, o fazer musical possui aspectos que não podem ser facilmente transmitidos pela notação. Esses são aspectos “concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas” (ALMEIDA, 2011, p.71). Assim, quando E5 salienta a importância de estar atento, podemos pensar ainda na importância de escutar, entender e compreender no sentido dado por Schaeffer, e não “ficar preso à partitura”. Assim, só ler a partitura não basta para ser um “bom violista” na orquestra, somente a partitura não é suficiente, não dá toda a gama de informações necessárias para que a música aconteça de forma expressiva.

Para França (2000), “a educação musical deve propiciar uma variada gama de experiências musicais, ao invés de se concentrar exclusivamente na performance” (FRANÇA, 2000, p. 60). Para a autora, uma dessas experiências é a da apreciação musical, fato já apontado pelos entrevistados, sendo esta uma forma de enriquecer “o repertório de possibilidades expressivas” dos músicos (FRANÇA, 2000). No entanto, uma queixa comum entre os entrevistados é a falta, que existia em um passado recente, de boas gravações das obras para viola como instrumento solista.

(13)

Eu acho que a pessoa ouvindo, bons violistas como referencia, né, assim, mundiais e tudo, como essas pessoas tocam, é quase como você estar tendo uma aula, né? Ter uma noção da sonoridade que aquela pessoa, que aquele

violista consegue do seu instrumento, como que ela lida com o fraseado, tudo isso, que às vezes pra viola, a gente não tem tanta referencia (E2)

(14)

O acesso do violino sempre foi maior porque nós tivemos muito mais violinistas estudando fora (..) Apesar de que a técnica é igual, né, a forma de conceber é não igual. Mas, eu acho que uma coisa que conta muito é o visual. Você ver uma pessoa tocando, aqui no Rio de Janeiro era difícil você encontrar, tinha o Steffani, a Marie Cristine que é uma excelente violista. Mas, você ver essas pessoas tocando, assistia hoje, daqui um ano... Violinista, não, você tem aos montes por ai. Eu acho que isso coloca um pouco a escola e o próprio trabalho violinístico pra frente (E6)

4.1.2 O Artista: o artista-músico

Articulada à representação de “músico”, observamos uma representação de “artista” entre os entrevistados. O artista é visto como ente que consegue atingir o outro e, para tanto, faz um uso artístico da técnica. Para se chegar ao nível de “artista”, é necessário “conhecimento”. Tal elemento surge nos discursos não somente como o conhecimento sobre música, mas também como o conhecimento sobre as artes em geral. O interesse em relação ao conhecimento foi apontado pela maioria dos entrevistados como relevante para a construção da representação de “bom violista” uma vez que esta representação está atrelada a ideia de “artista”. Retomando a discussão ora apresentada, na concepção aristotélica de arte, segundo Berti (1998), vemos uma representação de artista delineada pela ideia do *lógos* verdadeiro que é o conhecimento.

Conforme apresentado, o conhecimento sobre música está relacionado à apreciação musical e está em estreita relação com uma representação de “músico” e de “artista”. O conhecimento sobre música por si só não basta para a formação de um bom violista – músico – artista. Como sugerem os excertos a seguir, o conhecimento sobre o mundo e sobre as artes é apontado como relevante para a formação dessa representação.

(15)

Um músico que conseguisse mostrar todo aquele fraseado, toda aquela emotividade sonora, não somente com a técnica, né? E, durante muito tempo, eu achei que isso fosse algo só do talento, né, disso que a gente chama de talento, mas com o tempo eu fui mudando, eu fui vendo que é uma coisa de vivência, também, e de interesse do músico pelo seu universo, pelo universo das artes, pelo universo da psicologia, da condição humana e tudo isso, né, que faz um bom artista. (E2)

(16)

Uma coisa importante, eu acho, isso em qualquer carreira, é você ter uma boa base, não só técnica, mas uma boa base até, até ... humanística, eu diria, sabe? (...) o músico hoje tem que ter uma outra cabeça, uma formação sólida e estar sempre estudando, não só a parte técnica, sabe, ele tem que ter interesse pela leitura, um interesse pela pintura, que eu acho que a integração das artes é uma realidade (...) você não pode ficar isolado na sua arte. (E4)

(17)

O bom violista não é aquele que só toca pra caramba, não, entendeu? É aquele que tem toda uma ideia da arte que ele pratica. (...) o verdadeiro violista é o que tem essa gama de informações, não só da arte, mas das coisas que ele faz de tocar notas, escalas, mas tudo aquilo que está acontecendo na sociedade (...). Então, eu acho que a única forma da gente ser bom mesmo é um globo de coisas, é você estudar, ver arte, fotografia (...) tocar é a parte mais fácil, talvez, ter a cultura pra isso é que é complicado. (...) a história delas (das artes), porque que o rococó foi rococó, a *Belle Époque* aconteceu, culturalmente sabe, ler Dante Alighieri, sabe? Essa leitura faz muita falta pra você criar o cenário, pra você poder tocar Mozart, tocar Beethoven. (E6).

No excerto 15, observamos uma gradação: E2 apresenta seus argumentos em um sentido crescente, no qual o termo seguinte apresenta maior importância que o antecedente. Assim, o conhecimento global do músico ou o “interesse do músico pelo seu universo, pelo universo das artes, pelo universo da psicologia, da condição humana” é mais valorizado que a “vivência” e esses dois são ainda mais importantes que o “talento” (talento < vivência < interesse, conhecimento). Observamos a gradação presente ainda dentro do último argumento: o interesse, o conhecimento. Assim o interesse do músico por uma “formação humanística” (E4, excerto 16) é tão ou mais importante que o conhecimento sobre as artes e sobre o “seu próprio universo” ou seja, a música (música < artes < formação humana).

A inter-relação entre as artes aparece como relevante para o grupo de entrevistados. É a partir do conhecimento que é possível “criar o cenário” (E6, excerto 17) para se fazer música enquanto Arte. A performance musical envolve “diferentes níveis de liberdade e de decisão em relação ao discurso musical” (FRANÇA, 2000, p. 58). Esta demanda um grande esforço de acomodação por parte do músico “ao tocar uma peça composta por uma outra pessoa em outro tempo e lugar, o indivíduo tem que se ajustar a uma série de elementos” (FRANÇA, 2000, p.58). Esses elementos são tanto de ordem técnica, cognitiva, como também relacionados a uma caracterização estilística específica da obra. Essa caracterização está também atrelada à ideia da compreensão musical ampla tratada anteriormente. De acordo

com os excertos citados, a compreensão musical que possibilita uma caracterização estilística das obras é ainda fruto de uma compreensão ainda mais ampla sobre as artes e o pensamento humano. Mais uma vez, podemos pensar na concepção aristotélica de arte na qual o artista tem o conhecimento dos “porquês”. Nesse caso, o músico faz suas escolhas interpretativas usando sua bagagem cultural para “criar o cenário” (E6, excerto 17) a fim de desenvolver determinado discurso musical.

No próximo subcapítulo mostraremos a lógicas discursivas presentes nas falas dos entrevistados quando apresentados a seguinte questão: **qual papel você acha que a viola exerce na música?**

4.2 A orquestra e o naipe como forma de sociabilidade

Socialização é um processo de integração em uma determinada sociedade por meio do aprendizado de comportamentos, normas e valores. É um processo contínuo na vida do indivíduo. A orquestra, e até mesmo cada naipe de instrumentos, pode ser pensado como um espaço de socialização¹⁶.

Como já vem sendo apresentado ao longo do presente trabalho, o sentido de determinado objeto é produzido nos processos de interações entre os sujeitos. Por meio de suas interações, os indivíduos produzem e compartilham comportamentos, normas e valores, esses entendidos como representações sociais e, portanto, como produções culturais. Em um sentido interacionista, a cultura é construída de forma local, “o que vem primeiro é a cultura do grupo, a cultura local, a cultura que liga os indivíduos em interação imediata uns com os outros” (CUCHE, 1999, p.107). A cultura mais ampla “é resultado dos grupos sociais que estão em contato uns com os outros e, logo, do relacionamento de suas próprias culturas” (CUCHE, 1999, p.107).

Os comportamentos, normas e valores construídos pela interação entre os violistas no espaço social do naipe de violas é alvo de investigação por propiciar o melhor entendimento da representação de “bom violista”. O que é exigido, ou o que é de mais valor para os violistas no ambiente das orquestras sinfônicas é fruto de uma construção e expressa uma

¹⁶ Para tal afirmação usamos como base a experiência como musicista e também o texto de Lehmann, 1998.

forma de socialização e uma cultura sendo cultura entendida como aquilo que é produzido por indivíduos em interação uns com os outros.

De fato, conforme veremos nos excertos a seguir, no ambiente das orquestras sinfônicas, certos conhecimentos são construídos em interação com o outro, onde muita coisa é aprendida “por osmose”.

(18)

Aqui no Rio tive a oportunidade de tocar com o A que era um baita de um violista (...) um cara pra quem a gente tira o chapéu e acaba aprendendo por osmose muita coisa, também tocar em orquestra é muito isso, tem a experiência do estudo, mas tem aquelas coisinhas que você vai pegando por osmose né. (...) A conduta dele, ele era o chefe de naipe da orquestra que eu trabalhava, o comportamento impecável, a conduta dele, tanto com o maestro quanto com os violistas, como conduzir em termos de virar e falar algumas coisas: ‘está ruim’. Mas, falava com um respeito, ‘não está bom por isso’, mas sempre sabia o que dizer pra melhorar e até o gesto, até essas coisas você aprende, né?(...) A gente aprende só olhando, né, só vivendo ali.(...) Então, você olhando, olhando você aprende a receita (estalar de dedos), não está escrito, não está em nenhum livro de receita. Mas de tanto observar, ai você, pum! (estalar de dedos), ai você aprende. (E3)

(19)

Tive a oportunidade de tocar com pessoas maravilhosas e são pessoas que me ensinaram muito, muito de viola (...) e eu procuro repassar essas coisas. (...) São poucos os professores que passam essas minúcias. (...). São os colegas. Eu tive muita sorte. (...) Então, quando eu acho que ele [o professor] percebe que o aluno vai acabar sendo inserido no mercado de trabalho orquestral, eu acho que deveria ter um direcionamento, um ensino a mais no currículo, aquela coisa que não está no currículo, ela está na amizade, no amor, na profissão, aquela coisa de passar, eu acho que falta hoje em dia. (...) A solidariedade eu acho que é aquela coisa, assim, de nem sempre você vai estar super legal pra tocar (...) Aí, de repente, você vai estar disperso pra contar, é o momento em que aquele cara que está do seu lado, ele tem que sacar e te dar um toque: “está na hora”, mas pra isso ele tem que estar atento, ele tem que saber o que está acontecendo, ele não precisa saber o motivo, mas ele tem que captar que você não está bem, que hoje é você que está precisando da ajuda dele, entendeu? Talvez pra tocar mais forte, talvez chamar a atenção pra determinadas coisas, tem essas minúcias que também não se passa na faculdade. (E5)

As falas apresentadas sugerem que existem conhecimentos específicos relacionados ao fazer musical nas orquestras sinfônicas e que são aprendidos em processos interativos no próprio fazer das orquestras e não nas salas de aula das universidades e escolas de música. São conhecimentos que vão desde a escolha de um melhor dedilhado, de uma marcação de arco, como também uma certa linguagem gestual e uma postura amigável e solidária para com

os colegas expressos por uma determinada “conduta”. A conduta está relacionada a comportamentos preferíveis ou mais ou menos valorizados nesse ambiente social e musical.

Pesquisas com enfoques nos processos de aquisição de habilidade entre músicos populares (PRASS, 2004; LACORTE; GALVÃO 2007) apontam quanto o meio social é relevante para esse processo. Os discursos dos violistas entrevistados apontam que no meio da música sinfônica não é diferente.

Swanwick (1994) defende que a música é tanto executada como também aprendida e compreendida em um contexto social. “A aprendizagem em música envolve imitação e comparação com outras pessoas” (SWANWICK, 1994, p. 9). A atenção quanto à postura, sonoridade, condutas, forma de resolver problemas, são conhecimentos práticos aprendidos em um contexto de interação social. Para Swanwick o “estar ali presente” já possibilita o aprendizado por “osmose” (excerto 18).

Tal como Pichoneri (2005), entendemos o trabalho do músico de orquestra como um trabalho de formação permanente, de constante aperfeiçoamento e, portanto de constante aprendizado. Somos, ao mesmo tempo, aprendizes e “ensinantes” de uma cultura e, dentro dos grupos, o aprendizado de normas e comportamentos acontece na relação com os pares (MADEIRA, 2001) (ver 1.2.5 da presente dissertação). Essas normas são aqui expressas pelas condutas, pelo que é preferível ou não em determinado contexto musical.

(20)

Se comportar dentro daquilo que é necessário como violista. Por que o que difere, realmente, um violino da viola, fundamentalmente, dentro de uma orquestra? É a função.(E3)

(21)

Ele pode ser maravilhoso, tocar muito, ter um som lindo, um sonzão, se ele não conseguir se mesclar, fazer justamente aquele veludo dentro do naipe, ele não vai ser um bom músico de orquestra, não vai ser um bom violista nesse contexto. É você ter a exata noção do papel que te cabe dentro da orquestra, isso eu acho que é o principal, você não pode querer ser solista, você não é solista.(E5)

O “bom violista” deve saber se comportar “dentro daquilo que é necessário como violista” (excerto 20). Retomando o conceito de grupo reflexivo exposto por Wagner (1998) e apresentado no item 1.2.3 do presente trabalho, podemos dizer que é através da comunicação que os grupos reflexivos elaboram regras, crenças comportamentos e convenções em seu cotidiano. Nesse processo, o pensamento individual, imbuído pelas representações do grupo,

se torna o pensamento coletivo e mais ainda, se torna uma prática social e nesse caso, mais especificamente uma prática musical. A viola para os entrevistados no contexto da música sinfônica deve estar em “função” da música e será um “bom violista” aquele que, entre outras coisas, se comportar dentro dessa convenção, “dentro daquilo que é necessário como violista” (excerto 20). É interessante perceber, ainda, a forma como a função do acompanhamento, de estar em função da música, é elaborada pelos entrevistados: o acompanhamento é visto como algo artístico e valorizado conforme apresentaremos adiante.

4.2.1 O acompanhador

Os excertos a seguir ilustram como os violistas entrevistados se colocam em relação à sua função nas obras, sobretudo orquestrais, e como o campo representacional que vem sendo delineando se articula com essa função.

(22)

Eu costumo dizer que trabalha como um garçom, você vai e serve pra cá e serve pra lá, você vai e faz uma bandeja com uma harmonia linda: ‘toma, “seu” violinista, agora é contigo, aproveita, deguste!’ . (E3)

(23)

É muito complicado você fazer um acompanhamento de uma semibreve (...). Essas questões, mesmo, com duas notas tem que ser pensadas, não é de qualquer jeito. (E6)

(24)

E eu acho que depende de como o violista se coloca em relação a isso. Ele pode ficar numa posição de subserviência mesmo, como o cara que acompanha o tempo todo, né, sei lá, o arroz! Ou pode ser uma pessoa que sabe se colocar, que não aceita essa situação, mas é uma postura (...) Eu acho que é muito nobre, muito nobre saber fazer um bom acompanhamento. Muitas vezes é valorizando cada inciso dentro da música, ali, sem acentuar uma nota que vai desfavorecer a melodia, tornando aquele acompanhamento super musical. (E1)

(25)

Acompanhamento não é só acompanhar, é você empurrar o outro a fazer aquilo que ele está querendo fazer ou que você deseja fazer, sabe, você tem um papel ativo. Então quando você está fazendo música de câmara, às vezes no acompanhamento, você acaba provocando ao outro a ideia que você quer, ou a ideia que ele está querendo é uma forma de cooperação entre todos, então o próprio acompanhamento, é claro que está ai, você acompanha o

cara, tem a melodia, o outro tem um baixo, você fica ai no acompanhamento, mas também é um... é uma coisa quase subjetiva, né? (...) Você não acompanha tocando três notinhas, você quer levar uma ideia pra frente e se você não levar essa ideia tocando essas três notinhas, vão ser só três notinhas e não vai ser música. (...) então esse é o papel da viola, nesse caso, uma espécie de acompanhamento que não é acompanhamento, é influência. (E7)

Fica clara a função predominante de acompanhamento exercida pelo naipe de violas nas peças sinfônicas, sem que seja apresentado como uma regra. Essa característica musical é material de elaboração para a construção de uma representação da viola e da sua função na orquestra e, conseqüentemente, cria parâmetros sobre o bom exercício dessa função.

Os excertos 22, 23, 24 e 25 caracterizam um discurso hiperbólico tal como exposto anteriormente. O acompanhamento é encarado como algo “nobre” (excerto 24). O discurso hiperbólico, em relação à função de acompanhamento da viola, evidencia a escolha de enxergar o acompanhamento como algo a ser valorizado. O acompanhamento deve ser pensado de uma forma artística e dinâmica, o “bom violista” não é “o arroz”, conforme apresenta E1 no excerto 24. O acompanhador, para ser bom, deve ter uma série de competências musicais como escutar o “todo” da música, como já exposto anteriormente (excertos 8 e 9). Nesse sentido, mais uma vez o violista se coloca enquanto “músico”, e não somente como instrumentista, como tendo “cabeça de músico” (excerto 10).

No excerto 25, E7 explica o que considera ser o papel da viola. Nos trechos sublinhados faz uso da antanáclase. Essa figura consiste na repetição de uma palavra, mas com sentidos diferentes (REBOUL, 2000) o “acompanhamento que não é acompanhamento”. E7 deixa clara sua ideia de que acompanhar não é só acompanhar, não é só tocar “três notinhas”. O sentido de acompanhar que o entrevistado quer mostrar é que o acompanhamento deve ser concebido de forma ativa, o que exige reflexão por parte do músico. O acompanhamento para ser música, deve “levar uma ideia”.

No excerto 22 o entrevistado usa uma rica metáfora: compara o trabalho do violista e da viola ao trabalho de um “garçom” que serve em uma “bandeja” a harmonia que tem papel de sustentação. Assim como a harmonia sustenta, a bandeja também sustenta o que o outro vai “degustar”, “brindar” e quem está sustentando a “bandeja”, dando essa base harmônica é a viola.

A figura do “acompanhador”, daquele que está em função da música aparece de forma bastante freqüente nos discursos. Para ser um bom acompanhador, para fazer do acompanhamento algo “nobre”, é preciso que o acompanhador seja um músico/artista na forma como já apresentamos. Mais uma vez surge uma imagem um tanto paradoxal: o

acompanhador-artista. A imagem comumente construída é do artista enquanto centro das atenções ou a “estrela” (TRAVASSOS, 2005). No entanto, o artista que está vinculado à representação de “bom violista” é aquele que tem o conhecimento de como se expressar seja essa manifestação o centro das atenções ou não. Ser artista nesse contexto apresentado pelos entrevistados não está relacionado a estar em foco, mas sim a uma compreensão da música e a um fazer musical intencional e expressivo.

(26)

o que eu vejo, pode ser que eu esteja exagerando, mas os violistas são sempre mais unidos é uma classe assim que está sempre mais solidária, não tem estrelismo entre os violistas que acontece como os violinistas. (...) Tem uma aura diferente, entende. De, como eu falei pra você, tem essa camaradagem que eu vejo que não tem muito nos violinistas assim, por exemplo. Os violistas são muito mais unidos, isso eu acho que se deve ao fato da gente trabalhar com um instrumento que tem essas características e até o individuo vai se moldando com isso, com o próprio ambiente. (E4)

E4 (excerto 26) apresenta os violistas como uma “classe” e como tal apresentando certas característica de grupo como a solidariedade e a cumplicidade. O entrevistado atribui essa característica de grupo dos violistas como fruto da ausência ou uma não valorização do “estrelismo”, característica atribuída a outros instrumentos, sobretudo ao violino. Podemos pensar que essas características apontadas pelos entrevistados como fazendo parte da representação do violista tem raízes na própria função da viola na orquestra.

Elizabeth Travassos (2005), em artigo a respeito de perfis de estudantes universitários de música, tanto eruditos quanto populares aponta a dimensão do estrelato como sendo relacionada ao que George Simmel (1971, apud TRAVASSOS, 2005) chama de “individualismo qualitativo” – *Einzigkeit* - traduzido por *uniqueness*, o individualismo da unicidade (WAIZBORT, 2006). O individualismo qualitativo “baseia-se na crença nas qualidades únicas do indivíduo e contrasta com outras dimensões do individualismo mais diretamente ligadas ao princípio da igualdade” (TRAVASSOS, 2005, p.15) sendo esse último denominado individualismo quantitativo - *Einzelheit* - traduzido por *singleness*, o individualismo da particularidade (WAIZBORT, 2006). O individualismo qualitativo “ênfatisa cada manifestação particular e insubstituível da humanidade” (TRAVASSOS, 2005, p.15). Essas duas formas de conceber o homem geram, conseqüentemente, diferentes formas de conceber as práticas humanas, entre elas a arte.

O individualismo quantitativo, característico do século XVIII, se relaciona com os ideais de liberdade e igualdade entre os indivíduos conquistados na Revolução Francesa. O individualismo qualitativo só pode se desenvolver “depois que o individualismo do século XVIII fez da igualdade e da liberdade valores universais, atributos de todos os indivíduos” (WAIZBORT, 2006, p.492). “Assim que o eu estava suficientemente fortalecido no sentimento da igualdade e universalidade, ele procurou novamente a desigualdade, mas apenas a desigualdade que se punha a partir do interior” (SIMMEL, 1917, apud, WAIZBORT, 2006, p.493).

O Romantismo do século XIX foi um amplo canal de desenvolvimento do individualismo qualitativo. No pensamento Romântico, “cada singular só encontra o sentido de sua existência, a existência individual não menos do que a social, mediante sua distinção frente ao outro, mediante a unicidade pessoal de seu ser e suas atividades” (SIMMEL, 1917, apud WAIZBORT, 2006, p.495). O individualismo do século XVIII era liberal, primando pela igualdade e pela livre concorrência associada a uma economia monetária: todos são livres e iguais para produzir e prosperar. Nesse sentido, o dinheiro iguala os homens: “o liberalismo do século XVIII pôs o indivíduo sobre seus próprios pés, ele podia ir tão longe quanto eles o levassem” (SIMMEL, 1917, p.502). Com o aprofundamento da noção de individualidade, na qual o indivíduo passa a ser não apenas livre, mas único, acontece a radicalização da divisão social do trabalho.

O individualismo Romântico do século XIX, ao voltar-se para dentro do indivíduo, buscando sua diferenciação, abre as portas para o surgimento da ideia de *gênio* que permeia, até hoje, as concepções de arte modernas. Para Travassos (2005), o *artista* é o representante máximo dessa concepção individualista em oposição ao músico anônimo que “encontra-se, com frequência, nas fileiras das orquestras e outros conjuntos de grande porte, no dia-a-dia dos estúdios de gravação, bailes, casas noturnas, nas salas de aula” (TRAVASSOS, 2005, p.15). No “sistema de estrelado” (TRAVASSOS, 2005), “o artista tornou-se o indivíduo único por excelência, e se as ideias de talento, vocação e gênio vieram instituir e naturalizar a desigualdade entre indivíduos nas sociedades democráticas, a tendência ganhou combustível adicional do estrelato” (TRAVASSOS, 2005, p.16). É importante ressaltar que esse artista a que se refere Travassos é diferente do artista que tratamos anteriormente e que parece ser o valorizado pelo grupo de violistas entrevistados. Para nossos entrevistados, fica clara a dissociação entre “artista” e “estrela”.

O que surge na fala de nossos entrevistados é uma valorização desse músico que Travassos chama de anônimo. Esse músico não é solista, ele trabalha em conjunto, mas nem por isso deixa de ter consciência de sua importância e valor na orquestra. Conforme apresentamos anteriormente, o bom violista não é um acompanhador passivo ou o “arroz” (excerto 24): ele, para ser bom, deve ter consciência artística.

4.2.2 O “recheio”

Na disposição das orquestras sinfônicas, o naipe de violas se situa bem no centro da orquestra, entre os segundos violinos e os cellos e próximo ao naipe de sopros. Esse “lugar” dentro da orquestra também dá substrato para a elaboração identitária dos violistas como veremos a seguir.

(27)

Não sei se já um ouvido de violista, mas quando eu ouço música sinfônica, eu estou ligado ali naquele meio, sabe, meu ouvido está ali naquele meio, procurando ouvir... eu curto muito (...) é uma experiência muito rica, muito rica de você estar ali ouvindo a trompa, e o oboísta está ali perto de você fazendo o solo, clarinetista, sabe, o violoncelo, aí você ouve o violoncelo junto com o baixo, muito próximos, e como o seu som vai casar com eles, então eu acho muito legal. (E1)

(28)

A gente está em um lugar muito privilegiado dentro da orquestra e isso também nos dá uma oportunidade de sentir mais (...). A viola está na meiotá de tudo, ouvindo todos. (...) Essa posição, eu acho que agente vibra mais, essa possibilidade da harmonia, de estar com todo mundo né, você escutar melhor, estar sempre buscando estar com todo mundo, eu acho isso espetacular. (E3)

Os discursos apresentados ilustram a ideia construída pelos entrevistados de que a viola está em um lugar privilegiado dentro da orquestra, que o naipe de violas tem a oportunidade de conhecer, ouvir o “todo” da música, o que coaduna com a ideia da importância de um conhecimento amplo sobre música na construção da representação do “bom violista”. A prática musical do violista dá a ele a “oportunidade de sentir mais”, de estar com “todo mundo”, de “estar na meiotá de tudo, ouvindo todos” (excerto 28). Assim, a experiência musical que os músicos tem como violistas é vista como “uma experiência muito rica” (excerto 27). No excerto 27, E1 fala de um “ouvido de violista”. Podemos pensar que a

prática musical dentro de cada especialidade, dentro de cada naipe da orquestra, cria experiências de escuta diversas. Certas competências musicais são mais valorizadas na construção da representação do “bom violista”, entre elas a competência de acompanhar e de se “localizar” dentro da música (conforme apresentado no excertos 11 e 12). Esta competência está relacionada a uma consciência e uma escuta atenta da música com a finalidade de conseguir “casar” a viola com os outros instrumentos (excerto 27). De fato, a consciência do todo expressa pelo conhecimento da harmonia da música é tida como um elemento de valorização da viola e do papel do violista na orquestra.

(29)

Eu acho que a viola sempre foi e sempre será o grande recheio. É o doce de leite argentino. Você vê isso nitidamente quando você compõe uma música [Sinfônica] sem viola, fica faltando alguma coisa, porque são os médios (...) Então, é uma ponte para a conversa entre o agudo e o grave, a viola faz esse médio (...) todos eles [os compositores] usavam porque eles tinham consciência disso, dessa fusão que a viola traz para os dois opostos. (E6)

(30)

A viola, eu acho que é um instrumento fundamental dentro da orquestra. Se você tirar, você quebra toda a harmonia, ela é o centro. Tem dois mais graves pra baixo e dois mais agudos, o centro é a viola. Agora, você tem que saber se colocar no centro, se você gritar, você vai estar invadindo o espaço do outro. É você assumir isso, eu nunca tive esse problema de querer aparecer, de sentar na primeira, não, eu quero é tocar, eu adoro tocar viola, adoro, não trocaria por nenhum instrumento. (E5)

No excerto 29, E6 usa uma imagem bastante recorrente entre os entrevistados: a viola como o “recheio” da música. E a metáfora do “doce de leite argentino” nos remete à hipérbole de que é um “recheio” de boa qualidade. As características da viola ganham personalidade e se fundem na visão que o violista tem de seu papel na música. A viola como “recheio”, “ponte”, “centro”, ponto de “fusão” entre dois opostos, o grave e o agudo, (excertos 29 e 30) e “elo de ligação” (retomando o excerto 11 p. 53) dão ao instrumento um papel de sustentação e de ligação na música sinfônica e esse papel é peça constituinte da construção identitária dos entrevistados tal como observamos na metáfora do “garçom” (excerto 22) que transita com a “bandeja”. O instrumento é apresentado pelos violistas como uma peça fundamental, de ligação e de sustentação nas orquestrações.

Consideramos que a ideia de “centro” relacionada a representação da viola pelo grupo de entrevistados pode ser considerada à luz daquilo que Lakoff e Johnson (2002) chamam de

metáfora orientacional. As metáforas orientacionais “estruturam um sistema de conceitos em relação a um outro. (...) Dando a um conceito uma orientação espacial” (Lakoff e Johnson, 2002, p.59). As metáforas orientacionais estão relacionadas à orientação espacial: dentro-fora, raso-profundo, centro-periferia. De fato a viola encontra-se no centro, no meio da orquestra, tanto em termos espaciais, como em termos de tessitura. No caso da metáfora usada no excerto 30, o “centro” relaciona-se a uma ideia de algo fundamental, estrutural. Da mesma forma a metáfora do “recheio” (excerto 29) como aquilo que está no meio, no centro. A metáfora da “ponte” (excerto 29) também dá a ideia de centralidade e de estruturação exercida pelas violas na medida em que liga, conecta o grave e o agudo, ou seja, a viola “liga”, faz a “ponte” (excerto 29) entre aquilo que está na periferia.

Como veremos adiante, o instrumento viola, suas características acústicas, timbrísticas, assim como seus usos na música estão presentes na construção da representação por parte dos violistas.

(31)

É um instrumento mediano, ele não tem graves muito graves nem agudos muito agudos. Ele tem, realmente, uma característica um pouco mais ... é como se fosse um violino-violoncelo. Nos agudos, tem aquela coisa que não é brilhante do violino, que [esse agudo não brilhante] pode ser considerado muitas vezes dramático, triste, mais também é profundo quando você está na zona mais mediana da viola, tem uma certa profundidade. (...) é um som muito potente, sentimentalmente falando. É que nem ... o violoncelo, tem também um pouco disso. O violino já é uma coisa mais brilhante, que aparece. A viola já é uma coisa que se interioriza mais. Tanto é que tem coisas, violistas traduzem tudo do violino, peças virtuosísticas, mas tem peças virtuosísticas que não cabem se você tocar na viola. (E7)

(32)

Os solos de viola, eles tem uma outra cor, eles tem um significado diferente da mesma frase sendo tocada pelo violino ou pelo cello, é uma surpresa, mas não é aquela surpresa de ‘hello, cheguei!’, né? É uma surpresa que você tem que observar que ela está ali como ‘uau, tem uma melodia acontecendo!’ É algo que está escondido e que brota do meio daquela sonoridade, (...) não é um timbre que é o esperado, brilhante do violino, mas também não é aquele timbre nobre do cello. Esse meio é algo especial, esse significado, essa surpresa misteriosa, discreta, é um som discreto, é um som aveludado, que causa essa ... não é o grave nobre e nem o agudo de brilho. Muitas vezes, ele pode ser identificado com um timbre um pouco melancólico (...) é um timbre mais misterioso, discreto, acho que discreto poderia acompanhar a descrição dele, do que é a característica do timbre da viola, tem uma discricção no timbre, mesmo que você toque forte e brilhante, nunca vai ser um brilho de um violino, vai ser um brilho mais discreto. (E2)

(33)

ele [o timbre da viola]fica aqui mais aqui dentro da concha, ele não sai muito, não tem muitos... ah, pontas. A viola não tem muita ponta, arestas, entende de tessituras, a tessitura dela é isso ali e ponto e isso é que eu acho que transforma ela exatamente num instrumento mais particular, mais melancólico. (E6)

Podemos pensar a sonoridade, o timbre da viola como um elemento afetivo para os entrevistados. Timbre é um dos parâmetros do som assim como altura e duração. Dentre esses, o “timbre é o que apresenta maior complexidade na medição e na especificação dos parâmetros envolvidos na sua percepção” (LOUREIRO, 2006, p. 57). Timbre refere-se, comumente, à cor ou à qualidade do som (LOUREIRO, 2006; SOUSA 2006). Ele agrega não apenas um conjunto grande de atributos auditivos, “mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais” (LOUREIRO, 2006, p.57). As especificações sobre o timbre, conforme apresentam Loureiro (2006) e Sousa (2006), são de difícil mensuração, sendo associado a ele não apenas uma dimensão física, mas também uma dimensão psicológica. O próprio vocabulário a respeito do timbre é permeado de termos de ordem sinestésica como aveludado, brilhante, doce, raspado, etc.

Na fala dos entrevistados, pudemos perceber algumas convergências a respeito da descrição do timbre da viola. Foram comuns atributos de ordem sinestésica, mas também atributos de ordem emocional. Foram associados ao timbre, ao som da viola, idéias como “profundidade”, “interiorização”, “introspecção”, “melancolia”, “discrição”. No excerto 31, E7 se referente à viola como tendo uma potência expressiva ou “um som muito potente sentimentalmente falando”. As características acústicas do instrumento, como ter um som menos brilhante que o violino, são associadas à dramaticidade e à potência expressiva.

Podemos entender a metáfora da “profundidade” também à luz das metáforas orientacionais (Lakoff e Johnson, 2002). Profundo é aquilo que está mais para dentro: da terra, da mente, da alma... A viola é um instrumento representado como “profundo”, mais “dentro da concha” (excertos 31e 33) trazendo a ideia de introspecção. Por essa característica ele pode “brotar” (excerto 32) causando surpresa ao ouvinte. A metáfora da “profundidade” está relacionada a expressividade, a capacidade de emocionar, comover, pois está relacionada nos discursos à capacidade de dialogar com nosso interior e como veremos a seguir, isso é material de afetividade para os entrevistados.

(34)

Eu achava aquilo um espetáculo: é esse som que eu quero, é essa sonoridade que eu gosto, então, assim, me identifiquei e o instrumento me convenceu (E3).

(35)

Na primeira vez que eu peguei na viola (...) foi assim uma paixão à primeira vista, que a sonoridade é outra, eu me senti, sabe, entrosado com aquilo ali, eu realmente me senti mais à vontade com a viola, aquela sonoridade da corda dó, da corda sol, aquele grave, bateu, assim, sabe, foi uma coisa que... amor à primeira vista e de lá para cá eu nunca mais larguei a viola (...) você tem que amar o seu instrumento, ele faz parte de você, isso que é o lance, como eu te falei, quando eu peguei a viola e aquela sonoridade me tocou, é isso, a partir daquele momento eu aceitei aquele instrumento, uma coisa que já faz parte da minha vida. (E4)

(36)

Porque o instrumento captou ele, ele poderia tocar qualquer outra coisa, guitarra, violão, mas ele quer viola. Isso pra mim é interessante saber ainda que essa força que as pessoas, que o instrumento tem, exerce (...) nada vai deixar de me convencer que realmente o instrumento captou ele, foi lá e mordeu mesmo (E6).

Conforme apresentado anteriormente, um elemento central na construção da representação do “bom violista” é a sonoridade. Conforme os excertos 34, 35 e 36, a sonoridade e timbre da viola é um forte elemento de identificação com o instrumento. A sonoridade é apresentada como elemento afetivo sendo representada como uma entidade capaz de “convencer”, “seduzir”, “envolver”, “apaixonar”, “morder” quem se relaciona com ela. Podemos pensar então a sonoridade da viola como um elemento que agrega valor à construção identitária do violista.

4.3 Estereótipo e Identidade

Neste subcapítulo apresentaremos as lógicas discursivas dos violistas entrevistados quando confrontados com seguinte questão: **como você acha que o violista é visto no meio musical?**

Como apresentamos no capítulo 2, a viola é alvo de piadas e de uma visão por vezes estereotipada dentro do meio musical. O *riso*, enquanto um fenômeno cultural e social, apresenta um aspecto individual e um aspecto coletivo que estão estreitamente relacionados e associados. O riso se configura como uma “ressonância individual do significado socialmente

construído que se cristaliza nas piadas. Estas são produções socioculturais que traduzem significados e relações sociais estabelecidas historicamente” (DAHIA, 2009, p.2). Nesse contexto, as piadas revelam “formações ideológicas que sustentam, por exemplo, representações estereotipadas de determinados grupos sociais” (LOBO, 2011, p.7).

Conforme tratado no capítulo 1, a identidade social é construída coletivamente, é uma representação assumida e construída por um grupo. Por sua vez, o estereótipo é também uma construção social, só que normalmente associada a uma imagem negativa. A construção do estereótipo se dá a partir “de uma representação que um determinado grupo, a princípio, não assume, mas que lhe é atribuída pelo outro. Portanto, percebe-se que a identidade é assumida pelo grupo que a criou, já o estereótipo não” (CARVALHO, 2011, p.47).

Podemos pensar que a estereotipia, enquanto traço negativo, pode produzir uma “reação” ou uma afirmação identitária no grupo alvo do estereótipo. As identidades são construídas visando produzir uma imagem positiva do grupo de pertença. pois “quando os indivíduos se percebem como membros de um grupo, sendo essa pertença importante no contexto da relação com outro grupo, são levados a favorecer os membros do seu grupo, a fim de manter e reforçar a sua identidade social positiva”. (CABECINHAS, 1997, p.3). Como veremos a seguir a construção identitária, observada entre os violistas entrevistados, tem raízes também em uma visão pejorativa em relação às violas.

4.3.1 O estereótipo do “violinista frustrado”

O senso comum musical ao associar, mesmo que no passado, o violista ao estereótipo do “violinista fracassado”, “frustrado”, relaciona a semelhança entre os dois instrumentos seleciona esses traços comuns e os ancora em um contexto individualista qualitativo, onde o que tem valor é a singularidade (ver 4.2.1) Assim, a ideia de que alguém toque um instrumento “igual” a um violino, mas que não exerce a mesma função é justificada pelo suposto fracasso desse músico, pois como se justifica o fato de alguém preferir exercer predominantemente a função de acompanhador que a de solista?

(37)

Quando eu comecei e onde eu comecei a estudar (...) tinha uma coisa muito pejorativa, tocar viola não te dava status, não te dava espaço. (...) Então era outra visão que se tinha do instrumento e realmente passava pra viola ou

nessa situação ou a pessoa que, a última estante do segundo violino ia pra viola porque estava faltando viola, e era sempre isso que acontecia, só que isso, eram raros os músicos que eu conheci na minha época, que: ‘eu quero tocar viola, que eu vou tocar é viola’ (...) Então, tinha isso, não era um instrumento, era uma coisa... ‘Ah, se não der certo com isso, vai pra aquilo’.(...) Sei lá ... sabe, era uma segunda opção, um plano B. (E3)

(38)

Na maior parte das vezes [quem tocava viola] ou era um violinista aposentado ou aquele violinista frustrado que achava que, de repente, passando pra viola, ia aparecer mais um pouquinho, oportunidade. Você não tinha violistas propriamente ditos. Isso mudou. A maior parte dessa nova geração começou a estudar direto viola, não passou pelo violino, então, tem uma mentalidade de violista, ele não é frustrado, não é um músico frustrado, ele defende, ele tem orgulho de estar tocando aquele instrumento. Então, eu acho que a postura dos violistas mudou muito e isso fez com que todos os naipes de viola melhorassem, só que, infelizmente, ainda existe esse preconceito do passado, ainda persiste (E5).

Segundo o relato de E3 (excerto 37), tocar viola era um “plano B”. Essa metáfora sugere que a viola era um instrumento pouco procurado, quem tocava viola eram violinistas considerados não muito bons e assim passavam para a viola por uma suposta falta de qualidade técnica, o que não os fazia capacitados o suficiente para tocar as partes de violino nas orquestras e, ainda, por uma escassez de violas no mercado musical. Tal fato, conforme nos apresenta E5 (excerto 38), não geravam “violistas propriamente ditos”, ou seja, violistas com identificação com a viola, com “mentalidade de violista”, eles estavam ali como uma segunda opção.

A falta de “violistas propriamente ditos” já incomodava Berlioz, compositor francês do século XIX: “um preconceito deplorável, velho e ridículo faz com que, até hoje, se confie a execução das partes de viola a violinistas de segunda ou terceira categoria. Quando um violino é medíocre diz-se: dará um bom viola” (Mémoires, GARNIER-FALAMMARION, 1969, apud LEHMANN, 1998, p.87). Essa forma de pensar que tanto incomodava Berlioz há mais de um século, ainda encontra alguma remanescência conforme veremos no excerto seguinte.

(39)

Eu acho que é um pouco assim, porque já teve casos assim: ‘porque fulano não está dando conta do primeiro violino, passa pra viola, pelo menos lá ele não vai atrapalhar tanto’. Tem gente que pensa assim até hoje, tem gente que pensa isso em orquestra sinfônica. E isso eu realmente acho que é um pensamento triste. Isso é contrário do pensamento de que o violista tem que ser um bom músico tem que conhecer música, tem que ter ritmo. (E1)

Bernard Lehmann (1998), em texto sobre as relações sociais dentro das orquestras sinfônicas, argumenta que existe uma hierarquia entre as famílias dos instrumentos (cordas, madeiras, metais, percussão) como também uma hierarquia “intra-familiar”. Para o senso comum, os cellos e os violinos são uma forma nobre respectivamente do contra-baixo e da viola e que contrabaixistas e violistas são, conseqüentemente, celistas e violinistas fracassados (LEHMANN,1998, p.85). O primeiro violino (Spalla) é o representante dos músicos na orquestra. Lehmann (1998) observa que esse cargo de representante nunca foi entregue a outro instrumentista “que poderia ser, por exemplo, o mais antigo, o mais dotado de prêmios internacionais, um eleito etc” (LEHMANN, 1998, p.80), ficando essa atribuição somente ao primeiro violino, o “ancestral” do maestro (*ex-konzertmeister*). O violino é tido pelo senso comum como o instrumento mais nobre das cordas e no estudo de Lehmann, o mais procurado nos conservatórios. Alguns entrevistados apontaram inclusive o quanto o ensino da viola era de certa forma subordinado ao violino, tendo o aluno que aprender violino antes da viola.

(40)

Ninguém estudava viola criança, então não tinha viola, quando tinha concerto chamava violistas já adultos (...) Falamos com vários violistas na época e nenhum deles queria dar [aulas de viola], eles: ‘não, viola só em graduação’. Não tinha curso técnico de viola, só tinha em graduação. Você fazia o técnico de violino e se você quisesse fazer viola, só tinha professor em graduação. Aí, a vovó procurou o Carlos Almeida que era professor de violino, e ele topou o desafio de começar a ensinar diretamente viola. Bem, nós não tínhamos, não tínhamos mão pra tocar viola, então ele pegou um violino $\frac{3}{4}$ pra minha irmã, botou cordas de viola e pra mim pegou um violino inteiro com corda de viola. E nós já começamos o estudo diretamente com os métodos de viola, com clave de viola, com extensão de viola, tudo de viola. Então, na realidade, nós nunca estudamos violino. Na época, não tinha isso aqui, muita agente torceu o nariz. Depois é que começou essa prática de começar com a viola. (E5)

(41)

Eu queria tocar viola, mas eu tinha que tocar violino, era obrigatório, na cabeça das pessoas, não tinha nada escrito. Mas, pra tocar viola, tinha que tocar violino pelo menos dois anos. Eu achei aquilo uma chatice, eu não queria tocar violino e eu já tinha esse tamanho, essa mão, eu não era uma criança com o corpo em transformação, em processo de crescimento, mas isso era, assim, uma prática, uma coisa normal: você vai tocar viola, sim, um dia, mas primeiro você tem que tocar violino. (E3)

Aprender viola era como era “topar um desafio” (excerto 40), não era uma prática comum na época. Era necessário mesmo desenvolver estratégias para ir contra a visão estereotipada e predominante sobre as violas afim de criar uma identidade positiva. É interessante verificar que E3 e E5 são violistas entre 45 e 50 anos de idade.

4.3.2 A “Reação” ao estereótipo

Conforme apresentamos no item 1.3.5 do presente trabalho, somos a todo momento afetados pelos discursos dos outros, é o que Arruda (2009) chama de “efeito-ricochete”. As respostas às questões da vida social com as quais nos deparamos cotidianamente, contém uma forte carga afetiva e são fruto da interpolação de nossa relação com o outro. Essa relação acaba por afetar, em diversos níveis, como pensamos que o outro nos vê e como queremos ser vistos.

(42)

Eu acho que eu não sou uma violista muito típica, eu nunca vesti a camisa da viola assim: “sou violista!” (E2)

(43)

Então eu não vejo hoje isso muito dentro da orquestra, muito pelo contrário, eu acho que pela defesa que a gente foi fazendo não só verbal, de comprar a briga tipo, eu brigo muito aqui, brinco, brigo não, eu brinco aqui na orquestra, chegou uma época em que a gente mandou fazer umas camisetas que era assim: “É só seguir as violas”, porque parou de ter erro, parou de ter problema no dia a dia, porque? Porque essa mentalidade foi mudando. Então, já não cabia mais as pessoas ficarem brincando com essa coisa. Então, foi a vez da gente ir à revanche. Quando os caras erravam e as violas estavam certas, a gente não perdoava e falava: ‘É só ...’ o pessoal já sabe: ‘É só seguir as violas’. Nós chegamos a fazer umas camisetas, justamente por isso, as pessoas mudaram o modo de se portar dentro da orquestra. (E5)

No excerto 42, E2 usa a metáfora “vestir a camisa da viola”, alegando que nunca foi uma violista “típica”. Essa fala nos sugere que os violistas típicos vestem “a camisa da viola”, ou seja, têm o instrumento como um elemento de identidade. E5 parece entusiasmada com a identidade de violista. Em sua fala, o “vestir a camisa da viola” (excerto 43) E5 extrapola a metáfora empregada por E2; a entrevistada relata que fez, juntamente com outros colegas de

naípe, violistas, uma camiseta com os dizeres: “É só seguir as violas”. Esse “vestir a camisa da viola” apresentada por E5 está relacionado a uma afirmação da identidade de violista; podemos pensar até mesmo que essa identidade está relacionada a um orgulho em relação ao instrumento e à sua prática musical. Quando E5 diz para os colegas de orquestra: “É só ... o pessoal já sabe”, ela faz uso da aposiopese ou reticência. Essa figura de construção tem como função fazer com que o auditório complete o sentido da frase, “retira o argumento do debate para *incitar* o outro a retomá-lo por sua conta” (REBOUL, 2000, p.126, grifo nosso). Ao incitar o outro a completar a frase “é só seguir as violas”, a entrevistada chama a atenção dos colegas dos outros naipes para a qualidade do trabalho do naípe que, nesse contexto, deveria servir de exemplo para os outros além de também sublinhar a importância do papel da viola no contexto sinfônico.

(44)

Historicamente, tem o mito: tocava violino mal, vai pra viola. E hoje em dia, não, pessoas começam com a viola. (E7)

É comum alguns entrevistados, ao falarem sobre a questão da visão estereotipada ou pejorativa que era atribuída aos violistas, usarem o argumento de que hoje muitas pessoas começam diretamente com a viola, não passando pelo violino. Isso pode ser uma resposta à questão ora colocada por E3, na qual a viola era vista como um “plano B” (excerto 37). Ao afirmarem que começaram direto na viola, estão afirmando sua escolha por esse instrumento, não sendo essa escolha um “plano B”. Assim “começar diretamente com a viola” é usado como um fato, uma tentativa de prova de que o estereótipo do “violinista frustrado” não é verdadeiro.

(45)

Essa evolução foi acontecendo lentamente e de uma forma que não cabia mais contestação. O ponto de partida, eu acho que foi a mudança da personalidade do violista, daquela coisa dele se aceitar como um instrumentista. Um cara que se assume, ele se assumiu como importante. (E5)

A aceitação do violista está relacionada à construção de uma auto-imagem positiva usando como elemento que dá corpo a essa identidade o próprio trabalho dentro da orquestra e

a função da viola na música. A partir do momento em que o músico, o violista, “se aceita”, ou seja, elabora uma identidade positiva, é possível a construção de um orgulho em relação ao instrumento, ao seu fazer musical e a consciência de sua importância no grupo.

(46)

Porque a partir do momento que você ... deixou de ser talvez um músico frustrado que tem raiva de estar ali, como última opção de músico. Então o cara não, o cara é violista, enche agora a boca pra dizer: ‘eu sou violista’. (E5)

(47)

Então, existe um time bom de gente que está aí com essa identificação forte: eu sou violista mesmo, não é que eu passei pra viola porque... começou estudando viola, começou criança estudando viola. Isso é muito... já define uma profissão, um segmento (E3).

(48)

Dos violistas que eu vejo nas orquestras e no meio e tal, são pessoas que estudam muito, estão desenvolvendo repertório, sabe, um repertório que não existia antes, correndo atrás da bola muito mais que violinistas e violoncelistas que já têm o papel deles certificado, aí, na orquestra. (E7)

No excerto 47, E3 fala de uma identificação de grupo: “sou violista mesmo”. O uso da palavra “mesmo” coaduna essa afirmação identitária, “eu sou violista mesmo” e não um “violinista frustrado”. E3 reconhece ainda a existência de um grupo, “um segmento”, “um time” que compartilha dessa identificação. A metáfora “enche a boca pra dizer” empregada por E5 (excerto 46) também exemplifica a afirmação identitária do violista expressa na forma de um orgulho em contraposição ao estereótipo do “violinista frustrado”.

No excerto 48, E7 diz que os violistas “correm atrás da bola” em relação àqueles que já têm um “papel certificado na orquestra”. “Correr atrás da bola” é uma analogia com o futebol. O jogador que corre atrás da bola não fica esperando que ela apareça em seus pés para a realização do gol. Os jogadores já consagrados não necessariamente precisam correr atrás da bola, eles já têm o seu lugar certificado no time, já têm sua fama, o estrelato, já fizeram muitos gols. A analogia com o futebol compara o violista com o jogador ainda não consagrado que precisa mostrar seu valor ao time e, portanto, corre atrás da bola. Essa seria uma analogia à preparação, ao estudo das peças.

Assim como o “efeito-ricochete” apontado por Arruda (2009), Jovchelovitch (1998) também nos mostra o quanto o *outro* é para o *eu* um espelho nos processos de construção de

sentido, incluindo, aí, construção de sentido sobre si mesmo: a identidade. O *outro* baliza a nossa própria existência, pois “sem a diferença do mundo externo não se produzem os parâmetros que possibilitam ao eu a construção do seu próprio sentido, isto é, não apenas sua existência, mas, principalmente, sua identidade” (JOVCHELOVITCH, 1998, p.72). A intersubjetividade promove a existência do “ato significativo” ao mesmo tempo em que impede o “totalitarismo das interpretações simbólicas” (JOVCHELOVITCH, 1998, p.70). As representações sociais são mediadoras que atuam nos espaços “entre” do convívio social e, portanto, mediam as realidades sociais. O símbolo, como uma forma de representação, tem sua força em sua capacidade de produzir sentido e refere-se a um certo objeto, no caso, o “bom violista”. Os objetos são revestidos de sentido pela ação de sujeitos que os representam simbolicamente. A representação guarda relações tanto com o objeto representado quanto com os sujeitos que a construíram, informando sobre esses mesmos sujeitos. A construção comum de sentidos, símbolos, representações e saberes são atividades que permitem aos sujeitos a formação de uma identidade compartilhada e de sentimentos de pertença a uma dada comunidade.

Jovchelovitch (1998) argumenta que a chave para a compreensão da vida social é levarmos em consideração a tríade eu-objeto-outro, onde a representação que um sujeito (eu) constrói de um objeto enquanto representação, como a identidade, é mediada por “um mundo de objetos e outros” (JOVCHELOVITCH, 1998, p.76). Isso quer dizer que o sentido que alguém dá a alguma coisa é mediado pelos outros, não se esgotando no sujeito. As representações partilhadas por um grupo são “uma forma particular de construção do objeto e estão constantemente em relação com outras representações que representam outros sujeitos e outros lugares sociais” (JOVCHELOVITCH, 1998, p.77).

Grupos constantemente lutam para não serem reduzidos a representações de certa forma impostas a eles, como o violista representado como um “violinista frustrado”. Tais grupos produzem, então, contra-representações (JOVCHELOVITCH, 1998) que não os reduzam a uma dimensão negativa. O objeto representado permanece aberto “para as tentativas constantes de (re)significação que lhe são dirigidas” (JOVCHELOVITCH, 1998, p.78). Cada sujeito investe no objeto sentidos a partir de seu lugar particular e cabe a esse sujeito, ou grupo reflexivo, reconhecer as construções de outros sujeitos, ou outros grupos, que também ocupam posições no tecido social. Assim a forma como os violistas entrevistados representam a si mesmos é mediada, é (re)construída, pela representação atribuída a eles por outros, na forma de uma contra-representação. Os violistas, enquanto grupo reflexivo,

propõem, dessa forma, “a sua versão da realidade” (JOVCHELOVITCH, 1998, p. 79) a fim de mostrar que o violista não é um “violinista frustrado”. Para ser alguma coisa, o sujeito precisa também estabelecer uma relação com aquilo que ele não é. Nesse contexto, os outros fornecem “ao sujeito social as referências e os significados em relação aos quais a subjetividade emerge, se sustenta e, se for o caso, se defende” (JOVCHELOVITCH, 1998, p.80).

(49)

Então a gente vê muitos violistas com essa viola que caracteriza: “não, eu não sou um viola que toca violino, ou um violino, ou um violinista que agora toca viola né: “eu sou um violista”. Eu vejo que os violistas que estão usando esse instrumento tem essa coisa de mostrar: “eu toco viola, isso aqui é uma viola”. (...) Então eu vejo às vezes uma associação disso, um orgulho de ser violista, sou bom violista, tenho um instrumento que soa como viola, um instrumento que tem um poder como viola, meu instrumento é diferente de um violino, não é mais um violino grande, é uma viola. Eu estou vendo um a identificação assim, um orgulho (E2).

No excerto 49, E2 faz uso da epanalepse. Essa figura de construção se caracteriza pela repetição de certo termo fazendo uso da insistência no valor simbólico de uma determinada imagem ou de um determinado sentido com a intenção de expor um argumento ou ideia (REBOUL, 2000). A repetição da palavra viola na fala de E2 valoriza essa afirmação identitária. A antítese presente na frase: “meu instrumento é diferente de um violino, não é mais um violino grande, é uma viola”, coaduna a valorização da viola e, conseqüentemente, do violista, como tendo uma identidade própria mesmo que construída em parte pela oposição ao violino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos no presente trabalho investigar a identidade do violista por meio da verificação das representações sociais do grupo. Foram investigadas a representação que o violista faz de si, a representação do instrumento viola pelo grupo e como o grupo considera que é representado pelo outro, ou seja, pelos não violistas.

A identidade de uma pessoa é formada por um conjunto de facetas, como um mosaico. A identidade individual é formada, entre outras coisas, por um entrecruzamento de grupos com os quais o indivíduo se relaciona e, por sua vez, um grupo reflexivo é formado por diversos indivíduos que compartilham de uma mesma faceta identitária. Comparativamente, entendemos que um grupo reflexivo é formado por diversas pessoas e uma pessoa é formada, socialmente, pelo pertencimento a diversos grupos. Os membros de um mesmo grupo reflexivo não são iguais, mas tem “algo em comum”. Entre nossos entrevistados, procuramos conhecer justamente a faceta compartilhada de “bom violista”, esse “algo em comum” que é expresso pelas representações construídas pelos membros do grupo.

Os discursos apresentados e analisados no presente trabalho tratam de um tipo de pensamento, de uma elaboração dos violistas entrevistados a respeito de suas práticas musico-sociais, sobretudo no ambiente das orquestras sinfônicas. Entre esses discursos, encontramos muitas convergências, o que nos indica a presença de uma identidade de “bom violista” e a existência de um grupo reflexivo, visto que encontramos em suas práticas argumentativas recorrências e ênfases sobre seus posicionamentos frente a determinadas questões de relevância em suas práticas musicais. Foram verificados ainda um conjunto de conhecimentos, práticas sociais e valores partilhados pelo grupo e através dos quais esses instrumentistas se reconhecem mutuamente como “bons violistas”.

Os discursos foram analisados à luz da análise retórica, método de análise que busca a apreensão das figuras de linguagem enquanto figuras de pensamento, notadamente da metáfora como a que expressa o núcleo figurativo de uma representação. De fato, nesse campo epistemológico aberto e conversacional que a “nova retórica” proporciona, às figuras

de pensamento agenciam os discursos das pessoas, donde um complexo de ideias pode ser resumido em uma imagem, figura ou, ainda, em metáforas.

Observamos, no decorrer da análise das entrevistas, conforme explicitado no capítulo 4, um discurso hiperbólico, de valorização por parte dos violistas entrevistados, da viola e de sua função ou características nas obras sinfônicas. Observamos o valor atribuído pelo grupo ao papel do acompanhador que dá a base harmônica para as obras. Observamos, também, entre os entrevistados, uma hierarquia de valores exposta na gradação instrumentista < músico < artista e que a representação do “bom violista” está relacionada a uma representação de “músico” e de “artista”. Em linhas gerais, esse “músico” valorizado entre os entrevistados é aquele que apresenta certas competências de escuta e o “artista” é aquele que tem um conhecimento mais abrangente sobre as Artes e sobre o mundo e que sabe o que “dizer”/expressar com sua produção artística.

É interessante observar uma representação que se delinea: a do acompanhador-artista. Entre os entrevistados, observamos que a representação do “artista” não está relacionada a estar em foco ou em evidência, mas sim à consciência artística. O acompanhador que apresenta competências de escuta, que tem um conhecimento sobre as artes e sobre o mundo e que faz do acompanhamento algo dinâmico e não mecânico é um “artista”, mesmo não estando em foco. Acreditamos que a construção dessas representações pode ser uma ‘reação’ do violista ao estereótipo do “violinista frustrado”, tal como a hipótese apresentada ao final do capítulo 3 de que o estereótipo de ser um “mau músico” construído sobre o violista ao longo da história gerou uma reação, ou uma contra-representação nesse grupo sendo este um ponto de coesão do mesmo.

A viola é representada entre os entrevistados como o “recheio”, como “elo de ligação”, como o “centro” da orquestra. Algo que está lá, nem sempre está em foco, mas que é fundamental para a harmonia das peças sinfônicas. Como peça fundamental, de sustentação e de ligação, o “bom violista” não pode ser o “arroz”, o acompanhador passivo, mas sim o acompanhador-artista estando mais próximo à metáfora do “garçom” elegante que transita pelo “salão” (a orquestra, a música) portando a “bandeja” com a harmonia e deleita os “convivas” (os outros naipes) com “brindes”. O violista é quem sustenta essa “bandeja”.

Para ser esse bom “garçom”, o violista deve ter consciência de seu papel e valor na orquestra. Nessa representação é importante que ele não seja um “violinista frustrado”, que não aceita e não valoriza o seu papel de acompanhador. Nessa representação o “arroz” é

passivo, não sabe da real importância de sua contribuição no todo. A consciência dessa importância engendra a importância do conhecimento, de “criar o cenário” para que a música aconteça enquanto expressão artística. Assim o “bom violista” é o que se engaja nesse sentido.

Consideramos que as representações aqui tratadas: a representação da viola pelo violista, a representação de si do violista, o modo como o violista se vê representado pelos outros, encontram-se intimamente relacionadas: uma só podendo ser explicitada a luz da outra, formando uma rede de significações que aqui procuramos elucidar, traduzir, por meio da análise das metáforas usadas pelos entrevistados.

A metáfora da viola como “centro” parece ser a representação que agencia as outras representações aqui tratadas. Ao estar no “centro” a viola exerce uma função estrutural, mas nem sempre em foco. Ser um “bom violista” é ter consciência e saber se colocar nesse papel, saber de sua beleza e importância na música. Essa consciência gera a reação ao estereótipo do “violinista frustrado”, ocasionando a afirmação identitária do grupo sintetizada pelos discursos hiperbólicos.

Alguns questionamentos surgiram ao longo da elaboração do presente trabalho, questionamentos esses que não pudemos responder. Percebemos um imbricamento dos âmbitos artístico e profissional. No entanto, o que é do âmbito profissional? O que é do âmbito artístico? Ser um bom artista é ser um bom profissional e vice-versa? Essas são questões que não são simples de serem respondidas e que estão presentes no cotidiano daqueles que tem a arte como ofício e que poderão ser desenvolvidas em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

Abric, Jean Claude. A abordagem estrutural das representações sociais In: MOREIRA, A.S.P; OLIVEIRA, D.C (orgs). Estudos interdisciplinares de Representações Sociais. Goiânia: editora AB, 2000, p. 27-38

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.

ARRUDA, Ângela. Dimensões do imaginário. In MOREIRA, A.S.P; CAMARGO, B.V. *Contribuições para a teoria e o método de estudos das representações sociais*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p.113-129

_____. Meandros da teoria: a dimensão afetiva das representações sociais. In:

ALMEIDA, A.M.O, JODELET, D. (orgs). *Representações Sociais: interdisciplinaridade e diversidade de paradigma*. Brasília: editora Thesaurus, 2009, p. 83-102.

_____. Representações sociais: dinâmicas e redes. In: Angela Maria de ALMEIDA, A.M.O; SANTOS, M.F.S; TRINDADE, Z.A. (OrgS.). *Teoria das representações sociais - 50 anos*. ed.Brasília: Technopolitik, 2011, v. 1, p. 335-369.

ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira. Abordagem societal da representações sociais. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 24, n.3, p. 713-737, set/dez, 2009

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ALVARENGA, Cláudia. *O ensino de música como resgate de identidade social*. 2010. Dissertação (mestrado em educação). Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.

BERTI, Enrico. *As razões de Aristóteles*. São Paulo, ed. Loyola, 1998.

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.

CARVALHO, Leonora Guiné de Mello. Estereótipo e identidade em piadas sobre o mineiro: uma perspectiva da análise do discurso. – *Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações*, 2011.

CABECINHAS, R.; LÁZARO, A. Identidade Social e Estereótipos Sociais de Grupos em Conflito: Um Estudo numa Organização Universitária. *Cadernos do Noroeste*, vol. 10-(1), Braga: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, pp. 411-426, 1997

COSTA, Cristina Porto. *Quando Tocar Dói: análise ergonômica da atividade de violistas de orquestra*. 2003. Dissertação (Mestrado em psicologia). Programa de Pós graduação em Psicologia, Universidade de Brasília.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2002.

DAHIA, Sandra Leal de Melo. Riso, Preconceito Racial e Aliança Inconsciente: uma leitura possível. In: XV ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO, Maceió: FITs, 2009

DALTON, David. The viola & violist. Disponível em< <http://lib.byu.edu/sites/piva/viola/>> Acesso em: 27/05/2012

DAVIDSON, Jane W. The solo performer's identity. In: MACDONALD, A.R. ; HARGREAVS, D.J.; MIELL, D.(Orgs.). *Musical identities*. New York: Oxford University Press, 2002, p.97-113.

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 a. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação Escolar, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____ ; MAZZOTI, Tarso. Análise retórica do discurso como proposta metodológica para as pesquisas em representação social. *Educação e Cultura Contemporânea* – Revista do programa de pós-graduação em educação da universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, ano 2 ago/dez, v.1, p. 81-108, 2004 b.

FRANÇA, Cecília Cavaleri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 52-62

GALVÃO, Afonso. Cognição, Emoção e *Expertise* Musical. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, Vol. 22, n. 2 Mai-Ago, p.169-174, 2006

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: ed. Record, 2007

HARGREAVS, 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/REMr9-1/hargreaves.html[28/12/2009 19:45:43]> acesso em 24/03/2012

IAZZETA, Fernando. Técnica como meio, processo como fim. *Teoria, crítica e música na atualidade – Simpósio Internacional de música da URFJ*, 2012

JODELET, Denise. Representações Sociais: Um domínio em expansão. In Jodelet. D. (org) *As representações sociais*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2001.

_____. Recentes desenvolvimentos da noção de representações nas ciencias sociais. In: ALMEIDA, A.M.O, JODELET, D. (orgs). *Representações Sociais: interdisciplinaridade e diversidade de paradigma*. Brasília: editora Thesaurus, 2009, p. 105-122.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: Intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (orgs) *Textos em representações sociais*. Petrópolis, ed. Vozes, 1995, p. 65- 85.

_____. Psicologia social, saber, comunidade e cultura. *London: LSE Research Online*, 2004. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/2653>

_____. *Os contextos do saber*. Petrópolis: ed. Vozes, 2008.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

LAKOFF, Georg; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Ed.Educ, 2002

LEHMANN, Bernard. O avesso da harmonia. Tradução de Elizabeth Travassos. *Debates*, Rio de Janeiro, n.2, p. 73 – 102, 1998

LOBO, Alan. Os estereótipos nas piadas sobre baiano: humor e preconceito. *Entremeios revista de estudos do discurso*, v. 2, p. 1-8, 2011.

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. Timbre de um instrumento musical: Caracterização e representação. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.57-81

MADEIRA, Margot Campos. Um aprender do viver: Educação e representação social. In: MOREIRA, A.S.P; OLIVEIRA, D.C (orgs). *Estudos interdisciplinares de Representações Sociais*. Goiânia: editora AB, 1998, p.239-250.

_____. Representações sociais e educação: importância teórico-metodológica de uma relação. In: MOREIRA, A.S.P. *Representações Sociais: Teoria e Prática*. João Pessoa, Editora Universitária/Autor associado, 2001. p.123-144.

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

MEYER, Michel. Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões. In: ARISTÓTELES. Tradução do grego de Isis Borges B. da Fonseca. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.xvii-li.

MOSCOVICI, Serge. A Relatividade tem 100 anos. In MOREIRA, A.S.P; CAMARGO, B.V. *Contribuições para a teoria e o método de estudos das representações sociais*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p.21-43.

_____. *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.

OLIVEIRA, Daniel Pedro Fontes. *Representações próprias e recíprocas de instrumentistas e cantores: Formação e variação ao longo dos períodos de aprendizagem e carreira*. 2002. Faculdade de psicologia e de ciências da educação, Universidade do Porto.

PELISSON, Marcos de A. *O ensino não formal em música: um estudo de caso sobre concepções pedagógico-musicais e a formação da identidade profissional do músico*

trompista de orquestra sinfônica. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: Um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. 2005. Dissertação (Mestrado em educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Ed. Ufrgs, 2004

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

RANGEL, Mary. Ensaio sobre aplicações didáticas da Teoria de Representação Social. *Olhar de Professor*, Ponta Grossa, 10(2): 11-22, 2007. Disponível em <http://www.uepg.br/olhardeprofessor>

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SÁ, Celso Pereira de. *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 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.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Edunb, 1993.

SOUSA, José Carlos Almeida de. *O Timbre e suas Metamorfoses no Processo Composicional da Música Electroacústica*. 2004. Dissertação (mestrado em música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

SWANWICK, Keith. O ensino instrumental enquanto ensino de música. *Cadernos de educação musical*. p. 7 – 14, 1994.

_____. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo, ed. Moderna, 2003

TEIXEIRA, Marcello. *A Formação do Percussionista no Rio de Janeiro: Relações entre suas Práticas, o Ensino Superior e o Mundo do Trabalho*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, março, p.11-19, 2005.

WAIZBORT, Leopold. *As aventuras de Georg Simmel*

. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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.

_____. História, Memória e Senso Comum: Representações Sociais e Interdisciplinaridade. In: MOREIRA, A.S.P. *Representações Sociais: Teoria e Prática*. João Pessoa, Editora Universitária/Autor associado, 2001. p.15-29.

_____. Conhecimento Vernacular da Ciência na Vida Cotidiana: por que razão as pessoas querem saber algo sobre a ciência?. In MOREIRA, A.S.P; CAMARGO, B.V. *Contribuições para a teoria e o método de estudos das representações sociais*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p.131-152

VALA, Jorge. Representações sociais e psicologia social do conhecimento quotidiano. In: VALA, J; MONTEIRO, M.B (orgs) *Psicologia Social*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 457- 502.

ENTREVISTA 1

P: o que é pra você um bom violista?

E1: um bom violista... eu não sei, eu penso mais assim termos de músico, ele antes tem que ser um bom músico. Ele tem que conhecer música, né. A viola dentro... o violista, com o que que ele trabalha? Se ele for trabalhar, por exemplo, criando um trabalho, como por exemplo eu tenho feito agora com o violão, eu preciso de saber harmonia, preciso saber harmonia, senão eu não posso mexer com arranjo ali, né. Então, eu preciso conhecer ritmo, saber realizar diferentes efeitos na viola, também, é, rítmicos né. Tem que conhecer muito bem o instrumento, saber tocar muito bem o instrumento, isso eu procuro né, estudar bastante as questões que o Lavigne chama de mecânica, técnica né. Agente precisa entender as questões técnicas, e ... por exemplo, isso eu te falo nessa questão de você criar uma música, então agente precisaria de saber improviso também, improviso, improvisação, seriam essas características assim musicais, de um trabalho que um violista poderia criar, de viola como piano, sei lá, de viola com um outro instrumento dentro da música de câmara. Já por exemplo a viola na orquestra, a viola na orquestra ela tem um papel intermediário, entre o grave e o agudo. Então num repertório, assim, antes do século XX talvez, você tem que estar muito ligado, por exemplo: em Mozart, você tem que ouvir o que o violino está fazendo, muitas vezes você toca junto com o violino, mas tem horas que você toca com o violoncelo. Ai você tem que saber com que você ta pra poder casar o som e criar ali aquele ambiente musical. É, muitas vezes eu tenho que marcar os arcos na Petrobras Sinfônica, então você tem que saber com quem você ta. As vezes você tem a parte do violino, do Spalla, mas você não vai tocar com o violino no repertório, você vai tocar com o violoncelo, as vezes com o segundo violino. Então pra harmonizar essas partes você precisa de se localizar, essa noção que você tem que ter como violista dentro da música sinfônica, que uma noção de saber que você está numa área intermediária. Você vai marcar os arcos de acordo com os outros instrumentos. E saber fazer o papel do acompanhamento, o violista tem que saber acompanhar. E não só acompanhar, nessa música que hoje se faz né desde o século XVII, o violista cada vez mais tem solos pra realizar, então ele tem que estar com a técnica super em dia também. Agora, tem que conhecer muito, conhecer os estilos também, tem que ouvir muito, tem que ouvir muita música. Acho que antes dele ser violista ele tem que ser músico, tem que conhecer bastante.

P: Então você olha assim e pensa: “nossa, esse cara é um bom violista” que características te saltam aos olhos?

E1: Agente muitas vezes fica preso nessa questão técnica, e a questão técnica envolve a sonoridade que o cara tira. Agente fala que o cartão de visita do violista é o som, é a sonoridade. Salta aos ouvidos isso, a sonoridade. Muitas vezes o violinista você vê fazendo pirotecnias, aquelas coisas difíceis no violino, ai você olha “ah, muito bom”, mas às vezes nem tão bem afinado, e as pessoas gostam muito. Mas eu quando vejo um violista eu procuro prestar atenção muito no som né, no aspecto sonoro mesmo e ouvindo a música mesmo, o tipo de fraseado o que ele quer dizer com aquilo, o que ele ta representando com uma viola no braço. Eu acho que se você ta atento você percebe muito mais do que só a sonoridade ou qualquer coisa, e isso me salta aos olhos, salta aos ouvidos. Você está atento pra tudo o que está acontecendo. Toda manifestação dele ali.

P: Você chamou atenção pra essa questão do acompanhamento na música sinfônica, e no quarteto também teria essa função?

E1: No quarteto a mesma coisa, agora, realmente no quarteto a viola aparece muito mais, são menos instrumentos ali, a viola aparece muito mais e, é uma delícia tocar quarteto, muito bom, eu acho que ela é mais independente no quarteto do que na orquestra sinfônica. Ela é solista num quarteto o tempo todo.

P: Mais independente no sentido que a viola, uma coisa que você falou e que também eu percebo, sempre meio subordinada, tem que marcar os arcos com o violino, os arcos com o violoncelo, é quase uma subordinação, vai atrás do outro, no quarteto ela fica mais, isso não acontece tanto talvez, de ficar em função, fazendo esse meio de campo?

E1: Eu acho assim, tem horas que isso não é necessário. Tem que ter essa percepção de quando é realmente necessário e quando não é. Você vê questões assim em que é dito: “não, a viola aqui tem que estar junto” e eu não acho isso necessário, depende da percepção. Mas realmente você estar com os arcos no mesmo sentido, muitas vezes faz com que você tenha uma mesma sonoridade, tipo de articulação. Mas aí tem gente que fala que “eu posso ter o mesmo tipo de sonoridade, articulação, com o arco para cima também”. Eu não sei, eu acho que tem uma questão estética muitas vezes também que tá envolvida, eu acho que ter um bom senso. E muitas vezes também, casos assim em orquestra que eu como primeira viola eu às vezes sugiro para o violino “por que agente não faz dessa forma” vamos tentar trocar aqui, eu que não tem assim uma subordinação, não é determinada essa subordinação. E depende da compreensão que o violista ali em jogo tem da situação, ele não tá simplesmente subordinado, ele é um ser pensante ali, ele pode virar e dizer: “não cara, não vamos fazer assim, assim não é legal”. E aí fazer realmente um trabalho de grupo, procurando integrar isso.

P: mas ali né, sempre nesse meio né, atento a tudo.

E1: É, exatamente, enquanto o primeiro violino, o cara responsável por isso, o spalla, ele marcou os arcos dele, e não quer nem saber, a não ser que ele tenha uma... se ele não quiser nem saber nem tem problema, mas se ele se der ao exercício de pensar e repensar junto a um colega, pra ver o que que funciona mais, ele pode mudar, mas se não quiser mudar, pra mim é isso aí e pronto, funciona assim.

P: e os outros que corram atrás...

E1: e os outros que corram atrás, aí muitas vezes eu me vejo nessa situação e aí eu tento compreender a situação e o que eu quero realmente fazer. Você tem que estar realmente pensando, refletindo, qual é a melhor maneira de você contribuir no grupo né. O trabalho da viola é um trabalho de grupo, mesmo, ela está inserida num contexto aí que precisa... muitas vezes tem um solista, a viola tá acompanhando, é parte daquilo. É a voz intermediária, não é aquela voz que facilmente ela vai saltar assim como o soprano, o soprano ele tá cantando mais agudo, as pessoas percebem mais facilmente, ou o grave. A viola tá ali naquele recheio, é se for muito bem escrito é maravilhosa, tem compositores que escrevem assim muito bem esse meio. Brahms escreve muito bem né, tudo que ele escreve assim nas sinfonias, tem as sonatas também... mas nas sinfonias as coisas todas funcionam muito bem.

P: no instrumento?

E1: como acompanhamento, sonoramente, é tudo muito bonito. Não sei se já um ouvido de violista, mas quando eu ouço música sinfônica, eu tô ligado ali naquele meio, sabe, meu ouvido tá ali naquele meio, procurando ouvir... eu curto muito.

P: e é um desafio também, por que quando eu vou estudar uma parte de orquestra e vou ouvir, tem que focar, eu fico ali procurando a parte da viola, onde é que tá, tem horas que fica vem lá no meiozinho... Bem e como você acha que o violista é visto pelos colegas de meio musical?

E1: Não sei, essa generalização, cada pessoa é uma né. Ali na Petrobrás sinfônica, tem eu, tem o X, completamente diferente de mim, atrás o A o B, quatro pessoas completamente diferentes. Então não sei se agente com esse tipo de pensamento não favorece um estigmatizar de cada especialidade dentro de uma orquestra. Bom é fato que agente como um especialista de um instrumento, vem exercendo dentro da história da música uma função de acompanhamento. E eu acho que depende de como o violista se coloca em relação a isso. Ele pode ficar numa posição de subserviência mesmo, como o cara que acompanha o tempo todo né, sei lá, o arroz! Ou pode ser uma pessoa que sabe se colocar que não aceita essa situação, mas é uma postura interna. Eu já me peguei numa situação assim, de tentar compreender a situação, por muitas vezes quem tá acompanhando não é valorizado, pô aí você: “que será que isso que tá acontecendo?” Até entender demanda um certo tempo, pra perceber essa situação como um todo.

P: o que, a sua função ali?

E1: Isso, ou uma certa... como eu vou dizer... uma certa discriminação, esse termo é pesado... mas de falar “não, vai que o viola toca” ou “não vai tocar mesmo”, aquelas piadinhas, isso na verdade é um certo estigma que as pessoas colocaram né. Eu assim, isso talvez seja um a coisa que talvez exista em todos os mundos, em todos os níveis de orquestra, em todos os níveis de quarteto, escolas de música, mas eu acho que isso pode ser... pode existir, pode não existir também, acho que depende de como as pessoas se colocam né.

P: Mas você percebe, enxerga um poço desse estigma, esse preconceitozinho né...

E1: Claro...

P: E de que forma identifica isso, não que você seja ... sofra um preconceito, mas de forma você percebe esse... burbuinho...

E1: (pausa longa) Ah, as próprias piadas de viola são um exemplo disso, tem páginas e páginas na Internet de piadas de viola, então!... É aquele negócio, se você levar com... percebendo que cada piada existe um... um... o que é o humor né, quem ri do humor? Ou quem não ri do humor. Será que quem não ri é porque não tem sendo de humor? O que será que está por trás de uma piada? Eu não sei, eu acho que é do ser humano, com todos os tipos, com judeu por exemplo, com mulher loira, com negros. De repente a piada não tem tanta graça assim, pelo contexto mais amplo dela. É alguém que quer se divertir em cima de alguém. Nesse sentido as piadas de viola elas... se agente tem um bom humor, eu não vou ficar de saco cheio se a pessoa está contando, o tempo todo não, Agora isso tem um limite né, dependendo da postura da pessoa, porque que ela quer rir tanto disso? Não sei, acho que as piadas de viola são um exemplo disso. E, eu tenho colegas que respeitam pra caramba o instrumento. Mas tem colegas que não respeitam normalmente.

P: Que transcende a piada?

E1: é, que transcende a piada, ai eu vejo que a piada... tinha um ditado que falava assim: “toda piada tem um quê de verdade, tem um fundamento verdade”. Então, tem gente que leva... que pensa realmente assim. Ou o maestro que fala Assim “Ah, errou: tem uma viola errada” as vezes o maestro nem ouve direito, “tem uma viola que errou”, por exemplo. Ai você ta no meio daquele sufoco ali, e pô! Se esforçando pra fazer aquilo, ai você ouve um negócio desse.

P: Pois é eu percebo assim que as piadas, pois é o que está por trás das piadas... e porque que você acha que tem essas piadas, é uma questão histórica, da função que a viola tinha na música ...

E1: é, agente quando lê alguma coisa, historicamente se dizia que os piores violinistas passavam a tocar viola, Ai atualmente tem uma entrevista do Bashmet que ele fala que só os melhores violinistas deveriam ter o direito de passar pra viola, é um a mudança completa do paradigma da história né. Eu acho que é um pouco assim, porque já teve casos assim: “porque fulano não está dando conta do primeiro violino, passa pra viola, pelo lá ele não vai atrapalhar tanto” tem gente que pensa assim, até hoje, tem gente que pensa isso em orquestra sinfônica. E isso eu realmente eu acho que é um pensamento triste. Isso é contrário do pensamento de que o violista tem que ser um bom músico, tem que conhecer música, tem que ter ritmo. Aquelas piadas: “qual a diferença do primeiro pra último violista? São dois ou três compassos”. Agente acha engraçado, mas assim, poderia ser uma piada pra primeiro violino também, Porque não. Porque se passa o cara pra viola porque não dá conta.

P: Engraçado que as piadas de primeiro violino são de outro nível...

E1: é, de outro nível

P: tipo abriu a geladeira o cara começa a tocar, né, não pode ver uma luz...

E1: pois é, cada caso ... são os estigmas né. Mas eu acho que, eu penso muito individualmente, o músico como individuo né, e eu acho que não tem... é claro que cada individuo trabalhando junto pode exercer um bom trabalho de grupo. Eu vejo assim, se você tem pessoas muito bem... pensantes,

bem resolvidas dentro de uma orquestra, cada vez melhor essa orquestra vai se apresentar. Mesmo porque pra você tocar uma sonata ou um concerto ou qualquer peça pra viola você tem que ter a sua idéia dessa peça, se não você vai tocar como... vai repetir, vai repetir, então, é, o trabalho é individual né dentro da música, individual, eu penso assim, não pode ser generalizado, esse estigma, é muito legal você estar estudando isso.

P: pois esse é um ponto nevrálgico! Como é que essa identidade é construída frente a essas questões, e eu percebo muito isso, a coisa do acompanhamento de valorizar isso, o timbre do instrumento.

E1: eu acho que isso tudo pode ser buscado, já vi também, vejo isso acontecer: “cara você não tem como ser violinista né, você já ta mais velho, você devia... quem sabe você não vai tocar viola”, sabe aquela coisa assim... Isso acontece muito hoje em dia ainda.

P: Mas são pessoas mais velhas pensando assim?

E1: Não, vejo gente jovem também pensando assim.

P: então é meio disseminado esse pensamento, eu achava que eram pessoas mais velhas, que viveram outro tempo de orquestra...

E1: mas por outro lado agente vê gente tocando muito bem, gente muito nova tocando muito bem, e cada vez mais, e cada vez mais tocando os concertos mais difíceis do instrumento, não tem essa não. Eu acho que o mundo ta... quer dizer os violistas estão cada vez surgindo, tocando melhor também. Eu acho que não existe essa questão, violinista toca bem e violista toca mal, não existe isso não. Mas esse pensamento ainda ... por exemplo com os alunos, você dá aula pra uma pessoa ... eu já vi isso dá pessoa falar: “Ah, mas quem sabe você não toca viola?”

P: Um professor de violino falar isso para um aluno?

E1: É, já vi isso acontecer. É, a pessoa fala: “Você não vai estar tão exposto”... esse tipo de coisa. Ai quando agente percebe o tom assim das piadas relativas a isso ai você fala “ puxa, mas o que é isso”.

P: E como você vê a função da viola na música?

E1: a função da viola na música... poxa, eu acho assim essa questão do acompanhamento. Eu acho que é muito nobre, muito nobre saber fazer um bom acompanhamento. Muitas vezes é valorizando cada inciso dentro da música ali, sem acentuar uma nota que vai desfavorecer a melodia, tornando aquele acompanhamento super musical, até muito apreciado embora ele não tenha uma função....

P: Sozinho?

E1: É, mas tornar ele tão bonito que ele poderia ser tocado sozinho, quase que isso, entendeu. Então eu acho que essa função do acompanhamento é muito nobre, você saber exatamente como, como realizar. Assim quando eu vou dar uma aula por exemplo, de parte de orquestra, eu procuro ver cada detalhe como você vai realizar cada trecho.

P: Você trabalha com seus alunos partes de orquestra, como é, eles que levam?

E1: Eu estou em um projeto da Petrobrás Sinfônica que é um projeto de uma orquestra academia que as crianças elas tocam dentro de uma orquestra então elas me trazem, no caso eu tenho um aluno que me traz a parte de orquestra e eu trabalho com ele, e além disso eu trabalho alguma coisa a mais e ele tem um professor de um outro projeto que ele participa, um outro projeto social, e na Petrobrás Sinfônica ele trabalha na orquestra academia. Então ali eu trabalho parte de orquestra, se agente for trabalhar parte de orquestra, tem muita coisa interessante, sabe. E, como realizar cada trecho. Por exemplo: marcação e arco é um negócio muito sério, é muito sério. Sempre tem, na minha visão, uma forma que vai tornar melhor, tornar mais propício que venha aquela música né, que agente ta querendo ressaltar. Então eu acho isso, que essa função nobre do acompanhamento, saber valorizar tudo que

you are playing né. Quem não faz isso, muitas vezes, numa música que tenha muito acompanhamento, se ferra. Porque ta tocando aquela coisinha ali, mas volta e meia o compositor escreve uma partezinha, um ou dois compassos importantes, depois de cem compassos de acompanhamento que as pessoas não estão dando atenção. Então de repente você ta tocando ali, você nem ta tão atento, ta ali meio maquinal, naquela história, ai vem a parte rápida, rápida não, a parte de interesse, ai você vai olhar... que legal... ai já passou. Isso pode acontecer. Agora e você ta ligado n beleza da música como um todo, ouvindo, acompanhando e ta participando do solo, ta ouvindo, sabe essa é uma maravilha de tocar numa orquestra sinfônica. Eu gosto disso, de você ta ali dentro ouvindo aqueles timbres todos. Teve um vez uma maestro que colocou parte do público entre a orquestra pra ouvi né, ouvir de uma outra forma a música, não ficar só na platéia, ouvir dali do palco, de dentro da orquestra. E eu acho que essa experiência, que esas pessoas tiveram, essa experiência pode ser a nossa como instrumentista, é uma experiência muito rica, muito rica de você ta ali ouvindo trompa, e o oboísta ta ali perto de você fazendo o solo, clarinetista, sabe, o cara o violoncelo, ai você ouve o violoncelo junto com o baixo, muito próximos, e como o seu som vai casar com eles, então eu acho muito legal. Mas não é só isso, o papel da viola dentro da música, eu acho que aqui no Brasil agente pode fazer muita música, tem muita música que agente pode tocar, acho que ficar só nessa música que é ensinada nas escolas é muito pouco pra gente, acho que falta estudo de improvisação, sabe, um estudo harmônico, um estudo rítmico também, agente não aprende arcadas voltadas pra música popular, que poderia ser usada num outro contexto, que poderia dar uma função rítmica pra viola também, você fazer por exemplo o pandeiro dentro de um conjunto com a viola, fazer soar um agogô com a viola, uma zabumba com a viola. Então esse tipo de coisa, eu acho que a gente pode utilizar também, a viola como um instrumento bem... de muitas possibilidades, a gente não utiliza muito. Acho também que tem poucos violistas tocando no Rio de Janeiro, assim mostrando o instrumento, tocando solo, tocando as sonatas, mostrando sonoridade mesmo, aparecendo. Eu me coloco nessa situação também de não fazer tanto, porque o dia a dia de orquestra também é complicado né, é puxado, tenho uma filha também, tem que cuidar então... o dia a dia é difícil, mas com esse duo com o violão tô procurando um pouco disso, procurando sair um pouco de dentro da orquestra, de dentro do quarteto pra mostrar mesmo o instrumento, a sonoridade que é tão bonita, e gente fica dependendo de alguém chamar pra tocar... num quarteto, “ah, quem vai me chamar pra tocar num quarteto ... pra fazer uma cachê na orquestra”. Então eu acho que agente tem que se produzir sabe, produzir a sua própria sonoridade. Você toca um instrumento, você pode falar: “olha é esse instrumento que eu toco, olha que bonito”.

P: E como é que você lida com as partes de orquestra, é um volume grande de coisas...

E1: tem que ter organização você tem que, eu vejo assim, eu tenho a minha visão, você pode ter a sua também, eu vejo uma parte de orquestra, eu já tento identificar tecnicamente quais são os pontos, o que é que eu vou ter que trabalhar, e, por exemplo, já sei de cara o que eu não vou conseguir tocar, então eu já tento identificar, e por exemplo no Mahler, uma sinfonia de Mahler, tem sei lá 14 compassos antes de uma entrada principal da viola, depois de várias pausas... deixa eu pegar a partitura... oh, isso tudo aqui, agente começa com um

Harmônico aqui em cima indefinidamente, aqui é legal você perceber o que está acontecendo musicalmente, ai a pessoa fala: “enquanto o violino tá lá fazendo não sei o que, a viola não tem nada” ai vai ó, pizzicatinho moleza, essas coisas, até parece né, mas eu gosto de ir percebendo e até anoto, clarineta, não sei o que, pra ir... mas isso já procuro fazer na primeira leitura, to sacando, to contando, conto tudo, vou contando os compassos os tempos, ai já percebo: Clarineta, ai eu vou ... e quando você está no palco é legal você participar e tudo. Até muitas vezes você fica numa ansiedade que pode te fazer mal, não, você vai curtindo, sabe, escreve tudo, vai curtindo e tal, ai você vai... bom ai você vai, nenhuma parte dessa tem a importância digamos, ou a determinação de jogar por terra uma sinfonia, como tem deixa eu ver, como tem isso daqui, onde eu tava falando, os tais 14 de pausa. Isso talvez tem uns dois compassos em branco, sem nada, aqui uma pausa geral, e aqui o maestro faz assim, ele faz assim, só que não acontece nada, e é só o naipe de violas depois de uma pausa tremenda, e se de repente você não sabe o que acontece aqui você fica até numa ansiedade, quando vai chegar isso, né.

Porque aqui atrás você já começa a pensar no trecho, se você não se policiar. Mas qual o antinodo disso, é você viver a música, sabe aquele negócio de viver o presente.

P: é, por que o medo de tocar na pausa aqui... você já não toca pelo medo de tocar na pausa

E1: exatamente, e quanto eu toquei isso, nego lá trás entrou na pausa, um cara, ele veio pra mim, aí ele ficou... eu falei : cara aconteceu, não tem problema, já foi e tal, agora vamos pra frente. Porque realmente tem uma exposição... falam e tal, mas não tem nada disso. Então o importante pra você viver o presente é saber o que está acontecendo aqui. E chega na hora da pausa, você cria aquela expectativa, sabe assim com quando você ta contando uma piada tem que contar de um jeito pra ela acontecer, e o silencio é expressivo, isso aqui é muito expressivo, você vive aquele silencio, respira e ataca, é uma chave pra música sinfônica. Agora se você passa a primeira página assim sem viver, a segunda você vai ter que começar a viver, por que se você não viver isso, no final quando tem essa exposição, como é que você fica?

P: do nada você acorda na música, tem que aterrisar na música.

E1: é, é muito ruim, é muito ruim. Sabe, então eu acho assim, as entrelinhas você tem que conhecer, muitas vezes eu pego a grade pra entender, isso é super importante, tem que conhecer a música antes.

P: pois é eu sinto falta de um trabalho assim, um trabalho mais específico nesse sentido na prática de orquestra, lá na unirio pelo menos. Conta um dois e vai, já no andamento, dois ensaios, e Como é que você forma né, tem que ser um leão!

E1: É horrível, lá na orsem também é, acho que é meio assim. Mas por exemplo, você saiu da musica popular, pô isso é muito legal, você tem uma cabeça de músico mesmo, você não é aquele cara que começou assim aí o professor fala assim re, mi fá, e você só quer abaixar o dedo sabe, pra um dia pensar em... não você tem uma cabeça de músico, vindo da música popular você já viveu muita coisa, você foi pelo som, você curtia, você curte música.

ENTREVISTA 2

P: O que é pra você um “bom violista”?

E2: Olha, difícil assim responder formalmente, por que nunca parei, nunca parei pra pensar e organizar isso. Mas eu acho que um bom violista tem que ter um domínio mínimo das técnicas que são exigidas no repertório. Um bom violista vai trabalhar em orquestra, né, se ele não conseguir um emprego formal numa orquestra, em algum grupo... eu vejo muitos musicais aqui no Rio acontecendo nessa fase atual, peças de teatro até, em música popular e tudo. Mas eu acho que em primeiro lugar ele tem que ter um domínio mínimo da técnica. O que seria isso? Assim, uma afinação estável, por que mesmo que ele vá gravar um arranjo muito fácil de fazer, em música popular, duas notas que ele não afina, aquilo já se ouve né. Um musical vai estar microfonado. Então eu acho que o mínimo da técnica, os golpes de base, né, os golpes de arco de base, ter um som bonito. Acho que isso tem sido um pouco negligenciado, né, eu vejo assim. Muita gente trabalhando com assim, pouco nível técnico.

P: De violistas?

E2: É, de violistas. Eu vejo o nível dos violinistas bem mais elevado. Não to dizendo de virtuose, tô dizendo da base mesmo né. Vejo assim, bem menor, bem mais baixo o nível técnico de alguma maneira isso teria que ser mais atentado. Uma preocupação maior nesse lance da técnica básica. E uma outra coisa que eu acho é assim, buscar mais uma identidade de som da viola, um fraseado, procurar ouvir muito, ir mais a concertos. Por que os violinistas de uma certa maneira tem mais acesso, tem mais discografia, tem mais vídeos, tem tudo mais a mão né. Mas eu vejo que pode ser uma negligência não buscar ouvir boas gravações, né, essa... fica faltando uma identidade né, na sonoridade, de interpretação, né, conhecer o repertório que existe mais recente. Eu acho que esses fatores assim que seria de um bom violista.

P: Você falou assim: de dar conta do repertório, é do repertório de orquestra que você estava se referindo?

E2: Eu me referi mais ao repertório pra viola mesmo: música de câmara, solo, porque eu acho que a pessoa ouvindo, bons violistas como referencia, né assim, mundiais e tudo, como essas pessoas tocam, é quase como você estar tendo uma aula né. Ter uma opção da sonoridade que aquela pessoa, que aquele violista consegue do seu instrumento, como que ela lida com o fraseado, tudo isso, que às vezes pra viola, agente não tem tanta referencia. Agora, em relação a orquestra eu não tinha pensado, né, mas eu acho que no geral falta uma cultura assim de conhecer estilos, andamentos. Tipo: sinfonias de Beethoven, ninguém sabe exatamente o andamento de um scherzo típico de Beethoven ou de um rondó, uma coisa assim né. Acho que falta, falta isso, falta esse cuidado, do conhecimento do repertório e tal.

P: quando você que ninguém conhece o andamento de um scherzo, ou outra coisa, típicos, você está falando de alguns violistas que você vê... ou de uma forma geral na orquestra?

E2: Eu vejo que, eu vejo que os violistas são menos preparados, né. Agora pode ser que eu esteja sendo bastante pessimista, talvez, assim. Né, vejo que ainda falta viola então você vê muita gente tocando nas orquestras sem ter assim esse estudo mínimo, assim uma curiosidade e tal. Mas... eu estou falando muito do mercado de orquestra né, que é meu mundo.

P: De qualquer maneira, um bom violista, assim quando você ouve e fala: “nossa, esse cara é um bom violista!” O que te salta, o que te chama a atenção pra você dizer que ele é bom violista?

E2: mas ai você ta dizendo assim no geral, na orquestra, pessoas que eu conheço, que eu convivi?

P: Não necessariamente, de coisa que você ouve, ou de pessoas que você conheceu que você toma com referencia, ou até gravações. O que te chama atenção?

E2: Poxa, essa pergunta eu sempre tive dificuldade de responder porque eu nunca fui assim uma musicista que se identificassem assim exatamente ou somente com o instrumento sabe, quando eu me encanto com algum músico, pode ser até de um instrumento que eu tenha pouquíssimo contato, mas o que me faria ter essa afirmação, essa exclamação “nossa, fulano é um bom.... músico”. Sempre seria alguém que conseguisse deixar aquele fraseado que o compositor pensou, tão natural, que chegasse a emocionar, que aquilo fosse tão bem executado, mas não somente sob o ponto de vista técnico né, que aquela pessoa conseguisse como artista... eu as vezes comparo assim com um pintor, um pintor genial que consegue, com uma palheta de cores, com a mesma palheta de cores de que um pintor medíocre, né, te causar emoção com um quadro. Então seria essa comparação. Um músico que conseguisse mostrar todo aquele fraseado, toda aquele emotividade sonora, não somente com a técnica né. E durante muito tempo eu achei que isso fosse algo só do talento né, disse que agente chama de talento, mas com o tempo eu fui mudando, eu fui vendo que é uma coisa de vivência também e de interesse do músico pelo seu universo, pelo universo das artes, pelo universo da psicologia, da condição humana e tudo isso né, que faz um bom artista. Então quando eu me emociono, quando eu gosto de um violista especificamente, eu acho que eu gostaria daquele mesmo, cara, aquele mesmo interprete se ele fosse capaz de tocar um outro instrumento assim entende? Nunca são elementos violísticos, nunca foi, sabe. Quando eu ouvi as primeiras gravações do Primrose, logo depois eu conheci as gravações do Bashmet, que são dois grande né. Eu ficava me perguntado: porque que eu gosto tanto das gravações do Primrose? Se Bashmet é um cara que toca genialmente também, a técnica dele não tem assim o que agente dizer, a sonoridade, tudo mais. Mas eu acho que o Primrose tinha algo de, de especial nos seus fraseados né, na sua maneira de tocar, que infelizmente não consigo explicar! É, acho que são artistas assim que conseguem extrapolar o nível da técnica. E muito mais tarde, agora recentemente a uns cinco anos atrás, eu ouvi um recital do Bashmet, um recital inteiro, duas horas de música, pra viola, viola e orquestra e eu não consegui me emocionar... e eu imaginei, nosso, não é mais o Bashmet, você vê ele ao vivo, e eu não consegui me emocionar. Então eu fico me perguntando: eu poderia dizer que ele não é um bom violista? Não, eu não poderia dizer, mas eu diria isso? Eu comentaria com você: Poxa, o Bashmet um bom violista, um cara... talvez, mas eu não ia iniciar uma conversa assim. Eu saí do concerto, e não foi algo assim que marcou minha vida musical sabe.

P: O que você ta falando é assim? O bom violista e o cara que é um bom músico é o cara que... emociona? Que comunica?

E2: É, pode ser uma visão bem romântica da música, de tudo, da arte em si, mas eu acho que é fazer da técnica só um meio pra atingir aquelas notas todas que foram escritas num papel, ou mesmo uma composição própria... seria isso, seria um músico que conseguisse transformar a técnica, usar a técnica, o conhecimento, o domínio que ele tem do instrumento em algo que comunicasse, numa ferramenta de comunicação, assim como as outras artes. Então eu sempre tive muita dificuldade de definir assim bom violista, por que pra mim é mais fácil definir assim um bom músico, poxa, e ainda assim é difícil né. Recentemente eu tive contato com um maestro que tem muitos problemas no gestual, é difícil tocar com ele, por que você olha e, e a variação do *beat*, né, do pulso musical é enorme, ele não consegue manter a pulsação porque o gesto dele é muito irregular e é nervoso né e tudo. Em compensação quando ele ensaia você percebe que ele ta ouvindo, é impressionante, poucas vezes eu tive a oportunidade de trabalhar com um maestro assim: ele ta ouvindo cada músico a impressão que dá é essa, ele consegue dizer, ele consegue cantar cada nota do naipe de trompa, consegue dizer qual que ta afinada, se ta alto se ta baixo em relação ao fagote os violinos. Os solos de cello, de clarineta e o de fagote que notas que estão ali... consegue ouvir isso tudo e consegue cantar a nota na altura que é a certa, afinada. Mas em compensação, em compensação o gestual é tão deficiente ... e ai, como é que fica isso? Eu vou dizer que ele é um mau regente? Sim talvez, mas ele é um excelente músico! Como fica isso, e seria possível isso com um violista? Um cara que é um bom violista, mas que não é um bom músico, ou que é um bom músico mas que não toca bem viola.

P: É, e o que é tocar bem viola?

E2: pois é, ai volta a sua pergunta original... eu não sei responder isso!

P: pois é, o que é tocar bem viola, porque a gente vê, tem a ... você falando, você deu exemplo de solistas internacionais e tem também aquele tocar bem viola...

E2: do nosso mundo, da nossa realidade de músicos que estão ai trabalhando, pagando suas contas e vivendo da música aqui na nossa cidade.

P: Pois é, e que o espaço delas é o que? A orquestra...

E2: assim, descendo alguns degraus, eu volto aquilo que eu tinha falado antes, eu acho que o mínimo que a pessoa precisa é saber o texto. O que seria saber o texto? Tocar aquelas notas na altura que elas devem soar né, afinado, tocar afinado. Conseguir fazer... se o compositor compôs um legato, ter um golpe de arco que soe legato, conseguir... poxa se o compositor quer uma coisa mais seca então ele precisa dominar o arco, a técnica de arco de maneira que o ouvinte escute aquilo seco. Se ele vai fazer um martele ou um spiccato, não interessa, é uma coisa do gosto dele, mas ele precisa conseguir transmitir a ideia do compositor né, então eu vejo que isso fica muito aquém, fica assim, meio que na tradição entre aspas, mas é uma tradição que meio que “acoxambra” as deficiências técnica. Então você tem um legato de dois compassos, a pessoa vai e muda o arco ali no meio, porque não consegue fazer dois compassos ligados, se vai mudar o arco, tem que ter uma boa mudança de arco pra que aquilo soe ligado, ou então se vai mudar o arco, combina, se for um naipe, que o outro mude num lugar diferente... falta essa preocupação. Às vezes a gente ta tocando músicas muito simples, e porque que não ta soando bem? Tocar um quarteto de cordas, uma música que só tem semínimas e mínimas, sabe, uma coisa simples... porque que não soa bem? As vezes eu fico impressionada com isso. Não tem o cuidado de na hora de estudar ouvir: “eu to tocando legato mesmo? Ta soando legato? Que está acontecendo? Será que eu to aliviando o peso do arco entre uma nota e outra? Será que eu estou mudando de posição fazendo um *glissando*? Será que eu to levantando o dedo?” Essas coisas muito simples que agente aprende nas primeiras aulas e quando ta tocando um repertório mais difícil esquece. Então o que acontece, você vai fazer um trabalho, voltando pro nosso mundo, você vai fazer um trabalho simples, porque que não sai bem né? Porque a gente esquece do cuidado mínimo, Então eu poderia dizer que um violista, aqui na nossa realidade, seria esse cara que tivesse a sua técnica mais básica, sua afinação no lugar, sua sonoridade bonita, que conseguisse fazer as diferentes é, ligaduras, os diferentes... *staccato*, diferentes expressões da música, os crescendos, tudo de uma maneira orgânica, se você fizer isso você já vai tá lendo o texto. Dali pra frente, a interpretação vem, ai vem do gosto da pessoa, da sua bagagem cultural, da sua bagagem como músico, quantos bons grupos, bons violistas, bons quartetos, boas orquestras ele já ouviu, o quanto ele já trabalhou ... isso tudo vai acrescentando e ai você vai ter diferenças de fraseado, você vai ter diferenças de expressão, que é uma combinação da psicologia da pessoa com a sua vivencia musical, artística, pessoal tudo mais, mas o mínimo tem que tá no lugar. Eu acho que voltando a o que o Lavigne sempre diz pra gente, a gente quer construir o prédio do quinto andar pra cima ... mas mesmo! Agente não ouve, ta tocando desafinado, que não consegue fazer duas notas ligadas né.

P: Agora indo pra um outro lado, você disse “agente quer construir o prédio do quinto andar”... mas será que as vezes o músico é muito precocemente exigido? Mesmo na prática de orquestra das universidades?

E2: muito, total, olha Isa eu queria até te ajudar mais ... o que eu vejo é o que todo mundo vê ... Eu sou um caso bem típico assim, eu comecei a tocar viola numa época que não existiam violistas né, e logo comecei a trabalhar em orquestra, consegui entrar numa orquestra profissional e eu não tinha condição, eu não tinha feito nem orquestra escola, são as orquestras jovens que hoje bem ou mal existem. Agente vê, por exemplo, esses projeto sociais, eu não tenho muito contato com isso, mas isso seria, entre aspas, uma vivência pré profissional, nem sei se existe esse termo, mas antes do cara fazer um concurso pra uma pró-música, uma OSB, até uma ORSEM, orquestra do Theatro Municipal, UFF, que são as que agente tem aqui. Mas quando eu comecei a tocar viola, pouquíssimo tempo depois eu já tocava em orquestra profissional. Eu tive um contrato assinado antes de sair na Unirio, antes de me formar e eu não tinha condição de tocar aquele repertório, eu me lembro que eu tive tendinite nos dois punhos, eu tive muita dor nesse primeiro ano da minha vida profissional. E eu acho que isso não mudou tanto assim, eu vejo as pessoas trabalhando em ... eu acho que diversificou né, tem mais

trabalho orquestras menores, tem mais maestros, então tem projetinhos aqui e ali, mas de qualquer maneira é uma vida profissional. Agora o que aconteceu comigo foi que eu entrei pra uma grande orquestra, sem condição nenhuma de fazer aquilo e agente não vê isso lá fora eu acho que... lá fora acontece o extremo oposto que também não é ideal, a pessoa estuda uma vida inteira, é excelente, tem nível, que aqui no Rio estaria fazendo trabalhos de solista né, estaria fazendo trabalho de música de câmara, e lá ele não consegue entrar pra uma orquestra, não consegue entrar pra uma orquestra que na Alemanha eles chamam de orquestra B, uma orquestra profissional mas que não são as *top*, são de cidades menores. Então eu fico me perguntando assim né ... agente pode abordar essa questão de muitos, muitos lados, de muitos prismas diferentes. De qualquer forma, eu acho que tem uma malandragem, na minha geração os músicos eram muitos mais malandros do que são agora, por que não tinha gente pra tocar. Eu como violista eu tocava na OSB e vamos dizer, não tinha concorrência praticamente sabe.

P: mas o que você quer dizer com malandragem?

E2: poxa, as pessoas não estudavam o que elas estudam hoje. Eu vejo, sabe. Você se formava mais ou menos já estava trabalhando, já tinha seu emprego. Hoje pra você entrar pra Pró-música, você tem que tocar trechos de orquestra, cara, você entrava pra Pró-Música ali, ia fazendo uns cachês e depois de um tempo você já era da orquestra. Eu me lembro da minha prova da OSB, eu toquei um movimento do Stamitz, toquei um movimento do Bach, eles me deram as partes de orquestra: leitura primeira vista ... eu nem lembro o que que era, mas eram coisas assim bem simples, acho que era um movimento da quinta de Beethoven, duas obras de orquestra assim bem simples, que eu, que todo mundo já tinha tocado, assim eu já tinha tocado várias vezes e assim, não toquei bem né, porque não tinha estudado aquilo antes, aquelas partes de orquestra, então não tinha essa coisa de que era um edital divulgado, sei lá com X partes de orquestra que o músico prepara como se tivesse preparando um concerto solo para o seu instrumento, não tinha essa mentalidade de prova de orquestra, era uma audição que mais ou menos eles ouviam: “ ah tá essa tá, essa não...”. Não era uma prova, que numa prova agente sabe que a pessoa tem que se preparar pra prova né, aí é outra questão, é justo, não é justo e tal. Mas o que eu quero dizer que como não tinha gente tocando, não tinha formação, não tinha professor, sabe, tudo muito pior do que agora. Então eu vejo, o que que tá acontecendo é que as orquestras exigem mais, pra você entrar pra Pró-música, pra entrar pra OSB, você tem uma lista de peças orquestrais que você tem que preparar, tem que tá ali, fazendo aquilo com o seu Stamitz da vida né. Hoje em dia não é mais um monstro de sete cabeças um violista saber que ele tem que tocar o Bártok, né. Quando eu fiz a minha graduação o Bártok era uma coisa assim que ninguém tocava. Hoje aqui no Rio tem muita gente que toca o Bártok, não é muita, mas se tiver três ou quatro já é muito! Porque na minha época ninguém tocava, ninguém, ninguém mesmo. Mesmo em São Paulo, que sempre teve mais músicos que aqui, eu não me lembro de nos cursos de música que eu fiz aí pelo Brasil que tivesse algum estudante que tivesse visando aprender o Bártok. Então o nível aumentou, a exigência aumentou. Mas mesmo assim agente se esquece do básico né, da nossa obrigação de tocar afinado, de tocar o fraseado como ele está escrito né.

P: E como você acha que o violista é visto pelos colegas de meio?

E2: Olha, melhorou muito, melhorou bastante. Eu sai, fui pra Alemanha, quando eu voltei eu vi uma outra realidade de violistas né e eu vi o respeito maior dos músicos da orquestra, dos outros instrumentistas da orquestra em relação ao naipe de violas. Hoje inclusive tem no conservatório, eu conheci recentemente o A e outros jovens violistas que tão aí, fazendo seus recitais em suas instituições de ensino, seja em projetos sociais, ou com alguma orquestra escola, orquestra da Grotta permite as pessoas a tocarem ali e tal, então eu vejo que aumentou o nível do violista, não vejo mais tanta, posso tá sendo inocente, mas não vejo mais tanta esculhambação dos outros músicos em relação as violas né, eu vejo que isso melhorou.

P: Mas como é que você via essa esculhambação? Como você identificava?

E2: eu identificava o que talvez muitos colegas violas não quisessem admitir, que realmente o naipe das violas tinha uma qualidade muito inferior a dos outros napes de cordas e mesmo nos trabalhos

extras. Por exemplo, quando eu cheguei no Rio tocava em casamento eu posso afirmar que talvez o pior instrumentista ali naquele grupo fosse o violista, tinha mais violas, geralmente era orquestra, aquelas orquestras de casamento, sei lá, o trompete desafinava, mas dava o seu jeito, tocava a música, tinha ali aquele solo, agora na hora da viola, tinha uma frase que a viola tinha que aparecer, gente era horrível, abaixo da crítica sabe, isso aconteci na orquestra, em todo lugar, quando tinha alguma coisa viola era o pior momento da música, por que não dá, eu acho que o violista se acostumou a tocar sempre acompanhamento e ai ficou assim: “não preciso estudar muito, não tem concorrência, não tem nada difícil pra tocar ”ai volta aquilo na, o básico não ta bem feito, mas isso ta mudando, eu vejo que ta mudando aos poucos e que as pessoas tem mais respeito pelas violas.

P: mas essa esculhambação era tipo um comentário...

E2: piadinhas, eu ouvia muito mais piada de viola antes do que agora.

P: mas você acha que ainda tem essa... as piadinhas ainda estão por ai?

E2: elas ainda existem: “tinha mesmo que ser violista” o cara que é mais lerdo, que esquece. Que mistura assim o jeito da pessoa com o fato dela tocar viola. Que tem esse estigma de que quando dá alguma coisa errado ou que ta fora do tempo, geralmente atrasado ou devagar, é a viola, que não consegue tocar rápido Tem ainda esse estigma. Mas eu acho que ta mudando, acho que ta mudando sim.

P: até por conta do que você está falando né, dá qualidade que está aumentando?

E2: é, a qualidade está aumentando, mas acho que agente devia cuidar, além de tocar o Bártok, de querer tocar as sonatas ou querer tocar alguma coisa... música de câmara, que hoje tem mais espaço pra tocar do que há dez quinze anos atrás, eu acho que falta sim um pouco esse cuidado, da afinação.

P: mas a fama, as piadinha, ainda ficam um pouco ...

E2: a fama ainda tá ai.

P: mas te incomoda, ou você não liga...

E2: poxa, eu não ligo muito assim, eu acho que eu não sou uma violista muito típica, eu nunca vesti a camisa da viola assim “sou violista!”. Inclusive, claro eu tenho muitas gravações de viola, acho importante pra conhecer o repertório, mas eu sempre ouvi muito assim, música pra violino, eu sempre ouvi concerto pra clarinete, sempre ouvi outros instrumentos, quinteto de sopro, então eu não tenho muito isso: “sou especialista nas gravações de viola, conheço tudo de viola, o mundo da viola ...” até coisas de lutheria : “as violas mais importantes “ na, o nome de *luthies* o não, qual foi a viola mais importante desse ou daquele construtor, eu não sei nada disso, arco... Eu não visto muito essa camisa do violista, especializado em viola.

P: mas vc vê isso? Entre outros violistas que você convive esse “vestir a camisa da viola”?

E2:eu acho que isso ta crescendo agora junto com a qualidade dos novos violistas, vejo inclusive instrumentos muito melhores. Eu me lembro o meu instrumento, na época da Unirio e antes da Unrio, era um lixo, era horrível, era assim um instrumento muito ruim e hoje você as pessoas estudando com um instrumento muito melhor do que a quinze anos atrás, dez anos atrás. Então os violistas estão buscando mais, conhecer, e vejo que tem o grupo ali, esse novo modelo das violas que é uma viola bem maior com um recorte diferente mais abaulado e o braço do tamanho de uma viola 41, então tem um corpo enorme mas ... é um outra proporção. Então agente vê muitos violistas com essa viola que caracteriza: “não, eu não sou um viola que toca violino, ou um violino, ou um violinista que agora toca viola né: eu sou um violista”. Eu vejo que os violistas que estão usando esse instrumento tem essa coisa de mostrar: “eu toco viola, isso aqui é uma viola”. Eu to vendo que esse novo modelo que ta na moda agora, assim com vários construtores e vários instrumentistas usando, ele ta trazendo assim uma coisa mais de grupo, eu vejo as pessoas falando sobre isso e os violistas desejando comprar um

modelo assim e tudo, ela tem um coisa de um timbre mais fechado, mais volume de som, estou vendo os violistas buscarem, como se isso desse aos violista um poder que nunca tiveram, porque o violino sempre foi o mais sonoro, mais poderoso. Então eu vejo às vezes uma associação disso, um orgulho de ser violista, sou bom violista, tenho um instrumento que soa como viola, um instrumento que tem um poder como viola, meu instrumento é diferente de um violino, não é mais um violino grande, é uma viola. Eu estou vendo um a identificação assim, um orgulho.

P: mas você acha que isso ta relacionado esse instrumento ou geral?

E2: isso é mais um item que me veio a cabeça agora.

P: mas você acha que outras pessoas que não tem esse instrumento também tem isso? Eu sei que viola é essa que você ta falando, é uma que parece um contra baixo...

E2: é um *luthier* recente que ganhou um premio e um monde de gente no mundo começou a copiar.

P: mas você acha que esse sentimento é mais assim de quem tem esse instrumento?

E2: Não, não, eu acho que isso ta trazendo um orgulho que ta vindo junto com esse novo, será que eu posso chamar de orgulho de ser violista? Não sei, eu acho que o nível das violas ta aumentando e as piadas tão ficando um pouquinho de lado, mas ainda existem, o estigma ainda ta ali, como eu falei. Mas ta vindo assim uma resposta positiva né, tem mais gente tocando, tem mais gente querendo tocar com mais nível, com interesse de tocar o repertório e não só de entrar numa orquestra. Sabe, e eu estou vendo assim esse instrumento que ta chegando ai pra gente, bem junto com essa onde de: “sou violista sim e toca viola sim, tenho um instrumento que soa bem, olha! Toco o repertório, estou estudando pra fazer um recital”. Isso não tinha muito, tocava viola pra ir ali, conseguir seu emprego, tocava mais ou menos.

P: ai você falou assim: “será que eu posso chamar isso de um orgulho de ser violista” será que esse suposto orgulho seria uma resposta até?

E2: talvez, mostrar pros outros músicos que sim, temos qualidade, talvez não tivéssemos num passado ai recente, mas não é mais assim, ta mudando “olha, ta mudando!”. Por exemplo o naipe da ORSEM todo mundo ali comenta: “poxa, o naipe ta melhor do que nunca foi”. O naipe de cordas em geral, mas é difícil falarem bem das violas. Então quando tem um solinho de naipe, um acompanhamento que vai acrescentar na harmonia e o maestro pede: “só violas” e agente toca, a orquestra fala; “uau, tocaram”, por que eles esperam que agente vai cagar tudo! Porque é o que sempre aconteceu: “só violas” ai todo mundo já “hummm”, ai agente toca e funciona, isso não é mais raro acontecer, então ta vindo essa coisa de “não, agente toca, tocamos viola, somos violistas” é bacana isso.

P: e você acha que a viola tem assim uma função mais especifica dentro da música?

E2: poxa eu acho que a viola tem assim esse papel harmônico que é bem fácil da gente ver na música de câmara clássica, no início do romantismo, mas tem algo timbrístico que é bem característico da viola. Porque muitas vezes o compositor escolhe uma determinada linha pra viola? Porque não escolheu pra um instrumento da mesma região, sei lá Corno Inglês, que é o mesmo registro, ou até clarineta por que escolhe pra viola né? Por qu agente tem esse timbre então. Eu vejo o papel da viola como uma riqueza timbrística mesmo, que a gente sabe que foi vai explorada, mais valorizada, do século XX pra cá. Eu acho que essa seria a nossa maior contribuição, sempre ligada à característica de timbre dela, de cor de som. Você, nesse ano passado, até o ano passado eu tive um trio de cordas, então agente tem violino, viola e cello, que é uma formação bem menos, muito menos conhecida e utilizada que o quarteto de cordas e também muito menos utilizada que o trio com piano que é piano, violino e cello, sem a viola. Então o que que eu pude aprender com esse trio de cordas? Um violino, uma viola e um cello? Que ele não soa necessariamente mais escuro por não ter um outro violino, mas que fica faltando aquela voz e a viola que ta sempre fazendo parte de primeiro violino, de cello e a parte sua mesmo que seria de viola né, e isso cria assim, essa independência de cada instrumento, ela mostra o timbre de cada um e é realmente muito diferente uma linha de viola num mesmo registro de

uma linha de violino né, agente vê isso muito bem nos trios pra cordas, os solos de viola eles tem uma outra cor, eles tem um significado diferente da mesma frase sendo tocada pelo violino ou pelo cello.

P: e que significado você acha que seria esse?

E2: é uma surpresa, mas não é aquela surpresa de “hello, cheguei!” né. É uma surpresa que você tem que observar que ela está ali como “uau, tem uma melodia acontecendo” é algo que ta escondido e que brota do meio daquela sonoridade, e quando vem sozinho então é, ainda causa pro ouvinte essa surpresa de que não é um timbre que é o esperado, brilhante do violino, mas também não é aquele timbre nobre do cello. Esse meio é algo especial esse significado do, essa surpresa misteriosa, discreta, é uma som discreto, é um som aveludado, que causa essa ... não é o grave nobre e nem o agudo de brilho. Muitas vezes ele pode ser identificado com um timbre um pouco melancólico ou certamente depressivo, as e quando é um solo rápido, um alegre? Mesmo assim ele trás essa surpresa, eu acho que é mais desconhecido, é um timbre mais misterioso, discreto, acho que discreto poderia acompanhar a descrição dele, do que é a característica do timbre da viola, tem uma descrição no timbre, mesmo que você toque forte e brilhante, nunca vai ser um brilho de um violino, vai ser um brilho mais discreto, mais polido, tratado? Não tratado não, não sei. Mas você entendeu assim.

P: acho que eu entendi essa coisa da descrição, está ali presente mas não é aquela coisa como você falou “hello, cheguei!” do violino né

E2: mesmo que o interprete, o violista interprete busque isso, o compositor peça um brilhante ou um vivo, *vivace*, algo assim, tanto o interprete quanto o compositor, ele vai saber que o resultado é muito diferente de um violino. Então é isso que a gente tem que ver, é muito interessante ouvir trios de cordas, que você não tem como mais confundir com o segundo violino né, é muito interessante fica o papel da viola muito bem, muito melhor, desenhado num trio de cordas. Tem muito solo, tem muita parte de acompanhamento e ai fica mais claro pra gente. Eu sempre pensei que fosse algo especial na sua cor, não é depressivo, mas é mais discreto, mais fechado.

PAUSA

E2: falar do Bashmet, e do outro cara, mas realmente aqui pro nosso mundo, vamos cair na real né, agente vê coisas assim “pô esse cara errou” mas quando você que ele errou, ele não errou mais ou menos, a pessoas assim realmente muito mal, então pra gente um bom violista, o cara não precisa ser genial, se ele tiver tocando direito, cara, ele já ta bom, merece ter o seu espaço, legal sabe.

P: isso talvez em qualquer instrumento, você os grandes, pode ver um violinista tocando bem, mas se você for comparar com as gravações...

E2: é, mas o que eu não sei se eu poderia dizer, nem sei se seria se bacana, do seu interesse botar isso assim, mas porque que os violinistas conseguem tocar suas sonatas de Mozart, tudo bem que eles desafinam sim, mas porque que os erros não são tão gritantes sabe? As nossa desafinações doem nos ouvidos muito sabe, de não conseguir fazer um arpejo afinado muitas vezes. Será que a nossa formação é ainda deficiente, eu acho que tem muito haver com isso. Não tem violista no mercado então você logo é jogado assim, mas ai é que ta né, agente já ta vendo um aumento desse nível.

P: e às vezes tem mesmo essa história que ta mudando agora ...

E2: é, as pessoas tem que se ligar, eu vejo por mim, eu toco às vezes do lado de músicos que eu não conheci antes, músicos que tão entrando no mercado agora muito jovens, sei lá dez anos mais jovens, e cara, eles tão tocando! Se eu não me cuidar no mínimo da minha afinação eu vou me envergonhar né. Por exemplo, o A, tudo bem é filho de músico, nasceu nesse meio, mas ele não é o único assim, ele não toca genialmente, mas o cara é afinado ele sempre ta ali tocando direito, entendeu, e o cara tem mais de dez anos a menos, sei lá ele tem uns vinte e pouco...

P: não eu acho que ele tem uns 29, 30. O B que é bem novinho tem uns 20.

E2: mas eu fico pensando, se eu não me cuidar, eu não sou mais a E2 que entrou na OSB e que durante dois anos era a mais jovem da orquestra inteira, entendeu? Você o Spalla da OSB jovem, o garoto tem 16 anos, a A que era Spalla da OSB jovem na época, não tocava metade do que ele toca. Então agente vê esse nível crescendo, crescendo, crescendo, né, eu fico pensando os violinistas de hoje o C, toca bem violino, o próprio D, você vê se bobiar esse menino de 16 anos toca muito melhor que ele, lógico, não tem a experiência, mas ele tem o virtuosismo, tem a afinação, tem a facilidade física. Então agente precisa acompanhar, como? Ninguém vai conseguir tocar como esse garoto, ninguém que tem 40 ou 35 vai conseguir correr atrás digamos, mas então tem que se cuidar do básico, tem que tocar afinado, tem que... isso pros violas é mais... acho que falta essa consciência sabe. Agente é de uma outra geração, não existia nem instrumento Isa, não tinha queixeira, espalheira era uma espuma, não existia nada. Então o que a gente faz, a gente cresceu numa realidade totalmente chula, é um milagre que a gente consiga tocar viola. Cara, o que a gente faz? Fazer uma escala, duas tonalidades, dominar aquilo dali, fazer um *legato*, fazer um *spiccato* decente, coisa simples, estudar a parte da orquestra, que eu não vou mais entrar numa de aprender o Bartok, de fazer um recital, que não dá. Mas não eu tenho que estar tocando do lado de um a cara jovem, que toca muito mais que eu, daqui a cinco, dez anos, é isso vai que acontecer, vai abrir concurso pra ORSEM, vai entrar uma galera jovem tocando pra caramba, pra eu não ficar deprimida e ficarem falando “ah, toca mal” eu vou ter que estar tocando o básico bem, bonito sabe, assim, boa violista, acho que foi isso que eu quis te dizer. Bom violista é esse cara, ele não é genial, mas ele tá fazendo bem o que está escrito ali, sabe, está realizando bem o seu trabalho.

ENTREVISTA 3

P: Bem, o que é pra você um “bom violista”?

E3: A viola, eu acho que principalmente a sonoridade. Ter uma sonoridade que consiga caracterizar a viola, já é uma coisa difícil, você perceber que é uma viola, então tem algumas pessoas que conseguem, em qualquer região você ouve que é uma viola. Acho que o som, em qualquer instrumento, a sonoridade pra mim é prioridade. Não acho que, malabarismo não é o que me encanta, não é o que me chama a atenção. Realmente é muito difícil de falar o que é mais importante na viola, acho que a sonoridade, pela caracterização do instrumento, que talvez por ser um instrumento que está na meiotona de tanta coisa.

P: então ter essa identidade no som, caracterizar o som é importante nesse sentido?

E3: Exatamente.

P: Mas assim, quando você uma pessoa tocando e você pensa, nossa esse cara é um “bom violista”, o que é que te chama mais atenção?

E3: Acho que isso é de músico em geral né, como ele conversa, como ele me convence com o seu discurso. Tem uns que te convencem mais rápido, tem outros que não vão te convencer nunca, é o discurso, a prosódia dele, a maneira dele falar cada frase, cada trecho de música. Tem gente que é muito claro, tem outros que você tem que ouvir uma , duas, três vezes pra ver “o que foi mesmo que ele disse?”, bota a tecla *Sap* e não adianta. Mas eu acho que isso, a pessoa que tem um bom discurso através do instrumento.

P: então você acha que está então relacionado a essa questão do fraseado, discurso e sonoridade?

E3: sonoridade e a musicalidade, o fraseado traduzido em musicalidade, porque está tudo escrito ali, é a maneira como você vai conduzir essa ideia, o que você quer enfatizar ou iluminar dentro de uma frase. Tem uns que são diferentes, especiais mesmo.

P: Tem pessoas que fazem isso de uma forma mais clara né?

E3: claro, claro. Entusiasma a gente logo de cara.

P: e como você acha que o violista é visto pelos outros colegas do meio musical?

E3: (risos) Bem a gente de uma geração que violista não era nem visto! Hoje pelo menos contam piada da gente, na época não tinha nem piada da gente!

P: (risos) já é um *upgrade* então!?

E3: é, agente já está nas páginas da Internet. Tinha um, quando eu comecei e onde eu comecei a estudar, foi em Belo Horizonte, tinha uma coisa muito pejorativa, tocar viola não te dava status, não te dava espaço, não te dava ... e por outro lado, justamente por que toco viola, eu consegui emprego na mesma hora, em todos os lugares que eu tentei eu consegui emprego, havia uma fartura de oferta, já hoje em dia nem tanto mais, você vê que existem bons violistas. Por exemplo eu não podia, eu queria tocar viola mas eu tinha que tocar violino, era obrigatório, na cabeça das pessoas, não tinha nada escrito. Mas pra tocar viola tinha que tocar violino pelo menos dois anos. Eu achei aquilo uma chatice, eu não queria tocar violino e eu já tinha esse tamanho, essa mão, eu não era uma criança com o corpo em transformação, em processo de crescimento, mas isso era assim uma prática, uma coisa normal: você vai tocar viola sim um dia, mas primeiro você tem que tocar violino. Não tinha nem tanto material escrito de viola. Hoje em dia você encontra uma quantidade enorme de métodos específicos e até mesmo traduzidos pra viola os Schradieck, os Sevicke. Por não tinha nem todos os Sevicke traduzido pra viola, transposto. Então era outra visão que se tinha do instrumento e realmente passava pra viola ou nessa situação ou a pessoa que, a última estante do segundo violino ia pra viola porque estava

faltando viola, e era sempre isso que acontecia, só que isso, eram raros os músicos que eu conheci na minha época, que: “eu quero tocar viola, que eu vou tocar é viola”. Ai eu não consegui ficar estudando o violino, achei insuportável, e passei rápido pra viola, porque eu reclamei muito, muito, muito. É que eu tinha um violino muito ruim, é que o instrumento era muito ruim, foi um Giannini pintado de roxo que me salvou a vida, que ai eu foi logo pra viola. Ai eu comprei a briga, o professor me ameaçou disse “você não vai conseguir”, é ai aquilo me remoeu.

P: ele achava que você não ia conseguir tocar viola antes de tocar violino? Mas por que será que ele achava isso?

E3: vai ver que era ele que não conseguisse ensinar. Bem ele falou isso, eu fiquei... mas ai eu já não podia voltar atrás. Ter o orgulho de chegar ali, com aquele ímpeto e audácia: “não vou mais tocar violino” peguei a viola e coloquei em cima da mesa: “agora vou tocar só viola” ai ele: “você não vai conseguir”. Aquilo me deu um medo: “e se tudo isso der errado?”. (risos) agente é muito besta né? Bem ai estudei que nem uma doida né: “vou convencer esse cara de que eu consigo”. Esse meu primeiro professor não era tão bom assim, ele era meio doido inclusive, mas convenci o cara. Então tinha isso, não era um instrumento, era uma coisa... : Ah, se não der certo com isso vai pra aquilo.

P: o que, se não der certo o violino?

E3: é, sei lá ... sabe, era uma segunda opção, um plano B.

P: Mas você já queria tocar viola...

E3: é, eu queria tocar viola. Primeiro porque eu entendi logo de início o leque de oportunidades. Isso eu percebi claramente logo no dia de inscrição na escola. Eu vi pra fazer violino, violino, violino... tá, então eu vou escolher outro na lista, perguntei: posso mudar pra viola? O cara: já passou! Não tem ninguém né. Ai eu entendi isso. Segundo também pela identificação, eu pegava o instrumento escondido, lá na escola tinha os instrumentos a disposição, e como o meu violino era muito ruim, eu achava aquele instrumento um espetáculo, um instrumento de fábrica Tcheco, mas eu achava aquilo um espetáculo: é esse som que eu quero, é essa sonoridade que eu gosto, então, assim, me identifiquei e o instrumento me convenceu, está vendo dá você... a gente negociou muito eu e ele. E esse violino roxo foi realmente a minha salvação.

P: pra virar violista?

E3: cheguei a spallar a orquestra mirim que tinha lá na escola com o violino, quando eu lembro, poxa, toquei violino! E eu não gosto de violino, eu gosto da viola, hoje eu posso dizer realmente, violino não sou eu. Muito chato, muito agudo, os violistas são muito chatos. Os violista são muito mais divertidos, companheiros, muito mais. É uma concorrência cruel entre eles, todo mundo é *prima donna*, ninguém pode fazer quarteto porque todos estão estudando Tchaikovisky a vida inteira né.

INTERRUPÇÃO

P: mas então agente podia retomar esse ponto que você tava falando personalidade do violista e de como você acha que ele é visto pelos outros colegas.

E3: hoje é completamente diferente, existe escola de viola, existem todas ferramentas, a maleta que agente precisa carregar a vida inteira, todas as informações, existem especificamente transcritas pra viola. Hoje se tem acesso a ouvir, porque antes era uma dificuldade agente achar um disco com alguém tocando viola, ai agente dividia: poxa consegui um cara ai que chama não sei como... hoje também, toda tecnologia nos dá acesso, a informação é muito maior, você vê que existe associação de violista. Então existe um time bom de gente que está ai com essa identificação forte: eu sou violista mesmo, não é que eu passei pra viola porque... começou estudando viola, começou criança estudando viola. Isso é muito... já define uma profissão, um segmento.

P: você disse assim: ah, na época nem tinha piada... mas você vê ainda hoje alguma forma pejorativa da forma como o violista é visto?

E3: sinceramente, eu não acho nem pejorativo, as piadas são ótimas (risos) o que não dá é piada ruim né, piada besta, mas se faz rir está ótimo.

INTERRUPÇÃO

P: então você estava falando que hoje um material mais preparado pra viola, transcrições...

E3: não só transcrições mas tem um material bem criado para isso, acho muito bom. Hoje você tem acesso a tanta coisa.

P: agente tava falando também das piadas...

E3: não me incomodam, mesmo porque boa parte do que elas tentam caracterizar num violista, que é verdade, que é meio fato. Eu conheço muito violista que é mais lento que os violinistas, claro que tem violinista lento também, tem um que eu conheço que o apelido dele é Tacet. O violista é um pouco mais lento, não lento de percepção, não tem aquela histeria dos violinistas, do oboísta, é mais pachorrento: “tem problema ai? Vou resolver, calma”. Isso pode ser engraçado inclusive, porque não. Mas eu não me preocupo com essas coisas de piada não, até conto. São as mesmas, até pouco tempo atrás, de contrabaxista. São as mesmas piadas. Então você simplesmente, dependendo do contexto, você pode botar pra maestro, funciona bem, contrabaxista funciona bem.

P: mas quando você começou tinha uma coisa mais pejorativa como você contou, hoje você não vê mais isso?

E3: não, não, essa visão de que é um músico ruim e que por isso foi ticar viola, isso não, não. Pelo contrário, agente vê cada vez mais um nível de violista, uma qualidade de violista cada vez melhor, é muito bom ver isso.

P: mas voltando aquilo que você falou do perfil, pachorrento, cúmplice, que mais?

E3: eu não posso falar desses mais novos, assim porque eu não sei se entra um pouco do espírito do violinista neles já, porque eu não estudei pra ser malabarista, mas hoje em dia você a galera indo por esse lado, é preciso ser rápido, rápido, tocam o Stamitz o dia inteiro, um porre aquilo, igual aos violinistas com aquele [Tchaikovsky](#). Mas tem um... essa cumplicidade.... eu vejo que ela é fruto de uma não concorrência, não existe esse espírito de concorrência que existe em tantos outros instrumentos, então você... não posso falar dessa nova geração... não havia assim: quando eu crescer eu quero ser solista, agente não é violista pra ser solista né, é pra fazer musica de câmara, pra tocar em orquestra. Mesmo porque agente nem sabia quantos concertos realmente tinham, claro que bem no inicio, depois agente vai estudando vai pesquisando. Não é uma coisa que... você escolhe violino e você já vê na sua frente um número enorme de concertos belíssimos uma fartura de repertório que realmente te atrai, tem musica belíssima pra violino e orquestra. Então o menino vai logo: quero tocar isso que quando eu crescer eu vou se solista... Violista não pensa assim: que quando eu crescer eu vou ser solista, talvez hoje tenha uma galera assim, mas não era por ai. Então como não em esse intuito, essa meta na vida, ai não tem concorrência, agente ta ali pra sentar e tocar junto mesmo, um monte de gente, um monte de viola, muito mais legal né! Tranquilo, a convivência é a melhor! Você fala com um violinista: vamos fazer um quarteto? Aí ele: não posso que eu vou fazer um recital, estou estudando não sei o que... Você pergunta para um violista: vamos fazer um quarteto? Claro, que dia que começa! Está sempre disponível, porque... quer tocar junto mesmo né. Talvez seja isso, pelo repertório reduzido de solista, a gente não é criado com essa... com esse ímpeto né, acho que é isso, depois você me conta.

P: e como você vê a função da viola na música?

E3: isso eu também acho que contribui pra personalidade porque agente tem que ser muito gentil, muito generoso, agente está sempre acompanhando, sempre. É raro o momento que agente está solando e aparecendo, ai perguntam: eram os violinos ou eram os violoncelos? Não eram as violas mesmo, heroicamente tocando juntas, mas tem que ter esse aspecto generoso e não sofrer com isso, pelo contrário, não é resignação também, é um prazer enorme de estar servindo de estar doando essa passagem: olha que maneiro como eu passei esse solo lindíssimo do violoncelo pra você violino. Sabe então eu acho que isso também ajuda a conferir nesses músicos, nesses instrumentistas umas características de personalidade, que tem que ter. Você não vai poder ficar tocando forte pra caramba pra poder aparecer se não vai estragar tudo né, arruína todo o trabalho. Saber ficar ali na meiotá, meio escondido mesmo, não tem que ter o holofote em cima o tempo todo. Eu costumo dizer que trabalha como um garçom, você vai e serve pra cá e serve pra lá, você vai e faz uma bandeja com uma harmonia linda: toma seu violinista, agora é contigo, aproveita, deguste, dá pra fazer um brinde maravilhoso. Então é essa função. Acho também outra coisa que é uma delícia, detesto quando botam a gente para o lado de fora, no lugar do violoncelo, é um privilégio sentar ali, agente está em um lugar muito privilegiado dentro da orquestra e isso também nos dá uma oportunidade de sentir mais, de ter mais todos que os violinistas, que os cellos, contrabaixos, essa coisa de ficar tão afastado assim é horrível né. A viola está na meiotá de tudo, ouvindo todos.

INTERRUPÇÃO

P: Então você estava falando o violista é esse cara generoso, que está ali no meio ...

E3: essa posição, eu acho que agente vibra mais, essa possibilidade da harmonia, de estar com todo mundo né, você escutar melhor, estar sempre buscando estar com todo mundo, eu acho isso espetacular. Detesto quando colocam a gente pro lado de fora, eu me sinto... nua e distante, onde estão meus amigos, eu quero a harmonia.

INTERRUPÇÃO

E3: mas qual o objetivo da pesquisa?

P: é procurar verificar se existe uma identidade comum aos violista, como um grupo pensando coisas parecida, próximas mesmo.

E3: eu realmente tenho muita dificuldade de te falar sobre isso, porque eu vejo que há uma diferença brutal de geração apesar de não ser tão... é distante, claro que é. Eu comecei a estudar a sei lá, trinta anos atrás. No meu segundo ano eu já estava numa orquestra jovem, por que era viola, com 16, 17, eu já estava na orquestra jovem com carteira assinada e dede então eu nunca fiquei sem emprego. Mas hoje você a formação desse meninos é completamente diferente, eu sei por exemplo, falar por eles, é muito diferente...

P: sim, mas você está falando dos seus trinta anos de carreira, o que você tem acompanhado.

E3: e convivi com gente muito mais antiga que eu, e ai eu percebia essa... identificação. Eu estou um pouco me segurando pra falar dos meninos que eu sinto que é diferente. Tem concorrência, tem essa necessidade de exposição, são mais ansiosos, não sei, é diferente. Sentei com pessoas espetaculares, talvez não fossem grandes violistas, mas pessoas espetaculares, tem tanta história boa de orquestra, que eu fiquei anos do lado de um camarada super gente boa. Não que... depois de alguns anos talvez, não é que tenha se tornado meu amigo, tem essa coisa também, minha vida é só orquestra né. Eu não tenho essa experiência de lecionar né, acadêmica, não era uma pessoa que: ai, vamos lá em casa, vamos sair, tomar uma cerveja... não, era aquela vida ali, era de um, era tão agradável o trabalho sempre foi agradabilíssimo nesse sentido porque eu sempre tive do meu lado pessoas ótimas.

P: você tava falando assim: não era um grande violista, mas você está pensando com essa visão do cara solista ou bom violista ali pra aquele contexto.

E3: sim, tem as duas coisas primeiro aquilo que eu havia mencionado pra você: quando eu comecei a estudar, a maioria dos violistas eles estavam ali por que tiveram que passar pra viola por um motivo ou por outro, falta viola, pega o fulano lá a ultima estante do segundo violino, que ai ele não vai fazer falta no naipe dos violinos e bota ele pra aprender a tocar viola, então era muito comum isso, muito comum. Eu toquei na orquestra de Belo Horizonte e tinha muito polícia, a orquestra policia militar de lá, que ainda tem, foi uma excelente orquestra durante uma época, e tinha muito policia, eu sentava com um policia, divertidíssimos todos os policias, todos geniais e tocavam meio que de qualquer jeito que eles aprenderam dentro do quartel, tinha uma escola, tem ainda, uma escola dentro do quartel e eles aprendiam na amarra. Assim, formava o batalhão e: hoje estão precisando de uma clarineta, violoncelo, violino, quem quiser fazer parte da orquestra dê um passo a frente. Ai dava um passo à frente: posso tocar clarineta? Não, clarineta não você vai tocar viola. Então tinha isso também e esse grupo tinha muita gente que era da policia, muitos passavam do violino pra viola, tudo assim, funcionava dentro daquela orquestra, dentro desse contexto naquela época super bem, não era nenhuma Brastemp, era o que tinha.

P: será que isso de ser um bom violista não está relacionado a ter uma sonoridade bonita e tal, mas também esse cara que sabe conduzir?

E3: se comportar dentro daquilo que é necessário como violista, claro, claro. Por que o que que difere realmente um violino da viola, fundamentalmente dentro de uma orquestra é a função, porque o que mais pode ser diferente? Porque eu posso fazer tudo o que um violino faz, poderia. Mas é fundamentalmente a função. Você não vai ver um, principalmente primeiro violino né, ficar ali a vida inteira segurando uma semibreve, um violinista eu acho que se mata se você fizer o cara fazer isso: “estão me subutilizando, eu tenho tantas notas pra fazer aqui pra você e vocês me dão uma semibreve! Me dá uma bolacha.” Agente faz e super bem, lindamente curte fazer até né. Então tem isso também, as pessoas funcionavam bem inclusive por ter esse espírito, por ter essa característica, essa personalidade que não é fácil não. Aqui no Rio tive a oportunidade de tocar com o A que era um baita de um violista, de uma escola estranha, mas um senhor violista, um cara pra quem a gente tira o chapéu e acaba aprendendo por osmose muita coisa, também tocar em orquestra é muito isso, tem a experiência do estudo, mas tem aquelas coisinhas que você vai pegando por osmose né.

P: Tipo o que?

E3: o meu professor lá de Iowa eu praticamente só aprendi com ele coisas por osmose por que como professor ele não era muito bom, não era muito, ele não sabia dar aula, ele não sabia. A conduta dele, ele era o chefe de naipe da orquestra que eu trabalhava, o comportamento impecável a conduta dele tanto com o maestro quanto com os violistas, como conduzir em termos de virar e falar algumas coisas: está ruim. Mas falava com um respeito, não está bom por isso, mas sempre sabia o que dizer pra melhorar, e até o gesto até essas coisas você aprende né, ele tocava muito quietinho, contido até, mas tinha alguns gestos, era tão claro o que ele queria que agente fizesse, então conduzia muito bem essas coisas agente aprende só olhando né, só vivendo ali. Não adianta achar que vai entra numa sala de aula e achar que vai aprender ali. As arcadas, o que ele marcava, como funciona bem numa orquestra, as vezes estudava com ele, via na partitura dele alguns dedilhados: era isso que estava me faltando! Esse dedo um aqui muda tudo. Porque dedilhado em orquestra não é o mesmo que você usa em uma sonata, você tem que ter uma outra funcionalidade, principalmente pra funcionar em grupo. Eu tenho dificuldade ainda de tocar com alguém, muitas vezes, em uma posição diferente do que eu porque não afina, é difícil. E ai quando começa a pensar igual ao camarada ali da frente, todo mundo vai fazer praticamente o mesmo dedilhado, sem ter que: “ó to sugerido aqui, bota dedo um ali na nota tal”. Se todo mundo pensar igual.

P: sim o cara sabe fazer e acabam fazendo porque...

E3: ele tem uma receita. Então você olhando, olhando você aprende a receita (estalar de dedos), não está escrito, não está em nenhum livro de receita. Mas de tanto observar ai você, pum (estalar de dedos) ai você aprende. O A também, me questão de dedilhado tinha umas coisas né, esse cara é louco, não é possível né, e pimba, não é que funcionava! Esse professor, até os gestos de arco pra

algumas coisas, certas situações dentro de uma peça: nossa, não é que esse cotovelo assim funciona! Não é que fosse uma técnica do Rostal ou Flesch, nada, era da cabeça dele, ai, pá! Esse cotovelo aqui nessa hora funciona super bem! Nunca ia me ensinar na sala, ele nem sabia que ele fazia, nem se dava conta, incrível né. Além de se vestir muito bem, sempre combinava a meia com o suspensório, devia ter milhares de suspensórios!

P: legal, então dentro do naipe tem esse aprendizado, sei lá coletivo? Esse aprendizado que você aprende vendo o outro?

E3: e a convivência né, com certeza, com certeza! E eu tenho certeza que funciona até melhor, o bom naipe funciona melhor quando você consegue fazer essa troca de informação, ainda que não seja impositiva né, ou falada, verbalizada, funciona super bem.

P: e você enxergou isso nos naipes de viola que você participou, você via essa interação?

E3: é, e agente vai encaixando né, cada naipe... chega numa orquestra primeiro dia, segundo dia, você vai se moldando né e, incrível né, tem muitas pessoas com quem eu não consigo sentar junto, num... a gente vai, senta toca mas.. engraçado né. Mas tem outras que agente flui maravilhosamente bem e calado, mudo, sem ter que... engraçado isso, tem uns que não dá.

P: vai ver que é aquilo que agente ouviu na palestra né, da vibração de cada um....

E3: mas é mesmo, é doido isso. Mas é característica desses meninos novos, eles estão se tornando... violinistas! (risos). Desconstruindo todo o perfil que agente orgulhosamente construiu a vida inteira (risos) está se misturando.

P: e você acha que cada grupo de instrumentistas tem um perfil então?

E3: você os flautistas como é que eles são, ou então você: essa cara, essa cara só pode tocar fagote. Agente até erra, é claro, mas tem uns que não escapam.

P: e o cara que você olha assim: esse só pode ser violista, o que te chama a atenção?

E3: são muito bem humorados, eu acho que são, na grande maioria. São... me desculpem os outros, são muito cultos, são muito curiosos, são mais curiosos que os outros, talvez porque a gente estuda menos né (risos), a parte da orquestra nossa é a mais fácil né (risos).

P: engraço essa coisa da curiosidade e do conhecimento é uma coisa que eu tenho observado, assim, conhecer a música que você está tocando...

E3: claro, e não só isso, uma cultura geral. Você, violista está sempre falando de algum livro, de algum filme, de alguma exposição, sabe, de alguma passagem da história, naquela guerra... Se você conversa com o B, ele é uma enciclopédia é impressionante e curiosíssimo, o maestro fala assim “compasso 64” “onde você estava em 1964?”, ele (B) quer saber, “pô, tava nascendo”. “Compasso 77”, “o que você lembra de 77?”. Ai ele pergunta, “você conheceu fulano de tal? Como é que ele era?” Ele quer saber tudo, tudo. A C, você vê, a C é uma super fotógrafa, o D pintando quadros belíssimos né. Tem uma fatura na OSB você tem que procurar essa gente, eles podem te contar a história dos antigos do Y, X. Pergunta ao D, tem muita história boa. Tem o W, ele era spalla OSB e agora está tocando viola também, sempre foi violinista, e agora descobriu que tocar viola é muito bom, taí uma coisa, e isso é uma febre também, ta todo mundo descobrindo que tocar viola é muito bom, pisaram, pisaram, pisaram na gente, agora: “Pô, mas tocar viola é muito bom” todo mundo quer, todo mundo está comprando viola. E o W deve ter uma fatura de histórias de violinistas, mas também o D e o F, tem cada uma, que você chora de rir! Tem uns caras, eu já não lembro o nome... dois assim que eram personagens mesmo, é assim uma coleção de folclore. E ai é isso, são pessoas bem humoradas, não é palhaço, mas um humor pitoresco

ENTREVISTA 4

P: o que é pra você um bom violista?

E4: (risos) Bem, eu acho que não é o fato de ser um bom violista, eu acho que a princípio você tem que ser um bom músico, eu acho que sendo um bom músico você vai ser um bom violista, violinista ou clarinetista qualquer instrumento. Mas especificamente no caso do viola, entende, do violista, não tem assim uma receita, mas o principal é você ser um bom músico. E o que é ser um bom músico? Uma coisa importante, acho que isso em qualquer carreira é você ter uma boa base, não só técnica, mas uma boa base até, até, ... humanística eu diria, sabe. Por que na música, há um tempo atrás, principalmente na época que eu comecei, você tinha músicos assim que eram meio... podemos dizer assim, meio bitolado com suas idéias, e hoje não se admite mais isso, até porque agente vive num mundo que é totalmente moderno, diferente e que você precisa ter assim uma visão globalizada né. Então o músico hoje que não se informa, que não se aperfeiçoa ele fica fadado a não conquistar o mercado de trabalho, isso não tem a menor duvida. Então eu acho que em linhas gerais é isso, o músico hoje tem que ter uma outra cabeça, uma formação sólida e estar sempre estudando, não só a parte técnica, sabe, ele tem que ter interesse pela leitura, um interesse pela pintura, que eu acho que a integração das artes é uma realidade. Um exemplo que eu sempre me espelho assim é o Paul Klee, o pintor suíço que era na verdade também um grande violinista, muita gente não sabe disso, mas ele estudou, foi aluno do Ahim (?) ele chegou a tocar em orquestra. Chegou uma época em que ele realmente optou pela arte visual, ele era das artes plásticas, mas ele adorava música. Isso é um exemplo que eu tomo assim que realmente você não pode ficar isolado na sua arte. A Arte ela engloba uma série de outras artes também, que você tem que conhecer, eu acho que em síntese é isso.

P: mas tem alguma característica de uma pessoa que você que toque viola que te chame atenção: nossa essa cara toca muito bem viola, o que te sobressai?

E4: a primeira coisa que me chama atenção é a sonoridade. Eu acho que a sonoridade é uma coisa realmente... é a primeira coisa que chama a atenção. Você sabe que a viola é um instrumento por si só já é um instrumento intimista. Ele tem uma tessitura mais velada e por isso mesmo já tem uma característica assim meio introspectiva, pelo menos eu acho. Então isso é que me chama logo atenção. Eu não me entusiasmo muito com esse tipo de apresentação meio pirotécnica entende, com muita técnica e coisa assim, isso não faz muito o meu gênero não, prefiro mais a musicalidade. Você ouvir uma sonata de Brahms pra viola mas com aquela musicalidade bem específica do Brahms e não com aquela interpretação assim fria entende, uma coisa mais *caleinte* poderia dizer.

P: então a sonoridade, isso te chama à atenção.

E3: é a primeira coisa que me chama atenção é o lance da sonoridade, logicamente que em outros instrumentos também, mas na viola você nota, comparando alguns violistas, essa diferença. Logicamente você poderia comparar isso com um violinista ou celista, mas logicamente como eu sou violista fico mais atento ao instrumento. Então isso que me chama mais a atenção. Então tem determinados, um violista que me chamava muito a atenção era o violista do quarteto Borodin, ele inclusive já é falecido, mas isso me marca muito, você ouve e já sabe que é ele, entende. Então é uma coisa muito particular e isso influencia na interpretação da obra, entende.

P: ai você falou que ouvia e já sabia que era ele, então será que o cara que é bom, bom violista ele imprime uma certa identidade...

E4: ah, sem dúvida, sem dúvida, sem dúvida alguma. Eu vou até te dar um exemplo, não é violista, é violinista que era o primeiro violino do quarteto Amadeu, o Norbert Braine (?), que você coloca uma gravação você sabe que é ele, tem um toque todo especial. Eu já soube, quem me falou isso foi o Paulo Bosísio, que eles foram alunos do Rostal e o Norbert Braine tocava viola ai o Rostal falou: você vai passar pra violino e o outro passou pra viola, houve uma troca e uma troca assim que deu certo. Então o professor Rostal já sabia, já estava a frente da coisa. Então esse lance do toque é muito especial, um violinista que é extremamente conhecido, não é da nossa época, é o Heiftz. Quando toca o Heiftz você

sabe que é ele, ele tem aquela sonoridade que é inigualável. E isso agente não tem logicamente com os violas muito ainda esse contato por que o número de violinistas é muito maior e não tem tantos violistas, assim famosos, populares assim pra gente fazer esse tipo de observação. Quer dizer, essa observação eu faço assim muito no campo da música de câmara, eu gosto muito de assistir quarteto, ou de ouvir. Então eu percebo mais nesse tipo de conjunto, em conjunto pequeno né, que pode detectar assim, prestar atenção, saber que aquele viola tem aquela sonoridade, isso que eu acho interessante.

P: ai você falou dessa característica intimista do som da viola, seria uma pessoa que sabe explorar essa característica dela?

E3: sem dúvida. Na primeira vez que eu peguei na viola, essa história da viola comigo é um pouco diferente porque um amigo meu deixou comigo, ele tinha duas violas, e eu tocava violino e comecei a pegar na viola, nas horas vagas eu pegava viola e foi assim uma paixão à primeira vista, que a sonoridade é outra, eu me senti sabe, entrosado com aquilo ali, eu realmente me senti mais à vontade com a viola, aquela sonoridade da corda dó, da corda sol, aquele grave, bateu assim sabe, foi uma coisa que: amor a primeira vista e de lá para cá eu nunca mais larguei a viola. Agora que realmente eu estou me interessando em pegar no violino de novo, não que tenha deixado a viola, não é isso, é mais uma questão de aumentar os meus horizontes, só isso.

P: você dá aulas também não é?

E4: dou, então por conta disso também eu resolvi pegar um pouco também no violino, mas a viola é um instrumento fantástico. E tem alguns compositores assim que tocavam viola né. Primeiramente até nesse curso do Rostal, ele falou uma coisa importante: todo violinista tinha que tocar viola, que era uma coisa importante, e ele pessoalmente, quando queria fazer um recital por prazer, ele tocava viola, ele dava um recital como violista.

P: mas ele disse porque?

E4: não, ele disse isso assim, ele não deu maiores explicações, a explicação que ele deu é em termos de conhecimento mesmo. Porque você tem uma técnica que é básica para os dois instrumentos a ai essa dualidade é uma coisa só enriquecedora, logicamente que é diferente de um violoncelista tocar contrabaixo, não tem nada a ver. Mas o caso da viola, apesar da técnica ser muito parecida, é, o instrumento é outro, você não vai tocar viola da mesma forma que você toca violino, é um outro tipo de entrega, até o arco é mais pesado e tudo, as cordas são mais grossa, você sabe disso, e é ai que entra o lance do mistério em relação a viola, um instrumento que você tem uma tessitura, que sei lá, eu acho que ela é mágica, pra mim pelo menos é um instrumento mágico.

P: então tocar viola pede uma outra pegada, diferente de tocar violino?

E4: sem dúvida, sem dúvida, você vê, por exemplo, que, vamos voltar um pouco atrás na história né, o Mozart, por exemplo, tocava bem violino, mas ele adorava viola, ele mesmo falava em cartas ao pai dele, ele falava que o instrumento preferido dele era viola, acho que vai muito por ai. A mesma coisa acontecia como Bach, entende, que na orquestra ele nem sempre estava no cravo, mas tocava viola, no meio ali da orquestra. Que a viola se situa ali, entre o violino e o cello, naquela parte da harmonia, e ele podia ter uma visão geral da orquestra, o que estava acontecendo. A mesma coisa com Mozart, que gostava de fazer música de câmara tocando viola.

P: então, como é que você entende essa função da viola na música? Ela tem alguma característica?

E4: ela tem uma função até por uma questão harmônica, você tem as vozes, então isso agente entende fácil. Agora, o lance todo eu acho que é essa sonoridade mesmo, tem uma sonoridade especial, os harmônicos que saem do instrumento, eles são mais, não sei, acho que batem mais na alma da gente, eu acho que é muito por ai. O violino, já ouvi gente dizendo, o violino ele grita muito, é lógico que é um instrumento maravilhoso o violino, sem dúvida não há menor dúvida, mas não resta a menor dúvida que a viola é melhor (risos).

P: essa questão da sonoridade característica, você acha que essa sonoridade da viola foi explorada de alguma forma mais específica pelos compositores nas peças orquestrais ou de câmara, você acha que tem alguma recorrência?

E4: bem, o uso da viola, logicamente, historicamente a viola ficou um pouco, vamos dizer assim esquecida entre aspas, em relação ao violino especificamente, por que o violino é um instrumento essencialmente barroco, foi no barroco que teve o grande apogeu do violino. A viola, apesar de ser um instrumento mais antigo, nós temos a família das violas, a viola da gamba e a viola da *Braccio* que é a nossa viola. Quer dizer, apesar de ser mais antigo, mas ele ficou muito nesse terreno aí da harmonia e o violino, por ser um instrumento mais penetrante ficou como o instrumento cantante, até substituindo a voz humana, de uma certa forma é isso. Então todo o período barroco aí, Vivaldi, Corelli, Tartini, os grandes violinistas, o instrumento teve uma evolução técnica inclusive muito grande. E a viola, alguns compositores do barroco é que tiveram uma certa olhada pra viola, no caso do Telemann, do Bach, não é, que realmente... mas eles também só não escreveram mais porque não era hábito na época, eles também seguiam um certo curso da história, história musical. Aí você vai ver, só Stamitz depois, que veio escrever aquele concerto e tudo, mesmo assim uma coisa meio espaça, Hoffmeister, coisa assim que... a viola só foi começar a aparecer um pouco mais no romantismo. Com... posso até dizer que o Beethoven, que também tocava viola, privilegiou bastante o instrumento nos seus quartetos, isso aí a gente não pode esquecer, e Mozart também, mas o Beethoven em especial. Eu acho que houve uma evolução muito grande em Beethoven, eu acho que é o grande compositor de quartetos, Beethoven realmente é incomparável. E aí depois alguns compositores do período romântico, Dvorak também tocava viola, entende, aí você ... mas a grande descoberta da viola realmente aconteceu a partir do século XIX. A partir do século XIX começou realmente a viola, até por conta da evolução da própria orquestra, então a viola começou a ter uma presença mais pontual. Como instrumento solista, efetivamente, a viola foi aparecer no século XX, essa que é a verdade não é, aí que os compositores começaram a escrever.

P; mas dentro da orquestra tem então essa função harmônica e de acompanhamento ou...

E4: é, de acompanhamento, sem dúvida, isso vai acontecer sempre. Mas ela começa a sobressair em determinados solos. Até por exemplo, tem a 4ª sinfonia de Bruckner, tem um trecho lá enorme só com o naipe de violas e é até um trecho difícil. Quer dizer, você vê que se fosse num período mais tardio, a viola não teria essa gama toda de importância. A partir daí, até com o próprio Mahler mesmo, a parte de viola, numa sinfonia de Mahler não é uma parte fácil, apesar de às vezes estar dentro daquela harmonia, mas muitas vezes ele aparece e você tem que dar conta do recado, por a parte não é fácil.

P: e você que, bem a viola tá lá no acompanhamento e de repente surge um trecho de solo ou mais complicado, você acha que isso exige certas características do violista ?

E4: a primeira coisa é que o violista do tempo de Bach, por exemplo ou Telemann, é um violista totalmente distinto de um violista que toca numa orquestra de Mahler por exemplo, a técnica já evoluiu bastante, ele já tem que ter um outro tipo de atuação musical dentro da orquestra e já é um outro homem, um outro músico, é uma outra cabeça. Então isso requer desse violista outros conhecimentos e o instrumento realmente... uma partitura dessa é mais exigente. Mas você pergunta sobre isso, mas isso pode acontecer logicamente também com o violino, muitas vezes, ou com cello, determinado naipe da orquestra que nem sempre estão fazendo o canto, nem sempre o violino está lá fazendo, tem trechos que é a viola que está fazendo, aí o violino está numa posição harmônica diferente.

P: o que eu quis dizer é que a viola fica um tempão fazendo aquele trecho de acompanhamento e de repente vem...

E4: sem dúvida, geralmente isso é um papo muito de violista por que a viola vai e tudo e de repente, quase não tem nada pra fazer, aí de repente aparece um troço cabeludo assim, isso acontece, isso não deixa de ser uma característica também do nosso instrumento, você tem que estar preparado pra tudo.

Então você, aí tem que botar a parte de baixo do braço e você tem que ter essa técnica pra você cumprir o seu papel ali de músico.

P: e essa cabeça né, de mudar rápido.

E4: sem dúvida.

P: uma vez agente estava tocando na orquestra da Unirio, e teve um momento que todas as violas pararam, aí um colega violista disse: “ih, susto de solo!”

E4: pois é, esse susto de solo é interessante porque é pego de surpresa mesmo, porque nunca aparece nada e de repente. Mas eu acho que essas coisas aos poucos elas vão mudando, porque como eu te falei, o músico hoje em dia ele tem que estar preparado pra tudo, ele tem que ter uma outra cabeça. E a viola antigamente se dizia né, hoje o pessoal fala de piada né, que o violista é um violinista frustrado, não deu certo no violino e passou pra viola por que só tem notinha, só tem colcheia e não é bem a verdade, principalmente pra quem faz quarteto e toca em orquestra de câmara, a viola é bem requisitada. Eu sempre falo, o pessoal quando vem de piadinha: toca um quarteto sem viola! Ai vocês vão ver o que vai ser, não funciona.

P: já que você entrou nessa ceara né, como você acha que o violista é visto pelos colegas de meio?

E4: (risos) o lance é o seguinte, eu acho que na verdade é só uma brincadeira, eu acho que todo mundo leva a sério o violista não há nem motivo pra esse tipo de brincadeira a não ser uma coisa que já está globalizada essa brincadeira, essa brincadeira não existe só aqui, em qualquer lugar do mundo. De vez em quando você pega uma dessas revistas tipo Strader (?), tem lá uma série de piadinhas de viola, eu acho até bom que assim eles falam da gente. Mas eu acho que é mais um sarro mesmo que o pessoal tira.

P: mas porque será que o violista?

E4: mas você sabe que os contra baixistas tem isso também, mas o viola é mais popular, nesse tipo de brincadeira, mas eu não também não vejo ninguém se chatear com isso até pelo fato de ser uma coisa bastante lúdica eu acho que de uma certa forma, não é uma coisa pejorativa não, acho que não é. Eu realmente não me importo com isso eu acho que não tem nada de mais não.

P: você nunca sentiu um tom assim mais...

E4: não, não, não, eu não. Não sei se é porque eu também toquei violino, mas não tem nada a ver. Uma vez que você aceita esse instrumento, pode falar o que quiser entende.

P: legal isso que você falou de ...

E4: é que você tem que amar o seu instrumento, ele faz parte de você, isso que é o lance, como eu te falei, quando eu peguei a viola e aquela sonoridade me tocou, é isso, a partir daquele momento eu aceitei aquele instrumento, uma coisa que já faz parte da minha vida.

P: sim, você se viu mais como violista do que...

E4: sem dúvida, sem dúvida, e até pelo meu próprio temperamento, aí realmente que eu me encontrei.

P: então você acha que tem diferença, do temperamento...

E4: eu acho que existe.

P: e como que é o temperamento do violista?

E4: bom, tem duas coisas, o que eu vejo, pode ser que eu esteja exagerando, mas os violistas são sempre mais unidos é uma classe assim que está sempre mais solidária, não tem estrelismo entre os

violistas que acontece como os violinistas, um toca um concerto disso, outro toca um concerto daquele, mas ninguém chega no palco e toca o concerto entende, quer dizer, não estou falando mal dos violinistas. Os violistas são mais tranquilos eu acho que o violista é mais comedido até nos seus valores humanos então eu acho que isso existe, isso realmente existe. É por isso que eu gosto de Mozart, eu acho que Mozart sintetizou bem isso, apesar dessa música maravilhosa, viva que ele tem, ele no fundo era um cara bastante introspectivo e não é toa que ele gostava de viola.

P: então introspectivo, intimista, são pessoas mais assim...

E4: ah, eu acho. Os músicos que tocam viola, os violistas, são pessoas mais tranquilas entende. Pode ter até exteriorizar assim, mas no fundo, são pessoas que olham mais pra dentro entende, são mais humanas, eu acho.

P: será que tem a ver com a característica do instrumento?

E4: sem dúvida, sem dúvida alguma. Eu vejo, por exemplo, você deve conhecer bem, aquele guia dos jovens do Britten. Mostra toda a orquestra, ele vai mostrando todos os instrumentos, quando chega na hora da viola o tema é assim bem mais, bem mais amoroso, um som mais mavioso, até porque o Britten tocava viola também.

P: ah tem as Lacryme pra viola e piano.

E4: e isso é uma coisa que com o tempo a gente vai observando né esses detalhes e é realmente incrível. Tem outro músico que a gente quase não fala dele que é o Glinka que tem uma sonata bonita pra viola que ele fez pra ele mesmo tocar, que ele tocava viola. E é uma sonata assim muito, de uma, eu acho aquela sonata, são dois movimentos só, mas de uma pureza fantástica.

P: ela não é inacabada essa sonata?

E4: é, já ouvi falar disso.

P: pois é eu ouvi dizer que ele morreu antes de acabar, foi compor pra viola...

E4: (risos) brincadeira.!

P: eu ouvi de um violista isso!

E4: mas é muito por ai sabe. Eu acho que tem muito a ver com a personalidade da pessoa e o instrumento, mas isso aí qualquer instrumento, acho que sempre molda um pouco a pessoa né. A música tem essa primazia de mudar até um pouco o astral da pessoa, posso até dizer, pode ter um pouco de exagero, até o caráter da pessoa, a música tem esse poder.

P: e cada instrumento tem ainda espaços diversos de inserção.

E4: tem, tem mesmo, esse lance da arte na vida da gente é muito interessante, tem uma influência, eu vejo até por esse trabalho que eu faço lá na Grotta. Eu trabalho numa comunidade, cada pessoa ali tem um problema diferente que você possa imaginar e problemas sérios de vida, de família, e como a música consegue trazer uma espécie de lenitiva pra essas pessoas. Porque esse projeto não é um projeto que visa formar músicos. Logicamente que aqueles que tem um pouco mais de sensibilidade e tem um dom, logicamente que vai seguir a carreira musical, mas não que seja uma coisa pontual, ir para ser músico, não é isso, então eu acho isso uma coisa fantástica que realmente a música transforma as pessoas, assim como o teatro transforma também, a dança, mais a parte assim ligada a música e a dança também está ligada bastante. Esse poder transformador da arte eu acho fantástico.

P: você acha que existe alguma coisa em comum entre os violistas que você conheceu?

E4: ah, vejo, tem uma, tem uma aura diferente, entende. De, como eu falei pra você, tem essa camaradagem que eu vejo que não tem muito nos violinistas assim, por exemplo. Os violistas são

muito mais unidos, isso eu acho que se deve ao fato da gente trabalhar com um instrumento que tem essas características e até o individuo vai se moldando com isso, com o próprio ambiente.

P: essas características do instrumento a que você está se referindo é aquilo que você já disse de ser um instrumento intimista

E4: sem dúvida, por que você vê que a sonoridade, apesar da viola ir lá em regiões mais altas, mas ela trabalha sempre ali no grave no meio agudo, então isso uma, é quase que um mantra, você está ali diariamente com ele, isso realmente mexe com a pessoa. De uma certa forma faz uma transformação, psíquico mesmo, eu acho que tem muito disso.

P: pois é, o que eu estou procurando verificar é se existe mesmo algo em comum entre os violistas.

E4: e você já está chegando a alguma conclusão?

P: ainda não, mas eu vejo algumas recorrências, algumas pessoas que parecem se incomodar mais com as piadas, outras que não tanto...

E4: é mesmo, interessante, eu nunca me, sempre levo esse lance das brincadeiras como uma coisa, sabe, isso não me ofende não.

P: aquela coisa né, ta demorando a afinar: só podia ser viola! Tocou na pausa: só podia ser viola!

E4: (risos) mas isso ai, ficou meio que no inconsciente coletivo do meio musical, mas isso num....

P: meio que um senso comum?

E4: é algo assim, que você vê que isso não é só aqui, em todo o mundo tem isso, esse tipo de brincadeira com a viola. Eles se incomodam, eu acho, que a viola aos poucos foi conseguindo o seu lugar, quer dizer, eu acho que ela sempre teve um lugar, que nunca foi um lugar pejorativo, pelo contrário, a viola ela foi evoluindo, uma evolução mais tardia, harmonicamente, como eu te falei do violino que teve uma ascensão grande, mas de qualquer maneira eu acho que é puramente histórico só.

P: mas evoluindo em que sentido?

E4: no lugar que ela ocupa, é aquilo que a gente já falou, a partir de Berlioz assim que a viola começou a ter uma, um papel importante até dentro da orquestra, que antes, na orquestra a parte de viola era só ali preenchendo a harmonia e não destacando, não tem um solo assim do naipe de violas. É a partir de Berlioz e ai, Bruckner e Mahler e outros compositores. Até nas sinfonias de Beethoven você vê que a parte de viola é assim mais elaborada do que por exemplo uma sinfonia de Haydn. Isso não é porque eles não escreviam, mas é porque não era comum se fazer isso.

P: pois é, mas mesmo essa parte de acompanhamento que você fica toda a vida é difícil

E4: é difícil, manter a regularidade, você manter essa parte da articulação, manter aquela articulação precisa, isso é muito difícil, é mais difícil que fazer um canto que é uma coisa de certa forma mais fácil musicalmente, do que você manter um tatatatatatata. Além de que nós temos uma outra coisa que agente toca com a clave de dó e com a clave de sol também, isso é uma coisa legal, eu acho que isso é uma coisa que às vezes, principalmente assim que está começando, se confunde um pouco né, na hora que muda, isso ai com o tempo você resolve sem nenhum problema.

ENTREVISTA 5

P: O que é para você um bom violista?

E5: Olha que pergunta difícil. Eu acho que bom violista é aquele cara que realmente trata com respeito o seu instrumento. O que vem a ser isso? Você manter a postura profissional em qualquer situação, seja ela dentro de uma orquestra, seja tocando num casamento, seja tocando entre amigos. Eu acho que a postura é você levar a sério o seu instrumento em qualquer situação. Até de brincadeira tem que ser levado a sério. Isso que eu acho que é ser um bom profissional. Estudar. Estar sempre em dia com a técnica, ler bem, estudar as partituras, isso faz parte do dia a dia. Eu acho que em termos de postura, eu acho que o diferencial está aí. Porque estudar você estuda a maior parte das músicas, mas você manter o respeito pela tua arte, eu acho que é muito importante. Eu acho que faz o diferencial.

P: Me explica um pouquinho melhor o que você quer dizer com...

E5: Eu acho que tipo assim é às vezes o músico está cansado, chega a três ou quatro ensaios por dia e de repente você está tocando o seu instrumento lá em baixo. A viola cansa. Ainda mais a viola que os instrumentos são grandes, então a tendência é dar aquela relaxada no braço e eu acho que o respeito é justamente aí, é você mesmo com todo o cansaço você continuar como se estivesse começando o dia: com o seu instrumento bem empunhado; procurar fazer uma boa manutenção do instrumento, do arco. Eu acho que isso é manter o respeito pela sua arte, pela sua profissão.

P: Por que esta postura reflete no?

E5: Com certeza, na seriedade com que você vai tocar. O fato de você manter o seu instrumento ereto, ele vai fazer com que você leia melhor a partitura, que você faça melhor o seu trabalho e isso eu acho que é fundamental.

P: Um bom violista é o cara é esse profissional é essa pessoa que

E5: que não deixa a peteca cair. Ou o cara nem toca viola, essa entrevista é para a viola, mas eu acho que isso se aplica a todos os músicos.

P: Mas quando você ouve um violista e você fala que esse cara é um bom violista, o que te chama atenção?

E5: Ai vai tudo né: é a sonoridade; é a técnica; é a musicalidade; eu que acho que pra mim o que faz diferença é aquela coisa que você não explica; é aquele algo a mais que você não aprende com nenhuma técnica nem com nenhum professor. É uma coisa sua. É uma coisa que brota de você. Eu acho que você vai escutar excelentes músicos, tocando maravilhosamente bem, com a técnica perfeita, mas de repente não te bate, não te atinge, não te emociona. O cara é maravilhoso, mas não te emociona. Então, assim, para mim o bom, o melhor seria isso. É aquele cara que além da técnica maravilhosa, da musicalidade, da afinação, ainda tem aquele algo a mais que consegue atingir a sua emoção.

P: E que também é um bom profissional

E5: Sim é claro. Mas isso é uma consequência natural entendeu? É você conseguir aliar todas essas coisas: o respeito profissional; a técnica; a afinação; a seriedade com que você lida; e trabalha com a sua profissão; e esse algo a mais. Eu acho que ai é o músico completo. A pessoa que conseguir isso atingiu a perfeição em todos os sentidos.

P: O nirvana.

E5: O nirvana

P: Mas tem alguma coisa que só tenha te chamado atenção nos violistas, por exemplo

E5: Olha eu sou fã número 1 e eu já escutei vários, mas tem uma que para mim se sobressai. Que é a A. A sonoridade dela, o modo dela tocar, a simplicidade com que ela toca, a mim mexe muito comigo. Eu sou fã soca. Eu sou fã mesmo. Então assim, o parâmetro para mim de repente virou: o referencial é ela.

E5: Entendi. O legal é que é uma pessoa que você conhece

P: E graças a deus estou sempre trabalhando junto com ela. Para mim cada gravação que eu faço com ela, cada ensaio que eu faço com ela é um aprendizado. É uma aula diária. Então eu realmente sou uma felizarda. Porque é, eu me sinto muito bem tocando, tudo se encaixa. Sabe aquele músico que está do seu lado e você não tem o que falar? É ela. O som fica mais bonito, tudo melhora. É espetacular.

P: O legal é que é uma colega com quem você compartilha

E5: e aprendo principalmente. Tem sempre algo para aprender com ela. É muito bom. O B também foi um cara que quando eu tocava na sinfônica brasileira eu tocava com ele. Também foi uma experiência maravilhosa. Porque a gente chegava sempre antes do ensaio da sinfônica e ele sempre levava uns duetos. E a gente ficava estudando e tocando. Tocando por tocar. E ele é espetacular. Eu gosto do B para caramba. Foi também um aprendizado espetacular, com música de câmara com ele, apesar de sermos só nós dois, mas o que ele passava foi uma escola espetacular.

P: Você falou que com ela flui super legal, com B [também], você acha que as vezes acontece de você estar dividindo a estante com alguém...

E5: Com certeza, não é nem dizer que um é ruim ou o outro é ruim. Eu acho que aí vai muito daquela questão da personalidade do próprio instrumentista e do instrumento também. Às vezes você tem dois instrumentos que eles não conseguem vibrar na mesma sintonia.

P: Duas violas?

E5: Duas violas que podem de repente ter a mesma escola, mas por serem dois instrumentos diferentes eles não casam, a sonoridade não casa. Então, por exemplo, eu acho que uma das maiores dificuldades do trabalho de orquestra, do naipe, é exatamente esse: é você conseguir este equilíbrio de *vibrato*; de interpretação; de dedilhado; eu acho que esta unificação é que faz com que o naipe, no meu entendimento, que faça com que aquilo soe redondo. Entendeu, você não pode ter um vibrando a mais do que o outro. Um vai destoar. E aí você não tem a unidade. Então eu nem entro neste mérito de um ser bom, ou de um ser melhor do que o outro. Não é por aí. Eu acho que é mais esta questão de você tentar equilibrar os instrumentos e a vibração dos instrumentos. Que é o mais difícil. E tem existe sim aquelas que pessoas que você não consegue, por mais que você se esforce você não consegue juntar. Entendeu? Então, tem outros que não, você sente e oba hoje vai sair *light*.

P: Mas e como é que você acha que funciona, você já falou ai do naipe, do naipe de violas já e foi para este lado. Como é que você acha então que funciona a viola na música sinfônica ou na música de câmara.

E5: Olha, eu... o pessoal mexe muito comigo aqui né? Porque eu sou uma defensora ferrenha das violas. Não mexe com as violas não! Eu sou meio deste tipo. Mas eu acho assim: se você tira a viola de uma orquestração vai ficar... eu vejo a viola como um elo de ligação entre graves e agudos. Eu acho que ela é aquela coisa central. Você some com ela, fica aquele buraco enorme, ninguém percebe, mas falta. Esse elo. Justamente este meio do caminho é que é importante para dar a equalização necessária nas orquestrações. Não adianta você botar para os segundos violinos, por que a sonoridade é diferente. Mesmo que você coloque a harmonia que está na viola para os segundos violinos não vai surtir o mesmo efeito. Eu acho que o timbre da viola faz esse amaciamento entre uma coisa e outra. Eu vejo muito assim.

P: Na música orquestral

E5: e na música de câmara também, principalmente.

P: Você acha que um violista tem que ter determinadas características para ele funcionar bem?

E5: Tem, claro. Uma das coisas que eu acho mais importante: é você não ficar preso a partitura. Eu pelo menos trabalho desta forma. Por justamente eu me sentir um instrumento de ligação, de elo, você tem que estar muito atento ao que está acontecendo ao seu redor para que você exatamente consiga moldar, amalgamar os muitos fraseados que acontecem. Na música sinfônica, uma hora você está dobrando os fagotes, outra hora você está dobrando as trompas; então assim, a afinação não é estática,

muito pelo contrário; então eu acho que o violista tem que ter muito esta preocupação de acompanhamento, ele é um instrumento de acompanhamento e ele precisa estar muito ligado ao que está acontecendo ao seu redor para que ele consiga fazer esse elo de ligação.

P: Não pode ficar ali

E5: só na sua partitura. Por exemplo, o primeiro violino ele por justamente por ter as melodias sempre no agudo e não sei o que ele não fica preocupado, ele é mais solista, ele não fica preocupado com o que o acompanhamento está fazendo. Na realidade o acompanhamento acaba correndo atrás do solista; então no final das contas a nossa atenção acaba ficando dobrada, por que além da partitura você tem que ficar ligado no que está acontecendo ao seu redor.

P: Tem os arcos ainda por cima

E5: Sim, tudo. A minha briga é eterna aqui por que eu sempre reclamo, por que vocês nunca perguntam para a viola com é o arco que a viola vai fazer? Sempre sou eu que tenho que fazer atrás de vocês. E tem outra coisa, eu até concordo, você seguir a arcada visualmente eu acho muito bonito e eu acho que a consequência desta unificação ela é lógico, boa; mas muitas vezes o naipe de violas está tocando antes. Em muitas partituras a viola apresenta primeiramente o tema. Então por que não pode ser a arcada que a viola fez na primeira vez? Foi ela que apresentou o tema e existe essa rejeição por parte dos outros músicos. Isso é uma coisa que me chateia e muito. Na realidade, então, você vai observar o fraseado na re-exposição da música. Deveria ser ao contrário, quem vai apresentar primeiro, os outros que me sigam, mas normalmente não é o que acontece.

P: As violas têm que fica correndo atrás

E5: ajeitando o arco para que encaixe.

P: A C, quando a gente toca na orquestra da Unirio, e ela é muito ligada, na primeira leitura ela já sabia como os cellos e os violinos iam fazer.

E5: Mas isto tem muito da orquestra e eu sentei bastante tempo com a C, eu adoro sentar com ela, por que isso é uma qualidade que eu já falei para ela. Eu falei assim: “você tem muitas características boas para um músico, a primeira delas: humildade”. Isso eu acho fundamental A segunda: “não ficar restrito ao seu instrumento”. E outra coisa, ela é muito interessada. Então, por exemplo, depois de 30 anos de orquestra eu graças a Deus tive a oportunidade de tocar com pessoas maravilhosas. E são pessoas que me ensinaram muito, muito de viola. Dedilhado. Tinha um senhor que tocava na Sinfônica Brasileira, o D, a gente dizia que ele era o rei do dedilhado, não tinha música difícil para ele. Ele inventava uns dedilhados que você falava “da onde o cara inventou isso”? E funcionava maravilhosamente bem. Saia perfeito. Eu trabalhei com o E muito tempo, aprendi muitas coisas com eles, graças a Deus. E eu procuro repassar essas coisas. As vezes a C me fazer uns dedilhados e ela é interessada, “pô, que dedilhado é este que você está fazendo?”. “Segunda posição, viola, segunda posição e quarta posição use que você vai ser feliz o resto da sua vida”.

P: eu já ouvi muito isso

E5: segunda e quarta posição e você vai ser feliz para o resto da sua vida.

P: e a segunda posição é aquele meio de caminho que todo mundo fica

E5: Todo mundo só usa primeira, terceira e quinta. Não, use segunda e quarta e você resolve os seus problemas.

P: O Lavigne sempre fala “tem que trabalhar as posições fixas” “conhecer a sua segunda posição”...

E5: Se você parar para ver, partitura de orquestra segunda e quarta posição. Você acaba com esse negócio de mudar arco toda hora.

P: Essas manhas você aprende no...

E5: e são poucos os professores que passam essas minúcias.

P: São os colegas?

E5: São os colegas. Eu tive muita sorte. E ela, eu gosto dela por causa disso, ela está ali ligada. Ela está muito ligada.

P: A C é muito engraçada, quando a gente foi tocar algumas coisas juntas ela sempre pergunta “o que você está fazendo aí?”

E5: Ela é muito interessada.

P: E por mais que ela esteja mais avançada que eu ela sempre procurava ver o que eu estava fazendo e se eu estava fazendo alguma coisa legal ela ia atrás.

E5: E eu sempre falo para ela “dedilhado é uma coisa muito pessoal”. Eu por exemplo tenho a mão, se você olhar meu quarto dedo olha que desgraça.

P: Extensão só com muito esforço

E5: Então assim, isso é uma das coisas que a A me desencanou. Eu tinha um sério... tanto do arco, eu não consigo chegar na ponta, meu quarto dedo não vai encostar no arco mas nem por um decreto. Não vai chegar, porque ele é muito curto. E eu tinha esse problema com o quarto dedo com a posição também. Ele é muito fraco, fazer acordes é muito complicado para a minha mão. Eu não tinha força, para ter força eu era obrigado a mudar a posição da mão. Ai uma vez eu estava tocando um negócio para ela e eu falei “pô A eu não consigo. O negócio não vai”. Ai ela virou para mim e falou assim: “mas você não pode fazer com outro dedilhado?”. Eu falei: “posso”. Ela falou: “então porque você está esquentando a sua cabeça”. Esquece, você tem que fazer o que é natural para sua anatomia. Não interessa se você está fazendo o arco para cima ou para baixo, quarto dedo, terceiro dedo ou primeiro dedo. Corda solta. Você tem que fazer soar bonito dentro da sua anatomia. Não adianta você forçar. Isso foi uma coisa que me deu aquela desanuviada. Eu via todo mundo chegando com o arco lá na ponta, lindo e maravilhoso, e eu falei “caraca eu não consigo”. Um desespero total. E ela me desencanou e ela falou: “não, você consegue segurar o arco na ponta e fazer as coisas direitinho na ponta sem botar o quarto dedo?”. Eu falei: “consigo”. “Então esquece”. Onde está escrito que é obrigado a botar o quarto dedo.

P: O Lavigne sempre fala que é para aliviar mesmo.

E5: Eu acho bonito sabe. O cara chega com aquela mão. O F que tocava aqui, ele que era o spalla aqui, ele hoje está em Brasília infelizmente. Cara, um arco maravilhoso. O cara chegava na ponta, tinha uma patana de mão. O jeito que ele estava aqui ele chegava ali. Era um negócio de louco, eu ficava assim babando. “Nunca vou fazer um negócio deste”, eu não tenho mão para isso. Isso foi uma faz coisas muito legais. E é o que eu falo para a C. Você pode olhar o meu e até achar legal, mas de repente você vai tocar e ele não se adapta. Você não se adapta a ele, não é natural seu; então não é legal. Porque dedilhado bom é aquele que você toca e vê como uma coisa natural, sem mudar e tudo mais. Com naturalidade, sem ficar nervosa de que está mudando a posição. Então eu sempre falo isso para ela, eu posso te passar mas... eu não anoto dedilhado em partitura nenhuma. Nenhuma, ainda mais em orquestra. Por que o que é meu é meu. De repente não é para outra pessoa. Ela pergunta: “posso escrever?” “pode, se você quiser”

P: o que acontece muito é que você aquele dedinho ali e ele te lembra

E5: É mas as vezes outra pessoa que não vai fazer aquele dedilhado ele vai olhar aquele dedinho ali e ela automaticamente, é instintivo, e ai se derruba. Então eu não marco dedilhado em partitura. Eu acho que quando é natural você acaba nem precisando escrever, porque é natural, é o lógico que você vai fazer para o seu hábito, sua anatomia.

P: mas me conta um pouquinho do que você estava falando antes “que eu e minha irmã que começamos com essa coisa de viola”...

E5: eu estudava flauta, agente tocava em uma orquestra jovem como o Carlos Eduardo Prates, e eu estudava flauta na época e minha irmã não estudava nada. Eu venho de uma família que minha avó botou todos os netos pra estudar querendo ou não. Nós éramos sete irmãos: tem uma harpista, tem uma violoncelista, tem duas violistas, minha mãe toca piano, violoncelo. Nessa orquestra tinha treze flautas e a minha Irmã pequenininha ela tocava tamborim. Não tinha nenhuma viola, orquestra jovem

ninguém estudava viola criança, então não tinha viola, quando tinha concerto chamava violistas já adultos. E aí como não tinha viola vovó resolveu procurar um professor que quisesse nos dar aula de viola, eu estava com 10, 11 anos e minha irmã com 9, 10 anos. Falamos com vários violistas na época e nenhum deles queria dar eles: “não, viola só em graduação”. Não tinha curso técnico de viola, só tinha em graduação. Você fazia o técnico de violino e se você quisesse fazer viola só tinha professor em graduação. Aí a vovó procurou o Carlos Almeida. Que era professor de violino, e ele topou o desafio de começar a ensinar diretamente viola. Bem nós não tínhamos não tínhamos mão pra tocar viola, então ele pegou um violino $\frac{3}{4}$ pra minha irmã botou cordas de viola e pra mim pegou um violino inteiro com corda de viola. E nós já começamos o estudo diretamente com os métodos de viola, com clave de viola com extensão de viola, tudo de viola, então na realidade não nunca estudamos violino. Na época não tinha isso aqui, muita agente torceu o nariz. Depois é que começou essa prática de começar com a viola.

P: e porque você quis começar com a viola?

E5: bem, com a minha avó não tinha muito essa coisa de querer, vai estudar e pronto. Não tinha viola e ela botou a gente pra tocar viola, ela arrumou tudo. Quem começou a estudar primeiro foi a minha irmã e quem levava ela as aulas era eu, eu ainda não tinha começado. Um dia eu pedi pra ele: “deixa eu experimentar? Se eu gostar ...”. Eu achava bonito, e tinha 13 flautas. Aí ele me botou lá na posição, aí ele falou: “eu acho que você leva jeito, você tem talento” aí eu falei: “então eu quero trocar” aí passei pra viola. Aí na hora que a mão começou a dar eu peguei a viola e nunca mais abandonei.

P: eu até anotei aqui, você disse: “não mexe com as violas não”...

E5: é, eu brigo, eu sou mãezona mesmo. Eu acho que existia, não tanto no meio sinfônico, mas eu faço, já fiz, muita gravação de música popular. E existia um preconceito muito grande com os violistas porque na maior parte das vezes ou era um violinista aposentado ou aquele violinista frustrado que achava que de repente passando pra viola ia aparecer mais um pouquinho, oportunidade. Você não tinha violistas propriamente ditos. Isso mudou. A maior parte dessa nova geração começou a estudar direto viola, não passou pelo violino, então tem uma mentalidade de violista, ele não é frustrado, não é um músico frustrado, ele defende, ele tem orgulho de estar tocando aquele instrumento. Então eu acho que a postura dos violista mudou muito e isso fez com que todos os naipes de viola melhorassem, só que infelizmente ainda existe esse preconceito do passado ainda persiste, o instrumento que mais tem piada é viola, Você não vê ninguém falando do violino, da flauta, é viola, a viola é a mais sacaneada de todas. Eu levo na esportiva, enquanto eu estiver percebendo que a coisa está na esportiva eu levo na brincadeira, eu sou a primeira a contar um monte de piada de viola, várias. Agora, quando eu percebo que profissionalmente, eu já fiz muita gravação... teve uma gravação que eu parei a gravação e : “estou indo embora”. Porque acontecia um problema nos violoncelos o cara resolvia dizer que era culpa das violas, acontecia um negócio nos violinos, o cara dizia que era das violas, e era eu a A, e com ela tocando não tem erro, aí eu fiquei danada da vida e falei assim: “não, eu não aceito isso, eu sei da minha capacidade, eu sei do meu potencial, eu sei o que eu estou fazendo e não vou admitir ninguém que não seja um violista me criticando e fazendo gracinha comigo”, fui embora, fui mesmo, tchau. Porque aí eu acho que extrapola, aí está me ofendendo profissionalmente, pessoalmente, por uma coisa do passado, o cara não teve a capacidade de observar que mudou. Então eu vejo assim hoje, está vindo uma garotada espetacular de viola, graças a deus. Eu estou assim muito feliz de ver essa garotada mandando bala. Eu sinto que existe um compromisso, talvez até por conta dessas coisa todas do passado, eu sinto até maior que nos outros instrumentos, uma necessidade talvez de provar, não sei se é isso, mas eu percebo, eu vejo assim, a garotada que está estudando viola, eles levam muito mais a sério, talvez justamente para a pagar esse preconceito todo que existe, fazer essa revolução mesmo.

P: você falou assim, mentalidade de violista, o que é isso?

E5: é aquilo que eu estava te falando, eu não sou solista dentro de uma orquestra. Eu acho que quando você começa a estudar acho que você já tem um direcionamento, você vai ser um concertista ou você vai ser um músico de orquestra. Se você vai ser um músico de orquestra, o violista não pode chegar aqui com mentalidade de solista, porque ele não vai ser. Então quando eu falei da C, da humildade, eu acho que essa é uma das características pro violista, porque até o modo como você vai tirar o som do seu instrumento, você tem que ser muito mais controlado do que um primeiro violino. Tem as suas

nuances, as suas características cada naípe. Assim, por exemplo, você vai sentar num segundo violino, você não pode pensar como primeiro violino, você vai destoar, a mesma coisa a viola. Então assim, eu acho que você tem que ter a mentalidade de violista, você sabe que você vai ser um músico de orquestra, um camerista, você já tem que ter na cabeça por princípio que você vai ser um instrumento de acompanhamento, que tem a sua beleza, que tem a sua necessidade e que tem a sua importância acima de tudo, mas você tem que estar dentro daquele contexto, senão você destoa do seu naípe. Ele pode ser maravilhoso, tocar muito, ter um som lindo, um somzão, se ele não conseguir se mesclar fazer justamente aquele veludo dentro do naípe, ele não vai ser um bom músico de orquestra, não vai ser um bom violista nesse contexto. É você ter a exata noção do papel que te cabe dentro da orquestra, isso eu acho que é o principal, você não pode querer ser solista, você não é solista. Isso é uma coisa que precisa estar muito ... Fazendo o inverso, não dá pra você colocar uma pessoa extremamente tímida no naípe de primeiro violino, naquele solo de primeiro violino, o cara vai estar lá com o sonzinho pequenininho, ele também não está se adequando, de repente ele fica melhor num segundo violino. Eu não tenho esse problema, aquele naípe é mais importante, não, a viola eu acho que é um instrumento fundamental dentro da orquestra, se você tirar, você quebra toda a harmonia, ela é o centro, tem dois mais graves pra baixo e dois mais agudos, o centro é a viola, agora, você tem que saber se colocar no centro, se você gritar, você vai estar invadindo o espaço do outro. É você assumir isso, eu nunca tive esse problema de querer aparecer, de sentar na primeira, não, eu quero é tocar, eu adoro tocar viola, adoro, não trocaria por nenhum instrumento.

P: você gosta desse meio...

E5: Gosto porque eu acho que você descobre tanta coisa que outros instrumentistas não percebem, você desenvolve um senso de afinação muito grande se você está ligado, você desenvolve a percepção do que está acontecendo, o primeiro violino, violoncelo, ficam muito naquela de solista: “eu quero aparecer, tenho que aparecer” muitas vezes e não tem tempo de observar o que está ocorrendo e você poder escutar cada detalhe da orquestração é maravilhoso, então quem acaba lucrando muito somos nós. Minhas aulas de harmonia, á época em que eu fazia, eu me dava muito bem, porque eu já tocava viola em orquestra jovem, e eu já tinha esse deslumbramento eu ficava prestando atenção em tudo, então isso foi me dando uma base de orquestração, de harmonia, maravilhosa, quem lucrou fui eu. Você toca um instrumento melódico mais que está inserido num outro contexto que é harmônico. Eu não penso se... eu nunca tive vontade de sair aqui do país, sempre gostei de ficar aqui. Vim pro Teatro (Theatro Municipal) porque eu resolvi ter filhos se não eu tinha ficado na música sinfônica que é o que eu gosto, eu amo. Não vou dizer pra você que não em óperas e balés lindíssimos, nossa, tem muitos, mas a música sinfônica, de vez em quando poder meter o arco é muito bem também. Mas eu sempre gostei dessa coisa de saber do todo, eu acho que a viola dá essa facilidade, você observar o todo, ver tudo o que acontece.

P: retomando um pouco aquela coisa das piadas, como é que voe identifica, assim esse, preconceito?

E5: Existe, hoje já tem uma leva. Eu comecei numa geração onde eu era a novata, quando eu entrei pra OSB, na nacional, eu era a mascote, eles me chamavam de mascote, todo mundo ali já tinha mais de 50 anos. Então eu peguei uma geração, graças a deus, que não tinha muito esse ranço. Hoje eu sou das mais velhas no naípe e o resto da orquestra foi se renovando, então eu não vejo hoje isso muito dentro da orquestra, muito pelo contrário, eu acho que pela defesa que a gente foi fazendo não só verbal de comprar a briga tipo, eu brigo muito aqui, brinco, brigo não, eu brinco aqui na orquestra, chegou uma época em que a gente mandou fazer umas camisetas que era assim: “É só seguir as violas”, porque parou de ter erro, parou de ter problema no dia a dia, porque? Porque essa mentalidade foi mudando então já não cabia mais as pessoas ficarem brincando com essa coisa então foi a vez da gente ir a revanche. Quando os caras erravam e as violas estavam certas, a gente não perdoava, e falava: “É só ...” o pessoal já sabe “É só seguir as violas”. Nós chegamos a fazer umas camisetas, justamente por isso, as pessoas mudaram o modo de se portar dentro da orquestra.

P: as pessoas, os violistas?

E5: os próprios violistas foram sim, porque a partir do momento que você ... deixou de ser talvez um músico frustrado que tem raiva de estar ali, como última opção de músico. Então o cara não, o cara é violista enche agora a boca pra dizer: eu sou violista. Isso te dá um... você se impõe, você não escuta

mais gracinha. A coisa foi mudando muito lentamente até mesmo para o restante da orquestra aceitar essa mudança e dentro de gravação também. Como é que você vai reclamar de uma coisa que só tem dado certo? Vai reclamar do que? A prova está aí. Modéstia parte e vou falar que muito dessa coisa é graças a facilidade de tocar do lado da B, mas assim se você pegar as gravações comigo e com ela, modéstia parte são muito boas. Teve uma vez uma gravação com um maestro argentino que ele falou, ele parou a gravação no meio e falou: “vou confessar uma coisa pra vocês, eu nunca vi duas violas tocarem tão afinadas”. Isso pra mim foi o maior elogio. Claro que ela facilita demais, mas acho que eu também tenho um pouquinho de mérito.

P: claro, 50 por cento!

E5: não eu até ponho um pouquinho mais pra ela, merece, é muito... só quem senta é que sabe, porque tudo fica tão fácil pra gente, é uma coisa impressionante, afinação, sonoridade, *vibrato*, tudo melhora, é um negócio como é que ela te leva, é impressionante. Só quem senta com ela tem essa noção. Então eu acho assim que essa evolução, vou até chamar de evolução, essa evolução foi acontecendo lentamente e de uma forma que não cabia mais contestação. Que o ponto de partida eu acho que foi a mudança da personalidade do violista, daquela coisa dele se aceitar como um instrumentista. Um cara que se assumi, ele se assumiu como importante.

P: você que até um orgulho?

E5: eu acho que sim, orgulho é bom, em algumas situações o orgulho é muito bom. Por isso que eu te falei: ao mexe não, se eu achar que eu estou com a razão pior ainda, não foi aqui que errou não, foi lá e eu digo onde é que foi.

P: mas errar todo mundo erra.

E5: sim, mas já aconteceu de às vezes o maestro não identificar e resolver... “não foi aqui não maestro”. Fulano de tal pode ir lá ver que ... está correndo eu reclamo mas eu mostro também onde é que está o erro, eu não vou ficar assumindo a culpa dos outros enquanto os caras ficam quietinho lá e eu levando a culpa? Eu defendo, se estiver errado sou a primeira a falar: “Ai galera não está ... estamos correndo, é piano...” agora se não for com a gente eu brigo mesmo, não vem botar na minha conta não, seja quem for, pra mim não tem essa de maestro não. Subiu ali na frente ele é um maestro, eu sou uma musicista e os dois lados tem que se respeitar mutuamente.

P: poxa, muito bom... você teria mais alguma coisa que você gostaria de complementar?

E5: não, eu acho que é isso. Eu procurei alçar toda a minha vida justamente nessa questão. Primeiro, antes de mais nada, teve um menino, um violinista que veio me perguntar, antigamente a gente fazia 25 récitas de balé uma atrás da outra e realmente você fica... música de balé pra viola é um suplício, são poucos os que tem coisa pra se tocar mas normalmente é tchan tchan (canta) acompanhamento mesmo, chega uma hora, depois de 10 recitas que o saco já está cheio e eu nunca me permiti ainda mais no fosso, ah o público não está vendo... nunca deixei cair, nunca. Eu desenvolvi uma auto disciplina que era o seguinte, quando eu começava a ficar muito de saco cheio, conforme você vai ficando de saco cheio, parece que o instrumento pesa mais, então eu tinha que desenvolver alguma coisa que me trouxesse a atenção de volta. Então o que que eu comecei a fazer? Eu ao invés de eu ler uma nota, cordas duplas, quando o negócio ficava muito brabo eu começava estudar cordas duplas, estudando na hora do espetáculo, inventando posição, arco já fica mais difícil de você estudar porque você tem que seguir a arcada, mas dentro do possível eu procurava estudar arco também. Então eu transformava aquele momento que pra mim, eu ia cair com o instrumento, não, já que eu estou de saco cheio eu vou estudar, enquanto descansa carrega pedra, tinha que trazer o foco da minha atenção de volta. Ai esse violinista chegou pra mim e disse: “posso te falar uma coisa, eu queria lhe dar os parabéns porque você é uma das poucas pessoas que eu vejo aqui dentro da orquestra que fica na posição ereta do início ao fim, sem parar, sempre procurando caprichar na sonoridade, no *vibrato*, eu acho tão bonito isso”. Que as vezes uma hora da manhã agente já está assim... tem umas óperas assim ... que você dorme em cima do instrumento, quarta corda, primeira posição quarta corda duas páginas assim, aquele negócio que te leva a loucura, tortura mesmo. E ai eu falava isso sempre pra ele: eu acho que a coisa mais importante que você em que ter na sua cabeça é o respeito ao seu instrumento, como é que você dá respeito ao seu instrumento? Cuidando dele como você sempre cuidou quando está

estudando pra fazer uma prova ... e porque que eu digo isso? É graças ao meu instrumento que eu alimento três filhos, educo três filhos, tenho a minha família, consegui as coisas que eu tenho até hoje, foi ele que me deu tudo, então o mínimo que eu tenho que ter é respeito por ele, se eu tocar de qualquer maneira ele não vai soar o que ele tem pra soar e você toca aquilo que você é. Então se eu não tratar ele com o carinho que ele merece, acabou, a minha carreira acabou aqui, então eu acho que isso é o ponto de partida pra qualquer coisa na música. Eu tenho por principio, não importa se eu estou ganhando mil, 20 mil, tocando de graça, na rua, dentro do Theatro Municipal, dentro de casa, não importa as condições que eu esteja porque o respeito que eu tenho que ter é com ele, não é com as pessoas que estão a minha volta, não é o lugar onde eu estou, o respeito que eu tenho que ter, é o instrumento que me sustenta que me faz viver até hoje, que alimentou os meus filhos. Então você fazendo isso, você tem ... você vai ter moral pra falar o que quiser, onde quiser, quando quiser, porque ninguém vai ter nada pra falar de você. Você vai procurar ser o mais profissional possível. Não adianta vir, pelo menos comigo, tentar vantagens ou qualquer coisa pra eu agir de uma forma diferente porque não tem forma diferente pra agir comigo, vou estar sempre, sentindo dor, sem estar sentindo dor. Eu tenho uma cicatriz aqui, nós estávamos fazendo “Luzes da Cidade” do Chaplin ao vivo a trilha sonora e eu machuquei minha mão no dia do espetáculo, rasgou a pele toda aqui, rasgou mesmo, abriu um buraco aqui. Não preciso nem dizer que a dor foi insuportável. Eu tinha espetáculo à noite e eu não conseguia mexer esses dois dedos e a partitura era cheia de solo, eu não podia nem pedir pra outra pessoa tocar era a minha vez, eu falei caracas, aquela dor lancinante, quando eu olhei a mão era uma bola só e sangue pra tudo quanto era lado. O que que eu fiz, enchi um saco de gelo e taquei em cima pra desinchar a mão e eu conseguir tocar, eu achei que eu tinha quebrado esse ossos aqui tamanha a pancada. Botei gelo, não fiz mais nada durante o dia, foi de manhã, a noite tinha espetáculo aqui. Cheguei aqui pra tocar estava, não estava mais sangrando, mas estava aberto, a mão era um bola só, meti um cataflan pra dentro pra tentar agüentar a dor e vim tocar. Toquei a recita toda, já chegando no final, devido ao movimento, eu só senti aquele negócio escorrer, sangrando, uma dor e eu cheia de solo pra fazer, eu não podia dar aquilo pra alguém fazer a primeira vista e fui. Mas quando cheguei no final a dor, quando eu olhei a minha mão isso aqui estava tudo coberto de sangue, tudo inchado, a mão latejando. É aquela coisa tem que fazer tem que fazer, tudo bem vamos lá, não dá pra largar a peteca.

P: uma outra coisa que eu lembrei pra te perguntar: você acha que o músico tem se inserido muito precocemente no mercado?

E5: eu já falei isso em vários lugares, o que eu acho que está faltando muito aqui no Rio, e não é só no Rio, eu tive uma formação orquestral espetacular. Eu toquei numa orquestra jovem com o Eduardo Prates, foi a primeira, depois eu tive, trabalhei muitos anos na orquestra de Câmara com o G que é meu sogro e ele como professor é maravilhoso, maior parte dessa garotada que está aí passou pela mão dele, e depois quando eu já estava, teve dois anos da minha vida que eu ensaiava na orquestra de câmara de 7hs as 9hs, 9:30hs eu pegava na Sinfônica Brasileira ia até 12:30hs, 14hs ensaiava na jovem com o David Machado e fazia o científico a noite. Foram dois anos de muita pauleira pra mim que eu queria terminar o científico e depois eu acabei desistindo da jovem com o David e passei a trabalhar profissionalmente com ele em outras orquestras. Mas se passava muito essa coisa que eu acho que tem que existir: a hierarquia, a postura dentro da orquestra, o modo como você se veste, pode parecer antiquado, mas faz diferença. Sabe, eu acho que faz parte do espetáculo, você vai se apresentar com uma orquestra no palco ... eu detesto maquiagem, eu odeio maquiagem, acho lindo nos outros mas odeio passar em mim, mas quando eu toco no palco eu passo maquiagem porque faz parte da minha profissão. O público que está lá, ele não está lá só pra ouvir de olhos fechados, ele vai ver, ele vai analisar cada um que está sentado ali. Outro dia eu peguei as meninas, as vezes não está tocando e pega o celular, eu falei: “não faça isso”, no fosso, chamei num cantinho e falei, porque no fosso a gente acha que está escondido mas não está eu falei: “meninas não usem o celular” entrou, desliga. Primeiro está todo mundo vendo, fica feio, segundo você não está concentrado na música, como é que você vai se concentrar na música se você está prestando atenção na mensagem? Você não deixa a música acontecer, não deixa a música chegar em você. Então isso é um diferencial que tem que ter e isso eu aprendi e eu acho que falta essa escola. Eu acho que as pessoas saem (das universidades) assim muito com essa coisa de solista, já sei tocar pra caracas e o músico de orquestra não pode ser isso, ele tem que tocar muito, mas não pode ser solista. Eu sempre falo que uma constelação não é feita só de grandes estrelas. Se você pegar Perlman, Zukerman, Sarah Chang ... vai botando tudo no naipe de

primeiro violino, vai ser uma merda, você não vai ter um som de naipe de primeiro violino. Então é assumir aquela postura, o que você é? E eu acho que isso falta. Você aprende um instrumento mas você não aprende mais a tocar numa orquestra. Muita coisa que está errada hoje em dia dentro das orquestras até mesmo na concepção na luta de reivindicações, de melhoria, esse aprendizado eu acho que faz falta. Hoje o professor de violino de viola de violoncelo, ele se preocupa com o instrumento, não existe aquela pedagogia voltada para o mercado de trabalho, de você prepara o cara para ser o que? Olha, pra você entra numa orquestra você tem que ter essa postura aqui. Faz muita falta o conjunto, ele vale para a música, ele vale para a solidariedade dentro do naipe que também é importante e ele faz parte da unidade para as reivindicações. Como eu te falei você vai tocar o que você é se você se sente como único, o solista, você não vai tocar, você não vai ter as atitudes do conjunto, então isso eu acho que está faltando muito hoje em dia uma coisa mais voltada, o professor que tenha a capacidade de saber se o aluno dele vai ser um concertista, se vai ser um grande solista, ele sabe pra que ele está preparando o aluno, ele vai perceber, a capacidade do ir além do aluno. Então quando eu acho que ele percebe que o aluno vai acabar sendo inserido no mercado de trabalho orquestral eu acho que deveria ter um direcionamento um ensino a mais no currículo, aquela coisa que não está no currículo, ela está na amizade, no amor a profissão aquela coisa de passar, eu acho que falta hoje em dia.

P: o que você quer dizer com essa coisa da solidariedade do naipe?

E5: a solidariedade eu acho que é aquela coisa assim de nem sempre você vai estar super legal pra tocar, por exemplo eu vim tocar a recita, eu tive uma notícia ruim, eu não conseguia tocar, tinha solo pra fazer, toquei, mas depois que eu toquei eu cai

(pausa)

ai derrepente você vai estar disperso pra contar, é o momento que aquele cara que está do seu lado ele tem que sacar e te dar um toque, ta na hora, mas pra isso ele tem que estar atento, ele tem que saber o que está acontecendo, ele não precisa saber o motivo, mas ele tem que captar que você não está bem que hoje é você que está precisando da ajuda dele entendeu, talvez pra tocar mais forte, talvez chamar a atenção pra determinadas coisas, tem essas minúcias que também não se passa na faculdade.

ENTREVISTA 6

P: O que é pra você um bom violista?

E6: Olha, isso é muito relativo. O bom violista não é aquele que só toca pra caramba não, entendeu, é aquele que tem toda uma ideia da arte que ele pratica. O violista tem que saber apreciar um bom vinho, a ir a um museu, escutar música. Porque nós músico, por incrível que pareça, não escutamos música. Então o verdadeiro violista é que tem essa gama de informações, não só da arte, mas das coisas que ele faz de tocar nota, escalas, mas tudo aquilo que está acontecendo na sociedade. Porque a arte no nosso país aqui é uma coisa ainda muito ainda, sabe: “pra que isso?” sabe. Então eu acho que a única forma da gente ser bom mesmo é um globo de coisas, é você estudar, ver arte, fotografia, eu, por exemplo, fiz curso de fotografia, para aprender a ver entendeu, já que agente escuta bastante. Então eu considero um pouco isso, um apanhado de várias coisas sabe, é você identificar o seu instrumento, a importância que ele tem pra você e, tocar, é a parte mais fácil talvez, ter a cultura pra isso é que é complicado. Você saber as escolas que existem entendeu, quem foi o seu passado, sabe, as pessoas que fizeram alguma coisa pra você estar aqui hoje, outros músicos, violistas, mestres. Pessoas que realmente trabalharam e que pensaram, tem o pensamento deles. Outra coisa da técnica pra você ser bom, é aquilo que agente estava falando, eu incentivo muito os meus alunos a não só ficar tocando escala e tal, tem uma hora que eu falo olha só, larga tudo e toca, pega toda a informação que você tem do seu instrumento e cria alguma coisa em dó maior, ré maior fazendo com que o instrumento seja uma ferramenta de, liberdade, de jogar pra fora o stress, que agente tem muito na nossa sociedade. Eu acho que essa coisa de tocar bem é muito relativa, eu acho que ninguém chega a esse ponto tão, não é? Eu acho que todo mundo está ainda procurando isso, mesmo aquela pessoa que... por exemplo eu sou muito fã de duas mulheres violistas uma chama Tabea Zimmermann e outra Cynthia Felps e eu escutei várias vezes não a Cythia, mas a Tabea Zimmermann, dizendo que ela ainda estava a procura disso. Que a gente quer achar, quer tocar bem, tocar limpo, que é a coisa mais difícil, tocar é fácil, tocar limpo, é o mais cruel que tem. Você conseguir trabalhar sem fazer barulho extra no instrumento. E pra você fazer isso, estudar, pra você tocar limpo, são coisas assim que ... está lá nos livros, está escrito, você faz lá o Sevcik entendeu, o esquema de arco, tem aquilo tudo, mas eu acho que você precisa compreender primeiro você, quais são as suas dificuldades, a sua ansiedade, eu sou um pouco ansioso e, ao longo do tempo, eu usei a viola como um instrumento de auto ajuda de me conhecer mesmo, saber quem sou eu, eu fiz terapia e na terapia, assim como a gente está conversando aqui, eu jogava uma porção de coisas lá e estudar também é uma terapia. Então eu acho que a pessoa que trabalha nesse sentido de se descobrir, de descobrir suas limitações, estudar em cima disso eu acho que é o mais importante do que realmente tocar bem, do que qualquer outras coisas, eu acho que isso é a ponte para a pessoa chegar a tocar bem é o auto conhecimento com o instrumento. O que é muito difícil né. Eu, por exemplo, quando toco em casa é aquela coisa que todo mundo fala, mil maravilhas, você vai fazer um solo para um público, sabe, é um nervosismo, é um medo né, é uma coisa que você tem que lidar, agora, se você não trabalha isso, que a maioria das vezes a gente não trabalha isso, o que o próprio Lavigne chama de *performance*, então você nunca vai conseguir tocar bem, por que tem sempre uma coisa te travando. Então esses aspectos todos que estão em volta da *performance*, do tocar, talvez seja mais importante do que o próprio estudo em si, porque não adianta você estudar oito horas e chegar na hora você trava, como meu já vi várias pessoas fazendo. Então eu acho que tocar bem é o final disso tudo.

P: você falou uma coisa muito legal, de conhecer música, conhecer as artes ...

E6: a história delas, porque que o rococó foi rococó, a *bela época* aconteceu, culturalmente sabe ler Dante Aligeri, sabe, essa leitura faz muita falta pra você criar o cenário, pra você poder tocar Mozart, tocar Beethoven sabe. Eu acho que a gente, acho que isso é muito aqui do Brasil né, a gente não tem ainda aquela cultura que por exemplo a Alemanha tem né. A Alemanha pra você falar desse copo aqui, eles vão fazer um tratado de mil folhas sobre essa taça. A gente que é de uma cidade praiana é uma povo ainda muito oba oba, a gente não presta atenção nessas coisas, porque essas coisas realmente vão te ajudar, vão te destravar, sabe, conhecer as histórias de Mozart, Bach. O Bach fez o “cravo bem temperado” como exercício para os filhos dele, entende, a luz de velas “vai lá meu filho, toca isso lá”.

Ai você vai escutar aquilo, “ah não, legal, eu não gosto”. Arte primeiro não é gostar ou não gostar, ela não está para gostar ou não gostar, existe pelo próprio fato de que a sociedade precisa se comunicar e isso é uma ferramenta. Então eu acho que esses aspectos é que fazem uma pessoa vir a tocar bem, não só escala, técnica.

P: ai você falou a coisa da limpeza, isso está relacionado a busca de uma sonoridade?

E6: eu acho que todo mundo tem a sua sonoridade, todo mundo tem o seu arquétipo de como quer tocar. Eu por exemplo que escuto essas duas Cynthia Felps e Tabea Zimmermann, a Cynthia Felps se você escutar você não acredita ela é a primeira viola da Nova York, você não acredita no som que ela tira, você vê ali que tem muito conhecimento, de relaxamento, que uma das coisas que atrapalham muito na técnica, se você não relaxa, acabou. Se você tenciona a mão esquerda, você vai tencionar a mão direita e vice-versa e isso é um grande impedimento, se não existe relaxamento, não existe, não existe tocar, existe uma outra coisa que é executar e tal. Eu já vi ela fazer a, eu não sei como que é o nome, não é Tai Chi Chuan não, é uma outra arte, tipo Karatê, uma coisa assim, ela tinha todo um pensamento oriental de artes marciais, de coisas gestuais que podem, não estou dizendo que isso seja concreto, que podem ter interferido em uma sonoridade assim. Eu fiz e faço Aikido. O Aikido é levar você a desequilibrar o seu oponente na força positiva dele. Ele vem em ponto positivo, chega um certo momento que você livra o seu oponente, ele cai em grau negativo e ai você trabalha nesse desequilíbrio, e isso é que eu transferi um pouco pra viola, e o bom professor tem isso, é olhar o aluno, mas antes disso o aluno tem que saber qual o problema dele, se é mudança de posição, ver a mudança entre duas cordas, arco entre duas cordas, o que é, é corda dupla, é *vibrato*, é tensão. O aluno precisa, por isso que eu sempre falo que a gente tem que se estudar e não estudar o que está na folha, tem que partir de dentro pra fora. Por que tudo está de dentro pra fora, o próprio Buda falava isso, tem que ser de dentro para fora.

P: então está sempre relacionada a essa questão do conhecer né.

E6: conhecer e se conhecer, eu acho que esse é o primeiro principio pra você vir a tocar bem. Porque, você veja bem, estudar quatro horas, cinco horas, como a gente tem que fazer para o resto da vida, não basta apenas. E essa coisa de cada dia, a gente tem muito a ver com esporte, a superação a cada dia, você faz uma escala, amanhã ela já tem que ser um pouquinho melhor entende, e ai depois de amanhã um pouquinho melhor, pra isso você precisa realmente ter uma rotina, uma disciplina, se não você não vai conseguir atingir isso. E todas as nossas contusões, e coisas que acontecem com a gente, LER, essas coisas, é muito parecido com esporte, fisioterapia, a gente tem que fazer musculação, pilates, essas coisas, é muito importante pra gente.

P: mas me diz que características você observa, que saltam assim quando você vê um bom violista?

E6: a sonoridade. O som pra mim, eu estudava violino, quando garoto, dos oito aos onze anos, a primeira vez que eu vi o Nayran tocando com o quarteto Bosisío, na época o quarteto da UFF, depois quarteto Bosisío, eu escutei o Nayran tocando, foi um dos meus primeiros violistas assim, ele e Frederic Stefani. A sonoridade porque eu acredito que na vida você não tem poder de escolher nada, eu acho que a viola me escolheu pela sonoridade da corda Dó, que é uma sonoridade que eu acho magnífica, tirando o violoncelo, eu acho que é um dos instrumentos de cordas mais bonito, até que o próprio violino, que já é mais badalado, todo mundo conhece. E a viola está em plena ascensão agora na Europa, em qualquer lugar que você vá. Eu lembro que na época que eu comecei a estudar tinham muito poucos violistas jovens começando a estudar viola na viola, tinha aquela coisa de passar do violino para a viola você vê o A que foi estudar na Alemanha agora um garoto sei lá quantos anos mais novo, com uma cabeça perfeita, porque ele fez um pouco disso tudo que eu disse e muitas outras coisas na experiência dele, mas eu vi ele fazendo isso estudando línguas, indo ao museu, fez técnica de Alexander, ele foi um cara super aberto pra isso, pra aprender, solicito. Por que a gente, como viola ainda tem muito preconceito né, existe muito preconceito pelos próprios colegas, violinistas e outros. Mas eu acho que se você fizer isso, criar realmente um caminho de aprendizado extra, sistema, você tem essa tendência a achar mais o que você quer ser, o que você pode ser, uma coisa que me chama muita a atenção é sonoridade. Eu por exemplo não tenho paciência pra pessoas que tem o som muito,

desmilinguido, não tem um arco constante, sabe, a pessoa que sai correndo com o arco e freia no final. Por que eu passei a minha vida inteira isso com o Lavigne e ele me perturbando: “o arco está torto. Ó, não vou dizer mais que seu arco está torto”. Não significa que a gente vá ficar assim... compreende, nunca fica perfeito. Inclusive hoje tem uma técnica que o Gallamian, Patinka Kopenica (?), Zukerman, eles usam do oito na ponta né. O Daniel Guedes ensina muito isso. Na hora de voltar o arco, ao invés de você vir paralelo, não, você... (gesto).

P: pois é essa mudança é sempre complicada, a inércia do movimento...

E6: é a pincelada, se você chega aqui e bloqueia esse movimento, você bloqueia aqui (gesto). Então aqui você tem que ceder um pouco com o braço, tipo mexer um caldeirão né... Eu tento fazer um pouco disso, não é uma coisa tão fácil. E acho que o principal, que é aquelas coisas todas que o Lavigne passa, e é verdade, a escola dele apesar de muitas pessoas por incrível que pareça, falar mal, eu não vejo ninguém conduzindo arco como os alunos dele, eu acho realmente muito bom e o talão quem comanda é o quarto dedo e ponto. Você tira a pronação e quarto dedo sustentando tudo.

P: você começou a falar um pouco da questão do preconceito, que mais você pensa sobre isso?

E6: eu vejo hoje bem menos porque nós temos uma safra de violistas ai, São Paulo, bem preparados. Eu não cheguei a ver, mas tive colegas que foram na classe da Tabea Zimmermann que é professora em Munique, Berlim, ela anda por aqueles lados todos lá, alunos que 15, 16 anos tocando muito bem. O que nós tínhamos aqui muito tempo atrás era nenhum professor capacitado, como o nosso, nenhum era capacitado, era tudo meia boca, que aprendeu lá com fulano ou com ciclano, e as pessoas fazem uma coisa que eu não gosto, vai começa a estudar com um e vai pra outro, depois eu vou, pego um pouco de tudo e faço uma coisa, uma salada de frutas. Eu acho que pra uma pessoa aprender alguma coisa eu acho que no mínimo, se ela for muito talentosa, no mínimo dois anos com um professor. Hoje eu entendo muito mais o que o Lavigne coisa na própria aula ele falava, hoje eu dou aula de Sevcik essas coisas, ai hoje eu entendo e começo a rir sozinho das coisas que ele falava de arco e... hoje eu entendo melhor, e cada vez que você faz mais você vai entendendo melhor e eu aproveitei aquele sistema do Sevcik pra tudo, eu faço aquilo tudo, mudança de posição, posição fixa. Eu estudo posição fixa todo dia. O Paulo Bosísio tem um sistema de escalas muito interessante que ele vai subindo de semi tom em semi tom na corda dó. Então você faz uma escala de duas oitavas em casa semi tom compreende, sempre com o segundo dedo. Eu considero o primeiro dedo o dedo mais... qual é a palavra... ele não é um dedo muito importante porque a característica dele é diferente entendeu, ele é um dedo grande, ele é um dedo que tem uma extensão muito grande pra trás. Eu considero a forma realmente essa: 2, 3 e 4. Se você trabalha muito isso, principalmente trabalhando do quarto para o primeiro dedo. Eu faço o Sevcik, invento o meu Sevcik. Então fico sol lá fá sol lá fá sol e vou pra outra corda... porque eu sei e já me estudei que eu tenho dificuldade, tinha e sempre tive no meu quarto dedo porque o meu quarto dedo é pequeno. Depois que você começa a imaginar essa forma, sem o primeiro dedo, você muda as coisas, você muda completamente.

P: Voltando um pouco, bem você falou que tem menos preconceito hoje, mas de qualquer forma...

E6: o preconceito eu acho que é uma auto afirmação que as pessoas precisam em cima do outro, eu acho que um pouco isso. É porque é engraçado, então vamos fazer uma piadinha, todo mundo vai rir, porque já é uma piada comum, entende, então ela é fácil. Mas hoje em dia eu vejo ai muitos... sabe, violistas chegando, que na minha época não tinha, pra você comprar um CD, é a informação também chegando. Na minha época eu ia ali na Arlequim e encomendava um CD ... 45 dias, 60 dias. Hoje, eu comprei agora esse aparelho aqui (celular) Tabea Zimmermann tocando, com uns discos novos, tocando Hindemith, tocando coisas que eu nunca escutei, que são compositores modernos. O acesso ele também ... e o acesso do violino sempre foi maior porque nós tivemos muito mais violinistas estudando fora, o próprio Paulo Bosísio é um exemplo disso. Que estudou numa das escolas mais famosas de Colônia com o Rostal que foi aluno de Fleisch. Apesar de que a técnica é igual né, a forma de conceber é igual. Mas eu acho que uma coisa que conta muito é o visual. Você ver uma pessoa tocando, aqui no Rio de Janeiro era difícil você encontrar, tinha o Steffani, a Marie Cristine que é uma excelente violista. Mas s você ver essas pessoas tocando, assistia hoje, daqui um ano, violinista não,

você tem aos montes por aí. Eu acho que isso coloca um pouco a escola e o próprio trabalho violinístico pra frente. Repertório, também concordo que o repertório é diferenciado, inclusive o de orquestra que eles trabalham muito mais, a gente faz mais acompanhamento, eu acho verdade, até pelos próprios concertos que eles tem. Agente só tem Stamitz, eles tem três concertos de violino, clássico. Sonatas e partitas escritas para o instrumento sabe, a gente tem para cello, que é ótimo, a gente faz super bem, é igualzinho. É complicado você pensar nisso, que a coisa foi feita e a gente meio pega o arranjo de cello e tal. Isso que abre um pouco a escola do violino e as coisas que foram escritas para o próprio Flesch no livro dele “A arte do violino”. A gente sempre pegou um pouco, e outra coisa é o comportamento, que eu acho que os violistas eles são muito mais tranquilos. O temperamento do violino eu acho que quando ele começa a estudar, o instrumento, pode parecer besteira, mas o violino é um pouco ansioso, cria muito mais *frisson* do que a tessitura da viola, eu acho que a tessitura ela é mais tranquila.

P: então você acha que os violista tem uma vibração mais...

E6: olha, eu conheço poucos que não são, mas quase todos que eu conversei e tenho amizade são pessoas muito mais sensatas entendeu, são pessoas que conversam de uma forma muito mais inteligente, sabe, tranquilidade. Porque os violinistas ficam muito vaidosos dentro do mundo deles, sabe, eu não quero falar mal deles não, mas eu acho eles muito vaidosos. Tem uma piada pra cantor, que eu acho que serve muito bem pra eles. Como é que um cantor muda uma lâmpada, ele bota no bocal e espera o mundo rodar. Sabe porque eles são primeira voz tudo eu acho que influencia, são os sopranos, estão sempre com a melodia, isso é uma característica que o próprio repertório de orquestra e individual que mexe com o indivíduo. Porque é tudo uma questão de frequência né, a gente vive de frequência. Você tem uma frequência eu tenho uma frequência e a forma como você se relaciona tem uma frequência uma coisa é com seu pai, sei lá, com a sua família, sua mãe, outra coisa é quando você se relaciona com o seu trabalho, são frequências diferenciadas.

P: você acha que talvez os violistas vibrem mais numa mesma frequência?

E6: eu acho que a frequência deles é mais calmat, eu acho, isso eu não te digo que é cem por cento, mas as pessoas que eu conheci, vi e conversei e são meus amigos são assim. É eu vejo muito violista enxergando muita coisa bacana, até socialmente dentro do trabalho, vê questões muito mais interessante. Violinista não tem muito tempo pra isso não, estão mais naquela coisa que eu tenho que tocar meu concerto e não sei o que.

P: então o violista, o cara que está ali, que estuda a técnica, mas ele também está preocupado em conhecer esse ao redor?

E6: eu acho que sim. Eu acho que é engraçado, como a gente está conversando isso agora, eu acho que eles procuram mais a arte, até porque em orquestra, muitas das vezes, a arte é menos em relação ao violino, muito acompanhamento, é muito complicado você fazer um acompanhamento de uma semi breve, ópera tem muito isso, uam pam, uam pam (canta), mas você tem que ter o discernimento de que não é am pam, então a primeira um pouco mais a segunda um pouco menos. Sabe, essas questões mesmo com duas notas tem que ser pensadas não é de qualquer jeito. Eu, por exemplo, penso muito nisso, como é que eu vou fazer isso daqui, assim, a primeira um pouco mais a segunda um pouco menos. Porque a gente fica um pouco pensando no que o passado também fez, ah, porque o fulano tocou assim, isso os violinistas eles conhecem muito bem, os violinistas do passado, nesse ponto eles fazem isso. Mas eu acho que é voltado pra coisa da frequência mesmo do próprio instrumento dá para o indivíduo. Depois de uma hora, duas horas, três horas de estudo entendeu.

P: me fala um pouquinho mais, dessa assim, função da viola na música, ou a característica dela.

E6: eu acho que a viola sempre foi e sempre será o grande recheio. É o doce de leite argentino. Você vê isso nitidamente quando você compõe uma música sem viola, fica faltando alguma coisa, porque são os médios né. Aquela coisa do som da sua casa, o som da sua casa não tem agudo e grave, se você tiver um agudo e um grave vai ser aquela coisa (canta). Então é uma ponte para a conversa entre o

agudo e o grave, a viola faz esse médio e acredito que nós estamos aí, não sei quantos anos de música, desde Palestrina, música enfim, lá da Renascença, até hoje, desde que a viola apareceu, tem em todas as orquestras Debussy, Ravel, todos eles usavam porque eles tinham consciência disso, dessa fusão que a viola traz para os dois opostos.

P: e recorrentemente ela é usada mais como acompanhamento...

E6: geralmente, dependendo do estilo. Nos estilos mais modernos ela tem até predominância. Mas na maioria das vezes sim, como recheio mesmo.

P: mas aí quando tem aquele solo de viola, porque será que o compositor escolheu a viola para aquele momento? Como em Copélia que tem um solo de viola no final

E6: olha sinceramente não eu acho que realmente é essa questão da frequência, por exemplo no balé Copélia tem aquele momento triste do final né nada melhor para exemplificar uma tristeza de alguma coisa do que uma viola tocando, porque é um instrumento triste, é um instrumento que tem uma característica de som solitária, então eu acredito que é por isso, porque se chama Valsa Triste Então eu acho que ele quer passar através do próprio timbre do instrumento, melancólico é uma palavra melhor, bem melancólico.

P: sempre surge essa questão do timbre do instrumento.

E6: é, ele fica aqui mais aqui dentro da concha, ele não sai muito, não tem muitos... ah, pontas. A viola não tem muita ponta, arestas, entende de tessituras, a tessitura dela é isso ali e ponto e isso é que eu acho que transforma ela exatamente num instrumento mais particular, mais melancólico.

P: legal que isso tem a ver com essa característica da personalidade um pouco do violista...

E6: porque é... cada vez mais eu me foco, eu dou aula pra um menino, nesse projeto social, que é um menino bem humilde assim, ele vive num cômodo na casa dele com cinco irmãos, ele quer tocar viola e eu perguntei pra ele, mas ... ele está com vinte anos e tal, ele está bem iniciante.

P: e ele quer viola?

E6: ele quer tocar viola, tem um sonho de tocar viola, sabe isso pra mim... eu ainda não consegui decifrar isso, mas pra mim isso é muito forte entende. Nós estamos aqui no nosso século aqui, né, vinte e um, dizem que o mundo vai acabar daqui a alguns dias sei lá, e ele quer tocar viola, porque? Porque o instrumento captou ele, ele poderia tocar qualquer outra coisa, guitarra, violão, mas ele quer viola. Isso pra mim é interessante saber ainda que essa força que as pessoas, que o instrumento tem, exerce, eu considero assim, não é eu quero por causa disso... não, ele não nasceu nesse ambiente. O ambiente dele, te juro, ele me contou, é pagode entendeu. Ele conhece André Rieu ... "ah, André Rieu e tal" que eu acho até uma ofensa com o instrumento (risos). Você falar que o André Rieu, um violinista... mas enfim faz o trabalho dele muito bem feito aliais, André Rieu, vamos deixar ele pra lá, mas ... Então mais uma vez eu ... nada vai deixar de me convencer que realmente o instrumento captou ele, foi lá e mordeu mesmo e ele está lá, está estudando e todos esses projetos que eu estou fazendo com ele, ele está sendo um pouco de cobaia também, porque eu preciso usar ele como cobaia, porque eu acho algumas coisas, quando eu vejo tocar entendeu. Se eu for colocar ele pra fazer o Flesch: oh, faz esse Flesch aí e volta na próxima aula. Ele vai enlouquecer.

P: sim, as adaptações que você tem que fazer.

E6: A adaptação é simples é o que todo mundo tem que ter no início, entender o que o espelho do instrumento, o Lavigne fala isso. Se você não entende o que é o espelho do instrumento, se você olha uma nota e: qual posição eu vou fazer? Isso é uma fração de segundo que você se ferra, e manda mão e ela tem que ir, o tato tem que ir, o reflexo tem que ir. Sabe, isso é o ponto número um pra mim, sabe, é você conhecer realmente o seu instrumento, saber a forma como você vai utilizar e isso é uma das coisas mais fáceis hein, que o mais difícil é a arco. Você tocar com um arco ... *legato* entre duas

cordas, pra mim é das coisas mais difíceis do mundo. Então o arco pra mim, 3 pra 2, 4 pra 25, entende, não corra na saída entendeu, arco constante, eu não tive aula com nenhum professor que falou arco constante pra mim, entende, você trabalhar com o arco constante é muito difícil, bota 4 tempos lá e faz um arco constante, mesma sonoridade até o final, e não sujar, que aí é difícil né. Se agente for fazer isso aqui, pegar 45 aí, 42 vão sujar, porque é complicado. Mas esse estudo, essa programação, essa inteligência que a gente precisa pra criar né, uma nova... porque a técnica ela não depende só dos livros, aquilo que a gente volta a falar, ela depende do nosso entendimento, só isso. Eu me pego várias vezes estudando sujo, pego mesmo, ih caramba, mas que afinação é essa, entende, está alto, está baixo, qual é a minha referencia, dó maior, fez a escala antes. Se você estuda assim, pode estudar uma hora, mas você adquiriu, tem gente que estuda quatro horas mas... está pensando que vai sair logo mais, que a festa vai ser boa, vai adquirir mas.... Eu vejo tanta gente boa que foi pra fora e voltou mas não soube captar isso sabe, essa questão de relaxamento, porque é difícil, você tem que botar na cabeça assim: não vou apertar o espelho e estudar a partir daí com esse pensamento. Que quando você não aperta, não aperta, não aperta, cuidado. Sabe, você começa a criar um exercício de você mandar a informação para não apertar. Porque eu assim, eu já fui tenso, porque eu gosto muito de sonoridade, eu gosto do som bem quente, um som bem... é bem quente mesmo eu não consigo tocar e ... é do meu temperamento, sabe, o temperamento tem muito a ver com isso, de cada indivíduo, da forma como ele vai tocar, que a gente estava falando lá trás, depende muito de cada um.

P: isso que você falou da tensão

E6: pois é chega um momento que você prejudica a velocidade, você prejudica a afinação, você prejudica o próprio som, *vibrato* e outras coisas que poderiam né, mudança de posição, se você aperta como é que você vai sair da primeira pra quinta posição? Não tem como e a sua mão precisa estar livre, as coisas precisam estar livres, o entendimento disso é muito importante. Isso eu estou fazendo um trabalho com esse meu aluno, de relaxamento, aquela história da folha de baixo dos dedos.

P: é eu já ouvia falar disso mas o Lavigne nunca fez comigo

E6: antigamente ele fazia, o Paulo Bosisio faz. Ele leva e traz a folha e você tem que fazer a escala e ele tem que ficar mexendo a folha. Foi a primeira pessoa que me disse isso então resolvi trabalhar, mas é difícil porque o Sevcik te deixa um pouco tenso, tem que tomar cuidado com ele. Porque eu acho super gostoso estudar técnica. Se me falarem assim, você prefere estudar um concerto de Walton ou técnica? Pô, eu adoro técnica eu prefiro estudar técnica do que concerto. Toda a minha visão é toda mais pra técnica. Eu vejo uma coisa eu bato assim, porque que eu não estou conseguindo tocar isso? E aí eu vou pensar naquilo, e aí eu vou criar um exercício e estudar como aquelas coisas lá do Sevcik em três tempos, tudo está no Sevcik, tudo que você precisa, a informação, consciência, está tudo ali. A forma como você faz, a forma como apresenta, sonoridade, relaxamento, velocidade tudo você pode criar um estudo conhecendo aquilo. Porque eu acho que eu me desconstruí muito depois que eu estudei com o Lavigne e com o Bosisio sabe, que pra mim foi muito importante pegar o Bosisio depois. O Bosisio foi muito mais pra mim mão esquerda, porque quando eu cheguei na aula dele, uma das primeiras coisas... olha, de mão direita eu não tenho nada pra te dizer o seu trabalho é excepcional, agora, mão esquerda a gente precisa fazer algum trabalho aí comecei a fazer o esquema de escala dele, que até então eu não fazia, fazia o Flesch e hoje eu faço um sistema totalmente diferente é o Patinka (?) Kopernica (?) e Zukerman, que eu acho uma das coisa realmente, depois desse estudo né, do Flesch, do entendimento... porque está tudo no Flesch, só que o Flesch é um pouco cansativo né, você está lá num sib... A Patinka e o Zukerman eles tem uma visão muito legal, eles fazem com um ritmo, então você começa fazendo a escala em semi breve, breve, mínina, duas semínimas ligadas, colcheia, em três, quáteras, a depois quatro, quáteras de seis, oito, doze e desesseis, você faz uma escala com um arco só. Uma das coisas mais importantes nessa escala é a semi breve, porque o instrumento só quando ele vibra, quando você afina bem afinadinho o instrumento oscila. Vou te dar um exemplo, você pega uma segunda menor e toca uma segunda menor você vai ver que o instrumento vai fazer um barulho muito estranho e quando você faz uma semi breve bem afinada, relaxado, de preferência sem espalheira, eu não uso espalheira.

P: nunca?

E6: não já tem mais de dez anos que eu não uso espalheira e pra mim foi o maior conforto da minha vida. Pra muitas pessoas é um martírio tocar sem espalheira, eu não consigo com.

P: eu não consigo sem

E6: é, mas a gente deve estudar sem espalheira sabe, porque a gente vai notar que a gente, mesmo com espalheira, a gente força muito. Então hoje eu penso mais no ombro pra baixo do que assim... Mudei a técnica, mudei a técnica de mão esquerda. Só que, tem uma das coisas mais importantes que a gente tem que pesquisar muito, o Zukerman faz muito isso, ele não trabalha com o braço muito virado. Na corda dó ele trabalha aqui (gesto), mas não é aquela coisa entende. Então o braço dele está na maioria das vezes mais recuado e isso cria aqui um ambiente, na que ele chama de saboneteira, cria um ambiente que segura o instrumento. Agora, cada um tem o seu perfil ombro, queixo, altura, não sei o que lá. Eu não tenho muito pescoço. Mas a coisa engraçada é isso, você ver que a gente experimenta pouco no instrumento, é aquilo do dó maior, vai lá, faz uma música em dó maior, toca alguma coisa. Alguém as vezes chega pra você: toca algum negócio ai. Ai você: ai eu vou tocar o que? Sabe, todo mundo vai achar maravilhoso. Então são essas coisas que a gente precisa entrar em contato, uma gama de diversificações, sabe, hoje eu vou estudar sem espalheira, sabe, hoje eu vou fazer isso. Porque se todo dia você estuda o sevcik daquela forma que tem que ser estudada, chega uma hora que você vai dar um grito. Então você tem que também criar outro parâmetro, sabe, hoje eu vou fazer por causa disso aqui, do som, ou pra relaxar a mão esquerda, vou fazer, enfim. Buscar essa consciência, não estudar apenas o que você está vendo é estudar você, volto ao início, estudar realmente seus problemas né e não passar por cima, porque a gente passa muito. Oitenta e cinco por cento das vezes, depois de uma hora a gente já está passando por cima de muita coisa na verdade. Por isso eu acho bacana estudar meia hora e para, toma uma água, volta meia hora para toma uma água, volta. Meia hora eu acho que é o ideal, ai a gente se concentra mais. A cabeça, agora vou fazer esse exercício aqui, sei lá faz corda solta, sevcik meia hora e para, vamos fazer outra coisa. Porque não é muito e sim condensado perfeito, você tem que estudar perfeito, devagar, perfeito. Porque se você corre no lento, você vai correr no rápido e vice versa, se o rápido está ruim é porque o lento está ruim. Entende, são essas coisas que a gente tem que acalmar a gente. Estuda uma hora mas estuda condensado, eu já estudei várias vezes condensado, pego arco, pego sevcik, pego mudança de posição, só que isso eu tenho um esquema meu hoje. Mudança de posição eu faço uma escala de um dois um dois um dois, escala maior numa corda só. Dois três dois três dois três. Acho que quando você começa a fazer essas coisas você sai um pouco daquela coisa meio... ah, vou dar o risquinho, já fiz isso aqui hoje. Essa coisa, chega um tempo que aquilo pra você é dolorido, você já fez tanto aquilo, você já tem uma história tão cruel com aquilo. Então às vezes eu acho melhor você saber qual é o seu problema. O meu problema quando eu tirei a espalheira foi mudança de posição e corri muito atrás, estudei muito sobre mudança de posição e fui parar numa situação que eu precisei estudar a coisa que é mais simples pra mim, essa mudança um dois um dois um dois, em maior, menor. Hoje eu não trabalho mais com espalheira e eu não consigo, eu tenho espalheira mas não consigo.

P: sempre quando eu tiro já saio correndo pra colocar de volta.

E6: pois é, a gente tem que procurar os pólos né, procurar um pouco do oito e do oitenta, o desconforto também, você tem que procurar o outro lado, que ai você encontra o meio termo disso. Eu te juro que se você estudar sem espalheira, você vai criar um outro tipo de visão quando você tocar com espalheira. E isso ai é oitenta por cento: todo mundo levanta o ombro mesmo com espalheira, a compensação, é um grande exercício.

P: está na sua hora?

E6: tenho mais dois minutos

P: não, era só pra saber se você tem mais alguma coisa a acrescentar sobre essas coisas que a gente conversou.

E6: não, assim de cabeça, não me vem nada, eu acho que eu fui falando, foi saindo as coisas, não tem nada programado, até por que eu não sabia o que você ia perguntar. Mas eu acho que apesar disso tudo vale muito a pena a gente estudar e levar o instrumento de uma outra forma, de uma forma diferente, encarar de uma forma diferente. Eu acho que as vezes a gente leva muito a sério, e esse levar a sério implica numa coisa principal pra gente que é relaxamento, não conseguir ultrapassar aquilo, você chega um certo momento: aaaa! Você tem que procurar alternativas quando a coisa está pegando mesmo para tudo e... não estuda, pensa primeiro porque eu acho que agente tem ainda um problema muito sério que é isso que eu falo do método, que a gente estava falando lá trás, o método as vezes deixa a gente burro. Então, as vezes larga o método, poxa, você tem condições perfeitas de criar um exercício do sevcik e fazer, em qualquer posição, não na primeira não, qualquer posição e saber identificar qual o problema: é velocidade, é afinação, é articulação o que que é? Isso é a meta número um. Porque quem estuda tocando, ah, vou tocar do começo ao fim, do começo ao fim, e fica ali mudando de posição que nem um doido ... isso não é estudo. O estudo é um dom que você requer do físico, você identificar: eu estou saindo daqui indo pra cá... essa coisa de movimentação de braço, é um laboratório, estudar é laboratório. Estudar é uma coisa muito dinâmica. Eu acho que quando a gente vai pra um exercício é importante entendeu, é uma das coisas mais importantes, mas sair um pouco dessa coisa do método, desapegar, fica uma coisa muito burocrática, por isso que eu digo assim: brinque com o seu instrumento, brinque mesmo, pega e sabe... sei lá toca. Sabe eu vejo agora um menino lá tocando lá no Largo do Machado, e tem um rapaz que com a boca, *be Box*, que se chama? Tum, Tum, aquele negócio que faz com a boca, muito bom. Tem um menino e tal desses projetos sociais que toca com ele violino, sabe, o menino é bom. Você vê que ele não é fruto de nada, mas ele teve coragem de que muito profissional não tem que é pegar e tocar entendeu, bota o ouvido ai e vou embora, bota o ouvido pra funcionar e... a gente consegue, porque a gente trava muito o nosso pensamento, nosso pensamento é muito travado porque a gente tem muito medo ai da *performance*, medo do que o outro vai dizer. Hoje eu estou com 41 anos e te confesso que realmente a idade é a melhor coisa que tem, você vai acalmando, vai vendo que a maioria dos seus fantasmas realmente não existem, é tudo criação sua e ai, quando você fica mais tranquilo, e não quer mostrar, fica mais tranquilo pra você, você identifica aquela coisa: eu sei fazer isso. Eu já estou... eu comecei a estudar violino com oito anos, não era uma coisa assim séria, era muito mais lúdica, eu comecei a estudar sério mesmo com o Lavigne, com 16 anos, que ai eu fui saber o que era pegar no arco, até então pegava de qualquer maneira. Então quando você tem um pensamento sistemático que nem ele teve, que aliais todos nós precisamos ter como formação, ai voc~e pode chegar um dia e : vou desconstruir isso tudo. Eu acho que essa é a grande visão que o violista tem que ter pra tocar bem ele tem que chegar um momento que ele tem que criar ele, que é ele, quem é o violista, quem é essa pessoa. Não vai ser uma pessoa Lavigniana nem Bosisiana, nem qualquer outro, é aquele indivíduo que toca assim. Por exemplo se você colocar um Yuri Bashmet pra tocar, eu sei que é ele, isso é ser artista, não tem jeito, se ele tocar muitas pessoas: Yuri Bashmet, Tabea Zimmermann, Cynthia Felps. Porque eles conseguiram levar o estudo da viola ao nível da arte, que é o que, se desconstruindo e criando a sonoridade peculiar aquilo que eles acreditam.

ENTREVISTA 7

P: o que é pra você um “bom violista”?

E7: poxa, músico, um bom violista é um músico que tem habilidades pra fazer o que ele ... arte com o instrumento dele, com a viola né.

P: e que habilidades seriam essa?

E7: intelectuais e motoras, pra realizar, é você juntar a sua mente, o seu corpo pra fazer música por meio do seu instrumento que é a viola.

P: e o que te chama atenção em um violista tocando?

E7: das exigências mínimas que você tem que ter, no mínimo o que o cara tem que ter é ser musical e as bases para que a música transpareça, apareça que é a afinação o som bonito, imaginação, todas essas coisas... ritmo, coisa que qualquer músico tem que ter. Eu por mim o cara pode ser pianista, violoncelista e violista ao mesmo tempo contanto que ele seja um bom músico, que ele consiga realizar as coisas no instrumento, eu não vejo muita distinção.

P: o que você quer dizer com habilidades intelectuais?

E7: tem que ter reflexões sobre... um milhão de coisas. Você tem que refletir sobre a música, você tem que ter reflexo, senso crítico, analise, ter uma boa analise do que você está fazendo e mil outras coisas, você tem que ter uma boa concentração, perseverança de estudo. Ao mesmo tempo você tem que ter sentimentos, desenvolver um lado... soltar um lado interior... os sentimentos. Encontrar uma forma de tirar os sentimentos pelo instrumento, essas são sei lá, habilidades intelectuais. E motoras é coordenação motora, um conhecimento extremo do corpo em relação a como utilizar o seu corpo de uma forma coerente pra você tocar, ai entram os problemas da força de estresse tenção essas coisas.

P: você tem alguém assim como referencia de bom violista?

E7: ai eu vou frustrar você porque eu tenho meu pai, tem o Antônio Meneses, meu avô também que toca piano, são músicos, alguns violinistas também e violistas claro, Tabea Zimmermann, Kim Kashkashian, pra mim são o nível mais alto. A Tabea Zimmermann, como referencia porque ela é uma pessoa completa artisticamente e de forma instrumental também, como instrumentista e como músico, musicista. Ela faz muita música e de uma forma quase que perfeita com o instrumento dela, ela conseguiu juntar os dois as habilidades intelectuais e motoras.

P: e como você acha que o violista é visto pelo meio musical hoje?

E7: eu sinceramente não vejo aquela coisa que o pessoal fala: “músico frustrado”, eu não vejo nada disso, hoje em dia a viola, o violista tem uma posição na orquestra bem diferente do há cinquenta anos atrás. Dos violista que eu vejo nas orquestras e no meio e tal, são pessoas que estudam muito, estão desenvolvendo repertório sabe, um repertório que não existia antes, correndo atrás da bola muito mais que violinistas e violoncelista que já tem o papel deles certificado ai na orquestra. Tanto é que às vezes você vê o naipe das violas em diferentes orquestras muitas vezes o naipe de referencia em determinadas músicas. Por exemplo a sinfonia de Bruckner n.4 que a gente tocou no ano passado tem aquele solo gigante no segundo movimento da sinfonia, a orquestra inteira elogiou o naipe de violas quando agente tocou isso ai. São momentos que você espera que a viola apareça e que agora realmente ela está aparecendo de uma forma muito bonita. O violista está cada vez tocando melhor, tem cada vez mais concorrência.

P: então é uma coisa que vem mudando...

E7: historicamente tem o mito né: tocava violino mal vai pra viola. E hoje em dia não, pessoas começam com a viola ou então violinistas excelentes que viram violistas. Tem o caso do spalla da

filarmônica de Londres, era violinista e virou violista, o cara é maravilhoso, tem um monte de casos né, então eu acho que isso já não existe mais. Aquela coisa de piada de violista, realmente, é engraçado ... mas já não cabe, já não é mais o caso né.

P: você acha que esse preconceito está tipo diminuindo...

E7: é uma... de uma forma geral eu acho que é que nem os outros tipos de preconceito antigos ... o negro ... mas hoje em dia não existe isso mais, pode até existir mas não na classe que a gente vive, no meio que agente convivi. Existe em outros lugares mais, na orquestra não.

P: mas você ainda ouve piadas...

E7: piada sempre tem, claro, mas eu também faço piada de contrabaixista e de flautista, mas não acho que seja uma coisa ... nem que seja um olhar do outro real, é só uma oportunidade de fazer piada. Eu considero assim, hoje em dia, mas isso é uma opinião de quem está muito dentro assim do meio de viola, mas em viola hoje em dia está todo mundo correndo atrás de tudo. Você por exemplo, na Europa você, Ligetti acabou de lançar, quer dizer, não acabou, lançou aquela sonata que é uma das mais difíceis que tem atualmente, todo mundo com 19, 20 anos está estudando isso no Conservatório e o mesmo não acontece em outros instrumentos ou até acontece, mas eles estão incluindo no repertório normal, coisas difíceis e que eram consideradas *intocáveis* há trinta anos atrás. Essa busca o cara ele quer fazer o máximo dele.

P: você acha assim que tem um orgulho assim de ser violista?

E7: não sei dizer, é muito pessoal ...

P: como você vê uma função que caracterize a viola na música?

E7: tem várias funções, depende da época, depende da música. Aquele quarteto de Janáček, a Kreutzer, é um concerto para viola e trio de cordas. O quarteto de Shostakovich, o n.13 também. Ai você pega um quarteto de Mozart ou de Hadyn, ai já tem outro papel acho que depende, por que assim música de câmara existe um.. uma vez eu tive aula com um cara que falou um negócio muito interessante em relação a música de câmara, acompanhamento não é só acompanhar, é você empurrar o outro fazer aquilo que ele está querendo fazer ou que você deseja fazer, sabe, você tem uma papel ativo. Então quando você está fazendo musica de câmara, às vezes no acompanhamento, você acaba provocando ao outro a ideia que você quer, ou a ideia que ele está querendo é uma forma de cooperação entre todos então o próprio acompanhamento, é claro que está ai, você acompanha o cara tem a melodia o outro tem um baixo, você fica ai no acompanhamento mas também é um... é uma coisa quase subjetiva né, em música de câmara isso é muito... em geral em música também, você não acompanha tocando três notinhas, você quer levar uma ideia pra frente e se você não levar essa ideia tocando essas três notinhas, vão ser só três notinhas e não vai ser música. Cooperação, esse professor ele provou como é que você pode influenciar na melodia de outro acompanhando. O violinista do trio que eu tocava, ele tocou a melodia com esse cara acompanhando e ai ele tocou a melodia de uma forma em função do acompanhamento que ele fez. Ai ele [o professor] acompanhou de outra forma e o violinista tocou de outra forma, teve outra interpretação, então esse é o papel da viola né, nesse caso, uma espécie de acompanhamento que não é acompanhamento é a influencia né. Que nem o Maquiavel, que o cara fica influenciando, aqui e ali e as pessoas fazem o que ele quer. Na orquestra em teoria esse papel também são 12 pessoas pensando [o naipe de violas] sobre uma mesma coisa então você tem que mais é seguir o maestro, ai o maestro é quem manda, se não tem discordância total. Esse é o momento em que o spalla do naipe vira e fala: “essa daqui eu vou tocar mais curta” e todo mundo tem que tocar assim mesmo que você ache que não (tutti: duplo papel de acompanhamento, acompanha também o chefe de naipe). Na orquestra em teoria a viola tem essa função quando está acompanhando isso e quando está solando, o papel inverte.

P: e quando a viola está com o papel do solo, você acha que alguma intenção do compositor em colocar esse timbre naquele momento?

E7: claro, depende da intenção do compositor, isso é uma coisa mais de composição. Por exemplo Shostakovich, tem um divertimento dele que ele usa a viola pra fazer um tema super burlesco, que você acaba rindo no final do tema e ao mesmo tempo ele é utilizada de uma forma muito dramática por exemplo no concerto Walton, é uma coisa super romântica, depende realmente da intenção do maestro. Ele pode aproveitar de todas as características da viola pra fazer o que ele quiser.

P: e quais você acha que são essas características?

E7: então, é um instrumento mediano, ele não tem graves muito graves nem agudos muito agudos ele tem realmente uma característica um pouco mais ... é como se fosse um violino-violoncelo. Nos agudos tem aquela coisa que não é brilhante do violino, que [esse agudo não brilhante] pode ser considerado muitas vezes dramático, triste, mais também é profundo quando você está na zona mais mediana da viola tem uma certa profundidade. Não sei, isso ai é ... depende.

P; sim, tudo bem é o que você acha mesmo do som etc...

E7: é um som muito potente sentimentalmente falando é que nem ... o violoncelo tem também um pouco disso, O violino já é uma coisa mais brilhante, que aparece. A viola já é uma coisa que se interioriza mais. Tanto é que tem coisas, violistas traduzem tudo do violino, peças virtuosísticas, mas tem peças virtuosísticas que não cabem se você tocar na viola e também aquela coisa do ... as suítes de Bach, as sonatas... as sonatas pra violino ... o violino fica melhor, não tem aquela característica, na viola realmente não se encaixa, pela viola ter um pouco mais de peso e de ... em geral assim. Tem muitas características ... geralmente as pessoas não exploram muito a característica dela de profundidade, é muito utilizado em termos de violência, as pessoas: páaa. Do ponto de vista interpretativo. Tem aquela coisa de você dar uma porrada no instrumento e tocar assim, mas eu acho que não faz parte das características da viola, em alguns momentos, mas de uma forma geral eu não sou muito a favor disso não.

P: então as pessoas exploram pouco a profundidade do som da viola na construção da sonoridade.

E7: é e ela é muito delicada em relação à tradição. Porque você sozinho é quase impossível de você construir um próprio som, a menos que alguém não te leve por esse caminho, sabe, na te guie, você não tem uma referencia sólida então você acaba sem saber muito bem pra onde que é o legal, você acaba forçando ou acaba ficando supérfluo, esse negócio de você encontrar a sonoridade, aliais isso na viola é uma das coisas mais importantes que tem, é você encontrar um som bonito. Porque no violino, dizem os que tocam violino e viola, que é muito mais simples você conseguir um som mais ou menos bem trabalhado, na viola não, na viola qualquer errinho já aparece, tanto é que as pessoas trabalham muito a sonoridade na viola, mais do que os outros instrumentos. E tanto que por exemplo no repertório mesmo de orquestra, de câmara e tal , muitas vezes você toca muito menos coisas então você acaba dedicando mais tempo a tocar essas coisas de uma forma bonita do que tocar... no violino que o cara tem uma melodia cheia de notas.

P: me fala mais um pouco dessa coisa ai da tradição, de construir um som.

E7: tradição eu digo no sentido de alguém te guiar pra você aprender a chegar num som legal, um professor que te encaminhe bem. Por que mesmo que as pessoas digam que som é uma coisa muito pessoal, e é muito pessoal, pra você chegar a esse pessoal você tem que percorrer um caminho que é de você conquistar a liberdade com o arco ou de você aprender a soltar a mão ai uma vez que você consegue, ai você constrói o seu som, mas até lá alguém tem que te levar e ai que é a importância da tradição, se esse cara não souber te levar você não vai conseguir desenvolver um som bonito, a menos que você seja uma pessoa ultra talentosa e passou por cima disso, mas ainda assim, existem milhões de casos de pessoas que são muito naturais tocando e pegam um caminho com um professor que leva eles a ter um som que não é tão interessante. E tem até o caso de pessoas que tem um som bonito e ai vão estudar com um cara e ficam com um som feio, esse negócio da tradição, ele pega os vícios, as formas de tocar do professor, espelha um pouco, e se o professor não for um cara interessante ...

P: legal, tem dessas coisas que a gente conversou que você falar mais alguma coisa?

E7: olha pra ser honesto, honesto mesmo eu acho que realmente tem o violista pode ter o seu papel, ter uma personalidade e tal, mas eu acho que de uma forma geral as cordas são todas parecidas, a técnica do violino é muito parecida com a técnica da viola, a técnica do violoncelo também, eu mesmo tive aula com o meu pai, aliais eu tenho até hoje e ele é uma referência pra mim em tudo. Por exemplo à construção do som, eu tive aula com essa mulher da França, tinha uma viola maravilhosa e tal, tive aula com todo mundo, com o Rafael Altino, mas eu só fui desenvolver som mesmo com meu pai que é violoncelista, mas coube perfeitamente na viola, pelo menos está indo num bom caminho. A técnica do *vibrato* também que tem essa relação com o antebraço, aquela coisa *vibrato* contínuo, aquela coisa o *vibrato* não é de dedo, é de braço então tem muita coisa parecida. Talvez agente realmente perceba que os violistas tem um tipo de personalidade por X motivos ou o violoncelo também tem uma personalidade por X motivos, mas de uma forma geral é muito parecido.

P: sim aí você está falando tecnicamente?

E7: a forma de tocar, o tipo de busca que tem que ter, estudos, assim tanto é que minhas referencias na maioria das vezes não são de violistas, referencia musical pra mim é Pablo Casals, nunca tocou viola.

P: isso que você falou da personalidade que você falou, que violista tem uma personalidade, violinista outra...

P: assim generalizando, assim no estereótipo. O violista todo mundo diz, o cara calado, não fala muito, que é meio pra baixo ... mas também se explica de certa forma na orquestra, por exemplo,,: o violista por que ele é calado? Sei lá, vou encontra um motivo agora, por que o maestro trabalha muito com os violinos, contrabaixos, as melodias dos violoncelos, e as violas quando tem algum momento que aparece realmente cabe a ele de participar do negócio se não ele não participa, está aí um motivo. Se você vai tocar uma sinfonia de Mozart você está lá taca taca taca.... e acabou e o violino está lá (canta a melodia) e aí por que o violino é mais esquentado? Porque ele tem que tocar essa melodia e aí ele fica naquele estresse e tem o cara ali na frente, o spalla, tem a famosa concorrência entre eles e tal então eles ficam com um olhar mais acordado. Aí essa explicação que generaliza essa personalidade parada do violista.