

Desvendando um universo violístico: uma investigação sobre os violistas e a música contemporânea.

Bernardo Gimenes Fantini

PPGM-UFRJ.

bernardofan@gmail.com

Resumo: Grande parte do repertório solo para viola foi escrito do século XX em diante, no entanto, uma parte considerável dos violistas brasileiros ainda não está familiarizada com as particularidades da sua performance. O presente trabalho tem por objetivo apresentar a relação do violista brasileiro com a música deste período histórico através da sua formação e experiência profissional, identificando as possíveis lacunas no que diz respeito ao trabalho com o repertório de música contemporânea. O artigo apresenta as impressões dos violistas a respeito desta música e procura promover uma reflexão sobre a descoberta de novos gestos sonoros que esse repertório proporciona. Para a coleta de dados, a pesquisa utilizou o método quantitativo e qualitativo, lançando mão de questionários e entrevistas presenciais para alcançar seus resultados. Os questionários da pesquisa qualitativa alcançaram violistas em diversas cidades (Belém, Belo Horizonte, Goiânia, Rio de Janeiro e São Paulo) e as entrevistas se concentraram em estudantes do bacharelado em viola de uma das principais escolas brasileiras além de um jovem profissional egresso dessa escola.

Palavras-chave: viola, performance em viola, pedagogia da viola, música contemporânea para viola, métodos para viola.

Unveiling a viola universe: a research about violists and contemporary music.

Abstracts: Much of the solo repertoire for viola was written from the 20th century onwards. However, a considerable number of Brazilian violists are not yet familiar with the particularities of the instrument's performance. This work aims to present the relationship of the Brazilian violist with the music of this historical period through his training and professional experience, identifying possible gaps concerning work with the contemporary music repertoire. The article presents the impressions of the violists regarding this music and seeks to promote a reflection on the discovery of new sound gestures that this repertoire provides. For data collection, the research used quantitative and qualitative methods, using questionnaires and face-to-face interviews to achieve its results. The qualitative research questionnaires reached violists in several cities (Belém, Belo Horizonte, Goiânia, Rio de Janeiro, and São Paulo), and the interviews focused on students with a bachelor's degree in viola from one of the main Brazilian schools, as well as a young professional from that school.

Keywords: viola, viola performance, viola pedagogy, contemporary music for viola, methods for viola.

Introdução

A viola, como instrumento, tem estado presente na música ocidental há séculos. A pesquisa atual sobre a pedagogia do instrumento no Brasil destacou uma série de lacunas em relação ao uso de material próprio para o seu ensino e a respeito do trabalho com música contemporânea (Macêdo, 1993; Mendes, 2002; Kubala, 2004; Nunes, 2013; Nascimento, 2017). Ao mesmo tempo, a literatura acadêmica também sugere especificidades únicas para tocar viola que não são abordadas dentro do ensino tradicional (Rebello, 2011). Com relação à música contemporânea, os trabalhos acadêmicos em relação à viola reconhecem as demandas únicas

para a prática do instrumento, mas fornecem poucos caminhos viáveis para adquirir essas habilidades para a realização de um novo repertório que “impôs novas demandas ao violista, que no passado encontrou um lugar apenas como músico de orquestra ou de música de câmara¹.” (Flesch, 1941, p.3). O presente artigo tem como objetivo apresentar o resultado de um mapeamento realizado com violistas de diferentes cidades brasileiras (Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia, Belo Horizonte e Belém) a respeito do seu contato com o repertório de música contemporânea e as dificuldades relacionadas à performance deste repertório. Paralelamente à pesquisa quantitativa, foi realizada uma entrevista com três violistas, estudantes do bacharelado em viola de uma das principais universidades brasileiras, dentro do método quantitativo de pesquisa e uma reflexão a respeito do conceito dos novos gestos sonoros demandados para a prática desse repertório.

Primeira fase da pesquisa: coleta de dados.

A primeira fase da pesquisa foi realizada através da internet (formulário *Google*) e encaminhada por *e-mail* para violistas de todo o Brasil, estudantes e profissionais. A primeira pergunta formulada foi a seguinte: “Qual é a sua maior dificuldade em relação à interpretação de música contemporânea?” Com esta pergunta procura-se pesquisar dificuldades em comum a respeito da performance em música contemporânea enfrentados pelos violistas brasileiros. A segunda pergunta foi: “Quais peças do repertório do século XX você já trabalhou?” Através desta pergunta, busco traçar um pequeno quadro da produção artística dos violistas participantes em relação ao repertório do século XX em diante. O formulário foi disponibilizado entre os dias 28 de fevereiro de 2019 e 15 de março de 2020.

Em relação à primeira pergunta (“Qual a sua maior dificuldade em relação à interpretação da música contemporânea”) as seguintes respostas foram elencadas e estão listadas na tabela abaixo:

Tabela 1 – As dificuldades encontradas na interpretação da música contemporânea.

1. Dificuldade em compreender a linguagem.
2. Entender as frases e a harmonia que foge da estrutura tradicional.
3. Entender um sistema de siglas não usuais.
4. Ausência de informação no processo de formação.
5. A falta métodos específicos.
6. Uma linguagem é bem peculiar, que exige uma pesquisa em certas peças, acabando por se tornando difícil.
7. A ampla diferença entre os compositores e saber ouvir.
8. Não é uma linguagem que atrai.
9. Dificuldade com as ideias do compositor que precisam ser adaptadas pois não

¹ Tradução de: This new literature has placed new demands upon the violist, who in the past found a place only as an orchestra or chamber music player.

- são idiomáticas ou mesmo possíveis de serem tocadas.
10. Compreensão do que o compositor quis escrever.
 11. Dificuldade com a não uniformidade na grafia das partituras.
 12. Dificuldade com a leitura rítmica.
 13. Dificuldade em executar as frases de forma clara.
 14. Dificuldade com a afinação, ritmo e tocar em conjunto.
 15. Dificuldade com a notação musical.
 16. Ter acesso às partituras e contato com os compositores.

A segunda pergunta (“Quais peças do repertório do século XX você já trabalhou”) trouxe os seguintes autores, entre obras solo e de música de câmara trabalhados pelos violistas que responderam ao questionário: Paul Hindemith e Béla Bartok obtiveram 7 respostas. William Walton, 4 respostas. Krzysztof Penderecki, César Guerra-Peixe, 3 respostas. Rebeca Clark, Heitor Villa-Lobos, Max Reger, Gyorgy Ligeti, Dimitri Shostakovich, 2 respostas. Alfred Schnittke, Luciano Berio, Benjamim Briten, Mario Ferraro, Charles Ives, Von Bose, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Jorge Antunes, Edino Krieger, Nestor Holanda, Tim Rescala, Roberto Victorio, Silvia de Lucca, Serguei Prokofiev, Hans Joachim Koellreuter, Liduino Pitombeira e George Enescu obtiveram uma resposta cada. Três violistas relataram nunca ter interpretado uma música do repertório do século XX em diante.

As entrevistas

A segunda fase da pesquisa foi elaborada por mim através do método qualitativo apresentando depoimentos de violistas que fizeram sua formação numa das principais universidades brasileiras a respeito da sua relação com o repertório produzido a partir do século XX em diante. Foram selecionados um entrevistado que está cursando o bacharelado em viola, um recém-formado neste bacharelado e um jovem profissional atuante. As entrevistas foram realizadas presencialmente, na própria instituição, nos dias 27/06/2019, 08/07/2019 e 10/07/2019. O equipamento utilizado para a gravação foi um *Iphone SE*.

A primeira entrevista, com o violista recém-formado, iniciou-se com um questionamento a respeito do repertório do século XX em diante trabalhado pelo entrevistado e sua maior dificuldade em relação a esse repertório. O entrevistado relatou que leu as sonatas para viola de Hindemith, para efeito de estudo, apenas para se familiarizar com a forma da escrita e que teve uma dificuldade com a escuta desse material. Ele revela que é muito dependente do que ouve para poder tocar e que escuta muitas vezes as gravações do repertório que está trabalhando. O entrevistado relata que as peças do repertório de música contemporânea apresentam muitas cordas duplas e harmônicos e que essas são suas maiores dificuldades técnicas. Em relação às suas impressões estéticas da música contemporânea e a um possível estranhamento em relação a esse repertório, o entrevistado afirma que:

Música contemporânea é um universo. Eu acho muito interessante, pretendo me adaptar a ela, mas confesso que sinto dificuldade, acho muito complexo tocá-la por uma questão auditiva, eu não me sinto em casa, mesmo como ouvinte. Estou tentando entrar neste meio, ouvindo primeiro. Não faz sentido para mim, não sinto essa música como algo natural. Eu trabalho muito com padrões, procuro padrões em tudo e não consigo visualizar um padrão que eu compreenda na música contemporânea. Tudo o que eu toco, decoro, e a música contemporânea eu não consigo decorar, porque a estrutura é bem diferente do meu dia-a-dia em orquestra, que é o ambiente onde eu me sinto confortável. Quando tem as Bienais (de música brasileira contemporânea) nossa! É uma loucura! (Entrevista 1, 27/06/2019).

A segunda entrevista foi realizada com um aluno ainda cursando o bacharelado em viola. Em relação ao questionamento “Quais peças do repertório do século XX você já trabalhou?”, o entrevistado declarou que trabalhou as “Três Peças”, do compositor Guerra-Peixe² e a peça “Brasileira”, do compositor Edino Krieger³. Essas peças, na sua opinião, apresentam uma escrita bem tradicional. O entrevistado revela que nunca fez repertório de música contemporânea de câmara, apenas em orquestra.

Sobre a sua maior dificuldade em relação ao repertório contemporâneo, o entrevistado revela experimentar uma espécie de desorientação:

Acho que são peças muito difíceis de entender, em geral, eu costumo dizer que não devo ter maturidade musical para entender o que o compositor queria. Eu não consigo sentir uma linha, algo que me leve a algum lugar. Parece que o compositor juntou vários fragmentos sonoros e escreveu aquilo e se sentiu bem com isso. Eu não consigo entender o contexto da peça, e isso sempre me dificultou muito, porque para mim essa música não faz sentido. Acho que isso acontece também porque não tenho o costume de escutar esse repertório, talvez no fundo eu não tenha criado esse sentido dentro de mim, porque é algo que não consigo ouvir por muito tempo, não prende a minha atenção. Isso não me estimula a tocar também. (Entrevista 2, 08/07/2019).

O terceiro entrevistado é um jovem profissional, já com alguns anos de experiência. Em relação ao repertório do século XX em diante e suas dificuldades técnico-interpretativas com este material o entrevistado afirmou que trabalhou as peças de Edino Krieger, “Brasileira”; Guerra-Peixe, “Três peças”; Breno Blaudt, “Sonata para viola”; Hindemith, “*Trauermusik*” e a “Suíte número um para viola solo”, de Max Reger. O entrevistado relata que em muitos casos os estudantes tocam essas peças apenas por obrigação, dentro dos recitais de fim de semestre e fim de curso na Universidade, sem um verdadeiro envolvimento com elas. “Para mim não há nenhum estranhamento em relação a esse repertório, esteticamente falando. Eu gosto da

² César Guerra-Peixe (1914-1993).

³ Edino Krieger (1928-).

linguagem e curto tocar os compositores de hoje também. Minha maior dificuldade, tecnicamente falando, são com as cordas duplas” (Entrevista 3, 09/07/2019).

Descobrendo novos gestos sonoros.

As demandas apresentadas pelos violistas que responderam ao questionário e os entrevistados apontam para a importância da utilização e desenvolvimento de novas ferramentas de aprendizagem que proporcionem a descoberta de novos gestos sonoros que são inerentes à prática da música contemporânea. No universo da arte performativa o termo “gesto” adquiriu sentidos muito mais amplos, excedendo a ideia de “um movimento qualquer”, que poderia advir de uma tentativa de definição mais objetiva. “Para um movimento ser considerado gesto ele deve se tornar significativo para um sujeito que imprima uma intencionalidade e interpretação a esse gesto” (Barros, 2010, p. 8). Na música, o movimento do corpo a controlar um instrumento musical se transmuta em diversos gestos sonoros, que serão determinantes para uma performance satisfatória ou não. “Em um nível fundamental, parece que existem movimentos que são consequências fixas do sistema de programação motor. De fato, os planos motores são estabelecidos ao longo do tempo através da repetição e permitem que o desempenho se torne mais consistente e preciso”⁴ (Davidson, 2007, p. 382). Em instrumentos de cordas friccionadas não temperados, por exemplo, a execução de diversos gestos musicais define a precisão da afinação e a qualidade da sonoridade que o músico pretende transmitir ao seu receptor. “Como Stravinsky disse, ‘música não vem do pensamento, mas do movimento’. Um tipo de movimento musical. Eu penso que ambos (gestos físicos e gestos musicais) desempenham um papel importante”⁵ (Andriessen, 2006, p. 543).

Tal movimento musical, portanto, não atua apenas sobre o indivíduo que protagoniza o gesto, mas também sobre aqueles que efetuam sua percepção visual e auditiva. Gesto e som existem em um relacionamento mediado por um processo de espelhamento [...] que facilitam a codificação de gestos expressivos em sons e a decodificação de sons em gestos expressivos [...].⁶ (Geeves, A., & Sutton, J., 2014, p. 247). Em relação à escuta do repertório do século XX em diante, a experiência auditiva pode proporcionar um estranhamento inicial, resultado de condicionamentos pré-estabelecidos na memória do músico/ouvinte por repetição experiencial; “porém tais esquemas cognitivos não são apenas estruturas mentais sintéticas como também

4 Tradução de: At a fundamental level, it appears that there are movements that are the fixed consequences of the motor programming system. Indeed, motor plans are established over time through repetition and enable the performance to become more consistent and accurate.

5 Tradução de: As Stravinsky said, ‘Music comes not from thought, but from movement.’ A sort of musical movement. I think that for me they both [physical and musical gestures] play a role.

6 Tradução de: Gesture and sound exist in a relationship mediated by mirroring processes. In their view [...] that facilitate the encoding of expressive gestures into sounds, and the decoding of sounds into expressive gestures”

permanentemente atualizadas a cada novo cotejo com a realidade” (Nogueira, 2016, p. 589).

Ao longo de um trabalho pedagógico específico, portanto, pode-se tentar promover uma abertura para a possibilidade de construção de uma nova realidade sonora do ponto de vista auditivo. Outro fator relacionado ao conceito de gesto musical e que deve ser trabalhado pelos violistas é a percepção visual do espectador contida no ato da performance. Na condição de seres visuais, os humanos levam em conta de maneira muito efetiva aquilo que absorvem por meio do sentido da visão, a fim de elaborarem a compreensão do que está a sua volta (Dondis, 2000) Durante uma performance musical, o instrumentista realiza diversos movimentos corporais com o intuito de enriquecê-la esteticamente. São elementos que deixam transparecer para o espectador o entendimento do *performer* a respeito da obra interpretada, em conjunto com suas expressões faciais. Essas últimas podem expressar também o grau de concentração que determinada passagem requer, enquanto a postura corporal pode evocar a tensão ou o resultado da busca por um maior relaxamento físico do músico envolvido na performance (Thompson, 2009). Segundo J. Davidson, as ideias expressivas contidas na performance musical são percebidas com mais precisão na medida em que seja possível acompanhar os movimentos realizados pelos músicos no ato da performance (Davidson, 1993). Os violistas podem se beneficiar do contato com um material didático que seja concentrado nas particularidades da performance em música contemporânea e que tenha um elemento de vídeo para ajudá-los a melhor embasar sua futura performance.

Levando-se em conta os elementos contidos na presente pesquisa sobre a performance do repertório violístico contemporâneo no Brasil, revela-se a necessidade de uma prática deliberada envolvendo métodos que contemplem as particularidades da prática da música do século XX em diante, como a utilização mais intensa de técnicas estendidas⁷. A utilização de novos métodos já existentes e a implementação de novas metodologias ligadas à prática da música contemporânea com o uso do elemento audiovisual podem contribuir para a naturalização da escuta e da produção dos gestos sonoros inerentes a esse repertório.

Considerações finais

Analisando as respostas do primeiro questionário da primeira fase da pesquisa, nota-se, em relação à maioria das respostas para o primeiro questionamento, uma dificuldade em relação à compreensão da escrita e audição de música contemporânea (respostas 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 15), assim como a dificuldade em relação ao fraseado e leitura rítmica (respostas 12, 13 e 14). Foi relatada também a ausência de métodos abordando o trabalho com a harmonia pós-

⁷ Entendemos técnica estendida como uma “técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora as possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (Padovani, 2011).

tonal (respostas 4 e 5) e a ausência de contato com os compositores e dificuldade em acessar as partituras de música contemporânea (resposta 16). Em relação à segunda pergunta, os compositores mais citados (Hindemith, Bartok e Walton) possuem, de fato, a obra para viola do século XX mais conhecida e divulgada entre os violistas brasileiros. Constatou-se uma boa presença de autores brasileiros e nota-se entre os pesquisados um número relativo de instrumentistas de viola que nunca interpretaram uma composição do século XX, indicando a necessidade de uma divulgação ainda maior das composições deste período histórico.

As entrevistas nos dão uma pequena mostra da relação de jovens violistas em diversos níveis de experiência profissional com o repertório de música contemporânea. A maior parte das entrevistas nos revela certa inadequação em relação ao universo da música do século XX em diante, passando pela ausência do costume de ouvir esse repertório, até a não compreensão de suas propostas, fato que torna difícil para os entrevistados a realização de grande parte do repertório violístico escrito neste período histórico. Todos demonstraram, também, um amplo anseio por travar contato com novos materiais e, em geral, uma genuína curiosidade a respeito do repertório contemporâneo, aguardando apenas um despertar para novas concepções sonoras e gestuais que podem e devem ser estimulados em nossos cursos de graduação em música.

Referências

- Andriessen, L. (2006). Entrevista. *Contemporary Music Review*, 25, 5/6, 541–548.
- Barros, B. (2010). Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Dalton, D. (2020, Julho 10) The viola & violist, 2012. Disponível em <<http://lib.byu.edu/sites/piva/viola/>>
- Davidson, J. (1993). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21, 103-113.
- _____. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of music*, 35, 3, 381-401.
- Dondis, D. (2000). *A Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- Flesch, Carl. (1941). *Scale System for viola*. New York: Carl Fischer.
- Geeves, A.; Sutton, J. (2014). Embodied cognition, Perception, and Performance in Music. *Empirical Musicology Review*, 9, 3-4.

Kubala, R. (2004). A escrita para viola nas sonatas com piano Op. 11 n. 4 e Op. 25 n. 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. (Dissertação de mestrado). Universidade de Campinas, Campinas, Brasil.

Macêdo, N. (1993). A evolução da viola na criação musical do século XX. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Mendes, A. (2002). Música brasileira para viola solo. (Dissertação de mestrado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Nascimento, F. (2017). Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico do seu desenvolvimento. (Dissertação de mestrado). Universidade de Campinas, Campinas, Brasil.

Nogueira, M. (2020, julho 10) O sentido do inesperado: Resposta de orientação em música. *Anais do XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, 2016. Disponível em: <<http://www.marcosnogueira.com/download/nogueira-2016-o-sentido-do-inesperado-simcam12.pdf>>

Nunes, M. (2013). A performance de técnicas estendidas a partir dos estudos *Viola Spaces* de Garth Knox e sua aplicabilidade na *Sequenza VI* de Luciano Berio. (Dissertação de mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Padovani, J.; Ferraz, S. (2011). Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Música Hodie*, 11, 2, 11-35.

Rebello, A. (2011). Semelhanças e disparidades no ensino e na execução da viola e do violino. (Dissertação de mestrado) Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Thompson, W. (2009) *Music, Thought, and Feeling: understanding the Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.