

Uma Visão da Luteria Através da Viola da Gamba

Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos

Universidade Tecnológica Federal do Paraná – PPGECT-Ponta Grossa

Resumo: Os instrumentos musicais são mais conhecidos do que seus criadores. Por trás deles, os diversos conhecimentos aplicados durante a criação podem estar ocultos para o observador. No entanto, o que acontece quando o próprio instrumento musical é desconhecido? Este artigo tem como objetivo descrever significados sobre uma viola da gamba na perspectiva de um observador. Motiva-se o questionamento sobre 'o que é uma viola da gamba', a ser explorado através da análise do próprio instrumento musical pelo ponto de vista da luteria em articulação com a história e acústica peculiar ao instrumento. Entende-se que há um diálogo entre o observador, que se conecta de maneira imaginativa ao analisar o instrumento musical e o construtor do instrumento musical. A partir do observador atento ao objeto (GREENE, 1978), o instrumento musical pode ser uma forma interessante de fornecer estudos sob diversas perspectivas simultâneas e incluídas: artísticas, tecnológicas e científicas, assim como colaborar para que o luthier encontre reconhecimento pelas suas criações e a luteria seja reconhecida pelo que é. O caso particular da viola da gamba é especialmente instigante pela pouca popularidade atual deste instrumento, o qual pode vir a ser mais bem reconhecido em sua riqueza histórica e artística.

Introdução

Os instrumentos musicais são objetos que geram som. Precisam ser criados de alguma forma, mais precisamente e fundamentalmente, por alguma pessoa. Tal pessoa os cria dentro de um contexto em que se insere o instrumento.

No Brasil existem construtores atuantes, assim como cursos de longa duração para a sua formação técnica (a exemplo do curso do Conservatório de Tatuí) e tecnológica (a exemplo do curso oferecido pela Universidade Federal do Paraná). Há presença da construção artesanal de instrumentos musicais de cordas, chamada luteria no país, inclusive de luthiers, criadores de obras de arte de renome. Apesar disso, ainda são, luteria e luthier, em sua prática artesanal, muitas vezes desconhecidos (ALMEIDA; PIRES, 2012).

Então, surge um intuito maior e coletivo de divulgação da luteria, área de atuação do luthier. Entende-se que tal divulgação deva mostrar as suas características intrínsecas de: conhecimentos técnicos e práticos, desenvolvimento histórico, fundamentos que orientam as suas atividades e, naturalmente, comunicação com outras áreas de conhecimento. Em resumo, mostrar o que a luteria é pela sua configuração em torno da atuação do luthier; e dele, sobre o que são os instrumentos musicais. O construtor que

cria o objeto o faz com certos significados que se tornam parte do instrumento musical quando pronto; estruturais, acústicos e estéticos (SCHLESKE, 1996; SCHLESKE, 2002; ALMEIDA; PIRES, 2012), mas também históricos, musicais e sociais (BRUNÉ, 2011; PEREIRA; BERGMANN FILHO, 2012).

O observador e o instrumento musical interagem como sujeito-objeto; no entanto, há grande importância da interação deste sujeito, observador, com o outro sujeito por trás do instrumento musical: o seu construtor, no caso, luthier. O observador deve estar alerta a experiência com o mundo, que pode ser nova, ao tomar contato com um mundo desconhecido do que seja luthier, luteria ou instrumento musical. Entendimentos estes com base em Greene (1978), são as paisagens que conectam o sujeito ao mundo; na arte, as que conectam a imaginação do sujeito com o objeto criado por outro sujeito. Por outro lado, o luthier que procura entendimento de suas criações deve procurar entender a percepção do observador (GREENE, 1978).

Diante deste panorama, este breve artigo tem objetivo de descrever significados que podem ser conhecidos sobre uma viola da gamba entre um observador e o luthier. Motiva-se isto por provocações sobre o desconhecimento dos instrumentos musicais.

O que é a viola da gamba?

Violões e violinos são exemplos de instrumentos musicais 'conhecidos' (PEREIRA; BERGMANN FILHO, 2012); de forma um pouco diferente de como são conhecidas as rabecas de fandango, profundamente relacionadas às práticas culturais das comunidades do fandango paranaense (BERGMANN FILHO, 2013); e estas rabecas muito diferentes dos violinos, 'conhecidos' e prestigiados, sendo mesmo objeto de intenso estudo histórico e acústico (SCHLESKE, 2002).

Mas a viola da gamba, dentro do alcance da experiência vivida pelo autor deste artigo, sempre suscita perguntas mais interessantes do que as certezas; e a mais fundamental e motivadora delas é: o que é uma viola da gamba? Ainda mais, por que não questionar o que é luteria, luthier e, em geral, os próprios instrumentos musicais, cada um com suas particularidades?

O autor na posição de construtor da viola da gamba, convida o leitor a se tornar observador de um instrumento musical real, mas também imaginado do que é. Esta observação não é apenas visual. Aproveitando dúvidas e questionamentos em torno do que é a viola da gamba, pode-se entender um pouco mais sobre o que é luteria, luthier e, em geral, os instrumentos musicais. Entendimentos que são mais promissores quando

abertos a novos questionamentos que, inclusive, um luthier pode compartilhar com o público.

Responder 'o que é a viola da gamba' parece simples; possível diante de sua imagem. Adiantando-se, então, a resposta: é um instrumento musical com cordas e tocado com arco, composto de corpo e braço bem diferenciados. O corpo visto de frente é octoforme, de contorno intercedido ao meio por duas reentrâncias em formato de 'C', as aberturas no tampo também lembram 'C', a junção com o braço tem contorno suavizado; a altura do corpo é maior se comparado aos violinos; o fundo é plano, diferente do tampo curvado; o fundo tem uma dobra transversal ao seu comprimento, reduzindo a altura da lateral até o braço; na ponta deste braço possui algum ornamento esculpido, comumente uma voluta ou uma cabeça. As cordas são presas no estandarte e se esticam sobre o cavalete e pestana até a caixa de cravelhas, onde são enroladas nas cravelhas. Normalmente tem 6 cordas, trastes móveis, ornamentados com pouca limitação. Entre diversas outras. Sem precisar alongar mais nesta definição (que nada tem de definitiva ou definida, sintética), apercebem-se as diversas características que podem ser evidentes por uma imagem do instrumento musical ou por tê-lo em mãos.

Apesar disso, esta definição sobre a imagem do que é a viola da gamba pode apenas afastar outras questões. Para o leitor, indica-se ela como um princípio de entendimento sobre a viola da gamba. A imagem ou o instrumento em mãos; não a definição.

Sobre a mesma imagem, o entendimento do luthier é muito mais aprofundado em significados relacionados aos porquês de tais características. Uma questão não deixada passar sem incomodar ao observador curioso. Procurando adiantá-los a orientar o aprofundamento do observador, as características têm seus porquês, do passado e da atualidade: estéticos, estruturais, acústicos, sociais e musicais (e talvez alguns outros que escapem à análise neste ensaio). Portanto, conhecer a essência de ser do instrumento musical, material e som, são muito mais profundas do que apenas uma imagem.

Entender tais significados intrínsecos ao instrumento musical é compreendê-lo mais próximo de sua essência; o que o torna uma viola da gamba, um instrumento musical, e criado pelo luthier. Como são indissociados desta essência, observar os significados separadamente não trás um entendimento mais aprofundado do que é o instrumento musical. Portanto, apesar do foco em separado, as características podem surgir em conjunto dependendo do assunto.

Se não é suficiente motivação ao leitor falar sobre tais essências que podem ser conhecidas ao se colocar como observador atento e curioso, uma perspectiva diferente é

sucitada pela própria concepção da viola da gamba criada pelo autor deste ensaio.

O luthier e a viola da gamba – o jabuti e a peúva

No decorrer do ano de 2013 perdurou um longo trabalho de conclusão do Curso Superior de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná: a construção de uma viola da gamba. Na sua apresentação num auditório da universidade, no dia 13 de dezembro de 2013, o público conheceu rapidamente todo o processo de sua construção e o resultado. Ficou exposto durante o ano de 2014 no Museu de Instrumentos Musicais (MIMU) da mesma universidade, localizado no Setor de Educação Profissional e Tecnológica.

Para sua concepção artística, há referência ao texto literário de autoria de Monteiro Lobato, a fábula *O Jabuti e a Peúva* (outro nome para a árvore chamada de ipê roxo). Em parte, a viola da gamba é uma representação do conto. O próprio instrumento musical representa o jabuti, testado em paciência pelos ornamentos, que fazem referência a uma flor de ipê. Portanto, a ideia estética envolvida é do todo do instrumento, de sua concepção; e foi pensada (falando aqui como autor) em representação à paciência necessária ao trabalho do luthier. Ainda mais, lembrando dos projetos, esboços e desenhos, naquela época foram a proposta de um desafio; o desafio da flor de ipê, orientação estética do trabalho seguinte.

De outra parte, não foi uma ornamentação construída aleatoriamente, mas sim diante de uma concepção estética orientada pela coerência histórica. A viola da gamba surgiu a partir do XVI ganhando seus formatos, muito usada neste século e depois até o século XVIII (OTTERSTADT, 2002); mesmo momento em que o contato dos estudiosos com obras gregas é intenso (HOUSSAY, 2008), inclusive trazendo motivos, elementos básicos de um desenho, para o contexto do Renascimento. Um destes motivos é o das folhas de *acanthus*, amplamente presente no período Barroco em toda a sua pompa e exagero de ornamentação, como também foi para as violas da gamba (OTTERSTADT, 2002); inspiração para a estilização da flor de ipê numa estética Renascentista-Barroca, e da ideia do instrumento musical desafiado por ela.

Tal trabalho não pode ser entendido significativamente se não pelo tempo dedicado desde os esboços até a construção: dentro do ano de 2013, foram 240 horas distribuídas em dois semestres, dedicadas em sala de aula, a oficina; assim como trabalho em contraturno e nas férias, estimando um acréscimo de mais 240 horas, incluindo o tempo de pesquisa e esboço. Totalizando uma estimativa de 480 horas desde

a ideia; desde o momento em que uma flor de ipê foi cortada ao meio e observada em seus detalhados formatos; desde a planta de referência num modelo da viola da gamba soprano do luthier Michel Colichon (datada aproximadamente do ano de 1700). A planta, neste sentido, serviu apenas de referência aos formatos do instrumento.

Nem mesmo se 'respeitaram', no sentido de copiar exatamente o modelo da planta, a ausência de alguns reforços internos no instrumento. O ambiente do entorno de feitura do instrumento musical, numa cidade úmida como Curitiba, que também possui variações térmicas consideráveis no decorrer do dia e do ano, não podia dispensar adicionar reforços internos nas pontas do instrumento, e três travessas de madeira no fundo (além de uma fatia mais larga e estreita de madeira, já presente na planta).

De certa forma, há que se considerar conscientemente que muito mais se diferiu do que se aproximou da forma de construir a viola da gamba de Michel Colichon, de uma tradição francesa.

E assim o luthier criou um instrumento musical, no caso, uma viola da gamba; informações que normalmente não se vêm no objeto final, envernizado e polido. Aliás, tampouco aparecem os erros, ainda mais diante da primeira experiência com o intento de construir uma viola da gamba. Diante da declaração explícita do luthier: “a viola da gamba é um instrumento frágil, como pude constatar pelo tampo, laterais, fundo, e mesmo pelo verniz. Todos sofreram durante o trabalho, inclusive o luthier”.

Entretanto, entre ideias construídas para se colocar em prática, paciência, dificuldades e erros, o resultado foi de uma viola da gamba. Algo além desta viola da gamba em particular está se indicando aqui; indicação do que é de forma geral o instrumento musical, o luthier e a luteria.

Estética: estudos de geometria, ornamentos, estrutura e acústica.

Pode-se tentar imaginar o instrumento sem as suas ornamentações, estimando, e muito poderia ser dispensado da primeira imagem da viola da gamba. Mas uma compreensão sobre estética não pode ser limitada à ideia sobre ornamentações. Tanto que seria impossível a concepção do próprio instrumento sem sua estética.

Os seus formatos harmoniosos e bem dimensionados são trazidos da própria concepção original do instrumento; ocorrido para a viola da gamba num processo através do século XVI. Época de origem da luteria em sua forma moderna (BRUNÉ, 2011); o que se justifica, inclusive, por razão dos estudos de geometria dos instrumentos musicais, que definiram seus formatos (HOUSSAY, 2008).

Tais estudos de geometria tinham embasamentos em conhecimentos matemáticos da época; estudiosos como Tartaglia tinham relação direta com artesãos, ensinando matemática (HOUSSAY, 2008). Dürer, Leonardo da Vinci e Fra Luca Pacioli também podem ser entendidos contribuidores de conhecimentos matemáticos, aplicáveis aos desenhos dos luthiers, e aos estudos de proporções dos instrumentos musicais (HOUSSAY, 2008; HENRIQUE, 2011).

Saber quais eram os conhecimentos que os luthiers tinham nos séculos passados é bastante difícil, como Houssay denota por razão de que “um artesão muito bem experimentado pode produzir instrumentos extremamente bem delineados sem ajuda de um trabalho teórico” (2008, p. 3402). Ainda assim, pode ser menos duvidoso ao se aperceber das transformações da geometria dos instrumentos musicais; denotado pelas diferentes proporções (áurea, raiz de dois, entre outras raízes) utilizadas por cada escola de luteria do século XVI e XVII, definidas por régua e compasso (HOUSSAY, 2008).

O formato dos instrumentos musicais pode partir, então, do delineamento do instrumento durante o seu projeto, ainda em esboços e desenhos. Tal formato faz parte das próprias características que o definem; como se pode imaginar ser difícil conceber um violino trapezoidal (apesar de ter sido construído por Félix Savart para estudo da sua acústica) ou um violão oval. Não significa uma impossibilidade de variação dos formatos; mas de forma diferente, as contribuições dos luthiers compõe-se a partir dos modelos tradicionais (BOWER, 2008), e não da destruição e contradição direta com o modelo. Os próprios luthiers entendem existir inovação, até mesmo do violino, mantendo-se sua tradição, que é de transformação, relacionada à música (SCHLESKE, 2002).

Para as violas da gamba, mantendo o que se entende por este instrumento musical, existem as características que as definem como tal, estudadas desde o seu surgimento. Com certeza, novos instrumentos musicais são possíveis de serem elaborados a partir dos modelos; como o próprio violão, em transformação das guitarras barrocas e clássicas (PEREIRA; BERMAN FILHO, 2012). Sua transformação se dá no sentido de modificação de atributos estéticos, na maioria das vezes; significando também uma influência estrutural e acústica, que não é ignorada pelo construtor (apesar de poder ser dada menor atenção a elas em favor da ornamentação).

Falando mais sobre a acústica de um instrumento, a geometria é aspecto diretamente influente. Pode-se encarar tal relação, entre aspectos materiais, também podendo ser chamados físicos, e acústicos como uma a essência fundamental do instrumento musical (HENRIQUE, 2011). Como um objeto para gerar som, a influência que a geometria tem no som é questão essencial sobre o instrumento musical;

interessante em sua elaboração por Xu: “qual é o impacto da vibração da estrutura [de um violino] na sonoridade?” (2012, p. 13). Sonoridade esta que, no entendimento de Schleske (1996) é de um instrumento musical que não é uma mera estrutura física complexa, mas também estética.

As violas da gamba, entendendo a sua sonoridade como o resultado acústico possível de ser ouvido de sua geometria, tem particularidades que a definem. Seu timbre tende a um som anasalado e suave, com menos brilho, para ser tocada com menor agilidade; tornando-as mais adaptadas aos pequenos grupos de música de câmara do que aos concertos realizados em grandes teatros (LABARRE, 1980). Faz sentido, agora, aquela primeira imagem criado sobre seu corpo e braço, que influencia no som.

Mesmo com os diferentes tamanhos de instrumento, dos mais graves aos mais agudos, como existem dentro da família das violas da gamba as variações de tessitura: pardessus, soprano, alto/contra-tenor, tenor e baixo (MEFFEN, 1982, p. 124), ou mesmo com as variações históricas, a sonoridade é semelhante. O número de cordas também é uma particularidade: são seis afinadas, entre elas, em intervalos musicais de quartas e terças. Dentre elas existem algumas variações, que podem ser encontradas no número de cordas, mas quase invariavelmente elas são feitas de tripa animal, ou de material que se assemelha (OTTERSTEDT, 2002).

Ainda outras particularidades influenciam a sonoridade. O uso de trastes confere maior definição para o som das cordas quando prensadas sobre o espelho pelo músico. Por serem móveis, ainda permitem o ajuste da escala utilizada, ligando-se fortemente a uma estética musical do Renascimento e Barroco da música (OTTERSTADT, 2002; PEREIRA, BERGMANN FILHO, 2012).

Sonoridade aproveitada para a feitura da música; o que leva as violas da gamba, atualmente, desaparecerem do contexto musical que não esteja ligado ao resgate da música antiga.

Influência social e musical

É impossível entender a construção de instrumentos musicais pela “luteria moderna” sem entender como ela acompanha a música; nas palavras de Bruné (2011, p. 13) existe uma “regra geral” de que: com as mudanças da música, então também irão mudar os instrumentos para fazer música. Procurando não pontualmente estas relações, mas em sua regra geral, as violas da gamba também participam.

Sentido musical do que é a viola da gamba se constroi em torno dos instrumentos

musicais tocados no século XV e XVI com arco, alguns apoiados no braço, outros nas pernas. O nome *gamba*, traduzido do italiano para o português como perna, evidencia a forma como o instrumento é tocado: apoiado nas pernas (ou coxa, dependendo do tamanho do instrumento) (LABARRE, 1980). Isto aponta uma diferença com outros instrumentos, por exemplo, com as violas da *braccio*, de braço. A nomenclatura era comum no século XV para diferenciação entre os instrumentos musicais (OTTERSTADT, 2002); origem das distintas famílias dos violinos e a das violas da gamba.

A falta de conhecimento sobre as violas da gamba pode ser principalmente relacionado ao escasso uso do instrumento para fazer música, apesar do interesse na feitura da música antiga, de que Pereira e Bergmann Filho (2012) dizem ter atenção na atualidade. Ainda assim, a viola da gamba encontra poucos ambientes para ser tocada e ouvida na atualidade se comparada aos violinos, assim como a guitarra barroca em comparação ao violão (PEREIRA; BERGMANN FILHO, 2012).

Otterstadt (2002) apresenta uma descrição detalhada da tradição de uso musical da viola da gamba, que realmente perdeu força depois do século XVIII, quase desaparecendo no século XIX. Grande parte do seu desaparecimento neste século se deu pelo prevalecimento dos grandes teatros e do virtuosismo, contexto musical no qual as violas da gamba não se destacam (OTTERSTADT, 2002). Além disso, desapareceram em meio às modificações realizadas nos instrumentos musicais para acompanhar a potência sonora exigida por salas de concerto maiores (HENRIQUE, 2011).

Um movimento de resgate da música antiga é tomado no início do século XX; ao que foram necessárias mudanças de concepções essenciais para voltar a estudar o que poderia ter sido perdido. De acordo com Otterstadt (2002), as transformações da música do século XVIII ao XIX literalmente destruíram diversas violas da gamba, resultado do uso suas partes para construir outros instrumentos, ou mesmo durante a tentativa de adaptá-las ao novo contexto musical. O resgate da música antiga é tratado hoje como uma área de grande estudo. No mínimo, estes esforços apontam para uma “ideia generalizada de que se devem preservar os instrumentos antigos tal como foram feitos em cada época” (HENRIQUE, 2011, p. 339).

Concepções sobre a conservação dos instrumentos musicais, além da própria restauração que cuida de preservá-los, influenciam diretamente na construção de novos instrumentos com base em modelos antigos. Porém, o embasamento num modelo é algo que pode ser explorado diferente do que se entende por uma cópia idêntica. De acordo com Schleske (1996), não é a mera cópia das espessuras e formatos; a criação de cópias tonais é a correspondência do próprio som, o que enfrenta alguns desafios ligados à:

escolha da madeira; construção; filosofia do trabalho; e verniz.

O luthier almeja objetivos de seu próprio contexto histórico, suprindo a tríade da composição, interpretação musical e inovação na feitura dos instrumentos musicais para que a música exista (SCHLESKE, 2002). Num processo de contínuo desenvolvimento, a criação de um instrumento musical é a participação do luthier dentro de uma área artística e tecnológica que está “sempre em mudança, às vezes crescendo, nunca terminada” (BOWER, 2008, p. 184). Como Schleske escreve sobre violino, denotando uma característica da luteria como um todo: para continuar o mesmo espírito de sua tradição, a “tradição” deve ser quebrada (2002, p. 51).

Portanto, tanto o desaparecimento como o resgate da música antiga desconectam a viola da gamba do contínuo desenvolvimento paralelo entre música e luteria. Faz sentido, assim, observar o desconhecimento deste instrumento musical na atualidade.

Conclusão sobre o desconhecimento do instrumento musical

A viola da gamba desde o seu surgimento no século XVI até a decadência no século XVIII transformou-se muito. Surgiu num contexto musical do Renascimento, onde predominava o humanismo e a retórica (OTTERSTADT, 2002). Passou por uma época de auge do seu uso musical, assim como do seu ensino, no fim do século XVI e começo do século XVII. Decaiu depois disto, e definitivamente foi afastada cada vez mais de sua interação com a sociedade e com os músicos no século XVIII; praticamente desaparecendo no século XIX, destruída e transformada; ainda muitas vezes não entendida no século XX (OTTERSTADT, 2002).

Considerar que as violas da gamba extinguíram-se há muito tempo pode ser necessário, ainda mais em sua ausência na música e mesmo no conhecimento do público desta música. Olazábal a considerava quase extinta, sendo suplantada pela família dos violinos depois do século XVII (1954, p. 100). Surgidas na atualidade, podem estar carentes do posicionamento dos luthiers de as criarem com coerência estética e de suas interações com a sociedade e com os músicos.

A paisagem apresentada no decorrer deste ensaio contém muito sobre a essência do instrumento musical viola da gamba. Muito pode ter mudado sobre o significado daquela primeira imagem; e, como luthier empenhado em dar sentido de seu próprio trabalho ao público, espera-se ter mudado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, G. M.; PIRES, A. A Arte da Luteria no Brasil. **Revista Educação**, v. 7, n. 1, p. 68-76, 2012.

BERGMANN FILHO, Juarez. A Rabeca Brasileira: reflexões, conceitos e referências. **Anais...** V Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2013.

BOWER, Rudi. **An historic - hermeneutic critique of luthiery with specific reference to selected south african guitar builders**. 2008. 284 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Arts, Nelson Mandela Metropolitan University, 2008.

BRUNÉ, R. E. Lutherie: Yesterday, Today and Tomorrow. American Lutherie: The Quartetly **Journal of the Guild of American Luthiers**, v. 3, n. 107, 2011.

GREENE, Maxine. **Landscapes of Learning**. Teachers College Press, 1978.
FERNANDEZ,

HENRIQUE, L. **Acústica musical**. 4ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

HUTCHINS, Carleen M. A history of violin research. **Journal Acoustic Society of America**, v. 5, n. 73, p. 1421-1440, 1983.

LABARRE, Fred. E. **The Treble Viol: A dissertation on the construction of the Treble Viol da Gamba**. Vermont: North Lights Studio Press, 1980.

OLAZÁBAL, Tirso. **Acustica Musical y Organologia**. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C, 1954.

OTTERSTEDT, Anette. **The Viol: History of an instrument**. 2.ed. Kassel: Bärenreiter, 2002.

PEREIRA, Rodrigo M.; BERGMANN FILHO, Juarez. **Anais...** VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, Curitiba, 2012.

SCHELESKE, Martin. On Making “Tonal Copies” of a Violin. **Catgut Acoustic Society Journal**, v. 3, n.2 (Series II), 1996.

SCHLESKE, Martin. Empirical Tools in Contemporary Violin Making: Part I. Analysis of Design, Materials, Varnish, and Normal Modes. **Catgut Acoustic Society Journal**, v. 4, n. 5, p. 50-54, maio 2002.