Centenário de Karen Tuttle: a decodificação e o ensino de uma performance natural, unindo os elementos corpóreos, musicais e emocionais

Leonardo Piermartiri
Henrique Tomás Iudice
(Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC)

Resumo: Este artigo traz para a língua portuguesa o trabalho artístico e pedagógico desenvolvido pela violista norte-americana Karen Tuttle no decorrer de sua carreira. Considerada um espírito livre e adiante de sua época, ela se distanciou das formas tradicionais e austeras de ensino da música e incorporou à esfera técnico-musical os aspectos corpóreos e emocionais do intérprete por meio de princípios reichianos. Após uma breve biografia e apresentação de seus principais mentores, será exposto seu conjunto de técnicas chamado *Coordination*, o qual certamente poderá ser de interesse de professores de instrumentos de corda. Por meio do uso eficiente do corpo e da eliminação de tensões musculares indesejadas, *Coordination* busca não somente evitar lesões resultantes da performance musical, mas otimizar a projeção das emoções do músico para a plateia. Ao final do artigo, é apresentado o resultado de um breve questionário aplicado a professores universitários para mapear o atual uso dessas técnicas no Brasil.

Palavras-chave: Karen Tuttle. música e expressão. viola. *Coordination*.

Karen Tuttle´s Centenary: decoding and teaching a natural performance by unifying physical, musical, and emotional elements.

Abstract: *This article brings to the Portuguese language the artistic and pedagogical work developed by the American violist Karen Tuttle throughout her career. Considered a free-spirit and ahead of her time, she distanced herself from the traditional and austere ways of music teaching and used Reichian principles to incorporate a performer's physical and emotional aspects to the technical and musical scope of teaching. After a brief biography and presentation of her main mentors, we will explain her techniques called* Coordination*, which will be of interest to teachers of all string instruments. By using the body efficiently and eliminating unwanted muscular tension,* Coordination *seeks not only to avoid playing related injuries, but also to optimize the musician´s projection of emotion to the audience. Finally, this article presents a short survey applied to university professors to map out the actual use of these techniques in Brazil.*

Keywords: *Karen Tuttle. music and expression. viola.* Coordination*.*

PIERMARTIRI, Leonardo; IUDICE, Henrique Tomás. Centenário de Karen Tuttle: a decodificação e o ensino de uma performance natural, unindo os elementos corpóreos, musicais e emocionais. *Opus*, v. 26 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2603

Recebido em 27/5/2020, aprovado em 22/7/2020

Karen Tuttle (1920-2010), violista norte-americana natural de Lewiston (ID), ao longo dos anos aperfeiçoou sua performance artística de uma maneira muito pessoal, transmitindo isso aos seus alunos por meio de uma síntese de conhecimentos que denominou *Coordination*. Não se trata de um método para viola em níveis progressivos, mas de princípios que se mostram eficazes, com a intenção de coordenar os âmbitos corpóreos, musicais e emocionais, conectando assim os aspectos subjetivos e objetivos da execução musical. Tuttle descrevia *Coordination* como o processo do artista de conectar harmoniosamente o corpo físico com as intenções musicais de maneira a expressar suas emoções. Dane (2002: 34), ao descrever *Coordination*, atesta que o aspecto mais importante no âmbito corpóreo do tocar um instrumento está no relaxamento que ocorre após cada ação. Por isso, os melhores exemplos desse processo são as conexões feitas entre a soltura do corpo e a intenção musical, juntamente com as arcadas utilizadas.

Tuttle deixou seu legado de maneira singular, sem escrever nenhum método, dissertação ou livro, mas por meio do ensino oral em suas aulas, por acreditar que esse conhecimento pode ser compreendido erroneamente se for somente absorvido através de textos, e não pela vivência física e acompanhamento de um professor instruído. Justamente porque cada pessoa tem uma constituição física diferente, torna-se impraticável a generalização e a aplicação de posições, ângulos e formas. Em vez disso, ela ensinava conceitos e princípios que então seriam aplicados a cada indivíduo (LACOURSE, 2020: 93). Carol Rodland, uma das últimas assistentes de Tuttle na Juilliard School of Music, homenageia a professora na época de sua aposentadoria descrevendo-a assim:

> A extraordinária pedagogia de Karen Tuttle consiste em muitos ingredientes – seu profundo e inspirado amor pela música, sua singular abordagem corporal do instrumento, sua calorosa, amorosa e generosa personalidade. Ela incansavelmente ajuda seus alunos a se tornarem os melhores violistas e professores dentro de suas capacidades (RODLAND, 2003: 47)[1].

Profissionalmente ela alcançou os mais altos níveis da carreira de músico nos Estados Unidos. Em 1960 apresentou-se pela primeira vez no Carnegie Hall, sendo citada por Harold Schonberg como uma "instrumentista esplêndida com ideias decididas", dentre outros elogios de críticos da época (NYT[2] *apud* BURNS, 2013: 29).

Participou de inúmeras edições do Festival de Marlboro a convite do ilustre violoncelista Pablo Casals e integrou importantes quartetos de cordas junto com o violinista russo Alexander Schneider, realizando gravações históricas dos quartetos de cordas de Haydn. Em torno de 1950 foi a primeira mulher a integrar a Orquestra da NBC (RODLAND, 2003: 46) em Nova York, além de ter sido convidada a ser *spalla* do naipe de violas na Orquestra da Filadélfia, cargo que recusou para focar na música de câmara (RITSCHER, 1993: 87).

Contudo, foi como professora que seu legado foi mais significativo, influenciando inúmeras gerações de músicos. Lecionou na renomada Juilliard School of Music (Nova York) e no Curtis Institute of Music (Filadélfia), além de outras prestigiosas escolas, como Peabody Conservatory (Baltimore), Mannes School of Music e Manhattan School of Music (Nova York). Foi também

[1] Original: "Karen Tuttle's extraordinary pedagogy consists of many ingredients – her deep and inspiring love of music, her unique physical approach to the instrument, her warm, loving and generous personality. She tirelessly helps us become the best performers and teachers we can be".

[2] *New York Times*, 28 Feb. 1960.

professora nos festivais de Aspen, Banff, Marlboro, Norfolk e Kneisel-Hall (DANE, 2002: 8). Em 1994 Tuttle foi agraciada com o prêmio *Artist Teacher* pela Associação Americana de Professores de Cordas[3] e recebeu em 2005 o título de *doutor honoris causa* pelo Curtis Institute. Karen Tuttle faleceu em 2010 devido à doença de Alzheimer.

Principais influências

Durante a sua vida, Karen Tuttle foi influenciada por grandes pensadores, pedagogos e músicos que marcaram o rumo de sua vida musical significativamente, ajudando a construir maneiras de pensar e ensinar próprias. Ela comenta em entrevista que, quando era ainda estudante, buscava o que chamou de "verdades", ou seja, princípios que buscam uma maneira de tocar em que haja completa harmonia na interação da naturalidade corporal, musical e emocional. O contato com grandes músicos de sua era contribuiu para o desenvolvimento desses princípios e técnicas que mais tarde vieram a ser chamados de *Coordination.*

Conhecida por sua vitalidade, espírito livre e uma forte convicção de seguir seus instintos, aos doze anos de idade, quando terminou o oitavo ano, comunicou a seus pais que não mais frequentaria a escola. Não suportava o sistema escolar e sabia que o nível secundário seguia uma disciplina ainda mais rígida. Ela não conseguia se ver copiando e tomando notas por quatro anos e, após isso, mais quatro na universidade. Seus pais aceitaram a proposta contanto que se dedicasse a algo com a mesma quantidade de horas que se estivesse na escola. Foi então que iniciou seus estudos no violino sob os olhares atentos de sua mãe. Tinha crescido num ambiente musical: seu pai era fazendeiro agricultor e violinista de música *country*, e sua mãe, diretora do coral de sua igreja. Ela descreve sua primeira professora, Jean Heers, como uma jovem com personalidade tosca e rebelde, com muita tensão física ao tocar e desafiadora dos padrões da época, pois fumava em público. Aos treze anos, Karen Tuttle saiu da casa dos pais, indo morar no estado de Washington para estudar com o violinista checo Karel Havlicek, que tinha sido aluno de Leopold Auer. Sob sua orientação, ela avançou muito tecnicamente, porém, às custas de uma postura muito desbalanceada, com pulsos muito dobrados, cabeça extremamente virada, pescoço torcido e sobrancelhas (testa) franzidas. Três anos depois, começou sua carreira de concertista tocando duos com seu professor e, eventualmente, esses recitais a levaram a se mudar para o estado da Califórnia (HANANI, 1987: 309-310).

Tuttle conta que sofria com muitas dores por causa de deficiências na técnica e má postura ao tocar. Apesar disso, aos dezessete anos de idade fazia turnês por toda a Costa Oeste com um pianista-empresário e tocava em grupos de alto nível em Hollywood. Passou a ter aulas com Henri Temianka, um violinista com excelente postura corporal e fluidez natural, porém sem habilidade de ensinar como tocar mais confortavelmente. Quando ela lhe disse que tinha dores ao tocar, ele respondeu: "Não se preocupe, querida, você acaba se acostumando" (RITSCHER, 1993: 86)[4].

Foi então que conheceu o renomado violista William Primrose, que estava na Califórnia tocando com o London String Quartet, num encontro que mudou o destino de sua carreira. A naturalidade e o conforto com que ele tocava impressionaram tanto a jovem Tuttle que ela o descreveu como a "imagem mais bonita de alguém tocando um instrumento" (RITSCHER, 1993: 86)[5].

[3] American String Teachers Association (Asta).

[4] Original: "Don't worry, honey, you'll get used to it".

[5] Original: "[...] he was the most beautiful image of anyone playing an instrument".

Isso ela descreve como um dos momentos da descoberta da "verdade" do tocar. Dirigiu-se a ele imediatamente após o concerto, pedindo para ser sua aluna, ao que Primrose aceitou, com as condições de que ela trocasse do violino para a viola e se mudasse para a Filadélfia, onde ele lecionava no Curtis Institute of Music. Ela aceitou a proposta e estudou com Primrose durante quatro anos de bacharelado (DANE, 2002: 6).

Primrose, nascido na Escócia, foi um dos grandes violistas do século XX e a primeira grande influência na vida de Tuttle. Com 20 anos, tocando violino, ele ganhou medalha de ouro quando graduou na Guildhall School of Music de Londres. Depois disso, iniciou seus estudos com Eugène Ysaÿe, que o encorajou a trocar o violino pela viola. Sua carreira como violista foi marcada por inúmeros solos com orquestra e concertos dedicados a ele, destacando-se o Concerto para Viola de Béla Bartók (DANE, 2002: 12).

Primrose foi um dos primeiros pedagogos da viola que começou a se referir a esse instrumento como exclusivo, com suas peculiaridades de técnicas de arco e dedilhados, não se tratando somente de um violino com medidas maiores. Tuttle dizia nunca ter visto alguém que tocasse com tanta facilidade e sem esforços. Estudando com Primrose, ela resolveu muitos dos seus problemas técnicos e posturais apenas observando-o e imitando seus movimentos. Conseguiu, assim, decodificar como ele alcançava harmonia de movimento muscular com as intenções musicais. Grandes artistas como ele e outros tocavam com grande quantidade de intuição, por isso não verbalizavam como conseguiam tocar com tanta naturalidade. Napier (2019: 12) comenta que Karen Tuttle, por meio de suas observações e internalizações da mecânica de movimento de Primrose, chegou a conclusões convergentes às de F. M. Alexander[6] e dos Andover Educators[7], com uma linguagem que leva mais adiante na aplicação dessas linhas de pensamento.

Tuttle iniciou sua caminhada na área pedagógica durante seu bacharelado, quando Primrose a chamou para ser sua assistente no Curtis Institute. Ao lecionar, quando Primrose não conseguia explicar alguns detalhes técnicos, encaminhava seus alunos para esclarecer as dúvidas com Tuttle (BURNS, 2013: 25). Também nas ocasiões em que ele tinha viagens e concertos, ela é quem lecionava aos colegas em seu lugar. Após graduar-se em 1948, mudou-se para Nova York, onde embarcou num período voltado para performance, sobretudo de música de câmara. Fundou o Quarteto de Cordas Gotham e, alguns anos depois, integrou o Quarteto de Cordas Galimir. Mesmo em outra cidade, durante esse tempo, continuou como professora assistente no Curtis Institute, tornando-se chefe dos departamentos de viola e de música de câmara em 1951, após a saída de Primrose (DANE, 2002: 6).

O oboísta francês Marcel Tabuteau foi outra grande influência musical na vida de Tuttle. Com apenas 18 anos, foi convidado para fazer parte da Orquestra Sinfônica de Nova York e em seguida da Metropolitan Opera Orchestra, estabelecendo-se finalmente na Philadelphia Orchestra. Permaneceu no cargo de primeiro oboísta por mais de quarenta anos, acabando por revolucionar a escola americana de oboé. Em 1924, começou a lecionar no Curtis Institute, e foi como maestro da orquestra de cordas que seu contato com Tuttle se iniciou. Tuttle se identificou muito com a filosofia de Tabuteau no que diz respeito à ênfase e ao agrupamento de notas nas frases musicais. Tabuteau dizia que "as barras de compasso eram inimigas da música" (RITSCHER, 1993: 86)[8] e que a percepção do ouvinte opera independentemente da divisão métrica da partitura.

[6] Criador da Técnica de Alexander.

[7] Nome da atual Associação para Educação em Mapeamento do Corpo (tradução livre). Disponível em: www.bodymap.org.

[8] Original: "The bar-line is the enemy of music".

O conceito de agrupamento trata de um sistema numérico que indica como as notas são organizadas dentro de uma frase – quanto maior o número, mais energia a nota contém, permitindo pensar as frases musicais de uma maneira ampla. Tuttle considerou esse sistema útil para o desenvolvimento intuitivo do sentido de direção e energia na música, para aprender como e por que organizar as notas em uma frase. Ela conta um exemplo de quando ele regeu *Eine Kleine Nachtmusik*. Após a leitura da primeira frase, na qual a orquestra tocou todas as notas com a mesma energia, ele parou e disse: "Não, deve ser assim 1, 1-2, 1-2-2, 3-4-5" (RITSCHER, 1993: 86)[9], fazendo um gesto circular.

Após se graduar no Curtis, Tuttle mudou-se para Nova York e passou a integrar a Orquestra da NBC e se apresentar em concertos de música de câmara. Em 1950, ela foi selecionada como participante do I Festival Casals em Prades (França). Na banca de seleção estava o idealizador do festival, o violinista lituano Alexander Schneider, o qual tinha convencido o grande violoncelista espanhol Pablo Casals a sair do autoexílio na França e criar um festival em sua homenagem. A partir de então, Tuttle passou a integrar o Quarteto Schneider, realizando as antológicas gravações dos Quartetos de Haydn. Sasha, como era conhecido, estudou em Vilnius e Frankfurt, e aos 17 anos tornou-se o *Spalla* da Frankfurt Museum Orchestra, e em seguida participou do Quarteto Budapest durante alguns anos. Tuttle admirava muito o seu senso de musicalidade e sentido de espacialidade no fraseado, porém não concordava com sua abordagem física ao tocar violino. Apesar da relação complicada que havia entre eles (frequentemente o comportamento de Schneider era muito rude), Tuttle sempre comentava sobre o imenso impacto que ele teve em sua vida (RITSCHER, 1993: 87).

Quando conheceu Pablo Casals, violoncelista que revolucionou a técnica do instrumento e famoso por ter se dedicado a um estudo profundo da música de J. S. Bach, Tuttle ficou imediatamente impressionada e inspirada com sua naturalidade e paixão ao tocar. Ao término do Festival, ela decidiu permanecer na França estudando durante seis meses com ele, o que aborreceu o diretor do Curtis Institute, pois ele precisava dela de volta, ensinando. Ela mesma admite que deveria ter reassumido suas aulas, mas conta que estava determinada a aprender com Casals e que, com ele, encontrou outra grande verdade ou como ela simplesmente chamava: "Truth" (HANANI, 1987: 310). Ao perguntá-lo se ele tinha analisado a sua própria abordagem ao tocar o instrumento, Casals respondeu contando que, quando tinha dez anos de idade, um professor lhe falou para colocar um livro embaixo do braço para conseguir fazer uma arcada reta, pois assim é que se ensinava na época. Casals sentiu-se muito desconfortável, então ele ignorou esse conselho e, ao longo de sua carreira, revolucionou a técnica de arco. Isso reforçou para Tuttle a ideia de que, "[...] se é desconfortável, está errado!" (RITSCHER, 1993: 87)[10]. Em outra entrevista, reforçando a ideia, Tuttle conta que Casals lhe falou: "Se está doendo, está errado" (WEINBERGER, 1998: 67)[11].

Por causa de sua interação intuitiva com o instrumento, Casals não pôde detalhar exatamente como usava seu corpo para ajudar Tuttle a decodificar mais a fundo a parte física do tocar. Porém, com ele, aprofundou a noção de caráter musical e a importância de definir o âmbito emocional da obra antes de começar a estudá-la. Ele utilizava palavras como "amor, melancolia, franqueza", e demonstrava essas emoções na expressão facial. Segundo Tuttle, ele foi uma grande influência na vida de muitos, porque ele verbalizava o que muitas pessoas sentiam, mas tinham medo de expressar (RITSCHER, 1993: 87).

[9] Original: "No, it's 1, 1-2, 1-2-2, 3-4-5".

[10] Original: "[...] if it doesn't feel good, it is wrong!".

[11] Original: "If it hurts, it's wrong".

Ao morar em Nova York na década de 1950, Tuttle também conheceu o violinista e médico Demétrio Constantino Dounis, tendo algumas aulas particulares com ele. Dounis foi um violinista bom quando jovem, porém cursou a faculdade de Medicina por ordem de sua família. Com o seu conhecimento na área da Medicina, ele podia explicar cada detalhe minucioso dos movimentos do corpo humano e como posicionar o instrumento através do equilíbrio, em vez de pressioná-lo. Suas aulas duravam cerca de cinco horas e custavam U$ 100, uma fortuna para a época. Era requisitado por artistas de destaque que tinham problemas técnicos muito específicos, chegando a lecionar para Jascha Heifetz, William Primrose e Yehudi Menuhin e para músicos de outros instrumentos, cantores e dançarinos. Tuttle dizia que Dounis conseguia verbalizar tudo o que ela tinha aprendido observando Primrose. Dounis priorizava o conceito de equilíbrio e postura, e como isso pode impedir ou não a projeção da expressividade do artista. Esses parâmetros elucidaram muitas questões que Tuttle havia aprendido observando Casals e Primrose (WEINBERGER, 1998: 67).

Apesar de nunca ter trabalhado em contato com Wilhelm Reich, Tuttle cita o famoso psicanalista como grande influência na sua vida e em seu modo de pensar. Tuttle foi casada por mais de cinquenta anos com Dr. Morton Herskowitz, um psicanalista da linha reichiana, por isso, estava em constante contato com as ideias e técnicas utilizadas. A pesquisa de Reich constatou que a rigidez muscular no corpo restringe a circulação dos fluidos corporais e da energia biopsíquica. Na opinião de Tuttle, os princípios de Reich são os que melhor conectam o aspecto físico ao emocional, muito importante na performance musical (DANE, 2003: 15-16). Ela conta que a genialidade de Reich estava na habilidade de olhar para o aspecto físico de uma pessoa e determinar onde existia tensão muscular excessiva. Logo, então, ele começava a trabalhar do ponto de vista físico" (WEINBERGER, 1998: 67).

Uma das principais ideias de Reich usadas por Tuttle foi a de tensão e relaxamento, ou contração e expansão. Esse conceito transformou-se numa de suas bases de ensino, tanto no âmbito musical, ajudando por exemplo a criar tensão e o relaxamento em uma frase musical, quanto no aspecto corporal, aplicando desde as posturas básicas até as mais refinadas técnicas, como vibrato e troca de arco. Como o termo "relaxamento" em português pode levar à ideia de afrouxar os músculos a ponto de abandonar demais o corpo e perder o controle, proponho aqui substituí-lo pela palavra "soltura"[12]. Tuttle dizia que soltura é a palavra mágica e que em qualquer esporte soltura é o que de fato inicia o movimento. Ela apreciava muito ver grandes atletas, como Tiger Woods, que usavam o corpo de maneira natural e equilibrada. Dane descreve essa relação da soltura com a expressividade musical:

> [...] a soltura conecta o mundo físico com o mundo emocional de uma pessoa. Ao tocar, a soltura corpórea permite as emoções circularem livremente e naturalmente pelo corpo. Tensão ou rigidez excessiva impede esse fluxo. Assim como um terapeuta reichiano, Tuttle quer liberar essas áreas do corpo. Assim também como um terapeuta reichiano, ela acredita que as raízes dos problemas são emocionais (DANE, 2002: 25)[13].

[12] A palavra em inglês que Tuttle usava era *release*.

[13] Original: "[...] release then links one's physical world with one's emotional world. In playing, the physical release allows emotions to course freely and naturally through the body. Excessive tightness or rigidity prevents this flow. As a therapist does, Tuttle wants to free up these areas of the body. Also like a Reichian therapist, she believes that the roots of these issues are emotional".

Tuttle menciona os locais no corpo onde as pessoas tencionam, formando um tipo de armadura física e emocional: cabeça e couro cabeludo, olhos, mandíbula, pescoço, peitoral, barriga e pélvis. A terapia reichiana, que tem o orgasmo como centro das suas pesquisas, trabalha fisicamente na soltura dessas musculaturas. Por causa desses princípios, Tuttle era conhecida por falar abertamente sobre sexualidade nas aulas, pois dizia que "integrar sensualidade na música é a sensação que preenche os vazios entre as notas, é o que preenche uma nota, é a riqueza de um ponto" (WEINBERGER, 1998: 69)[14].

No início de sua carreira docente, ela era muito ousada nessa abordagem, a ponto de alunos e colegas professores ficarem constrangidos. Ela conta um caso em que estava ensinando um aluno a relaxar e entrar em contato com o próprio plexo solar, considerado o centro emocional do corpo.

> O plexo solar é um local um tanto abstrato para as pessoas compreenderem, porque na verdade é uma massa muscular e não está num pequeno local determinado. É onde se aperta quando sentimos tristeza ou alegria ou pesar, todos os tipos de emoções. Mas, para conduzir de uma nota a outra com sentimento, essa abertura do plexo solar é crucial. Porque é sempre no espaço entre as notas que devemos aprender a sentir (WEINBERGER, 1998: 69)[15].

A experiência foi tão intensa que o aluno teve um colapso emocional e uma semana depois foi internado. A partir deste evento, ela foi muito mais cuidadosa na profundidade e intensidade emocional com que ela trabalhava com cada aluno.

As teorias de Reich foram indispensáveis para a compreensão do fenômeno de soltura corporal e pulsação no âmbito musical, isso não somente para prevenir lesões e obter conforto ao instrumento, mas para conectar-se emocionalmente com o caráter da música e poder transmitir experiências pessoais profundas ao público. Ela acreditava que, para chegar a esse ponto, só é possível tendo conhecimento da própria vida emocional e desmontando as barreiras corpóreas que inibem o potencial expressivo do artista (RODLAND, 2003: 47). Ela encorajava seus alunos a fazer uma viagem introspectiva e entrar em contato com suas emoções, trabalhando em si mesmos no nível emocional através do corpóreo. Atualmente, a maioria de seus ex-alunos não aborda diretamente essas ideias reichianas em sua prática pedagógica.

Coordination

Karen Tuttle sempre deu muito crédito às influências que esses grandes mentores trouxeram ao seu desenvolvimento artístico e de suas ideias. A partir disso, ela conseguiu sintetizar inovações para o ensino da viola na forma de conceitos e abordagens com o objetivo de ensinar ao aluno a capacidade de projetar toda a potencialidade de suas intenções musicais com a facilidade e fluidez de quem normalmente consideramos um talento nato. Tuttle define projeção como "a capacidade de excitar os sentimentos de outras pessoas. A pessoa que projeta é aquela que

[14] Original: "Integrating sensuality in music is the feeling that fills the spaces between the notes, it's what fills up a note, it is the richness in the dot".

[15] Original: "The solar plexus is slightly abstract for people to understand, because it's actually a mass of muscle, it's not in one little place. Its where you clutch when you're sad or happy or experiencing grief – all different emotions. But to get from one note to another with feeling, this opening up of the solar plexus is crucial. Because it's always in the space between the notes that one must learn to feel".

faz com que ela seja sentida. O tirano, o santo, o grande artista, o 'centro das atenções', todos têm algo em comum – uma convicção e uma energia que comunica" (TUTTLE, 1985: 45)[16].

Após muitos anos desenvolvendo esses conceitos e técnicas, *Coordination* foi a palavra que Tuttle encontrou para melhor denominá-las. Tuttle descreveu em entrevista:

> *Coordination* é definido no dicionário como um estado ou relação de funcionalidade ou ajuste harmonioso. Para músicos de instrumentos de arco, é a relação entre o movimento horizontal do arco com o movimento do pescoço, ombros, peito (tronco) e pélvis. Essa coordenação do corpo afeta a frase musical, o espaçamento das notas e as dinâmicas (RITSCHER, 1993: 89)[17].

A coordenação motora ajuda na diminuição de esforços visando estabelecer hábitos corpóreos saudáveis, porém é na qualidade sonora resultante que *Coordination* tem maior destaque. *Coordination* atua na transmissão sonora das emoções, produzindo sutis mudanças na intensidade do som, afetando também o espaçamento e a ênfase em determinadas notas. Esses efeitos trazem vida para música, essa vida emocional da música depende dessas variações de intensidade do som (DEW, 2002: 51).

Fundamentos técnicos

Como é costume no ensino musical, Tuttle fazia amplo uso da seleção tradicional de métodos de estudos disponíveis para viola, como Campagnoli, Fiorillo, Kreutzer, Mazas, Kayser e outros. Porém, ao invés de criar uma sequência predeterminada de estudos para construir o desenvolvimento técnico dos alunos, ela tinha o foco no aspecto corpóreo e musical de cada indivíduo e aplicava estudos conforme o momento do desenvolvimento em que cada um se encontrava. Para isso, ela tinha formulada uma tabela com sua seleção dos melhores estudos de cada método, de acordo com técnicas de arco ou mão esquerda a serem estudadas. É importante ressaltar que *Coordination* só começa a ser eficaz quando o aluno alcança um nível avançado, podendo assim se concentrar em transpor eventuais barreiras de rigidez e, consequentemente, projetar suas intenções musicais. Isto não impossibilita que, ao ensinar alunos de nível iniciante e intermediário, sejam introduzidos seus princípios básicos, o que de fato é muito desejável.

A seguir são listados os aspectos essenciais que o aluno já deve ter desenvolvido para conseguir realizar os movimentos de *Coordination*.

Equilíbrio

O conceito de equilíbrio permeia todo o sistema de Tuttle – seja o equilíbrio do corpo (em sua totalidade), da empunhadura ou da relação entre tensão e relaxamento em uma frase musical. Sander (2013: 9) afirma que, para ter liberdade de movimento e expressão, é essencial

[16] Original: "Projection is the capacity to excite other people's feelings. A person who projects is one who makes himself felt. The tyrant, the saint, the great artist, the 'life of the party' all have one thing in common – a conviction and energy that communicates".

[17] Original: "Coordination is defined in the dictionary as a state or relation of harmonious adjustment or functioning. For string players, it's the relationship between the horizontal movement of the bow and the movement of the neck, shoulders, chest and pelvis. This physical coordination affects the musical phrase, the spacing of the notes, and the dynamics".

tocar com uma postura equilibrada. Numa postura equilibrada, os músculos suportam o peso do corpo sem ficarem demasiado tensos ou relaxados. Tuttle conta que, para não tensionar (ombro e pescoço) em busca do controle da viola, ela posiciona o corpo do aluno buscando seu equilíbrio. A partir de então, o aluno talvez se sinta sem controle, porém ela o faz entender que o controle está no equilíbrio (WEINBERGER, 1998: 69).

Postura

O corpo deve estar alinhado desde os pés até o pescoço; esse alinhamento vai proporcionar o equilíbrio. Os pés devem estar ligeiramente separados (conforme a distância dos ombros) e bem plantados no chão, com o peso centrado no meio do pé (não nos dedos ou calcanhar). Os joelhos devem estar livres (não travados) e prontos para amortecer os movimentos junto com o quadril. Isso é possível através de movimentos de "soltura" dos joelhos e da pélvis, evitando uma sensação estática. Dos joelhos para cima, é importante ter consciência do alinhamento sobre os pés. A pélvis, o tórax, os ombros, o pescoço e a cabeça devem estar alinhados, especialmente no plano lateral, evitando-se a corcunda. A parte abdominal deve estar relaxada. Um exercício muito usado por Tuttle para relaxar o abdômen e ao mesmo tempo sentir o alinhamento e a soltura de todas as partes do corpo é expirar com a boca fazendo um som "Hah!" e assim expandir o diafragma e todo o abdômen. Ao fazer isso, deve-se sentir a força da gravidade conectando todo o corpo até os pés, e a força contrária do chão para cima. O pescoço deve estar sempre solto e disponível para a movimentação.

A posição da viola depende das dimensões do pescoço e da largura dos ombros de cada indivíduo, porém um princípio geral é o de que o ombro deve permanecer baixo, e o queixo não deve ser pressionado para baixo. Os pontos de contato do instrumento com o corpo devem ser na clavícula e na curvatura do maxilar, que é o ponto mais perto do pescoço. A cabeça, assim, não é posicionada de forma estática na direção da mão esquerda e do ponto de contato do arco, mas de maneira relaxada e frontal, com liberdade para eventuais rotações laterais, quando estas forem necessárias. Com isso, os músculos do pescoço ficam menos tensionados, enquanto a viola é firmada pelo peso natural da cabeça. Tuttle dizia que, para não ficar olhando o tempo inteiro para a viola, era preciso confiar na memória tátil adquirida no arco e na mão esquerda. Tuttle era muito favorável ao uso de esponjas em vez de espaleiras, mas sugeria a alunos de pescoços longos a experimentação de queixeiras e espaleiras de diferentes alturas (DANE, 2002: 29).

Tuttle geralmente escrevia para os seus alunos uma lista (*checklist*) para verificação da postura ao tocar. A seguinte lista foi reorganizada com o auxílio da Dra. Daphne Gerling,[18] e é um exemplo do que Tuttle pedia a seus alunos para pensar antes e durante o tocar. A lista original pode ser encontrada em Napier (2017: 62).

TUTTLE *Checklist*
CORPO:
1 - Pés bem plantados para que os joelhos possam estar flexíveis.
2 - Pescoço relaxado – acolher o instrumento.
3 - Ombros para baixo (posição neutra).

[18] Professora de viola na University of North Texas. Estudou com Jeffrey Irvine e Karen Ritscher, ambos ex-alunos de Karen Tuttle.

4 - Abdômen relaxado.
5 - Sensação de jazz no corpo (livre como um músico de jazz).
6 - Sentir em todo o corpo uma pulsação interior.
LADO DIREITO:
1 - Braço direito pesado e solto.
2 - Pulso relaxado e flexível.
3 - No arco para baixo, o cotovelo fica acima do pulso, do meio à ponta ("torque").[19]
4 - No arco para cima, conduzir com o cotovelo e o pulso. No ponto de equilíbrio o cotovelo nivela com o pulso, deixando, assim, a escápula livre.
LADO ESQUERDO:
1 - Instrumento equilibrado.
2 - Sensação passiva no braço, antebraço, pulso, costas da mão e polegar.
3 - Sentir a ação do dedo na base do metacarpo, criando assim o impulso imediato para o vibrato.
4 - Soltura do dedo; cada dedo tem seu próprio peso e equilíbrio.

Respiração

A respiração é frequentemente negligenciada por músicos de cordas, ao contrário dos instrumentos de sopro, que têm o ar como elemento inerente da produção de som e do fraseado. Burns (2013: 83) afirma em seu trabalho que o violista que quer aprender *Coordination* deve primeiro aprender a respirar bem, e geralmente os estudantes tendem a prender a respiração ou ter uma respiração rasa, gerada por medo ou ansiedade.

A respiração está associada com o sucesso da implementação das técnicas de Tuttle. Dew (2002: 67) detalha sobre a respiração, no caso de *Coordination*, afirmando que segurar a respiração ou ter uma respiração irregular pode impedir a soltura em *Coordination*, ou, se ocorrer, pode impedi-la de funcionar. Portanto, os efeitos de segurar a respiração podem se sobressair, fazendo *Coordination* falhar.

Frequentemente, prender a respiração gera o tensionamento do pescoço e da glote. Muitas vezes esse problema é causado por excesso de ansiedade na performance ou ansiedade crônica, a qual pode fugir do alcance do professor. Tuttle, em sua experiência, sugeria ao aluno o relaxamento do abdômen, encorajando a soltura do ar do tronco. De Casals, ela aprendeu que, ao começar uma peça ou frase, se deve expirar antes de começar a arcada, tanto para cima como para baixo. Porém, não encontrou razão válida para criar um sistema (rígido) que integrasse a respiração às trocas de arco.

Empunhadura do arco

Tuttle buscava o que ela chamava de "empunhadura equilibrada". As juntas dos dedos da mão direita e do pulso devem estar sempre flexíveis, mas com solidez e segurança, permitindo ajustes rápidos necessários. A vareta é segurada principalmente pelo polegar e pela última articulação do dedo médio, formando um círculo, que proporciona solidez. Os dedos indicador,

[19] O conceito de "torque" será explicado mais abaixo na seção "Peso do braço".

anelar e mínimo servem para equilibrar a empunhadura, com o dedo mínimo curvado, apoiado em cima da vareta. Segundo Dew (2002: 66), outra regra geral é que o ângulo formado pelo eixo dos dedos e o arco é o mais natural a 60 graus, apesar de isso mudar constantemente com a movimentação do arco para cima e para baixo. O contato dos dedos mínimo e polegar são com a falange distal (ou seja, com a ponta do dedo), enquanto nos outros três dedos o contato é com a falange medial (ou seja, meio do dedo). Esses princípios de empunhadura são altamente dependentes da anatomia de cada indivíduo. O espaçamento entre os dedos dependerá do tamanho da mão, porém nunca em detrimento da perda de flexibilidade.

Peso do braço

Como Primrose e Tuttle defendiam, a abordagem técnica da viola deve ser diferente daquela do violino, e este aspecto se evidencia na produção sonora realizada pelo braço direito. Tuttle e muitos de seus alunos são conhecidos por terem um som muito profundo e cativante, que normalmente é chamado de um "som grande". Ela defendia o tocar sempre com a superfície inteira da crina em qualquer parte do arco, a não ser que seja intencional a produção de um som com um efeito especial.

Dew refere-se ao "som grande" com a seguinte reflexão:

> Tocar "dentro da corda" é geralmente reconhecido como maior elemento do "som grande", que é algo que os grandes músicos de cordas têm. A palavra "grande" é um pouco enganosa porque pode ser mal interpretada, significando somente forte. Na verdade, o som grande é mais bem caracterizado por ser penetrante e focado; ele é, portanto, também "grande" a um volume baixo (DEW, 2002: 63)[20].

Tocar "dentro da corda" significa, na verdade, o oposto de tocar com a crina passando superficialmente pela corda. Segundo Tuttle, para tocar "dentro da corda", raramente é preciso pressionar, a não ser levemente na região da ponta do arco. Na arcada para baixo, para manter o peso constantemente aplicado até a ponta, a partir do meio levanta-se levemente o cotovelo direito e então se estará na posição correta para conduzir a arcada pelo cotovelo. Este conceito se chama "torque". Dessa maneira, permite-se que as costas, o braço e a mão direita possam aplicar seu peso natural.

No procedimento para que o peso do braço seja transferido para as cordas, primeiro o violista deve ter bem estabelecidas a postura e a empunhadura do arco. Os dedos e o pulso devem estar relaxados, porém firmes em torno do arco. Em seguida, deve-se alinhar o pulso e o cotovelo no mesmo plano do ombro relaxado, ou seja, sem levantá-lo ou tensioná-lo. A transmissão do peso inicia-se nas costas (mais precisamente na escápula), passa pela articulação do ombro (glenoumeral), braço, antebraço, pulso e dedos. Tuttle enfatiza a importância de que a articulação do ombro permita que a cabeça do úmero (braço) se movimente livremente, como uma "dançarina tailandesa" (RITSCHER, 1993: 89).

[20] Original: "Getting into the string is generally recognized as a major element of the 'big sound,' which is something all the great string players have. The word 'big' is somewhat misleading because it can be misconstrued to mean only 'loud.' Actually, the big sound is better characterized as being penetrating and focused; it is therefore also 'big' at low volume".

Na arcada para cima, começando na ponta do arco rumo ao talão, Tuttle também conecta a movimentação da escápula para transferir o peso. Para evitar que o aluno levante o ombro ao realizar isso, ela orienta soltar os músculos peitorais e sentir o espaço criado na axila. A variação desse espaço, ou seja, de quanto o cotovelo deve ser mais alto que o pulso (quando na metade superior do arco), depende da anatomia de cada violista.

Abordagens da mão esquerda

Na mão esquerda a abordagem também se diferencia do violino, sobretudo pelas maiores distâncias a serem cobertas pelos dedos e pelo maior calibre das cordas. Rodland (2018), em seu vídeo pedagógico, descreve que nem todas as técnicas aplicadas no violino podem ser úteis na viola. Geralmente lesões ocorrem justamente por não adaptar e flexibilizar a mão às dimensões da viola. Rodland também ensina que o pulso não deve estar reto, como normalmente se ensina no violino, mas levemente aproximado em direção ao braço da viola, que, por sua vez, faz a mão inclinar um pouco para trás. É bom esclarecer que isso não significa que o pulso deva encostar no braço da viola quando na primeira, segunda e terceira posições, representando um exagero da posição proposta, para a maioria de tamanhos de mão. Essa posição favorece o relaxamento do túnel do carpo e cria uma maior disponibilidade à movimentação da mão esquerda, ajudando também no vibrato e nas mudanças de posição.

Ao contrário do violino, onde a forma da mão esquerda já possibilita que todos os dedos alcancem a notas, na viola isso é difícil de acontecer, em especial para o quarto dedo, por causa das distâncias maiores entre as notas e as cordas. Isso ocorre particularmente nas primeiras posições e nas cordas graves, onde as distâncias são maiores. Para a maioria dos tamanhos de mão (exceto mãos muito grandes), a colocação do quarto dedo pode implicar uma modificação na base da mão, que muitas vezes é feita erroneamente dobrando o pulso na direção oposta ao corpo, ou seja, "para fora". Para evitar que isso aconteça, deve-se fazer uma supinação do braço (rotação da ulna e radio) combinada com a aproximação dos metacarpos no sentido paralelo ao braço da viola. Para realizar esse movimento, a sensação sugerida é a de se ter uma fruta pequena na palma da mão, lembrando novamente que o pulso está dobrado "para dentro", em direção ao instrumento.

A movimentação dos dedos da mão esquerda deve ser iniciada nos metacarpos (base dos dedos). Para facilitar a visualização, pode-se pensar na linha formada pela dobra da mão, logo abaixo dos metacarpos. É importante lembrar que cada dedo deve ter o seu próprio peso e equilíbrio para possibilitar uma melhor mobilidade da mão dentro de uma mesma posição. Ao cair na corda, cada dedo exerce a pressão necessária para produzir a nota, e essa pressão deve ser parcialmente solta para imediatamente realizar um vibrato. Tuttle comentava que a sensação tátil com o braço do instrumento deve ser equivalente à de um caso de amor. O contato com a corda deve ser feito com a parte da polpa do dedo, em vez da ponta. Esse ângulo do dedo mais "deitado" acontece naturalmente se o pulso estiver levemente dobrado como descrito anteriormente. Com isso, o vibrato surge dessa "deliciosa sensação" de ter a polpa do dedo focada na corda na medida certa. Isso é fundamental, pois o resultado é um som e um vibrato mais redondos (RITSCHER, 1993: 89).

Técnicas inovadoras de *Coordination*

Gesto descendente (Downward gesture)

Segundo a organização dos movimentos de *Coordination* feita por Sander (2013), o gesto descendente é usado para criar profundidade e direção ao som. Trata-se de sentir soltura na base da coluna, conectando-se com a gravidade do chão, e expandir o abdômen enquanto expira. A proeminente violista Kim Kashkashian (2020: 92) sugere que, ao fazer isso, se deve imaginar um cinto colocado abaixo do quadril e tentar quebrá-lo ou expandi-lo por todos os lados. Irvine (2020: 91) explica que Tuttle mudava a nomenclatura dos movimentos ao longo de sua carreira à medida que os desenvolvia. Por isso, hoje em dia é possível encontrar nomes diferentes para o mesmo movimento, como, por exemplo, *going under*. Seus ex-alunos que ensinam *Coordination* também adaptaram a nomenclatura de acordo com suas necessidades, contudo, o objetivo do movimento se mantém o mesmo.

O gesto descendente é realizado combinando-se os movimentos descritos a seguir.

Repuxar (Re-pull)

Pull, em inglês, significa "puxar". Sendo assim, o termo *re-pull* pode ser entendido como "puxar novamente" ou "repuxar". É o movimento feito no ponto de equilíbrio do arco (1/3 acima do talão) quando o arco é conduzido em direção à ponta. Seu propósito é criar uma intensificação, produzindo uma sonoridade especial. Quando o instrumentista sente a necessidade de tirar mais som entre o meio e a ponta do arco, ele habitualmente usa a pronação colocando o peso no dedo indicador, criando um som unidimensional ou até um tanto pressionado, raspado. Em vez disso, repuxar consiste em fazer uma supinação do braço, pulso e dedos, transferindo o peso para o dedo mínimo, fazendo com que o arco seja puxado novamente, criando um som mais profundo e intenso, e logo em seguida volte à posição normal (mais pronada). Depois de passar do meio do arco, é importante manter o cotovelo direito um pouco acima ou na altura do pulso para manter o alinhamento com o ombro e o braço. Isto garante que o peso iniciado na escápula, chamado por Tuttle de "asa do ombro", seja transferido de cima, e não pressionado na corda. A sensação aqui é sentir a resistência da fricção entre a corda e a crina, como se alguma força estivesse puxando o arco na direção contrária.

Após dominada a técnica, o repuxar pode ser também realizado em qualquer parte do arco, inclusive em uma arcada para cima. Neste caso, porém, o movimento não é semelhante. Para fazer isso, pode-se usar o movimento de pronação, colocando-se o cotovelo um pouco mais alto ou, ainda, acionando-se os dedos, com a finalidade de manter o arco "dentro da corda" (DEW, 2002: 67).

Soltura do pescoço (*Neck release*)

Neck release significa "soltura do pescoço". Trata-se de soltar levemente a cabeça para trás, como se estivesse fazendo o movimento do "sim" com a cabeça (usando a primeira vértebra, C-01, Atlas e ligamentos atlanto-occipitais). Um simples experimento de cantar um glissando, no intervalo de uma oitava vocalizando "Ahh", pode ilustrar essa soltura. Primeiro realize esse glissando com o pescoço propositalmente rígido e, em seguida, cante novamente, desta vez

soltando a cabeça levemente para trás. Essa realização da soltura do pescoço é mais natural ao corpo, e o resultado sempre será mais sonoro e aberto (RODLAND, 2020: 97).

Tuttle notou que a realização de uma soltura do pescoço promove, ao mesmo tempo, uma soltura coordenada na musculatura do sistema do braço direito, criando benefícios na produção sonora. Violistas experientes realizam esse movimento muito sutilmente, nunca perdendo o contato com a queixeira, e por isso muitas vezes não é notado pelo observador. Deve ser tratado como um movimento de reflexo, o que não é fácil de executar se o violista tem o hábito de tocar com tensão no pescoço. Essa soltura não funciona em toda sua capacidade e com todos os seus benefícios se o violista mantiver sua cabeça posicionada virada para a esquerda, olhando fixamente para as cordas.

Sugere-se que, ao experimentar esse movimento pelas primeiras vezes, o violista realize um movimento mais visível e, à medida que se tornar familiar, o execute de maneira mais sutil. É também indicada a leve soltura da junta maxilar, local onde muitas tensões podem estar acumuladas. Segundo Daphne Gerling, Tuttle recomendava frequentemente que seus alunos experimentassem tocar com a língua sobre os dentes inferiores ou de boca aberta, para não tensionar desnecessariamente a mandíbula (GERLING, 2020).

Segundo Tuttle (RITSCHER, 1993: 90), a soltura do pescoço pode ser realizada em quatro situações: 1) ao trocar de direção do arco no talão, sincronizando a soltura do pescoço com a troca de direção; 2) no ponto de equilíbrio (abaixo do meio) do arco, solta-se o pescoço à medida que o violista sente os ombros abaixados, podendo também vocalizar o som "hã-hãn" para sentir a soltura do tórax; 3) ao trocar de direção na ponta do arco, pode-se imaginar a cabeça fazendo um aceno de "olá"; 4) em trocas de cordas e no spiccato, deixando a cabeça balançar sutilmente com o movimento. A soltura do pescoço deve ser realizada imediatamente antes de iniciar esses movimentos, e, ao término, a cabeça volta à posição normal. É exatamente no momento anterior a esses movimentos que deve haver a sincronização com a soltura do pescoço. A professora Daphne Gerling realiza esse movimento também na preparação para execução de acordes e mudanças de posição (GERLING, 2020).

Gesto ascendente (*Upward motion*)

Também conhecido como *going over*, neste procedimento deve-se sentir a soltura dos músculos da parte superior do tronco, peitorais, trapézio e, em especial, do deltoide. O deltoide precisa estar solto para que, ao iniciar o arco para cima, a escápula tome a iniciativa de se movimentar e, como Tuttle dizia, para que "as costas entrem no movimento" (DEW, 2002: 65)[21]. Erros comuns vistos por Tuttle são a projeção do ombro direito para frente e a tensão do trapézio para cima, na tentativa de engajar as costas na arcada para cima. Em vez disso, o que Tuttle tinha em mente é realizado não por meio de uma ação do ombro, mas por uma soltura passiva, que, por sua vez, permite a movimentação livre da escápula (DEW, 2002: 65). Após dominada essa técnica, ela pode ser usada em qualquer local do arco, em *legato* e, inclusive, em arcadas mais curtas, sempre de acordo com a intenção musical.

[21] Original: "[...] the back go in the stroke".

Por cima do arco (*Over the bow*)

Esse movimento pode ser considerado o oposto de repuxar, e, assim como *yin e yang*, um não pode existir sem o outro (RODLAND, 2020: 97). Se repuxar é a intensificação da sonoridade, "por cima do arco" é a expansão da sonoridade.

O movimento é realizado através da soltura da parte superior do torso aos 2/3 do arco, na arcada para baixo, logo antes da troca de arco na ponta. Nesse momento inicia-se o movimento coordenado onde uma soltura do pescoço alcança seu ponto máximo, na exata troca do arco. Ele é sucedido por um movimento circular do antebraço e pulso direito para baixo. Karen Tuttle denominava esse movimento de *ice-cream scoop*, que remete à imagem da mão direita fazendo um movimento circular com uma concha para fazer uma bola de sorvete. O oposto desse movimento seria simplesmente trocar a direção do arco com um movimento reto, como se o arco tivesse batido numa parede e voltado. Quanto à cabeça, assim que o arco começar a trajetória para cima, ela retorna à posição normal. Como citado acima, esse movimento deve ser combinado com um gesto ascendente e não é limitado a arcadas para cima e notas longas (SANDER, 2013: 24).

Lista de emoções

Motivada pela influência de Casals e Schneider (que deram grande importância à questão de expressar emoção na performance musical) e seu próprio impulso ardente de comover a plateia, Tuttle dizia: "Se você quer comover as pessoas, você deve comover a si mesmo" (DANE, 2002: 26)[22]. Para isso, ela criou uma lista de emoções que usava como ferramenta pedagógica. Essa lista (ou quadro) tem cinco emoções básicas: amor, alegria, raiva, tristeza e medo. Cada uma dessas emoções dá origem a outros caráteres e sentimentos. O quadro abaixo apresenta diversas opções para o músico desenvolver uma emoção ou caráter que considerar mais apropriado e aplicá-los à sua interpretação.

Amor	Alegria	Raiva	Medo	Tristeza
Majestoso	Brilhante	Ódio	Terror	Perdido
Ternura	Enérgico	Aflição	Temor	Sem vida
Sensível	Franco	Angústia	Espantado	Pensativo
Saudade	Caprichoso	Atormentado	Atormentado	Obsoleto
Flerte	Delicado	Provocador	Urgência	Trágico
Amável	Euforia	Tempestuoso	Ansioso	Tormento
Nostálgico	Alegria interior	Frenesi	Sinistro	Luto
Suavidade	Luminoso	Reclamar	Susto	Saudade
Provocação	Exaltação	Agitado	Agitado	Rígido
Abandono	Êxtase	Ira	Misterioso	Choro
Delicado	Travessura	Rosnado	Fantasmagórico	Suplicante
Paixão	Vigor	Loucura	Estranho	Desespero
Sentimental	Cômico	Resmungo	Sombrio	Desânimo
Suplicante	Atrevido	Furioso	Súplica	Lamento
Religioso	Caricatura	Sarcástico	Tímido	Grito

Quadro 1: Lista das emoções desenvolvida pelos autores | Continua...

[22] Original: "If you want to move people, you have to move yourself".

Amor	Alegria	Raiva	Medo	Tristeza
Melancólico	Brincadeira	Rabugento	Apreensivo	Desgosto
Gracioso	Palhaço	Irritado	Suspense	Estagnado
Júbilo	Satisfação	Violento	Ranger	Anseio
	Elegante	Impaciente	Inquieto	Agoniado
	Maravilha	Feroz	Insano	Melancólico
	Glória	Inquieto	Pânico	Aflição
	Festa		Frio	Paixão

Quadro 1: Lista das emoções desenvolvida pelos autores

Tuttle fez um quadro inicial e distribuía cópias a todos seus alunos, sugerindo que cada um personalizasse o seu, adicionando mais emoções e outras palavras descritivas. Por isso, a lista não é sistemática nem abrange todas as possibilidades. Foi criada para ajudar seus alunos a sempre ter em mente uma emoção específica em cada parte da música, seja solo ou em conjunto.

Burns (2013: 80) sugere um exercício interessante em três etapas para aplicação deste quadro. A primeira etapa é escolher uma das emoções do quadro e fazer o melhor para mostrá-la com a expressão facial. A segunda é pensar em uma experiência pessoal vivenciada ou criar uma história que tenha essa emoção e tentar o exercício de novo. A terceira etapa é encontrar o plexo solar, fazendo da seguinte maneira: exale totalmente o ar do torso; realize uma risada profunda com sua barriga ou uma forte saída de ar dizendo "há!" com a mão na barriga; faça um rosnado ou gemido por dentro enquanto toca escalas simples. Após encontrar esse ponto, conecte emoção e produção de som ao plexo solar (a boca do estômago) cantando enquanto toca. Finalmente, tente tocar algum exemplo musical com toda energia mental e cinestésica focada neste ponto.

Metodologia do questionário

A seguir, apresenta-se um mapeamento resultante da investigação sobre a influência de Karen Tuttle no Brasil, que envolveu a aplicação de questionários a professores de viola de universidades brasileiras. Essa população foi escolhida supondo-se que esses professores sejam, em geral, os mais bem preparados e informados sobre as diversas técnicas existentes. Inicialmente foi considerado fazer a pesquisa contendo todas as universidades brasileiras que possuam curso de viola, obtendo um panorama nacional amplo. Porém, devido à dificuldade de encontrar uma lista que pudesse abranger todos os cursos oferecidos no Brasil, foi restringido o campo de pesquisa à Associação Brasileira de Violistas (Abrav). Escolhemos essa associação, pois ela tem como objetivo a integração dos violistas brasileiros em geral, estudantes e profissionais, realizando encontros anuais e promovendo concursos.

A Abrav disponibilizou uma lista dos seus associados que são professores em universidades brasileiras, totalizando 17 pessoas, dentre as quais 15 responderam. O questionário aplicado conteve perguntas de múltipla escolha com a finalidade de saber se os professores tinham conhecimento de Karen Tuttle e suas abordagens e como eles aplicam essas em suas práticas pedagógicas e performáticas. Foram utilizadas também questões abertas no final do questionário, sugerindo para que o respondente escrevesse um pouco sobre sua vivência com o tema.

O questionário foi aplicado durante o mês de novembro de 2018, caracterizando esta pesquisa como interseccional, uma vez que sua coleta de dados envolveu um determinado grupo de respondentes dentro de um mesmo espaço de tempo. O questionário teve caráter

anônimo e todos os respondentes comunicaram por escrito sua concordância na utilização dos dados colhidos para fins de publicação.

Análise de dados

Apresentamos a seguir uma análise dos dados colhidos no questionário aplicado com o intuito de mapear o conhecimento sobre os ensinamentos de Karen Tuttle no Brasil e investigar como esses ensinamentos são aplicados por violistas em situações pedagógicas e de performance. A primeira pergunta foi feita para saber quantos a conhecem.

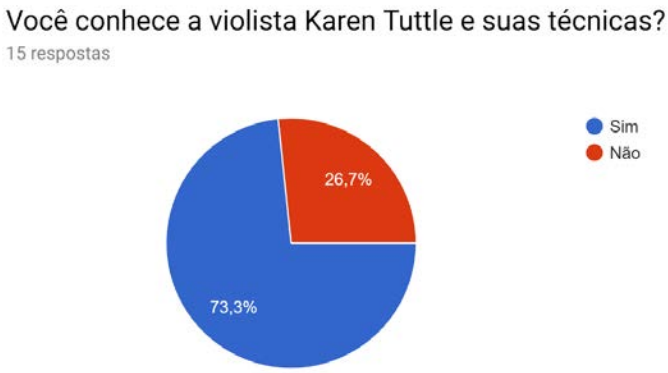

Gráfico 1: Familiaridade com Karen Tuttle e suas técnicas.

Podemos observar no gráfico que a maioria dos professores conhece ou pelo menos já ouviu falar de Karen Tuttle e suas técnicas. O questionário acabou aqui para aqueles que responderam negativamente esta pergunta, fato que reduziu a população para onze entrevistados. Portanto, a partir dos próximos gráficos, cada indivíduo corresponde à porcentagem de 9,1% do total.

A segunda pergunta procurou saber qual o nível de familiaridade com as abordagens dela, podendo o entrevistado escolher entre “conheço a fundo”, “conheço pouco” ou “só ouvi falar”.

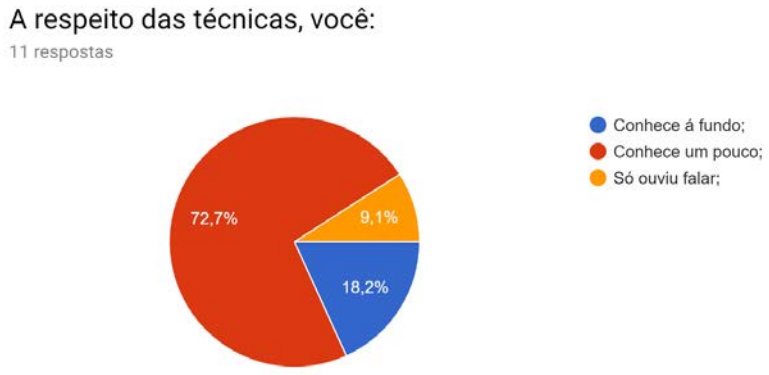

Gráfico 2: Sobre a profundidade do conhecimento das técnicas.

O resultado indica que a maior parte dos investigados conhece um pouco as técnicas de Tuttle, apenas uma pessoa ouviu falar, e duas delas conhecem a fundo seus ensinamentos.

Pode-se concluir que, apesar de conhecidas pela maioria, ainda não há uma grande especialização dessas técnicas no Brasil.

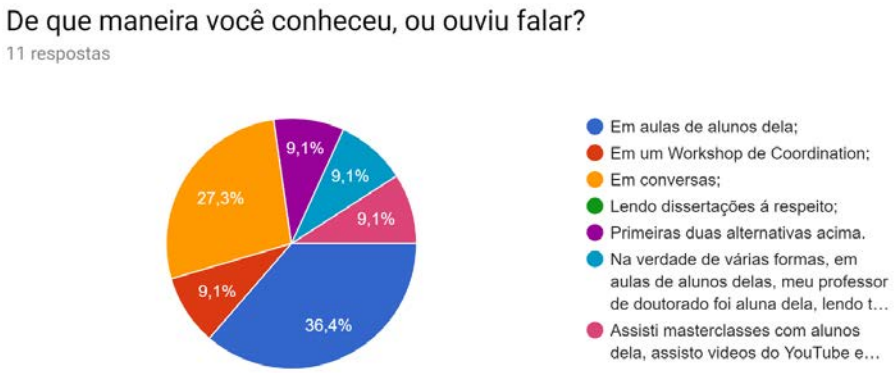

Gráfico 3: Maneira pela qual tomou conhecimento.

Quanto à maneira pela qual conheceram essas técnicas, podemos ver que os entrevistados tiveram contato com as abordagens por diversos meios e, muitas vezes, por mais de um. O grupo predominante é daqueles que conheceram *Coordination* em aulas com alunos de Karen Tuttle.

As próximas perguntas são especificamente sobre as técnicas em si, para saber como os professores aplicam os conhecimentos desse assunto em suas aulas e o que pensam sobre *Coordination*.

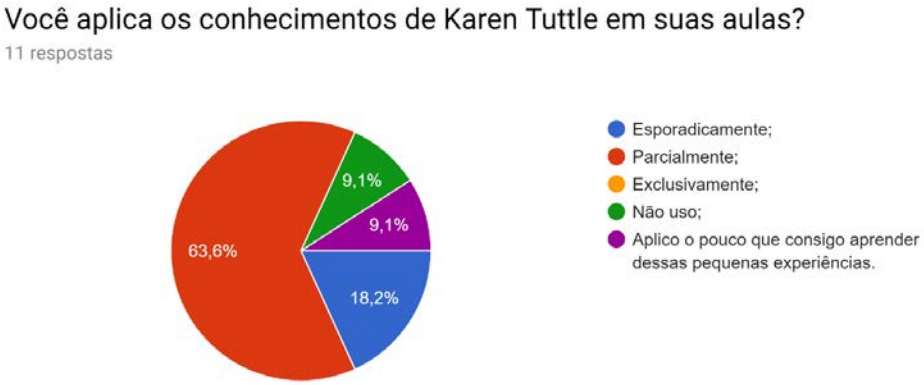

Gráfico 4: Frequência da aplicação dos conhecimentos.

Percebemos que nenhum professor usa exclusivamente *Coordination* em suas aulas, supostamente pelo fato de os entrevistados não terem estudado diretamente com Karen Tuttle. Levando-se em conta que esses professores tiveram outras linhas de aprendizado em suas vidas acadêmicas, é interessante notar que a maioria indica usar parcialmente e esporadicamente os conhecimentos de Tuttle, provavelmente utilizando essas técnicas para enriquecer suas aulas. Essa simbiose de técnicas é muito interessante e enriquece o ensino de viola no Brasil.

Burns (2013: 94) conclui algo semelhante em seu trabalho que faz um estudo comparativo entre os sistemas de Karen Tuttle e de Paul Rolland, dizendo que um professor de viola pode

usar estes dois sistemas para treinar estudantes para serem artistas completos, com suficiente técnica e capacidade de expressão.

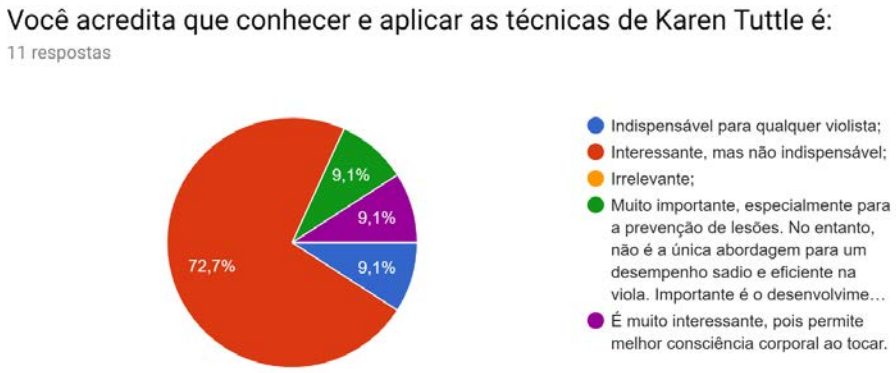

Gráfico 5: Qual a importância dessas técnicas.

Nesta pergunta foi oferecida a opção de resposta aberta ou fechada. Duas pessoas optaram por reposta aberta e uma delas escreveu "muito interessante, pois permite melhor consciência corporal" – aspecto que vimos que é essencial para evitar tensão durante o estudo e execução musical. Exprimindo uma ideia semelhante, a segunda resposta diz:

> Muito importante, especialmente para a prevenção de lesões. No entanto, não é a única abordagem para um desempenho sadio e eficiente na viola. Importante é o desenvolvimento da consciência corporal e a constante busca pela forma mais eficiente e de menor esforço físico para tocar. Um professor precisa sempre estar atento para identificar onde o aluno está tendendo a tensionar, apertar ou fazer esforço desnecessário.

Nove pessoas optaram pela resposta fechada, sendo que a maioria acredita que aplicar as técnicas de Karen Tuttle é interessante, porém não indispensável. Não houve nenhuma resposta na opção irrelevante e uma pessoa respondeu acreditar que essas técnicas são indispensáveis.

Por fim, na última questão, em forma de resposta aberta, pedimos que os professores falassem sobre como esses conhecimentos repercutiram em sua execução musical e na sua maneira de ensinar. Nesta parte obtivemos respostas muito interessantes a respeito da experiência individual destes professores, sendo que a grande maioria confirmou a relevância das abordagens de Tuttle. Seguem alguns relatos provenientes dessa pergunta:

> Fui aluno nos Estados Unidos da professora Kate Hamilton, uma das alunas de Ms. Tuttle. Em um breve resumo, a essência de tornar mais orgânico e natural a forma como trabalhar diariamente com o seu instrumento e trabalhar os aspectos psicológicos que envolvem o estudo diário, assim como a performance, mudou consideravelmente a minha forma de tocar viola. Como resultado, meu corpo, mesmo aos 50 anos, nunca foi prejudicado por lesões ou problemas decorrentes de décadas de estudo e trabalho, e o "pensar antes de executar", razão esta que abriu horizontes em minha

vida e que me ajudam na forma de buscar resultados substanciais no ensino com meus alunos.

Essas técnicas complementaram informações na identificação de tensões e do uso inapropriado do corpo para tocar, no trabalho com os alunos. Eu já trabalhava muito nesta direção de evitar lesões, através do uso mais eficiente do corpo. Participar de um *workshop* de *Coordination* me ajudou a prestar atenção em ainda mais pontos do corpo.

Procuro observar, adaptar e aproveitar informações de todos os mestres. Karen Tuttle é uma lenda da viola e suas informações são sempre relevantes, apesar de, no meu caso, não serem primordiais. Acho muito interessante a visão da Karen Tuttle sobre a relação corpo/instrumento/música. De certa forma, falamos sobre isso em nossos encontros. Entender e adaptar para si é, no meu entender, um ponto importantíssimo para alguém no processo de aprender a manusear um instrumento.

Nas aulas que tive com o prof. Steven Ansell, na Boston University, aluno dela no Curtis Institute, ele sempre mencionava a questão de buscar uma sonoridade livre e com bastante harmônicos, me incentivava a buscar esse tipo de som.

Para Tuttle, os pontos de tensão agem como bloqueadores do fluir da energia da vida, e, consequentemente, da linguagem musical. O entendimento da aplicação prática desses conceitos atuou como facilitador para a minha prática da viola, e a transferência desse conhecimento para meus alunos ficou mais acessível e compreensível, valorizando as particularidades e individualidades de cada um. Passei a considerar esses conceitos como fundamentais, porém exigem interesse e disponibilidade do executante para serem efetivos.

Considerações finais

Este artigo buscou apresentar a vida e o legado de uma das mais importantes violistas do século XX. Karen Tuttle foi uma personalidade de espírito livre e investigativo, que de muitas maneiras viveu à frente de seu tempo. Sua pedagogia era muito pessoal e genuinamente interessada no desenvolvimento dos alunos, influenciando gerações de instrumentistas durante seus 50 anos de ensino da viola e de música de câmara. Em um mundo onde a tendência musical está cada vez mais focada na proficiência técnica, ela nunca perdeu de vista o objetivo final do artista, que é comover o ouvinte. Conseguiu decodificar como atuam fisicamente os grandes artistas, prodígios que realizam suas performances instintivamente, e criou um sistema de ensino envolvendo musicalidade, fisicalidade e emoção, disponível para todos os que estiverem abertos a aprender.

Coordination, além de transformar ideias musicais e emoções em um resultado sonoro profundo e complexo na viola, busca atingir conforto físico e naturalidade ao tocar. Por ser uma experiência essencialmente individual, é fundamental que seja ensinado pessoalmente

por um professor capacitado. Se o leitor não estiver familiarizado com essas técnicas, será difícil capturar somente através do texto as sensações corpóreas e os movimentos descritos. É preciso vivenciar pessoalmente, através de aulas e cursos com professores capacitados, para que realmente aconteça o aprofundamento em *Coordination*. Os resultados do questionário realizado constatam que os professores universitários que estão familiarizados com essas técnicas reconhecem sua importância. Esperamos que este artigo possa divulgar e esclarecer o trabalho de Karen Tuttle, não só a outros violistas, mas também a todos os instrumentistas de cordas em países de língua portuguesa.

Referências bibliográficas

BURNS, Lauren. *Coordinated action in string playing*: a comparative study of the teaching of Paul Roland and Karen Tuttle. Dissertação (Doutorado em Música) – The University of Alabama, Tuscaloosa, 2013.

DANE, Matthew. *Coordinated Effort*: a study of Karen Tuttle's influence on modern viola teaching. Dissertação (Doutorado em Música) – Rice University, Houston, 2002.

DEW, Robert. In Response to Instinct: Karen Tuttle's insights into the Coordinated Action – Its Mechanisms, Articulation, And Prerequisites. *Journal of the American Viola Society*, v. 18, n. 1, p. 51-54, 2002.

DEW, Robert. The Coordinated Action, Part 2: instinctive responses. *Journal of the American Viola Society*, v. 18, n. 2 & 3, p. 63-69, 2002.

GERLING, Daphne. [Entrevista concedida a] Leonardo Piermartiri. Denton-TX, 20 maio 2020.

HANANI, Hannah. The Intuitive Path. *The Strad*, v. 98, n. 1164, p. 309-312, Apr. 1987.

IRVINE, Jeffrey. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. *The Karen Tuttle Legacy*: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 88-91.

KASHKASHIAN, Kim. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. *The Karen Tuttle Legacy*: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 91-92.

LACOURSE, Michelle, Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. *The Karen Tuttle Legacy*: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 93-95.

NAPIER, Erin, *Fostering Freedom*: a holistic comparison of Karen Tuttle's ideas with body mapping and the Alexander Technique. Dissertação (Doutorado em Música) – University of Colorado, Boulder, 2019.

RITSCHER, Karen. An interview with Karen Tuttle. *American String Teacher*, Fairfax-VA, V. 43, n. 4, p. 86-91, Nov. 1993.

RODLAND, Carol. In honor of Karen Tuttle as she retires. *American String Teacher*, Fairfax-VA, v. 54, p. 45-47, May 2003.

RODLAND, Carol. *In the Viola Studio with Carol Rodland*: some left hand tips. April 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aAxQMGY0NOA. Acesso em: 10 maio 2020.

RODLAND, CAROL. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. *The Karen Tuttle Legacy*: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 96-99.

SANDER, Amber. *Performance's guide to the execution and application of Karen Tuttle's coordination, as applied to Ernst Bloch's suite Hebraique*. Dissertação (Doutorado em Música) – University of North Texas, Denton, 2013.

TUTTLE, Karen. Staying Open = Projection = Musical Excitement. *American String Teacher*, v. 35, p. 64-67, 1985.

WEINBERGER, Rozanna. Body and Soul. *Strings*, v. 66, p. 67-70, dez. 1988.

Leonardo Piermartiri é bacharel em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1993); obteve o Master of Music na University of Cincinnati (1997), recebendo bolsa da Fundação Vitae; realizou o aperfeiçoamento Professional Studies no Cleveland Institute of Music (1999), e obteve o título de Doctor of Musical Arts pela University of Maryland (2013). É professor de viola e música de câmara da Udesc desde 2004. Atualmente é pesquisador visitante na University of North Texas. leonardo.piermartiri@udesc.br

Henrique Tomás Iudice realizou Bacharelado em Música – Viola pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), graduando em 2019 orientado pelo professor Dr. Leonardo Piermartiri. Seu trabalho de conclusão de curso foi sobre a vida e obra de Karen Tuttle, orientado pelo mesmo professor. Atualmente estuda viola no curso de aperfeiçoamento oferecido pela Nicholls State University na Louisiana-EUA. h.tiudice2@gmail.com