O conceito de escolas de violino e sua atual aplicabilidade no Brasil

Adonhiran Reis
Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP

Marcus Held
Universidade de São Paulo, São Paulo – SP

Resumo: O presente artigo discute a aplicabilidade do conceito de escolas de violino, outrora influentes, no Brasil de hoje. A partir de uma pesquisa que coletou dados de 110 violinistas residentes no país, foi constatado que expressiva fração dos participantes se declarava inserida em alguma escola de violino, como franco-belga, alemã ou russa. No entanto, a maioria absoluta também afirmava possuir em sua formação elementos oriundos das mais variadas fontes de aprendizado, incluindo diversos professores com visões técnicas, musicais e interpretativas distintas. Posto isto, buscamos então entender o que de fato constituiria uma escola de violino, para que possamos refletir sobre a real validação de vertentes oitocentistas na contemporaneidade brasileira globalizada. Por meio de revisão bibliográfica e questionário direcionado ao nosso público-alvo, tratamos o assunto sob as perspectivas histórica e pedagógica. Procuramos demonstrar que reduzir a noção de escola de violino a critérios técnicos e mecânicos, desvinculados de aspectos estilísticos associados a valores estéticos pregressos, não sustenta um sistema que seria hermético em si mesmo.

Palavras-chave: Escolas de violino. Ensino do violino. Genealogia do violino. Conservatório.

The concept of violin schools and its current applicability in Brazil

Abstract: *This article discusses the applicability of the concept of violin schools, once influential, in Brazil today. From a study comprising 110 violinists selected from all over the country, we found that a significant share of participants declared themselves as being adherent to some violin school, such as the Franco-Belgian, German, or Russian school of violin. However, the vast majority also claimed to have acquired elements of their education from various sources of knowledge, including many teachers with distinct technical, musical, and interpretative views. With this in mind, we attempt to better understand what would in fact constitute a school of violin to ponder on what validates applying an 18th-century viewpoint in contemporary and globalized Brazil. Through a literature review and a questionnaire aimed for our target audience, we address the subject under its historical and pedagogical perspectives. We attempt to show that reducing the notion of schools of violin to mere technical and mechanical criteria, disconnected from stylistic aspects associated with prior aesthetic values, would not support a hermetic system in itself.*

Keywords: *Violin schools. Violin teaching. Violin genealogy. Music conservatory.*

REIS, Adonhiran; HELD, Marcus. O conceito de escolas de violino e sua atual aplicabilidade no Brasil. Opus, v. 27 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2707.

Recebido em 9/3/2021, aprovado em 15/8/2021

Por muito tempo vigorou, em diversos países da Europa e nos Estados Unidos da América, a ideia de que variadas escolas de violino norteavam os mais distintos parâmetros técnicos e estilísticos do fazer musical ao instrumento, em especial ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX. O pertencimento a determinada escola e suas implícitas filosofias e dogmas poderiam situar o intérprete dentro de um certo molde, condizente com o meio no qual ele transitava. Dentre essas correntes, podemos destacar, por sua importância histórica, as escolas francesa, franco-belga, alemã e russa, tendo cada uma destas produzido importantes intérpretes, cada qual influente em sua época, além de uma vasta literatura relativa ao tema.

Em nossa atuação como professores em universidades e escolas de música, bem como nos mais diversos festivais e cursos de férias do Brasil, temos observado que o sentimento de pertencimento a uma escola de violino ainda persiste de maneira vigorosa nos alunos e, por extensão, em certo número de professores atuantes no cenário nacional. Em pesquisa realizada por meio de questionário por nós formulado na plataforma Google Forms e distribuído virtualmente em universidades e orquestras brasileiras[1], foi constatado que em um universo de 110 violinistas, no campo da pergunta "você se vê como pertencente a uma escola de violino, tal qual a francesa, franco-belga, russa ou outras?", 38,2% dos entrevistados responderam de maneira afirmativa.

Frente a tão expressivo número, algumas questões surgem de imediato: 1) as escolas que surgiram no século XIX ainda estariam atuantes nos dias de hoje? 2) O que constitui uma escola de violino? Os critérios que serviram para definir as antigas escolas de violino ainda seriam aplicáveis atualmente? 3) Em uma época de globalização e de compartilhamento acelerado da informação, ainda seria possível se falar em escolas de violino no Brasil, especialmente a partir de critérios geográficos, como era feito em séculos anteriores (escola francesa, alemã etc.)?

A fim de responder a estes questionamentos, apresentamos uma contextualização histórica relativa ao papel das escolas de violino no passado e confrontamos essas informações com parâmetros e dados colhidos por meio do questionário e da revisão bibliográfica.

As escolas de violino e a sua importância no desenvolvimento de um ensino padronizado

Muito se fala acerca da atuação das escolas de violino no século XIX, sobretudo a partir da chegada de Giovanni Battista Viotti (1755-1824) a Paris (1782), culminando na criação da nova escola francesa de violino, cujos reflexos podem ser observados até boa parte do século XX em toda a Europa e, até mesmo, no Brasil. Porém, há registros de escolas de violino mais antigas, em especial na Itália e na França.

No século XVII, italianos virtuoses desenvolveram a técnica do instrumento, aprimorando uma linguagem em que o violino se tornava um instrumento solista por excelência. A consolidação da *sonata*, do *concerto solo* e do *concerto grosso*, promulgada por esses instrumentistas engenhosos, possibilitou um conjunto de oportunidades para demonstrar toda a habilidade desses músicos, tanto no tocar quanto no compor. O primeiro deles, Arcangelo Corelli (1653-1713), influenciou toda uma geração de violinistas que, a partir de suas obras e maneira de tocar, desenvolveram

[1] Questionário formulado e divulgado em maio de 2020. O questionário foi enviado a professores de violino em universidades, escolas de música e orquestras de todas as regiões do Brasil. Além disso, foi solicitado que os professores divulgassem a pesquisa junto aos seus alunos e colegas. A participação dos respondentes era voluntária. Não nos é possível estabelecer quantas instituições efetivamente responderam ao questionário nem de quais regiões, já que o mesmo possibilitava o envio de respostas anônimas, opção escolhida pela maioria dos participantes.

um estilo próprio, cultivando a "expressão, a habilidade de tocar o coração"[2] (McVEIGH, 1992: 51, tradução nossa).

Corelli compôs muito, mas publicou pouco. Registrada entre os anos de 1681 e 1714, sua obra se resume a seis coleções: quatro volumes de trio-sonatas (opp. 1 a 4), um de sonatas para violino e baixo contínuo (op. 5) e um de *concerti grossi* (op. 6). Seu estilo, considerado ainda no século XVIII como livre, florido, audacioso e belo, tornou-se paradigma de qualidade e bom gosto perante a audiência europeia.

As diversas reedições que sua música obteve em curto espaço de tempo também corroboram nosso entendimento de Corelli como figura modelar. As *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* op. 5 foram publicadas – não por acaso, mas com o intuito de tornarem-se referência – no primeiro dia de janeiro de 1700, em Roma. A respeito das reedições e da popularidade dessa obra, Paoliello (2014: 104) afirma:

> [...] essa série de sonatas foi reeditada inúmeras vezes durante a vida do compositor em diversos países da Europa. No decorrer de 11 anos a série foi reeditada em Roma (1700), Bologna (1700), Londres (1700, 1711), Amsterdam (1700, 1708, 1709, 1710) e Paris (1708). Apesar de todas as composições de Corelli terem sido populares na Europa, a *opera quinta* foi a obra que obteve maior sucesso, sendo utilizada como um método em diversos países.

Sobre tais obras e sua importância para o cenário musical europeu, Quantz (*apud* DORIGATTI, 2019: 130) comenta:

> Todavia, é mais provável crer que as cadências se tornaram usuais apenas depois que Corelli publicou seus 12 solos para violino, editados em placas de cobre. Esta é a informação mais segura que se pode dar sobre a origem das cadências: que desde alguns anos antes do final do século passado, e nos dez primeiros anos do atual, fazia-se ao final de uma voz concertante uma pequena passagem, anexada a um bom trinado, sobre o baixo contínuo.

Pode-se observar, portanto, que o compositor consolidou uma maneira de pensar, executar e compor. Estabeleceu, então, parâmetros e tornou-se modelo em uma tradição. Suas sonatas foram imitadas em vários aspectos, sobretudo na disposição e estilo de cada movimento. A ornamentação, reconhecidamente livre – ou florida, segundo o léxico setecentista –, representa uma característica fundamental na compreensão do estilo italiano e será explorada especialmente nos movimentos lentos. Justamente nesse aspecto, Quantz, ao diferenciar o estilo francês (que veremos adiante) do italiano, explica:

> Já foi dito que os compositores franceses, na maioria das vezes, escrevem já com as ornamentações, e que o bom executante, logo, não tem mais nada a pensar além de que eles as apresentem bem. No gosto italiano, nos tempos passados, nenhuma ornamentação era sequer escrita; e tudo era deixado ao livre arbítrio do músico executante. [...] Há algum tempo, porém,

[2] Original: "Expression, the ability to touch the heart" (McVEIGH, 1992: 51).

> aqueles que se orientam segundo os italianos também começaram a indicar os ornamentos necessários. Supostamente porque se achou que o Adagio havia se tornado deveras deturpado pelos executantes inexperientes, e, por conta disso, os compositores receberiam menos mérito. Assim, não se pode negar – para que a peça possa causar seu efeito máximo – que a música italiana depende em grande parte do executante, quanto do compositor; a francesa, contudo, depende muito mais do compositor que do executante (QUANTZ, 1752 *apud* DORIGATTI, 2019: 100-101).

Fizeram parte desse movimento violinistas-compositores como Pietro Castrucci (1679-1752), Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Geminiani (1687-1762), Francesco Veracini (1690-1768), Giuseppe Tartini (1692-1770), Pietro Nardini (1722-1793), Giovanni Battista Somis (1686-1763) e seu aluno Gaetano Pugnani (1731-1798), professor de Viotti. Alguns deles estudaram diretamente com Corelli (como Castrucci, Geminiani e Somis, por exemplo), enquanto outros foram por ele inspirados.

Mesmo que o violino como instrumento solista estivesse em franco desenvolvimento na Itália e posteriormente na Alemanha já desde o século XVII, na França ele ainda era associado à dança[3]. A antiga escola francesa de violino tinha suas raízes em Jean-Baptiste Lully (1632-1687), violinista, compositor e bailarino. Embora italiano de origem – nascido em Florença – e batizado Giovanni Battista Lulli, Lully (como ficou conhecido posteriormente) radicou-se na França em 1646 para trabalhar na corte. Ainda jovem, conquistou o apreço e a admiração de Luís XIV e, em 1653, foi nomeado "compositor da música instrumental", estreitando suas relações com a nobreza. Ademais, foi responsável pela criação do grupo Les Petits Violons (que contrastava com La Grande Bande des 24 Violons du Roy), com o qual instaurou novos golpes de arco e uma disciplina rítmica baseada na música francesa para a dança (BOYDEN, 1965: 227).

No início do século XVIII, no entanto, o tipo de música composta para violino na França começou a mudar, em grande parte influenciada pela atuação, em Paris, de violinistas italianos e de violinistas franceses que estudaram na Itália. Cyr (2012: 15, tradução nossa) argumenta que, "ao mesmo tempo, a confluência dos estilos francês e italiano alimentou uma controvérsia musical cujas raízes podem ser traçadas desde o século XVII e que cresceu mais fortemente durante o século XVIII"[4].

Dentre esses violinistas, o nome de maior destaque era o de Jean-Marie Leclair L'Aîné (1697-1764), aluno de Somis. Foi Leclair que trouxe a virtuosidade para a música francesa, pois seus conterrâneos – ainda que já compondo concertos e sonatas como os italianos – continuavam a escrever em grande volume para a dança, produzindo *Allemandes*, *Gavottes*, *Sarabandes*, *Courantes* e *Gigues*. Esta dicotomia está ilustrada no tratado de L'Abbé le fils (1727-1803): em meio aos exemplos musicais que ilustram o seu livro[5], há excertos tanto no estilo francês quanto no italiano[6]. Uma escola única, combinando elementos das tradições italianas e francesas, com uma linguagem própria, somente apareceria após a influência de Viotti.

---

[3] Na Inglaterra, o violino esteve relacionado à dança na primeira metade do século XVII. Ao longo das décadas, o instrumento teve sua linguagem desenvolvida dentro do *consort* (por inserções de compositores elisabetanos, a exemplo de Dowland) e, posteriormente, na *division-musick*, sobretudo com a obra do violinista napolitano Nicola Matteis (ativo em Londres entre c.1670 e c.1698). O advento da sonata, emulada do estilo italiano, marcou a influência deliberada dos seguidores de Arcangelo Corelli com o trânsito de diversos de seus discípulos no início do século XVIII.

[4] Original: "At the same time, the confluence of French and Italian styles fuelled a musical controversy whose roots can be traced back to the seventeenth century and which grew stronger during the eighteenth century" (CYR, 2012: 15).

[5] Joseph-Barnabé Saint-Sevin, conhecido como L'Abbé le Fils: *Principes du violon* (1761).

[6] Dois exemplos semelhantes podem ser encontrados na tratadística de Michel de Corrette (1707-1795): *L'ecole d'Orphée* (1738) – divido em duas partes, uma para o estilo de cada país – e *L'art de se perfectioner dans le violon* (1782) – com exemplos variados à maneira de L'Abbé le fils.

> Viotti foi o último da escola italiana de violinistas a descender diretamente de Corelli. Porém, mais importante [que isto], ao passar uma década em residência em Paris entre 1782 e 1792, transformou a escola francesa de violino de Leclair e Gaviniès, e, ao lhe acrescentar as realizações dos italianos, lançou as bases para uma nova maneira de tocar violino que dominou o início do século XIX. Isto se deu essencialmente por meio da estética dos seus concertos, que foram muito copiados. Beethoven aprendeu muito com eles. Mozart escreveu partes de sopros para um deles, e compositores menores seguiram o seu estilo de composição. Viotti escreveu cerca de vinte e nove concertos, Kreutzer dezenove, Rode treze e Baillot nove. Por volta de 1800 o antigo repertório de concerto estava esquecido, e o concerto da escola de Paris reinava como o modelo a ser seguido[7] (KENYON, 1984: 114, tradução nossa).

Viotti iniciou sua vida profissional em Turim, na orquestra dirigida pelo seu professor Gaetano Pugnani. Ele tocava na terceira estante dos segundos violinos, atuando por vezes também como violista (LISTER, 2009: 35). Poucos anos depois embarcou em uma turnê por diversos países europeus junto com seu mestre, abraçando um grande sucesso. Ao chegar a Paris, Viotti vê culminar sua fama ao tocar na série do *Concert Spirituel* em 1782, tornando-se uma celebridade da noite para o dia. "O reconhecimento que Paganini levou 15 anos para conquistar [...] e estabelecer sua reputação como o maior violinista vivo foi obtido por Viotti em uma única noite"[8] (SILVELA, 2001: 103-104, tradução nossa).

> Parte desse sucesso e dessa forte impressão que causou entre o público e os músicos deve-se a uma novidade que Viotti praticamente introduzia no meio parisiense: o uso de um novo tipo de arco, recém-desenvolvido pelo *archetier* francês François Tourte (1747-1835). Antes dele, Giuseppe Tartini (1692-1770) já havia introduzido uma mudança estrutural importante, idealizando o parafuso do talão, com o qual se podia ajustar a intensidade da crina. Porém, a mudança fundamental se deu quando Tourte, entre outras modificações menores, curvou a vara no sentido contrário do que era feito até então, dando ao arco maior tensão e flexibilidade e permitindo uma verdadeira revolução nas possibilidades técnicas dos instrumentos, como por exemplo toda uma gama de golpes de arco (FRÉSCA, 2014: 73).

O Conservatório de Paris foi criado em 1795 como consequência direta da Revolução Francesa. Os ideais iluministas, que trouxeram mudanças estruturais na sociedade francesa,

[7] Original: "Viotti was the last of the Italian school of violinists who descended directly from Corelli. But more important, by spending a decade in residence in Paris from 1782 to 1792, he transformed the French violin school of Leclair and Gaviniès, and in adding to it the accomplishments of the Italians, laid the foundation for a new style of violin playing which dominated the early nineteenth century. This work was accomplished mainly through the example of his concertos, which were widely imitated. Beethoven learnt from them. Mozart added wind parts to one of them, and the lesser composers followed their style of composition. Viotti wrote some twenty-nine concertos, Kreutzer nineteen, Rode thirteen, Baillot nine. By 1800 the older concerto repertory was obliterated, and the concerto of the Parisian school reigned supreme as the model of its kind" (KENYON, 1984: 114).

[8] Original: "The general recognition that took Paganini 15 years to acquire [...] and definitely established his world-wide reputation as the best violinist alive, was obtained by Viotti on a single evening" (SILVELA, 2001: 103-104).

advogavam pela necessidade de que o Estado provesse educação para todos, que usufruiriam da mesma proposta pedagógica e metodológica, independentemente de suas origens ou aptidões. Este é um dos mais simbólicos conceitos estabelecidos pela Revolução: o de Égalité. Antes do estabelecimento do Conservatório, toda a instrução de aprendizado de um instrumento se baseava em uma relação mestre-aprendiz, na qual as tradições eram passadas oralmente. Como consequência, o resultado desta relação diferia a cada caso (SANTOS, 2011: 56). O próprio Viotti, em sua famosa turnê pela Europa, era introduzido nas séries de concertos e nos salões como "aluno do célebre Pugnani"[9] (YIM, 2016: 14, tradução nossa).

Esta reforma educacional tinha objetivos políticos, a fim de dar às autoridades o controle sobre todas as funções sociais, a partir da uniformização e do monitoramento dessa produção, além de procurar reduzir as desigualdades no ensino. A "instituição mestre-aprendiz, responsável pela profissionalização de tantos ofícios, não mais servia ao propósito político e social da Revolução por ser demasiadamente privada, incontrolável, desigual e sem o suporte governamental" (SANTOS, 2011: 55). A relação mestre-aprendiz ainda existia neste novo modelo em algum nível, com o ensino individualizado de instrumento, mas a instituição também fornecia diferentes professores para harmonia, história, solfejo e outras disciplinas. Não havia mais um artífice responsável por toda a educação de um discípulo, mas um colegiado de professores, seguindo uma metodologia preestabelecida. Este padrão de ensino ainda é utilizado na maior parte das escolas de música e universidades no Brasil e no exterior.

Pela primeira vez foi possível observar uma abordagem metodológica do ensino de violino com um programa preestabelecido. O próprio Conservatório possuía uma editora, e uma das primeiras preocupações dos professores de violino da instituição – Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) e Rodolphe Kreutzer (1766-1831) – foi a de escrever um método[10] a ser aplicado com os alunos. Ainda que somente Rode tenha sido de fato aluno de Viotti, os outros dois foram fortemente impressionados e influenciados por ele:

> A tradição de Viotti se enraizou de tal forma em Paris que até 1853 (com uma única exceção em 1845) somente obras suas foram usadas nos concursos do Conservatório. A homogeneidade singular resultante na performance do violino se refletia na qualidade superior das orquestras parisienses – em especial na orquestra do Conservatório, que executou a primeira sinfonia de Beethoven em 1807, a primeira performance de qualquer obra orquestral do compositor em Paris[11] (STOWELL, 2009: 12, tradução nossa).

Para Luis Otávio Santos (2011: 60), este material pedagógico produzido pelo Conservatório seria de fato o primeiro método de violino de que se tem conhecimento, em contraposição aos tratados antes escritos[12]. Afinal, este método trazia exercícios com

[9] Original: "élève du célèbre Pugnani" (YIM, 2016: 14).

[10] *Méthode de violon*, de 1803, e posteriormente ampliado em 1834 por uma obra mais volumosa, *L'Art du violon* de Baillot, após o falecimento dos dois outros professores.

[11] Original: "The Viotti tradition became so ingrained in Paris that until 1853 (with one exception in 1845) no concertos other than his were used in the Conservatory's violin competitions. The resultant unique homogeneity of violin performance was reflected in the high standards of Parisian orchestras – particularly that of the Conservatoire, which performed Beethoven's First Symphony in 1807, the first performance of any of his orchestral works in Paris" (STOWELL, 2009: 12).

[12] Em sua tese de doutorado, Santos (2011) explica que, embora o termo "método" viesse sendo empregado há muito tempo, estes escritos anteriores seriam de fato tratados, por não apresentarem uma dificuldade crescente e assemelharem-se mais a uma coletânea de diversos aspectos relativos ao violino. Um método, por sua vez, seria uma

dificuldade crescente e uma menor dependência da intervenção do professor, embora ele ainda fosse necessário. Os próprios docentes do Conservatório compuseram concertos e estudos[13] para servir de repertório aos alunos, que, junto com as obras de Viotti, formariam o conteúdo programático da instituição. Como resultado desta abordagem de ensino, a escola francesa produziu grande número de intérpretes que se destacaram por um alto domínio técnico no instrumento, assim como uma estética particular, seguindo os preceitos de Viotti. Estes elementos inspiraram muitos compositores, como o próprio Beethoven, que era um admirador dos violinistas franceses. Ele dedicou sua nona sonata para piano e violino a Kreutzer, a décima a Rode e incorporou diversos elementos estéticos da escola francesa no seu concerto para violino e orquestra op. 61[14].

A partir da frutuosa experiência parisiense, este modelo de ensino foi exportado para outros centros europeus, tendo como consequência a criação de novas escolas nacionais de violino. Seja por meio de ex-alunos do Conservatório de Paris ou mesmo dos próprios professores em deslocamento (como foi, por exemplo, o caso de Rode, que passou muitos anos lecionando em Moscou, São Petersburgo e Berlim), o ensino do violino metodizado se tornou um importante elemento nas mais variadas capitais europeias e posteriormente nas Américas. Importantes escolas nacionais, como a franco-belga, a alemã, a russa, a tcheca e diversas outras, desenvolveram aspectos técnicos e estéticos próprios, diferenciando a prática do violino de acordo com o lugar de origem (*cf*. Anexo).

Se esses violinistas compositores – ou compositores violinistas – configuravam mais que uma escola, isto é, modelos de tradição seguidos por gerações no decurso dos séculos XVIII e XIX, vale observar o modo de suas representações iconográficas (Fig. 1). O ato de retratar pessoas em gravuras ou em telas caminha para muito além da simples transmissão da fisionomia. Pelo contrário: molda-se a imagem de um sujeito como resultado de todos os capitais simbólicos construídos e adquiridos ao longo de sua vida, profissional e pessoal. Christopher Hogwood (2013: 434, tradução nossa) sustenta:

> A mensagem transmitida por um retrato no século XVIII era muito mais que uma simples representação de um rosto. Se o sujeito ainda era vivo, poderia indicar aspiração, ascendência, conquistas e *hobbies*, gostos e riqueza, conexões próximas e disponibilidade matrimonial. Se era *post mortem*, então [poderia significar] *status*, posição na história, epítome das conquistas e em vários casos um baluarte contra os bárbaros e a degeneração dos padrões desde a [época de] vida do sujeito[15].

obra que serve de base ao aprimoramento do aluno no dia a dia, não requerendo, necessariamente, a presença do professor em todas as etapas.

[13] Muitos desses estudos ainda são amplamente utilizados no ensino do violino atualmente, como os estudos de Kreutzer e os caprichos de Rode.

[14] Para mais informações acerca das relações pessoais e musicais de Beethoven com a escola francesa, consultar o livro *Beethoven: violin concerto* de Robin Stowell (2009), nos capítulos *The French connection I: principal personalities*, *The French connection II: general style, form and character*, e *The French connection III: violin idiom*, p. 11-19.

[15] Original: "The message conveyed by a portrait in the eighteenth century was much more than a simple representation of a face; if the subject were still alive, it could indicate aspiration, pedigree, achievements and hobbies, tastes and wealth, close connections and matrimonial availability; if it was *post mortem*, then status, position in history, summary of achievements and in many instances a bulwark against the barbarians and the degeneration of standards since the subject's lifetime" (HOGWOOD, 2013: 434).



Fig. 1: Arcangelo Corelli, por Hugh Howard (esquerda); Jean-Baptiste Lully, por Henri Bonnart (centro); e Giovanni Battista Viotti, por Giovanni Trosarelli (direita).

Posto isto, na Fig. 1, podemos observar o retrato de Arcangelo Corelli, realizado por Hugh Howard (1675-1734) em 1697. Na virada do século XVII para o XVIII, o compositor gozava de enorme prestígio em todo o continente e, na data do quadro, já havia publicado os opp. 1 a 4. Seu modelo de composição e de interpretação, portanto, já transitava na Europa em forma de manuscrito ou cópia impressa desde 1681, sendo objeto de emulação para muitos músicos de diversas nações.

Ao contrário do que se possa esperar, Corelli não está representado com um violino em mãos[16]. Segura folhas de papel pautado com música nele escrita. Seu semblante, aparentando serenidade e direcionado para o lado, recebe o foco de luz. Além disso, a peruca bem disposta (simetricamente) e a vestimenta discreta, com poucos contrastes de cor, indicam sobriedade, seriedade e discrição. Nesse sentido, sua qualidade artística é representada como alguém que domina a linguagem, os afetos da natureza humana e a engenhosidade, muito além da mecânica instrumental.

Jean-Baptiste Lully, na gravura de Henri Bonnart (1642-1711), está representado em pé, com postura muito semelhante à terceira posição do balé. Uma de suas mãos está na cintura, próxima à espada, enquanto a outra segura um códice de folhas pautadas (sobre um móvel que, provavelmente, indica ser um cravo coberto por um manto ricamente enfeitado). Com peruca simétrica, indumentária ornamentada, porém discreta, olha diretamente ao espectador. Posiciona-se em primeiro plano, sobrepondo-se ao grupo orquestral – com destaque ao violino e ao *basse de violon*[17]. Na base, a inscrição (tradução nossa): "J. Bapt. Lully – Superintendente da música do rei. Suas obras brilhantes, de charmes inusitados, o fazem ser considerado aqui o Deus da Harmonia: que glória! Ele deve isso ao seu raro engenho, mas poderia ele ser menos? Ele cantava para [o rei] Luís [XIV]"[18].

[16] Dentre seus diversos retratos – quantidade esta que já representa, em si mesma, a relevância desse compositor –, apenas um o representa com o violino. No quadro de Jan Frans van Douven (1656-1727), apenas a voluta (a parte ornamental do instrumento) aparece. Esse indicativo sugere que seu grande atributo instrumental deve residir mais em seu modo de pensar e transmitir o discurso musicalmente do que em destreza técnica, conforme o que lemos em Quantz anteriormente.

[17] Sobre a difícil nomenclatura de instrumentos de cordas friccionadas graves dos séculos XVII e XVIII, ver Tarling (2000).

[18] Original: "J. Bapt. Lully Surintendant de la Musique du Roy. Ses Ouvrages Brillants de charmes inoüis L'ont fait prendre icy bas pour Dieu de l'harmonie: Quelle gloire! il la doit a son rare genie, Mais pouvoit il moins faire? il chantoit pour Loüis" (BONNART, c.1680).

Assim como na pintura de Corelli, a ausência do violino – instrumento que o destacou como músico – indica, antes de qualquer coisa, o domínio de uma arte. Sua postura indica graciosidade (e virtuosidade como bailarino), austeridade e poder, sobretudo com sua mão próxima à espada. Por estar em primeiro plano, tem destaque superior em relação não apenas aos demais músicos da gravura, mas a todos os da França. Finalmente, a inscrição, em forma de poesia, toma-o como figura modelar da tradição francesa, tanto por considerá-lo uma divindade da harmonia quanto por mencioná-lo como figura apreciada por Luís XIV.

Finalmente, Viotti, que representa a amálgama das tradições italiana e francesa sintetizada em sua maneira de tocar e de compor, é retratado sentado em um poltrona, escrevendo música com uma pena sobre uma folha pautada. Giovanni Trosarelli (1760-1825) transmite o sujeito no momento de elaboração de seu trabalho e, assim como Corelli e Lully, sem o violino em mãos, o qual tampouco aparece na imagem em si.

Desta forma, os pontos de convergência dos retratos desses três músicos nos permitem inferir que, além de italianos e violinistas habilidosos, eles são representantes de tradições musicais que extrapolam a prática instrumental. Foram admirados não apenas por suas habilidades técnicas, mas principalmente pela linguagem musical por eles consolidada – aspecto este transmitido iconograficamente.

Quais elementos caracterizam uma escola de violino?

A ideia de uma escola de violino está ainda presente no meio violinístico brasileiro, como pode ser observado a partir dos dados coletados em pesquisa realizada com professores de universidades e conservatórios, alunos, professores particulares e músicos de orquestra residentes no país. Dentre os violinistas que responderam ao questionário, importante parte dos entrevistados se considera vinculada a uma escola de violino (Fig. 2).

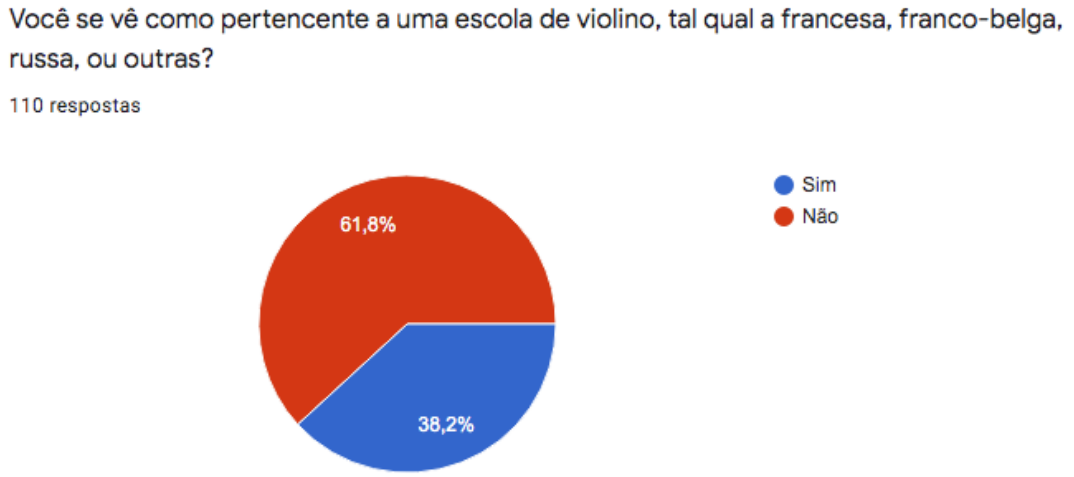


Fig. 2: Gráfico circular que representa opinião dos respondentes sobre a primeira pergunta do questionário

As duas perguntas seguintes do questionário procuraram entender de maneira direta como os entrevistados se conectavam às escolas de violino: 1) no caso de pertencer a uma

escola de violino, qual seria? 2) Em quais critérios o entrevistado reconhecia a influência da escola? Foram citadas diversas escolas nas respostas, como a franco-belga (escola com a maior incidência na pesquisa, 16 dentre as 48 respostas), a russa (9 respostas), a alemã, a húngara, a americana (algumas vezes também mencionada no questionário como escola Galamian), assim como a escola de Carl Flesch[19]. O questionário também apontou frequentes mesclas de escolas nas respostas, como "franco-belga e russa", "austro-húngara", "francesa e brasileira da rabeca" e outras desconhecidas, como "escola Laoureux".

Com relação aos aspectos citados que conectam estes intérpretes às escolas da qual fariam parte, a grande maioria elencou elementos relacionados à técnica de arco: pega do arco, posicionamento do braço, concepção sonora e golpes de arco. Alguns mencionaram uma suposta linhagem que os conectaria diretamente a um referencial de determinada escola (como, por exemplo, "o professor do professor do meu professor estudou com determinado violinista"), e raros respondentes (5 em um total de 48 respostas) elencaram questões estilísticas e/ou interpretativas.

Pessoalmente, acreditamos na hipótese de que essa relação que se estabelece no imaginário de muitos participantes da enquete entre escolas de violino e técnica de arco se deva, em grande parte, a uma interpretação simplificada e descontextualizada da descrição feita por Carl Flesch quanto ao posicionamento da mão direita no arco, segundo as diferentes escolas da época. Flesch publicou o mais volumoso tratado de violino já escrito, *The Art of Violin Playing* (em 2 volumes), que é considerado até hoje uma das principais referências da literatura do instrumento. Ao discorrer sobre a maneira de segurar o arco, Flesch faz a distinção entre três formas de fazê-lo: a da escola antiga alemã, a da menos antiga escola franco-belga e a da recente escola russa[20] (Fig. 3). Em seguida ele acrescenta que, em sua opinião, a russa seria a melhor, apesar de apontar que seu ponto de vista parece não ser compartilhado por todos naquele momento (FLESCH, 2000: 35). Como este é um dos únicos momentos no livro em que Flesch compara de maneira direta a atuação das diferentes escolas, alguns docentes e intérpretes entenderam que o raio de ação das escolas de violino se dava essencialmente na técnica de arco ou, quando muito, em tópicos técnicos do violino, desconsiderando questões interpretativas e estilísticas.

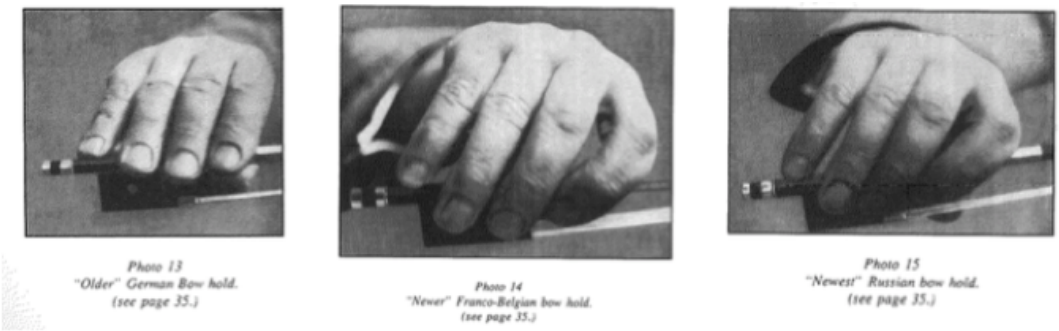


Fig. 3: Diferentes maneiras de segurar o arco na visão de Flesch, de acordo com as escolas alemã, franco-belga e russa

[19] É interessante notar que o próprio Carl Flesch (1873-1944) refutava a ideia de ser associado a uma escola de violino própria. No seu monumental tratado *Die Kunst des Violin-Spiels* [A Arte de tocar violino], a primeira frase do livro (Volume I) é: "Esta obra não tem a intenção de ser uma Escola de Violino" (FLESCH, 2000: v, tradução nossa) [Original: "This work is not intended to be a School of Violin Playing"]. O próprio professor Paulo Bosísio (UNIRIO), aluno de Max Rostal (1905-1991), que por sua vez estudou com Flesch, evita falar em uma "escola Flesch", mas em uma "tradição Flesch-Rostal" (*apud* AMARAL, 2013: 2).

[20] Recente quando da publicação do livro, em 1928.

Então, quais elementos caracterizariam uma escola de violino? Seriam apenas elementos técnicos, como a técnica de arco ou mesmo a técnica de mão esquerda? Seriam aspectos estilísticos e interpretativos? Estaria diretamente relacionada à genealogia do violino, isto é, ao modelo de tradição estabelecido pela longevidade da relação mestre-aprendiz, circunscrita a questões geográficas e sociológicas? Ou uma amálgama envolvendo diversos ingredientes que ao final resultam em uma unidade que conhecemos como escola?

> Recentemente temos observado um debate acerca da noção de "Escolas" de performance musical. Porém, está claro que músicos frequentemente creem fazer parte de uma escola e não raro se enxergam como estando em oposição a alguma outra escola, que traz diferentes valores estéticos ou meios técnicos. Na história da prática violinística, escolas sempre foram apontadas por seus comentadores contemporâneos, nas vezes em que estes percebiam a emergência de características técnicas e estilísticas que separavam um grupo de violinistas de outro. [...] E, por volta de 1825, G. C. F. Lobedanz, discutindo se haveria escolas na música, da mesma forma que elas eram percebidas na pintura, afirmou que uma pré-condição para a existência de tal escola seria que o seu fundador deveria ter "desenvolvido um estilo previamente desconhecido, que seria chancelado pelas maiores autoridades de seu tempo como modelo [a ser seguido]"[21] (BROWN, 2013, tradução nossa).

Pelas palavras de Clive Brown, já é possível ter uma ideia de que aspectos estilísticos e interpretativos poderiam influir consideravelmente ao se discorrer sobre um entendimento de escola. Ao analisar quais eram as características que definiam as diferenças da escola francesa sobre as demais e que impactaram de maneira sobrepujante a sociedade parisiense, o *Allgmeine Musikalishe Zeitung*, em artigo de 1811, descreve:

> Em primeiro lugar, um som grande e forte; em segundo, isto combinado com um *legato* poderoso e penetrante; em terceiro, variedade, charme, sombras e luzes que devem ser acrescentadas no tocar através da maior diversidade possível de golpes de arcos (LISTER, 2009: 79, tradução nossa)[22].

Berbert (2017: 32) se aprofunda ainda mais nas características dessa escola, apresentando atributos exclusivamente estilísticos, a saber: 1) uma busca e aplicação dos ideais da música vocal e operística na técnica e interpretação musical do instrumento; 2) o amplo uso de tercinas e ritmos pontuados nas composições; 3) a grande produção de composições do gênero concerto, que se diferenciavam fundamentalmente do estilo das composições vienenses, em aspectos formais; 4)

[21] Original: "There has been much recent debate about the notion of 'Schools' of musical performance. It is clear, however, that musicians frequently believed themselves to belong to a school and often saw themselves in opposition to another school, which espoused different aesthetic values or technical means. In the history of violin playing, schools have often been identified by contemporaneous commentators, sometimes when they perceived the emergence of distinctive technical and stylistic features that distinguished the playing of one group of violinists from others. [...] And by 1825 G. C. F. Lobedanz, discussing whether there could be schools in music as there were perceived to be in painting, stated that a precondition for the existence of such a school was that its founder must have 'developed a previously unknown style, which was acknowledged by the best authorities of his time as a model'" (BROWN, 2013).

[22] Original: "A big, strong, full tone is the first; the combination of this with a powerful, penetrating, beautiful singing legato is the second; as the third, variety, charm, shadow and light must be brought into play through the greatest diversity of bowings" (LISTER, 2009: 79).

a configuração de passagens de virtuosismo formadas especificamente por padrões de rápidas escalas e/ou arpejos; 5) o emprego ainda conservador do arco, constatado a partir da ausência de golpes saltados; 6) a classificação de uma grande variedade de padrões de arcadas específicas (como, por exemplo, a arcada Viotti); 7) uma extensa e diferenciada abordagem do *legato*, em relação ao período Barroco; 8) a criação e uso frequente do *martelé* – um golpe de arco francês por excelência e essencialmente não aplicável aos arcos pré-Tourte; 9) a ampla execução de *portamenti*, especialmente em movimentos lentos e melodias sustentadas; 10) o reduzido emprego de cordas duplas; 11) o eventual destaque de cordas graves, especialmente com partes de linhas melódicas sobre a corda Sol; 12) o esforço em expressar a arte como um meio de elevação espiritual, em que a técnica está em segundo plano – Baillot, por exemplo, embora admire as façanhas técnicas surpreendentes de Paganini, alerta quanto ao perigo de suas inovações precipitadas; 13) certa tendência de negligenciar a orquestração, em relação aos seus contemporâneos vienenses.

Embora extensa, esta lista não faz menção a questões puramente técnicas, mas à aplicação delas. Esta relação não distingue a escola francesa por uma maneira específica de segurar o arco ou de posicionar o punho da mão esquerda, mas de golpes de arco, por exemplo, que terão sua finalidade em um contexto puramente musical. Nas páginas seguintes, Berbert detalha as características da escola franco-belga, também empregando parâmetros interpretativos, com destaque para a introdução e cultivo da virtuosidade de suas composições, em grande parte devido ao fenômeno chamado Niccòlo Paganini (1782-1840).

Esta preocupação com o estilo permeia insistentemente os escritos dos fundadores de importantes escolas de violino, como Baillot (1834), Bériot (1858), Joachim e Moser (1905) e Auer (1921). David Milsom (2012) chama a atenção para o curioso fato de que escolas frequentemente antagônicas (em especial a franco-belga e a alemã)[23] possuíam muitas similaridades em aspectos técnicos. Para Milsom, o famoso "braço baixo e punho elevado" de Joseph Joachim (1831-1907) não diferia da postura ensinada por Bériot (que praticamente plagiou a ilustração em seu livro a partir do método escrito anteriormente por Baillot, como pode ser observado na Fig. 5).



Fig. 4: Joseph Joachim e Clara Schumann (1819-1896), desenho de Adolph Menzel (1815-1905), de 1854.

[23] O *Violinschule* (1905) de Joachim e Moser, em especial, é bastante crítico ao estilo interpretativo adotado pelos franco-belgas, chegando a afirmar que eles "não somente esqueceram completamente o modo saudável de cantar e frasear ao violino, baseado no *bel canto* dos antigos italianos, [...] mas continuamente vão de encontro a isto de maneira ofensiva". [Original: "[...] not only completely forgotten that healthy and natural method of singing and phrasing, that is based on the *bel canto* of the old Italians [...] but have continuously offended against it"] (JOACHIM; MOSER, 1905: 32 *apud* BROWN, 2013 n.p., tradução nossa).



Fig. 5: Postura ao tocar, segundo Baillot (esquerda) e Bériot (direita)

É importante ressaltar que, apesar de a questão de estilo ser de suma relevância nos textos deixados pelos fundadores das tradicionais escolas de violino e das frequentes semelhanças em questões técnicas, estes mesmos aspectos mecânicos são muitas vezes bem distintos. Fatores como posicionamento do corpo e do instrumento, postura da mão esquerda e do braço direito e pega do arco podem variar muito entre as escolas. A pega do arco ensinada pelo francês Lucien Capet (1873-1928), professor de Ivan Galamian (1903-1981), que por sua vez deu origem ao que muitos pedagogos chamam de escola americana, difere substancialmente da pega alemã, por exemplo (CAPET, 1916: 9).

No entanto, reduzir uma escola a questões puramente técnicas limitaria muito a abrangência e pertinência do conceito de escola. Essa compreensão também é defendida por Paulo Bosísio (1996) em sua dissertação de mestrado, ao afirmar que uma escola de violino deve ser entendida antes de tudo como "um conjunto de preceitos de ordem técnica e estética que norteia um instrumentista ou um grupo deles" (*apud* AMORIM, 2016: 39). Para Bosísio, somente a genealogia oriunda da relação mestre-aprendiz também não seria suficiente para caracterizar uma escola, visto que "modificações decisivas vão acontecendo através das gerações" (*apud* AMORIM, 2016: 39), o que também geraria imprecisões ao se estabelecer escolas (especialmente nos dias de hoje) seguindo tão somente critérios geográficos e nacionais. Sendo assim, acreditamos que os fatores interpretativos certamente assumem a primazia nas características que norteavam tais escolas. Faz-se necessário, portanto, estabelecer que uma escola de violino (aos moldes das escolas tradicionais) se define principalmente por critérios estilísticos e interpretativos, aliados a aspectos técnicos.

As escolas de violino no Brasil em uma época de globalização

Levando-se em consideração tudo o que foi abordado até aqui, seria possível, ou mesmo desejável, falar em escolas de violino no Brasil atualmente? Seriam essas escolas ainda relevantes no presente? Poderíamos averiguar o surgimento de novas escolas?

Frésca (2014) e Bosísio (*apud* AMORIM, 2016) destacam a importância que a escola franco-belga teve durante a primeira metade do século XX no Brasil, por meio de muitos violinistas que estudaram em Bruxelas e desenvolveram ulteriormente efervescente atividade docente em suas cidades de origem.

> Gerações posteriores de violinistas brasileiros (que, no entanto, não se notabilizaram pela composição, mas sim por sua atuação como intérpretes e professores)[24] também beberam diretamente na fonte da escola franco-belga. De Belém do Pará ao Rio Grande do Sul, há notícias de violinistas que estiveram no Real Conservatório de Bruxelas. No Rio de Janeiro, alguns dos professores do Instituto Nacional de Música (que, a partir de 1937, passa a se chamar Escola Nacional de Música) estudaram naquela instituição. Para citar apenas dois, fiquemos com Francisco Chiafitelli (1881-1954) e Paulina d'Ambrosio (1890-1976). [...] Para Paulo Bosísio, "Paulina d'Ambrosio formou mais gerações de bons violinistas que qualquer outro professor do instrumento no Brasil [...], implantando de forma definitiva a escola franco-belga no país" (FRÉSCA, 2014: 94).

Contudo, a globalização – fenômeno inegável – conquistou, a partir da segunda metade do século XX, os mais diversos segmentos da sociedade, incluindo as artes em geral e a música em particular. Novas tecnologias, como a audiovisual, espalharam pelo globo interpretações e maneirismos que antes teriam um raio de ação mais restrito. Com o advento do avião, as distâncias foram encurtadas, assim como o tempo de deslocamento entre pontos, cobrindo em poucas horas espaços que anteriormente seriam realizados em semanas ou dias. Além disso, a globalização possibilitou a inclusão de novos mercados consumidores, como o Japão e outros países a partir das décadas de 1960-1970 (SNOWMAN, 1981: 70).

Enquanto muitos culpam a globalização por um certo **achatamento** e **asseptização** das diferenças interpretativas – ou seja, o direcionamento a uma certa padronização –, Sylvie Pébrier (2009: 1)[25] coloca em questão o real alcance que as escolas de instrumento tiveram (ou ainda teriam). Se por um lado era possível observar certas tendências interpretativas e algumas críticas[26], por outro o percurso artístico dos intérpretes nem sempre era cristalizado em uma determinada escola. Pébrier aponta o exemplo de Kreutzer, de origem alemã, formado em Mannheim com Anton Stamitz (1750-1796/1809)[27], um dos fundadores da nova escola francesa, inspirada por Viotti/Corelli (italianos). Ela também menciona Flesch, que estudou em Viena e Paris, ou mesmo Henryk Wieniawski (1835-1880), por vezes considerado o fundador da escola russa, mas que foi aluno em Paris de Lambert Massart (1811-1892), por sua vez também aluno de Kreutzer. O mesmo Massart que foi professor do espanhol Pablo de Sarasate (1844-1908) e do austríaco Fritz Kreisler (1875-1962).

Seguindo este raciocínio, Pébrier faz a seguinte indagação: "Como conectar estes mestres a um só ponto? Não seria um reducionismo fazer deles os arautos de uma única nação?"[28] (PÉBRIER, 2009: 2, tradução nossa). De fato, há um entendimento tácito de que, mesmo se inserido dentro de uma corrente estética, nenhum sistema pode ser totalmente hermético em suas origens ou mesmo em seu desenvolvimento.

[24] Aqui Frésca faz referência indireta aos violinistas-compositores Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925), Flausino Vale (1894-1954) e Marcos Salles (1885-1965), que trariam influências da escola franco-belga em suas composições.

[25] Gostaríamos aqui de agradecer à Dra. Camila Frésca pela indicação desta leitura.

[26] A autora cita, por exemplo, Mozart se queixando ao seu pai (em carta de 1778) de que os cantores franceses berravam e gritavam pela garganta e pelo nariz.

[27] Em 1796 Stamitz estaria internado em um asilo, tendo enlouquecido em 1789 na época da Revolução Francesa. De acordo com o *Grove Dictionary Online*, baseado em cartas remanescentes de sua viúva, Anton Stamitz teria falecido em algum momento entre 1796 e 1809. Fonte: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040302?result=1&rskey=ipslyP#omo-9781561592630-e-0000040302-div1-0000040302.3 Acesso em: 9 fev. 2021.

[28] Original: "Comment relier ces maîtres à une seule attache? N'est-ce pas réducteur d'en faire les hérauts d'une seule nation?" (PÉBRIER, 2009: 2).

> [...] a escola francesa foi sem dúvida um marco, mudando profundamente a forma de se tocar violino a partir de então. Já os desdobramentos posteriores, como as escolas franco-belga e alemã, estão muito mais ligados a questões nacionais do que propriamente a mudanças ou especificidades técnicas e estéticas tais que as caracterizem como algo totalmente novo. Nesse sentido, as tentativas dos escritores alemães de desacreditar a escola franco-belga se assemelham mais a exercícios de propaganda de sua própria escola e tradição do que a reais censuras à performance dos intérpretes (FRESCA, 2014: 111).

Em nosso questionário, à pergunta "Você deve a sua formação a um professor principal, ou a mais de um professor?", 82,7% dos violinistas responderam "diversos professores". Na pergunta "Você já frequentou festivais/*masterclasses* com outros professores que tocavam e pensavam o violino de maneira diferente do seu professor principal?", 94,5% responderam afirmativamente. O interessante é que, à pergunta "Caso sim, você aprendeu algum aspecto diferente do que era ensinado pelo seu professor e usa isso hoje na sua maneira de tocar?", 90% dos violinistas responderam "sim" (Fig. 6). Este é o mesmo público em que 38,2% se via como pertencente a uma escola específica de violino. Pébrier conclui que, "mesmo que frequente, a aliança entre escola e nação aparece então como uma construção"[29] (2009: 2, tradução nossa), na qual a ideia de definir correntes por nacionalidades só é possível com muitas ressalvas.

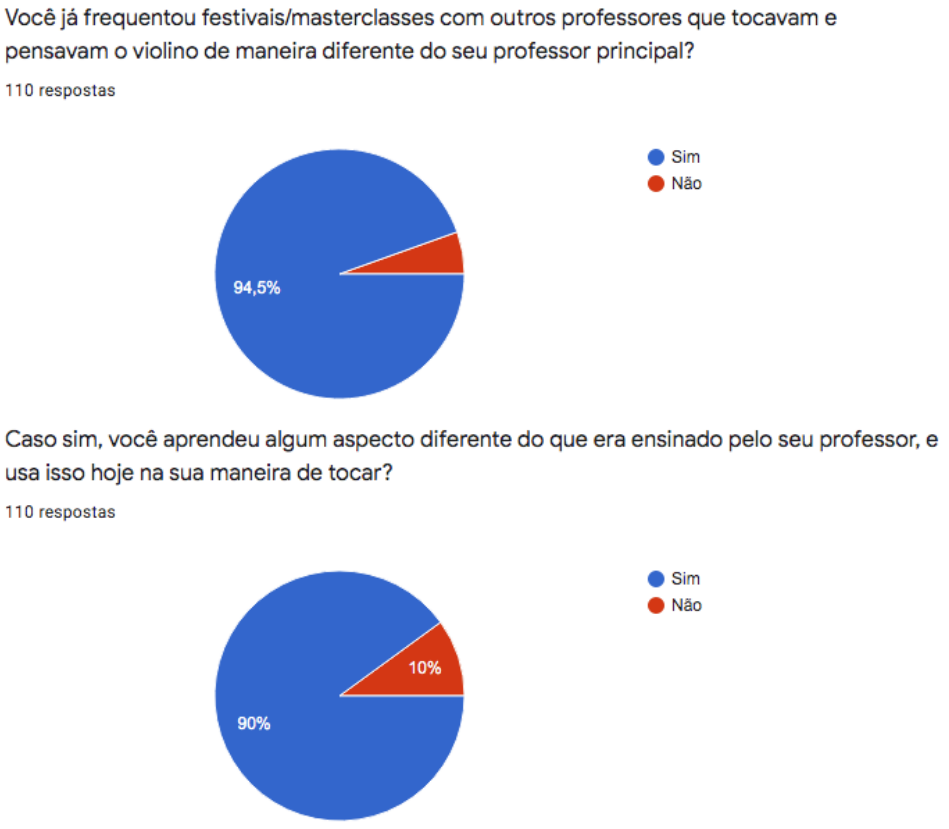


Fig. 6: Pesquisa sobre a influência de festivais e *masterclasses* na formação dos alunos de violino no Brasil

[29] Original: "Bien qu'usuelle, l'alliance entre école et nation apparaît donc comme une construction" (PÉBRIER, 2009: 2).

Ela aponta para uma questão já observada em autores como Brown (2013), de que existia uma clara diferenciação entre a prática comum e o que se encontrava escrito, narrativas que coincidiam em alguns momentos. Citamos como exemplo as gravações de Joachim e Auer, que contrastam claramente com as recomendações de seus escritos, sobretudo no que diz respeito ao uso do vibrato e do *glissando*. Também é possível observar um rápido distanciamento de estilos em poucos anos entre mestres e aprendizes ao se comparar suas respectivas gravações. Prébier explica este fenômeno por uma **copresença** de temporalidades, um conceito discutido pelo filósofo Jacques Rancière (1940-):

> Ele denuncia a ilusão que permeou a modernidade: "A noção que temos de modernidade gostaria que houvesse existido um sentido único, enquanto a própria temporalidade do regime estético das artes é constituída de uma copresença de temporalidades heterogêneas". E ele [Rancière] propõe uma leitura diferente dos séculos do passado: "O regime estético das artes não começou com decisões de rupturas artísticas. Ele se inicia com decisões de reinterpretações do que faz ou do que constitui a arte" (PRÉBIER, 2009: 5, tradução nossa)[30].

Ao analisarmos o perfil dos docentes no Brasil nos últimos anos, é possível observar que muitos dos que atuam no país estudaram no exterior em algum momento de suas formações, em diferentes localidades. Destacam-se centros musicais em Paris, Berlim, Bruxelas e Moscou, como também em diversas cidades dos Estados Unidos da América e em países do Leste Europeu ou da Escandinávia. Não é possível distinguir um local onde tais músicos se especializaram com mais frequência, como foi o caso de Paris ou Bruxelas até meados do século XX. As universidades públicas também mantêm em seus quadros professores nascidos em outros países e que desempenharam boa parte de sua trajetória profissional fora do Brasil. Importantes orquestras brasileiras organizam com regularidade processos seletivos em outros continentes, admitindo músicos de diversas nacionalidades, artistas esses que atuam há algumas décadas como docentes paralelamente às suas carreiras orquestrais. Neste cenário, certamente não é possível observar nos dias de hoje a predominância de alguma escola no Brasil – pelo menos não da maneira como pode ter sido em tempos passados.

Não deixa de ser interessante refletir sobre como o estudo com um determinado professor, ou seguindo uma determinada escola de pensamento, possa não ter, hoje, o impacto que tinha no passado. A globalização, aliada às novas tecnologias, certamente teve como uma de suas consequências uma maior facilidade de acesso à informação. Mesmo que um aluno possa ter um professor com maior reconhecimento em seu trajeto, ainda assim ele pode se deparar com outras orientações e influências durante seu percurso. Além da formação com diferentes professores, o número crescente de festivais, *masterclasses* e contatos com variados profissionais[31] pode ser relevante no percurso dos estudantes (*vide* a porcentagem expressiva de violinistas que declaram ter assimilado instruções oferecidas em festivais e *masterclasses*).

[30] Original: "Il dénonce l'illusion qui a habité la modernité: 'La notion de modernité voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes'. Et il propose de lire autrement l'activité des siècles passés: 'Le régime esthétique des arts n'a pas commencé avec des décisions de rupture artistique. Il a commencé avec des décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art'" (PRÉBIER, 2009: 5).

[31] Profissionais brasileiros e estrangeiros, e não somente restritos a violinistas ou *performers* em geral. Palestras em áreas da Música ou áreas afins também são incentivadas em encontros musicais no Brasil.

As novas mídias também costumam ser utilizadas como importantes ferramentas de ensino para além da sala de aula. A alta disponibilidade de aulas on-line, *masterclasses*, *blogs*, relatos de experiência e concertos disponíveis em *streaming* contribui na formação do músico de hoje. No nosso questionário, à pergunta "Você já aprendeu alguma informação útil assistindo a *masterclasses*/aulas/palestras em mídias digitais, como YouTube, Spotify ou outros, e aplicou isso na sua maneira de tocar hoje", 97,3% responderam de maneira afirmativa, isto é, a quase totalidade dos respondentes. A pergunta seguinte dizia respeito ao tipo de conteúdo pesquisado na internet, questionando se estava relacionado a estéticas e técnicas (escola) abordadas em suas aulas regulares ou a um conteúdo diverso: "Quando você busca aulas/*masterclasses*/ palestras de violinistas em plataformas digitais, você procura somente por violinistas com o mesmo perfil técnico e/ou interpretativo do seu professor ou procura assistir aos mais variados tipos de intérpretes?" – 93,6% responderam procurar por perfis variados (Fig. 7):



Fig. 7: Pesquisa sobre o aprendizado por meio de plataformas digitais

Considerações finais

A influência das escolas de violino em tempos passados foi inegável. "Acertada ou equivocadamente, a ideia de escola na prática violinística contribuiu para o estabelecimento de paradigmas técnicos e estilísticos, com implicações diretas na transmissão do conhecimento" (PEREIRA, 2019: 21). Porém, como observamos, não é possível reduzir a noção de escola de

violino a critérios puramente técnicos e ignorar que elas eram mais vinculadas a aspectos interpretativos e tradições do que a meras manifestações físicas na maneira de interpretar.

Além disso, nos tempos atuais, regidos pela globalização e devido ao farto acesso à informação, critérios geográficos e nacionais não exercem mais a influência que exerciam no passado. Se a chegada da escola franco-belga ao Brasil foi determinante no desenvolvimento do ensino do violino na primeira metade do século XX, hoje não conseguiríamos rastrear e mapear a atuação de alguma escola específica, mas uma pluralidade de visões acerca do instrumento – reflexo dos tempos nos quais vivemos.

Sendo assim, acreditamos que o uso do termo **escola de violino** possa estar sendo utilizado nos dias de hoje no Brasil de uma maneira diferente do seu significado original. Por vezes, até mesmo de forma pejorativa, ao relacionar a expressão a instrumentistas que não buscam por uma diversidade de concepções técnico-interpretativos. Isto é, uma postura previsível, desinteressante ou, até mesmo, intransigente. Já em 1973, Joseph Wechsberg[32] colocava que

> Ainda que muito tenha sido escrito sobre certas "escolas" de interpretação, o alcance e influência de uma escola nunca pode ser claramente definido [...], frequentemente o termo "escola" é arbitrariamente determinado pelo tempo e lugar. Cada professor proeminente desenvolve seu próprio "sistema", baseado em sua experiência e conhecimento pedagógico (*apud* FRESCA, 2014: 106).

Por tais motivos, entendemos a necessidade de se repensar a terminologia utilizada ao se falar do contexto em que algum músico esteja inserido. Neste quesito, é interessante a solução encontrada por Bosísio ao falar de **tradição violinística** em vez de **escola de violino** (*apud* AMARAL, 2013)[33]. A tradição faz uma ponte com o passado, conecta-nos aos que vieram antes de nós. Não é um sistema hermético em si mesmo.

Referências

AMARAL, Vinícius Ferreira. *A Tradição Flesch – Rostal – Bosísio no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

AMORIM, Éverton. *Sonata op. 61 "Delírio" para violino e piano de Glauco Velásquez*: processos para construção de interpretação. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

AUER, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*. 2. ed. New York: Dover, 1980.

BAILLOT, Pierre. *L'Art du Violon*: Nouvelle Méthode. Mayence et Anvers: Chez les fils de B. Schott, 1834.

BERBERT, Bruna Caroline. *Méthode de violon (1858) de Charles-Auguste de Bériot*: perspectivas pedagógicas do fundador da escola franco-belga de violino e suas relações com a pedagogia

[32] Joseph Wechsberg (1907-1983), escritor, jornalista e músico tcheco radicado nos Estados Unidos da América a partir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

[33] Paulo Bosísio costuma descrever sua formação como pertencente à tradição violinística de Flesch e Rostal, em vez de falar de uma escola Flesch e Rostal.

moderna. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BÉRIOT, Charles-Auguste de. *Méthode de Violon*. Paris: Schott, 1858.

BOSÍSIO, Paulo. *Paulina d'Ambrosio e a Modernidade Violinística no Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BOYDEN, David. *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. London: Oxford University Press, 1965.

BROWN, Clive. *The decline of the 19th-century German school of violin playing.* [*S. l.*: *s. n.*], 2013. Disponível em: http://mhm.hud.ac.uk/chase/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/. Acesso em: 18 jun. 2020.

CAPET, Lucien. *La Technique Supérieure de l'Archet*. Paris: Maurice Sénart, 1916.

CORRETTE, Michel de. *L'ecole d'Orphée.* Paris: Mme. Boivin Le Clerc, 1738.

CORRETTE, Michel de. *L'art de se perfectioner dans le violon.* Paris: Chez Mlle Castagnery, 1782.

CYR, Mary. *Style and Performance for Bow Instruments in French Baroque Music*. New York: Routledge, 2012.

DORIGATTI, Roberto. *O bom gosto na execução musical em "Ensaio sobe como tocar a flauta transversal" (1752), de Johann Joachim Quantz*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

FLESCH, Carl. *The Art of Violin Playing*: Book One. New York: Carl Fischer, 2000.

FRESCA, Camila Ventura. Uma gênese do violino no Brasil: a escola franco-belga e o desenvolvimento do violino como instrumento autônomo. *In*: JORNADA ACADÊMICA DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA ECA-USP, 1., 2012, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: ECA, USP, 2012. p. 1-8.

FRESCA, Camila Ventura. *Luz e sombra*: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925). Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

JOACHIM, Joaquim; MOSER, Andreas. *Violinschule in 3 bänden*. Berlim: N. Simrock, 1905.

KENYON, Nicholas. The Classical Violin. *In*: GILL, D. (org.). *The Book of the violin.* New York: Rizzoli, 1984. p. 59-90.

LISTER, Warwick. *Amico*: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford: Oxford University Press, 2009.

McVEIGH, Simon. The violinists of the Baroque and Classical periods. *In*: STOWELL, R. (org.). *The Cambridge Companion to the violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 46-60.

MILSOM, David. *The Franco-Belgian School of Violin Playing*: Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850-1925". Texto apresentado na conferência internacional "The Franco-Belgian violin school: from G.B. Viotti to E. Ysaÿe", em La Spezia (Itália), 9-11 jul. 2012.

PAOLIELLO, Noara. *Gosto e estilo na música do século XVIII*. São Paulo: Annablume, 2017.

PÉBRIER, Sylvie. La notion d´école et la mondialisation. *In*: BENHAMOU, F. (org.). *Musique et Mondialisation*. Paris: Cité de la Musique, 2009. p. 1-8.

PEREIRA, Fernando. *Fundamentos da técnica violinística*: história e conceitos contemporâneos. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SANTOS, Luis Otávio, "*A chave do artesão*": um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SILVELA, Zdenko. *A New History of Violin Playing:* The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery. Irvine: Universal, 2001.

SNOWMAN, Daniel. *Le Quatuor Amadeus.* Paris: Buchet/Chastel, 1981.

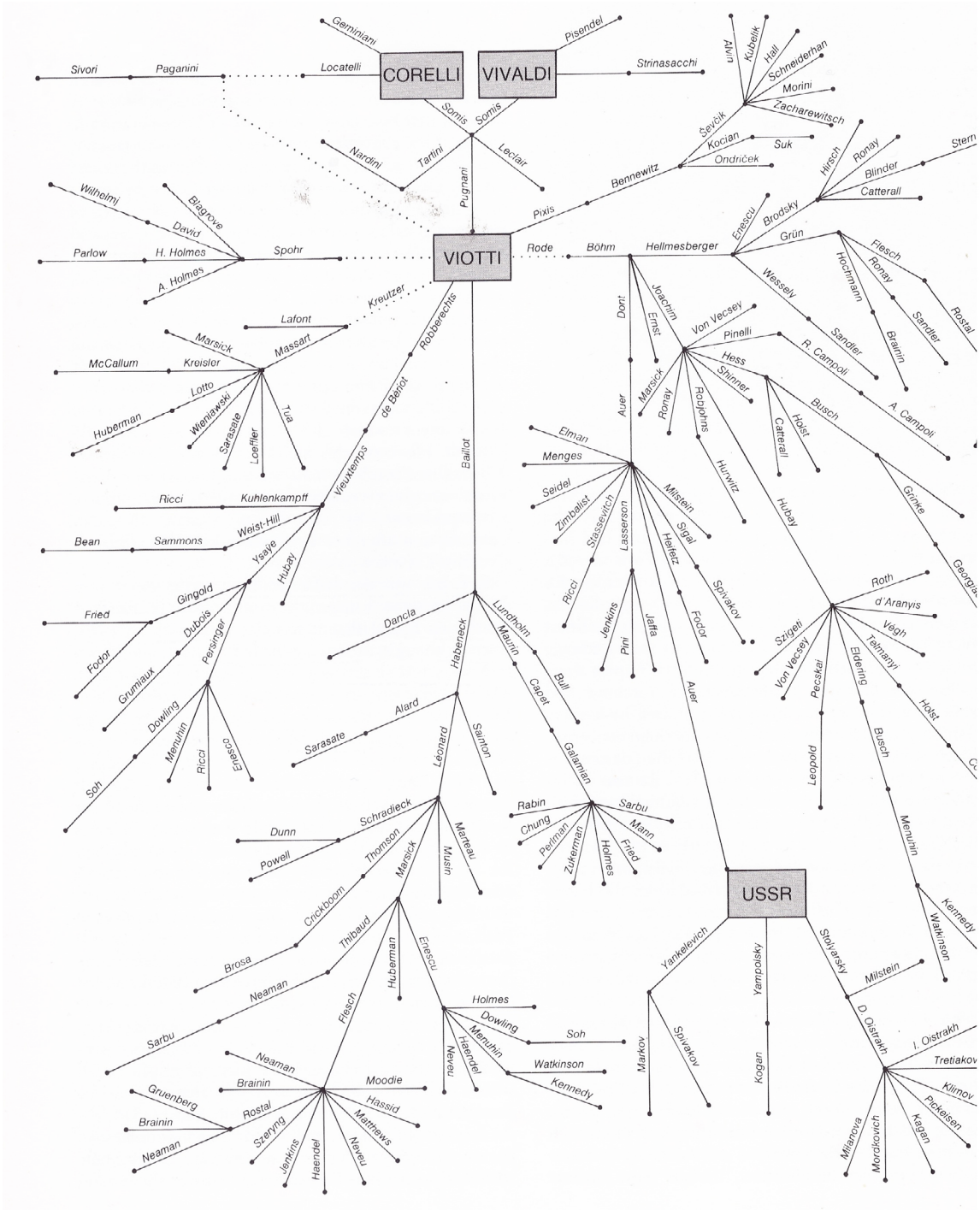
STOWELL, Robin. *Beethoven:* violin concerto. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

TARLING, Judy. *Baroque String Playing for Ingenious Learners.* Hertfordshire: Corda Music, 2000.

YIM, Denise. *Viotti and the Chinnerys:* a relationship charted trough letters. London: Ashgate, 2016.

Anexos

ANEXO: Árvore genealógica de destacados intérpretes a partir do estabelecimento da nova escola francesa. Cada ramo principal representa uma escola nacional de violino.



Adonhiran Reis Professor de violino na UNICAMP, Adonhiran Reis iniciou-se no instrumento com Marie Christine Springuel e Paulo Bosísio, estudando posteriormente em Paris como bolsista da Fundação Vitae. Doutor pela UNICAMP (2017), apresenta-se regularmente nos principais palcos e festivais do Brasil e em países como França, Alemanha e Tunísia, ao lado de artistas como Antonio Meneses, Bruno Giuranna e Hagai Shaham. Entre os anos de 2018 e 2020, foi professor de violino da UFMG. Em paralelo à docência, também é membro do Quarteto Carlos Gomes, com o qual lançou quatro discos pelo Selo SESC, apresentando obras de Nepomuceno, Levy, Gomes, Meneleu Campos, Velásquez (prêmio Bravo! de melhor gravação erudita do ano de 2018), além de um disco com Guinga. O Quarteto Carlos Gomes também mantém desde 2017 uma parceria com a Editora da OSESP, com a edição de partituras de obras brasileiras para a formação. Em 2019 publicou um livro sobre a prática de quartetos de cordas e atualmente lidera um grupo de pesquisa no CNPq intitulado Grupo de Estudos da Performance de Instrumentos de Cordas (GEPInC). E-mail: abareis@unicamp.br.

Marcus Held Doutorando e mestre (2017) em Musicologia pela Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof.ª Dra. Mônica Lucas. Violinista e pesquisador especializado em música dos séculos XVI, XVII e XVIII, realizou a primeira tradução integral da obra tratadística de Francesco Geminiani (1687-1762). Especializou-se na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) e na Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC, Barcelona). Desde 2015, ministra palestras e *masterclasses* regularmente sobre performance, história e filosofia da música em instituições brasileiras renomadas, como o Instituto Baccarelli de São Paulo, Universidade Federal de Goiás (UFG), a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a Universidade Estadual Paulista (UNESP), a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e a Universidade de São Paulo (USP). Academicamente, dedica-se à pesquisa dos conceitos de gosto e estilo na música inglesa dos séculos XVII e XVIII, com ênfase na obra de Francesco Geminiani. É membro-pesquisador do Grupo de Estudos da Performance de Instrumentos de Corda (GEPInC/Unicamp). E-mail: mvheld@usp.br.