

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS

Yasmin Farah de Oliveira

As escolas modernas franco-belga-russa e russa de violino: histórias e memórias

Santos

2022

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS

Yasmin Farah de Oliveira

As escolas modernas franco-belga-russa e russa de violino: histórias e memórias

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Católica de Santos, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRA em Educação, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira.

Santos

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

[Dados Internacionais de Catalogação]
Departamento de Bibliotecas da Universidade Católica de Santos
Maria Rita de C. Rebello Nastasi - CRB-8/2240

C48e Oliveira, Yasmin Farah de
As escolas modernas franco-belga-russa e russa de
violino : histórias e memórias / Yasmin Farah de Oliveira
; orientador Luiz Carlos Barreira. -- 2022.
2v. ; il. color.

Dissertação (mestrado) - Universidade Católica de
Santos, Programa de Pós-Graduação stricto sensu em
Educação, 2022.
Inclui bibliografias e anexos.

1. Escola franco-belga-russa de violino - Carl Flesch.
2. Escola russa de violino - Ivan Galamian. 3. Maria
Fernanda Krug. 4. Andréa Campos. 5. Cecília Guida.
I. Barreira, Luiz Carlos. II. Título.

CDU: Ed. 1997 -- 37(043.3)

Yasmin Farah de Oliveira

As escolas modernas franco-belga-russa e russa de violino: histórias e memórias

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Católica de Santos, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRA em Educação, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira – UniSantos

Prof. Dr. Alexandre Saul Pinto - UniSantos

Prof. Dr. Eduardo Norcia Scarfoni – PUC-SP

Prof. Dr. Ilson Tercio Caetano – Unasp

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho à minha família,
destacando a minha mãe Angélica Farah por sempre admirar a área
da educação.*

*A minha avó materna: Alzira Pereira da Motta Farah por não ser
possível concretizar o grande desejo de lecionar.*

*E, por último, (mas não menos importante) à minha avó partena:
Maria Clotildes de Oliveira, que por sua força e garra, aprendeu
sozinha a ler e a escrever e sempre incentivou os filhos a educação
escolar.*

*De todas essas mulheres tenho orgulho e para as quais me sinto
honrada de dedicar este trabalho a elas. Inspiro-me, como mulher, em
seus valores de formação.*

AGRADECIMENTOS

Início meus agradecimentos ressaltando a importância do significado da palavra apoio.

Agradeço aos meus pais: Angélica Farah e Wanderley de Oliveira, que sempre me mostraram o poder que existe em possuímos conhecimento, afinal “podem nos tirar tudo o que temos, casa, carro, dinheiro, mas jamais o nosso conhecimento”.

Agradeço também a Universidade Católica de Santos por fazer parte da minha formação como professora, local onde estabeleci laços profissionais que me oportunizaram o ingresso ao curso de Pós-Graduação em Educação (mestrado) e pela oportunidade de ter sido contemplada com uma bolsa Capes-Prosuc para finalizar minha dissertação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira por todos os devidos ensinamentos durante esses dois últimos anos e destaque que foi uma honra ser sua última orientanda.

Agradeço a todos os professores que fizeram parte de minhas formações educacionais e musicais iniciais até este presente momento. Destaco o agradecimento em minha formação acadêmica aos Prof. Dr. Antonio Eduardo Santos e Prof. Dr. Alexandre Saul Pinto, que abriram portas, caminhos e, com seu apoio, oportunizaram meu ingresso ao curso de mestrado.

Agradeço também as professoras colaboradoras Maria Fernanda Krug, Andréa Campos e Cecília Guida, que aceitaram de bom grado dividir suas memórias e contribuir para o crescimento deste trabalho.

Agradeço aos meus grandes amigos e as pessoas que amo e que considero como minha segunda família pelo apoio, carinho e compressão, por meio de conversas, encontros etc. Aos colegas da Universidade e fora dela.

Por fim, a todas as pessoas que passaram nestes últimos dois anos pela minha vida, mas não só, e que, de alguma forma, me apoiaram, me formaram e são responsáveis por quem sou e por estar finalizando esta pesquisa. Afinal: “a felicidade a gente encontra ao dividir” (RANCORE, 2011).

RESUMO

Esta dissertação de mestrado versa sobre as influências exercidas pelas escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa nos processos de formação do violinista, na visão de três professoras que são referências no ensino profissional de violino no Brasil: Maria Fernanda Krug, Andréa Campos e Cecília Guida. Carl Flesch e Ivan Galamian são considerados, respectivamente, os principais expoentes dessas duas escolas. O objetivo visado, na investigação, foi compreender em que medida os preceitos de ordem técnica e estética propostos por esses dois violinistas determinam a visão de mundo de professores e estudantes de violino. Em outras palavras, verificar como tais preceitos foram e são apropriados por aqueles que atuam no meio violinístico. Assim, dois movimentos de pesquisa foram simultaneamente considerados: o de reconstrução da genealogia de ambas as escolas de violino, recorrendo-se a fontes documentais e bibliográficas; e o de produção de narrativas de professoras de violino, que foram pautadas por procedimentos de pesquisa observados pela História Oral. Conceitos como os de “experiência”, “educação”, “tradição”, “escola”, assim como os propriamente relacionados às práticas de pesquisa em História Oral, como os de “rede”, “tom vital”, “transcrição” e “textualização” de entrevistas estão presentes, não apenas na exposição dos resultados da pesquisa, mas também na condução da própria investigação.

Palavras-chave: Escola franco-belga-russa de violino – Carl Flesch. Escola russa de violino – Ivan Galamian. Maria Fernanda Krug. Andréa Campos. Cecília Guida.

ABSTRACT

This dissertation deals with the influences exerted by the modern French-Belgian-Russian and Russian violin schools on the violinist training processes, in the view of three teachers who are references in professional violin teaching in Brazil: Maria Fernanda Krug, Andréa Campos and Cecília Guida. Carl Flesch and Ivan Galamian are considered, respectively, the main exponents of these two schools. The aim of the investigation was to understand to what extent the technical and aesthetic precepts proposed by these two violinists determine the worldview of violin teachers and students. In other words, verifying how such precepts were and are appropriated by those who work in the violin field. Thus, two research movements were simultaneously considered: the reconstruction of the genealogy of both violin schools, using documentary and bibliographic sources; and the production of narratives by violin teachers, which were guided by research procedures observed by Oral History. Concepts such as "experience", "education", "tradition", "school", as well as those properly related to research practices in Oral History, such as "network", "vital tone", "transcription" and "textualization" of interviews are present, not only in the presentation of the research results, but also in the conduct of the investigation itself.

Keywords: French-Belgian-Russian violin school – Carl Flesch. Russian violin school – Ivan Galamian. Maria Fernanda Krug. Andréa Campos. Cecília Guida.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Giovanni Batista Viotti, responsável pelo início das escolas modernas de violino.	27
Figura 2 - Era barroca.....	27
Figura 3 - Pierre Baillot (1771-1842).....	29
Figura 4 - Rodolphe Kreutzer (1766-1831).....	29
Figura 5 - Pierre Rode (1774-1830).....	29
Figura 6 - Continuidade da escola italiana até o Conservatório de Paris.....	31
Figura 7 - Genealogia da escola violinística austro-húngara de Henrich Wilhelm Ernst e de Carl Flesch.....	32
Figura 8 - Genealogia Pierre Rode.....	32
Figura 9 - Joseph Böhm (1795-1876).....	33
Figura 10 - Revisão da sequência genealógica a partir de Pierre Rode.....	34
Figura 11 - Escola franco-belga-russa do violino.....	35
Figura 12 - Jakob Grün (1839-1916), aluno de Joseph Böhm.....	35
Figura 13 - Joseph Joaquim (1831-1907), aluno de Joseph Böhm.....	37
Figura 14 - Martin Pierre Marsick (1847-1924), aluno de Joseph Joaquim.....	37
Figura 15 - Formação genealógica dos violinistas até Carl Flesch.....	39
Figura 16 - Genealogia a partir de Baillot.....	40
Figura 17 - Lambert Joseph Massart (1811-1892), aluno de Rodolphe Kreutzer.....	41
Figura 18 - Escola franco-belga do violino.....	42
Figura 19 - Próximo aluno de Rodolphe Kreutzer.....	42
Figura 20 - Genealogia de Carl Flesch por Rode e Kreutzer.....	43
Figura 21 - François Antoine Habeneck (1781-1848), aluno de Pierre Baillot.....	44
Figura 22 - Hubert Leonard (1819-1890), aluno de Baillot.....	45
Figura 23 - Finalização da Genealogia de Carl Flesch.....	46
Figura 24 - Carl Flesch (1873-1945), violinista da escola franco-belga-russa.....	47
Figura 25 - Charles Eugène Sauzay (1809-1901), professor de Carl Flesch.....	49
Figura 26 - Revisão final da genealogia de Carl Flesch.....	50
Figura 27 - Escola russa do Violino.....	52
Figura 28 - Georg Hellmsberger, (1800-1867), aluno de Joseph Böhm.....	53
Figura 29 - Josef Hellmessberger (pai), (1828-1893), aluno e filho de Georg Hellmesberger.....	54
Figura 30 - Leopold Auer (1845-1930), aluno de Jakob Dont.....	55
Figura 31 - Genealogia de Ivan Galamian.....	56
Figura 32 - Jakob Dont (1815-1888), aluno de Joseph Böhm.....	57
Figura 33 - Revisão da genealogia Ivan Galamian.....	58
Figura 34 - Konstantin Georgiyevick Mostras (1886-1965), aluno de Leopold Auer.....	59
Figura 35 - Lucien Louis Capet (1873-1928), aluno de Maurin e professor direto de Galamian.....	60
Figura 36 - Ivan Galamian (1903-1981), violinista da escola de violino russa.....	61
Figura 37 - Construção genealógica da escola russa - Ivan Galamian.....	62
Figura 38 - Junção das escolas franco-belga-russa e russa.....	65
Figura 39 - Escola franco-belga : forma de segurar o arco, dedos e inclinação da mão direita.....	115
Figura 40 - Escola russa – Forma de segurar o arco, dedos e inclinação da mão direita.....	116
Figura 41 - Posição do arco na região do talão: escola franco-belga-russa , violinista Igor Ozim.....	118
Figura 42 - Posição do arco na região do talão: escola russa, violinista Itzhak Perlman.....	119
Figura 43 - Comparação das Fig. 41 e 42 com orientação explicativa.....	120

Figura 44 - Posição do arco na região do meio: escola franco-belga-russa, violinista Igor Ozim	120
Figura 45 - Posição do arco na região do meio: escola russa, violinista Itzhak Perlman.....	120
Figura 46 - Comparação das Fig. 44 e 45 com orientação explicativa – violinista Igor Ozim e Itzhak Perlman.....	121
Figura 47 - Posição do arco na região da ponta: escola franco-belga-russa, violinista Igor Ozim	121
Figura 48 - Posição do arco na região da ponta: escola russa, violinista Itzhak Perlman	122
Figura 49 - Comparação das Fig. 47 e 48 com orientação explicativa – violinista Igor Ozim e Itzhak Perlman.....	122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEM – Centro de Estudos Musicais – Tom Jobim

CIVEBRA – Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília

CLT - Consolidação das Leis do Trabalho

DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst

EMESP - Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim

EMM – Escola Municipal de Música de São Paulo

FIAM-FAAM – Faculdades Metropolitanas Unidas

OEA – Organização dos Estados Americanos

OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

OSM -Sp – Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo

OSUSP – Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (USP)

STF – Supremo Tribunal Federal

STJ – Supremo Tribunal de Justiça

TOEFL – *Test of English as a Foreign Language*

TSE – Tribunal Superior Eleitoral

UNB – Universidade de Brasília

UNIFOR – Universidade de Fortaleza

ULM – Universidade Livre de Música – Tom Jobim

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I CONSERVATÓRIO DE PARIS: GENEALOGIA DE CARL FLESCH	26
1.1 CONSERVATÓRIO DE PARIS: GENEALOGIA CARL FLESCH E IVAN GALAMIAN	31
II CONSERVATÓRIO DE PARIS: GENEALOGIA DE IVAN GALAMIAN	52
III VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS DE PROFESSORAS DE VIOLINO	67
3.1 MARIA FERNANDA KRUG, VIOLINISTA E PROFESSORA	67
3.1.1 A colaboradora e o contexto das entrevistas	68
3.1.2 “Eu acho que o bom aluno é aquele que vem dar <i>show</i> ”	69
3.1.3 Considerações finais sobre as entrevistas	80
3.2 ANDRÉA CAMPOS, VIOLINISTA E PROFESSORA	80
3.2.1 A colaboradora e o contexto da entrevista	80
3.2.2 “Gosto de pessoa agradável, não gosto daquelas pessoas ‘chatonas’, eu gosto de ter empatia com o aluno”	82
3.2.3 Considerações finais sobre as entrevistas	92
3.3 CECÍLIA GUIDA, VIOLINISTA E PROFESSORA	93
3.3.1 A colaboradora e o contexto das entrevistas	93
3.3.2 “Por isso eu falo que o verdadeiro artista tem que ser simples”	94
3.3.3 Considerações finais sobre as entrevistas	114
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
PRINCÍPIOS E VALORES CONCERNENTES À FORMAÇÃO DO VIOLINISTA	123
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	137
ANEXO A – CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS DAS COLABORADORAS	137

INTRODUÇÃO

Este trabalho de dissertação de mestrado¹ versa sobre as influências exercidas pelas escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa no processo de formação de violinistas e professores de violino, nossos contemporâneos. O interesse por estudar e investigar esse tema deveu-se, principalmente, ao fato de eu ser violinista e professora de violino.

O contato com a escola franco-belga-russa ocorreu quando eu tinha doze anos de idade, devido à mudança de professor que me foi imposta pela escola na qual eu então estudava: a antiga Universidade Livre de Música Tom Jobim (ULM) que, naquele momento, sofria uma radical transformação e passaria a ser denominada Centro de Estudos Musicais Tom Jobim (CEM), o qual, posteriormente, também sofreria modificações, inclusive no que diz respeito à sua gestão, e passaria a ser denominado Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), se mantendo com este nome até o presente momento.

O primeiro momento de transição sofrido por essa escola trouxe implicações de ordem técnica e estética na forma como eu aprendia a tocar violino. Ao me desligar dessa escola dois anos depois, optei por dar sequência aos meus estudos de violino, recorrendo a professores e estudos particulares. A impossibilidade de locomoção para me manter vinculada à professora Cristina Rapp que acompanhava os meus estudos até então não implicou, entretanto, em novas mudanças de ordem técnica e estética no meu processo de formação profissional. Sendo assim Cristina Rapp, indicou-me outro violinista Rodrigo Leite que seguia a mesma linha de trabalho técnico-pedagógico seguida por ela e, assim, pude dar sequência aos meus estudos, sem muitos sobressaltos. Mantenho-me vinculada a essa linha de trabalho até os dias de hoje, porém acompanhada por outra professora, Cecília Guida.

Minha opção por começar a lecionar violino deu-se, por sua vez, quando eu tinha dezoito anos de idade. Essa opção deveu-se, basicamente, a um desejo de obtenção de independência financeira. Queria ter minha própria renda. Entretanto, ao entrar em uma

¹ É preciso esclarecer, antes de mais nada, que a pesquisa, cujos resultados são apresentados nesta dissertação de mestrado, foi iniciada em março de 2020 e concluída no segundo semestre de 2021. Foi realizada, portanto, concomitantemente ao período inicial da pandemia causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2). Tal concomitância inibiu a possibilidade de acesso a bibliotecas, que em sua grande maioria não oferecem ou não têm seus acervos digitalizados, assim como a outros lugares de memória que se encontram na mesma situação. Evidentemente, os resultados alcançados, e aqui apresentados, precisam ser compreendidos no quadro dessas e de outras tantas determinações, ainda que secundárias.

sala de aula em escolas de música de pequeno porte pela primeira vez, como professora, deixei-me rapidamente encantar pela força transformadora da prática docente.

O interesse em trilhar os caminhos da educação² surgiu da vontade de atuar como professora, na esperança de poder contribuir para a transformação da sociedade civil, atuando em escolas públicas – desejo que eu ainda não consegui realizar. A vontade de ingressar em um curso de mestrado acadêmico nasceu desse meu sonho “revolucionário”. Assim, meu projeto inicial de pesquisa de dissertação de mestrado contemplava a educação musical para adolescentes da escola pública. Objetivava, com ele, obter um mínimo de experiência na área que eu almejava atuar, porém, essa minha intenção foi reconsiderada em 2019. Essa história teve início, entanto, dez anos antes.

Em 2009, participei da décima edição do Festival de Música nas Montanhas, considerado um dos mais relevantes festivais de música erudita da América Latina. Realizado anualmente na cidade de Poços de Caldas, no estado de Minas Gerais, esse festival conta, desde a sua origem, com o apoio das leis federal e estadual de incentivo à cultura, e está inserido no calendário oficial da Prefeitura Municipal de Poços de Caldas. Ao entrar em contato com experiências e vivências distintas da minha, descobri, nesse festival, a existência de uma disputa entre violonistas e aprendizes de violino sobre qual seria, do ponto de vista deles, o melhor conjunto de preceitos de ordem técnica e estética para se aprender a tocar violino: os prescritos por Carl Flesch, um dos principais ícones da escola moderna de violino franco-belga-ruassa, ou os prescritos por Ivan Galamian, considerado, a seu turno, um dos principais ícones da escola de violino russo. Apesar de considerar tal disputa um tanto quanto carente de sentido e esnobe, percebi que as escolas modernas de violino precisariam ser mais bem conhecidas, especialmente no que diz respeito às marcas que deixam no processo de formação de um violinista, não apenas no que diz respeito às questões técnicas e estéticas desse processo, mas principalmente quanto à dimensão sociocultural e educacional do mesmo.

Em 2019, dez anos após minha estreia em festivais de música erudita, participei do XXI Festival Eleazar de Carvalho. As edições desse festival também são anuais e, desde 2005, realizadas na Universidade Federal do Ceará, na cidade de Fortaleza, nesta edição foi realizado na Universidade de Fortaleza (UniFor). Trata-se de uma realização da Fundação Edson Queiroz em parceria com a Fundação Eleazar de Carvalho. Para a minha surpresa, o clima que lá encontrei foi muito distinto do encontrado no Festival de

² Após seis meses de muita reflexão, morando em outra cidade e atuando em outra área, que não era a da música, nem a da educação.

Música nas Montanhas, edição 2009. As questões técnicas e estéticas eram consideradas importantes, sim, por aqueles que estavam à frente das atividades desenvolvidas nesse festival, mas eram as que menos pesavam no processo de formação profissional e sociocultural do violinista. Muitos dos participantes obtinham pouco conhecimento sobre Flesch e/ou Galamian. Outros tantos nem sempre estudaram com os mesmos professores de violino, e nem sempre com professores cujas trajetórias profissionais tivessem sido pautadas por uma mesma escola de violino. O público era bastante diversificado e a sua formação profissional também o era. Havia compartilhamento de conhecimentos, companheirismo, senso de comunidade e respeito ao outro, entre tantos outros princípios e valores caros à formação do ser social. Que contraste, comparado ao outro festival!

Essas minhas duas participações em festivais de música erudita, notadamente a última, promoveram mudanças significativas no meu interesse inicial de pesquisa. De certa forma, o novo interesse já vinha se esboçando desde a minha primeira graduação, no curso de bacharelado em música. Penso ter sido nesse momento do meu processo de formação profissional – que considero estar intimamente articulado à minha formação de ser social (aprendi que essas duas dimensões do ser, entre tantas outras, constituem uma unidade orgânica) –, que o incômodo que senti, naquele festival de música, em 2009, teria começado a tomar forma. Mas as linhas dessa forma tornaram-se nítidas apenas no festival de 2019.

Minha vivência e experiência no meio violinístico fizeram-me, então, refletir sobre as escolas que pautam o ensino de violino, e seus impactos na formação profissional e sociocultural do violinista. Intuia algo sobre o significado da opção por uma dessas escolas, mas precisava estudar, investigar o assunto de maneira mais aprofundada, pois essa opção não me parecia ser apenas de ordem técnica e estética, pois trazia em seu bojo desdobramentos políticos e ideológicos. Essa foi uma das razões pelas quais decidi ingressar em um curso de pós-graduação em Educação. Queria aprender a estudar e a investigar questões decorrentes de minha própria vivência, experiência.

Ingressei no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação da Universidade Católica de Santos e comecei a participar do Grupo de Pesquisa “Formação de Sujeitos: História, Cultura, Sociedade”, onde dei início ao desenho do projeto de pesquisa, cujos resultados estão sendo apresentados nesta dissertação³. Foi no âmbito

³ Pesquisa vinculada à linha de pesquisa “História e Historiografia da Educação” do referido Programa, e financiada pelo Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior – PROSUC, por meio de concessão de bolsa de estudo, modalidade 1.

desse grupo de pesquisa que comecei a aprender a pesquisar em um campo disciplinar que me era até então totalmente desconhecido: a história. Aprendi que são muitas as possibilidades de pesquisa nesse campo disciplinar, e que, a depender dos sujeitos da pesquisa (dos historiadores de ofício) e das questões levantadas por eles, as compreensões e interpretações produzidas nesse campo, tenham sido elas resultantes ou não do “diálogo com as evidências” (THOMPSON, 1981, p. 47-62), também são muitas. Para quem se habituou a pensar em conformidade com os parâmetros da lógica formal, aprender a lidar com a dialética foi e continua a ser um desafio e tanto. Apesar disso, fui tateando esse campo disciplinar, com a clareza, também aprendida, de que todo e qualquer conhecimento produzido nos mais diferentes campos científicos são passíveis de superação. A história da ciência é uma das principais evidências dessa certeza.

Como “aprendiz de feiticeira”, comecei a proceder de acordo com as normas prescritas por certa prática de pesquisa acadêmico-científica, tendo como ponto de partida a problemática acima apresentada. Os passos da pesquisa foram os seguintes:

1) Revisão bibliográfica, com foco na historiografia das escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa.

2) Definição dos referenciais teórico-metodológicos da pesquisa, que foram buscados nas reflexões filosóficas e teóricas de Edward Palmer Thomspon (1981, 1998, 2002), Jacques Le Goff (1990^a, 1990b, 1990c), Alessandro Portelli (1996), Peter Burke (1992), Walter Benjamin (1985), Jorge Larossa Bondia (2011) e José Carlos Sebe Bom Meihy, em parceria com Fabíola Holanda (2007), entre outras.

3) Pesquisa documental e bibliográfica sobre as escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa.

4) Produção documental: realização de entrevistas com volinistas e professoras de violino.

5) Organização e análise dos materiais históricos compilados.

6) Exposição dos resultados, fazendo uso de duas escritas distintas da história:

6.1) A que narra os acontecimentos históricos investigados com base nas fontes documentais e bibliográficas utilizadas. Nessa seção, fiz uso de imagens, mapas, tabelas e quadros, para desenhar a genealogia dos professores Carl Flesch e Ivan Galamian, principais expoentes, como já dito anteriormente, das escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa. Segundo Dourado (2009, p. 23), “a tarefa de analisar as principais escolas do arco dos instrumentos de cordas é, em princípio, bastante difícil: tradições das mais diferentes nacionalidades e regiões do mundo misturam-se nessa aparente ‘Torre de

Babel' estilística". Essa tarefa, entretanto, foi iniciada, mas ainda longe de ser concluída, com o objetivo de contextualizar o objeto investigado.

6.2) A que apresenta as narrativas dos professores entrevistados, que foram elaboradas a partir de um conjunto de preceitos definidos pela história oral. É nessa parte que as lembranças de expressão oral das violinistas e professoras de violinos entrevistadas ocupam a cena. É nela que as memórias, individuais e coletivas das entrevistadas, emergem com toda força. É nelas que os conceitos de "história" e "memória" se apresentam como uma chave de leitura de imensa utilidade para a compreensão das histórias de vida ali narradas (LE GOFF, 1990b; 1990c; BURKE, 1992; POLLAK, 1989; PORTELLI, 1996; THOMPSON, 1981; MEIHY e HOLANDA, 2007).

À guisa de introdução à exposição dos resultados da pesquisa realizada, explícito e justifico, a seguir, algumas das minhas escolhas teórico-metodológicas.

Conceitos como os de "experiência", "tradição" e "escola", que orientam práticas de pesquisa de historiadores que buscam seus aportes teórico-metodológicos em uma historiografia inglesa de tradição marxista, ou em diálogo com ela – como a assim denominada "Escola de Frankfurt", por exemplo –, pautaram minha pesquisa de dissertação de mestrado. Esboço, a seguir, o entendimento que passei a ter desses conceitos. A maneira como me apropriei deles, entretanto, espero esteja explicitada nas partes que compõem esta dissertação.

O entendimento que passei a ter do conceito de "experiência" – e não apenas dele – foi sendo elaborado e reelaborado ao longo do mestrado, com a clareza de que esse movimento do pensamento é constante e está fortemente ancorado em práticas sociais concretas, historicamente datadas, ou seja, na própria experiência, vivência do ser social. Tanto em Thompson (2002), quanto em Benjamin (1985), a experiência é entendida como vivência de sujeitos concretos em comunhão com os demais. Não há, segundo esses estudiosos e pesquisadores das práticas socioculturais, experiência sem comunhão. Ao remeter essa discussão a William Wordsworth, um poeta inglês de fins do século XVIII, Edward Palmer Thompson afirma ter sido esse poeta o primeiro, na história da literatura inglesa, a ter cruzado um importante divisor de águas. Em um de seus poemas (*Prelude*, Livro XII), Wordsworth teria mudado, segundo Thompson, "não apenas seu próprio ponto de vista, mas também o daqueles que vieram a seguir", ao estreitar "a distância entre ele próprio e o homem comum", alinhando-se "com o homem comum em sensibilidade" e abrindo, assim, "uma distância entre eles dois e a cultura refinada" (2002,

p. 24; grifo do autor). Mas Thompson faz a seguinte advertência: esse “sentimento real” (vivido, partilhado) a que Wordsworth se refere, não pode ser deixado a cargo apenas da escola da vida, abandonando-se, dessa forma, o problema da educação. Há que se buscar, segundo ele, “a manutenção de um equilíbrio de valores, a inter-relação dialética entre as disciplinas intelectuais e a vida em si mesma” (2002, p. 39). *Judas, o obscuro*, de Thomas Hardy, é o exemplo que Thompson foi buscar, na literatura inglesa de fins do século XIX, para ilustrar essa sua advertência. Judas, o personagem principal da história narrada por Hardy, nunca deixou de acreditar na possibilidade de inter-relação dialética entre a experiência vivida e os valores intelectuais. A importância da inter-relação dialética entre a experiência do aprendiz de violino e os preceitos de ordem técnica e estética que caracterizam as duas escolas modernas de violino, mediada pelo professor de violino, é o eixo principal desta dissertação de mestrado.

Walter Benjamin (1985) segue na mesma direção apontada por Thompson (2002), mas em um contexto histórico marcado pelas atrocidades da segunda grande guerra mundial. Se, por um lado, a história da humanidade registra o momento em que a experiência, entendida como vivência em comunhão, passou a ser reconhecida (percebida, sentida e considerada), ou seja, quando o divisor de águas entre cultura herdada e cultura ensinada foi cruzado, na ótica de Thompson (2002), por outro, o conceito de “experiência não pode deixar de considerar o seu oposto, qual seja, o conceito de “barbárie”, que possibilita compreender o processo de empobrecimento da experiência humana ao longo da sua própria história, segundo Benjamin (1985). Pessimista na razão, mas otimista na vontade, Benjamin afirma ser possível, apesar disso, introduzir um conceito novo e positivo de “barbárie”. Ao se perguntar sobre o que resultaria para o bárbaro da pobreza endêmica da experiência humana, ele mesmo responde:

Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábua rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. A essa estirpe de construtores pertenceu Descartes, que baseou sua filosofia numa única certeza – penso, logo existo – e dela partiu. Também Einstein foi um construtor assim, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exacto por um único problema – uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas. Os artistas tinham em mente essa mesma preocupação de começar do princípio quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas esterométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao

que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras (BENJAMIN, 1985, p. 116).

Apesar de longa, essa citação – com toda a força e determinação de quem estava sofrendo perseguição e demais atrocidades produzidas por uma guerra que expunha muitas das misérias da história da humanidade –, ilumina e aponta possibilidades que nos motiva a reiniciar a caminhada sempre que necessário. Assim, as atuais mazelas do ensino de violino poderão ser o ponto de partida de um novo caminhar, com vistas à reconstrução do mundo, e não apenas o mundo (ou os mundos) do violino.

Larossa Bondià (2011), que se deixou conduzir pelas reflexões de Benjamin (1985) e, à semelhança de Thompson (2002), ensinou-me a “pensar a experiência e *desde* a experiência, e apontar algumas das possibilidades de um pensamento da educação a partir da experiência” (LAROSSA BONDÌA, 2011, p. 4; grifo do autor). Esse foi um dos principais critérios, senão o principal, para a definição da rede de colaboradores da pesquisa em história oral, cujos resultados serão apresentados nesta dissertação de mestrado: ser violinista e professor de violino. Para Larossa Bondià (2011), a experiência “é *isso que me passa*” (p. 5; grifos do autor). Atentar para os grifos é de fundamental importância para se compreender bem a leitura que esse estudioso fez do conceito de “experiência”, cujas fontes ele nem sempre explicita, mas Benjamin teria sido, seguramente, uma delas – não cabe aqui tecer considerações sobre esse assunto, uma vez que ele extrapola, e muito, o assunto tratado neste meu trabalho. Segue a explicação que o próprio autor nos dá sobre tais grifos:

Vamos primeiro com esse *isso*. A experiência supõe, em primeiro lugar, um acontecimento ou, dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E “algo que não sou eu” significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade. “Que não sou eu” significa que é “outra coisa que eu”, outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que eu sei, do que aquilo que eu sinto, do que aquilo que eu penso, do que eu antecipo, do que eu posso, do que eu quero (LAROSSA BONDÌA, 2011, p. 5; grifos e destaques do autor).

O autor destaca três princípios distintos, mas complementares, que, segundo ele, estruturam essa sua definição do conceito de “experiência”: os princípios de “alteridade”, “exterioridade” e “alienação”.

O princípio de alteridade busca explicitar que aquilo que passa ao sujeito tem que ser outra coisa que não ele próprio, que não seja parecido com ele, mas “algo completamente outro, radicalmente outro” (LAROSSA BONDÌA, 2011, p. 6). O

princípio de exterioridade, por sua vez, busca traduzir o que está contido na própria palavra experiência e em tantas outras cujo prefixo é o mesmo (exterior, estrangeiro, estranheza, êxtase e exílio, entre outras), ou seja, só há experiência frente a “aparição de alguém, ou de algo, ou de um isso, de um acontecimento em definitivo”, que é exterior, estrangeiro, estranho e que está fora do sujeito (LAROSSA BONDÌA, 2011, p. 5-6). Por fim, o princípio de alienação busca traduzir o que é alheio ao sujeito, o que lhe passa ou, em outras palavras, o que não pode ser previamente dele, o que não pode ser capturado ou apropriado por suas palavras, ideias, sentimentos, saberes, poder, vontade etc. (LAROSSA BONDÌA, 2011, p. 6). Em conclusão a esse seu raciocínio, afirma que:

[...] na experiência, essa exterioridade do acontecimento não deve ser interiorizada, mas deve manter-se como exterioridade, que essa alteridade não deve ser identificada, mas deve manter-se como alteridade, e que essa alienação não deve ser apropriada, mas deve manter-se como alienação. A experiência não reduz o acontecimento, mas o sustenta como irredutível [...] [às] minhas palavras, [...] [às] minhas ideias, aos meus sentimentos, ao meu saber, ao meu poder, [...] [à] minha vontade (LAROSSA BONDÌA, 2011, p. 6).

A compreensão que Larossa Bondia expressa ter sobre o conceito de “experiência” traz elementos novos que, somados aos apresentados por Thompson e Benjamin, configuram parte significativa do quadro teórico da pesquisa. À luz do diálogo com esses três estudiosos, pode-se concluir que “identificar-se com” não significa, necessariamente, “deixar de ser”. E que esse “ser”, no seio das inter-relações dialéticas que estabelece com outros “seres”, também está em processo de constantes transformações e mudanças.

Em síntese, o que foi até aqui exposto pode ser considerado como expressão da experiência de leitura que tive – e continuarei a ter – com os textos escritos por esses três pensadores. Seguirei, agora, anunciando e explicitando o entendimento que tive e o uso que fiz de outros dois conceitos: o de “tradição”, e o de “escola”, ambos referidos ao objeto de estudo desta dissertação de mestrado: as escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa.

Para a explicitação da compreensão que passei a ter do conceito de “tradição”, ancorei-me, uma vez mais, nos escritos de Edward Palmer Thompson e de Dourado. Na introdução que escreveu para a coletânea de ensaios de sua própria autoria, intitulada *Costumes em Comum*, expressou o seguinte juízo de valor acerca das tradições, que muito contribui para que eu pudesse diagnosticar, como se verá, o estado atual do ensino de violino. Para esse eminente historiador inglês:

As tradições se perpetuam em grande parte mediante a transmissão oral, com seu repertório de anedotas e narrativas exemplares. Sempre que a tradição oral é suplementada pela alfabetização crescente, os produtos impressos de maior circulação-brochuras com baladas populares, almanaques, panfletos, coletaneas de "ultimas palavras" e relatos anedóticos de crimes - tendem a se sujeitar a expectativas da cultura oral, em vez de desafiá-las com novas opções. (THOMPSON, 1998, p. 18).

Thompson apresenta pontos importantes a serem destacados sobre os entendimentos do conceito de “tradição”, bem como sobre os seus possíveis usos. O uso da transmissão oral como registro de informações na ausência de conteúdos escritos, aplica-se ao ensino de violino.

No ensino de violino, existe uma carência de documentos escritos que apanhem toda a transmissão dos conteúdos e conhecimentos necessários à formação do violinista e do professor de violino. No decorrer da história do ensino de violino, as formas de tocar são passadas de geração em geração, substituindo o escrito pelo oral. Por muitos anos, o ensino do violino foi passado totalmente ou parcialmente sem a utilização de métodos, livros ou registros escritos. Essa peculiaridade, no ensino de violino, se não explica, talvez possa projetar alguma luz sobre alguns dos hábitos cultivados nesse meio artístico. Segundo um estudioso do meio violinístico: “instrumentistas raramente são discípulos de apenas um único mestre – apesar de costumarem, com frequência creditar sua “paternidade” ao tutor mais importante ou aquele de sua predileção” (DOURADO, 2009, p. 36).

Assim sendo, parte significativa do processo de formação profissional do violinista ainda é baseada na tradição oral, ou seja, nas inter-relações dos sujeitos envolvidos nesse processo – professor e aluno, principalmente –, sem a mediação de impressos didático-pedagógicos.

De acordo com essa tradição oral, as formas de execução de um violino, consideradas icônicas pelo meio, são atribuídas a Carl Flesch, principal representante da escola moderna de violino franco-belga-russa, e a Ivan Galamian, principal representante da escola moderna de violino russa. Com raríssimas exceções, não há trabalhos acadêmicos significativos sobre o assunto. Nesse sentido, minha dissertação de mestrado visa a contribuir, dar os primeiros passos para uma escrita da história das escolas modernas de violino lastreada por evidências documentais. Primeiros passos, porque limitou-se a reunir, organizar e sistematizar dados encontrados em poucas fontes

bibliográficas sobre o assunto⁴, e a agregar a esses dados narrativas de professores de violino sobre suas trajetórias formativas.

Para explicitar o entendimento que tenho do conceito de “escola” ou, melhor dizendo, para explicitar o uso que faço desse termo nesta dissertação de mestrado, recorro a uma figura considerada emblemática no meio violinístico, o professor Paulo Bosísio. Em uma palestra que esse professor proferiu em uma videoconferência, que foi veiculada pela plataforma YouTube, onde se encontra gravada, ele assim se pronunciou sobre tal termo:

[...] escola em si, quando nós falamos no caso do violino, não é uma instituição, nós sabemos que não é um prédio assim assado, de pedra e tijolo e coisa e tal [...] também não é algo geográfico, em um valor absoluto do que entendemos do que é uma referência geográfica; exemplo: alguém está ensinando na França, é escola francesa; alguém está ensinando na Alemanha, é escola alemã; não tem nada que ver; [...] também não é uma sucessão professor-aluno.

[...] Escola é um conjunto de preceitos de ordem técnica e estética que norteiam esses preceitos, que norteiam um grupo de violinistas ou até mesmo um só [violinista]⁵.

Cada escola de violino possui particularidades próprias. O que diferencia uma das outras, no que diz respeito à execução de um violino, são, às vezes, preceitos de ordem simultaneamente técnica e estética bem sutis, mas que acabam forjando novas identidades. Nas palavras de Dourado:

Como acontece em qualquer manifestação artística, também na música as diversas técnicas se desenvolvem, transformando-se e multiplicando-se, associando à trajetória dessas modificações novas características de estilo, por sua vez também permeáveis a influências e condicionamentos culturais próprios a cada país, região ou escolas que venham abrigá-las. (DOURADO, 2009, p. 12).

⁴ Tais limitações forçaram-me a utilizar, neste trabalho, fontes fornecidas pelo *site* Wikipédia, ciente, entretanto, das críticas feitas a essa enciclopédia digital, particularmente no que diz respeito ao seu caráter de produção coletiva não necessariamente especializada e reconhecidamente autorizada. Em minha defesa, afirmo que toda e qualquer fonte, assim como todo e qualquer documento, é uma construção, um “monumento”, segundo Le Goff (1990a, p. 542-549), não podendo ser tomada como expressão fidedigna do que quer que seja. Assim, toda e qualquer informação, “dado” ou “fato histórico” deve ser tomado como produção humana historicamente datada, interessada, e os conhecimentos que sobre tais informações, “dados” e “fatos” se produzem, igualmente o são. Corroboro, portanto, a tese segundo a qual todo e qualquer conhecimento deve ser tomado como precário e provisório, passível, portanto, de revisões e atualizações, que poderão negá-lo, confirmá-lo ou reformulá-lo.

⁵ **Como explicar o conceito “escola de violino” e sua inserção histórica.** Palestra proferida pelo professor Paulo Bosísio na VII Semana do Violino, promovida pelo canal, Semana do Violino Online, do YouTube, realizada no dia 27 de março de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9fKk9ZfIDtg>. Acesso em: 30 ago. 2021.

É o que se pode afirmar sobre as “escolas” modernas de violino franco-belga-russa e russa. Há aqueles violinistas, aprendizes e professores de violino que se deixam nortear pelos preceitos propostos por Carl Flesch (escola franco-belga-russa) e, outros, pelos preceitos propostos por Ivan Galamin (escola russa). E essa prática é universalmente recorrente e contemporânea.

Sem perder de vista que os referências teórico-metodológicos de uma pesquisa formam um todo organicamente estruturado, passo a comentar, agora, algumas das dimensões especificamente metodológicas desta dissertação de mestrado.

Por estar empenhada em ouvir (e escutar) o que os sujeitos têm a dizer sobre suas próprias práticas, experiências, vivências, optei por trabalhar com uma determinada metodologia de pesquisa que eu não conhecia, mas que passei a conhecer e a considerar. Refiro-me a um modo de fazer pesquisa histórica (do tempo presente) que foi pensado e posto em prática por vários historiadores desde meados do século passado, denominado história oral. Trata-se de um modo de pensar e fazer pesquisa histórica que concebe o trabalho com entrevistas de forma bastante distinta daquela já consagrada pelas ciências sociais. Pode-se afirmar tratar-se de um campo disciplinar ainda em processo de construção e multifacetado. Optei por trabalhar com os procedimentos de pesquisa e análise (re)criados por historiadores-oralistas que integram o Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo – NEHO-USP, criado por José Carlos Sebe Bom Meihy⁶. Para esses historiadores-oralistas, a história oral é “[...] uma prática de apreensão de narrativas feita através do uso de meios eletrônicos e destinada a: recolher testemunhos, promover análises de processos sociais do presente, e facilitar o conhecimento do meio imediato” (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 18).

Nos últimos dois anos, pude ler e debater, no Grupo de Pesquisa “Formação de Sujeitos: História, Cultura, Sociedade”, alguns dos trabalhos que foram publicados por integrantes do NEHO-USP, especialmente aqueles escritos em coautoria com Meihy. São muitas as peculiaridades referentes aos modos de fazer pesquisa desse grupo de pesquisadores no campo da história oral. Início tecendo algumas considerações sobre o porquê desse grupo denominar “colaborador”, o entrevistado. A explicitação do conceito

⁶ José Carlos Sebe Bom Meihy atualmente é professor do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Letras e Ciências Humanas, da Universidade do Grande Rio. É professor aposentado do Departamento de História da Universidade de São Paulo. Pioneiro nos estudos de história oral no Brasil, foi um dos idealizadores da Associação Brasileira de História Oral (ABHO). Atualmente é coordenador do Núcleo de Estudos em História Oral, da USP (NEHO-USP). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3780584722303552>. Acesso em: 11 ago. 2021.

de “colaboração” é de fundamental importância para que o leitor possa compreender como a entrevista, o entrevistado e o entrevistador são considerados nas práticas de pesquisa dos integrantes do NEHO-USP. O que é, para eles, “colaboração”?

O conceito de colaboração implica, pelo menos, presença de dois ou mais participantes em uma ou múltiplas sessões de entrevistas gravadas segundo princípios planejados e com fins estabelecidos. A situação do encontro para gravações decorre, sempre, de acordos prévios em que locais, tempo de duração da entrevista, outras próximas reuniões e demais detalhes são arranjados de maneira a facilitar o sentido do produto final, ou seja, o estabelecimento de um texto escrito que, por sua vez, também tem consequências dinâmicas no projeto Trata-se de um sistema – a entrevista, em si – inserido em outro sistema – a entrevista no projeto integral. Mas se deve ter clara a importância de se detalhar as fases e integração de uma etapa em outra (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 117-118).

Como são estabelecidas as relações entre colaborador (entrevistado), pesquisador (entrevistador), e projeto de pesquisa?

A colaboração é sempre uma situação acordada, premeditada, discutida, jamais imposta ou improvisada, e, nesse sentido, a repartição dos poderes durante a fase de elaboração das entrevistas se dá no entendimento entre as partes, indo de um para outro, em movimentos pendulares bem definidos: quem fala, diz o que quer; quem trabalha com a transposição do texto oral para o escrito atua de maneira a deliberar as melhores soluções; a autorização é dada em cima do que o entrevistado optar e, finalmente, o produto é integrado ao projeto segundo as propostas do diretor [o pesquisador], mantidos os compromissos de uso moral da colaboração. Nesse jogo de autoridade, o respeito a cada participante ou colaborador deve ser absoluto e calibrado segundo as prescrições do projeto (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 119-120).

Quem é quem na elaboração de um projeto de história oral?

Propõe-se um mapa de poderes pessoais na elaboração de um projeto de história oral:

- 1 – iniciativa do autor do projeto que escolheu a pessoa a ser entrevistada;
- 2 – poderes de condução do ritual da entrevista nas mãos do entrevistador, que além de ter o domínio da proposta da entrevista, tem a aparelhagem em mãos e a capacidade de dimensionar tempo, direção de fala e sua finalização;
- 3 – relativa liberdade de expressão do entrevistado, que dentro das linhas propostas pelo entrevistador pode dizer o que quer, inclusive mentir, omitir, selecionar fatos e situações;
- 4 – dentro do que foi gravado, o entrevistador – ou alguém de sua confiança – pode decidir sobre as estratégias de versão oral para o escrito;
- 5 – na conferência, cabe ao entrevistado autorizar ou não, vetar parte ou o todo da entrevista;
- 6- autorizada a entrevista, o entrevistador pode e deve decidir sobre seu uso no conjunto da proposta inicial.

É por esse conjunto de poderes divididos que se chama colaboração a relação entre entrevistado e entrevistador (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 120).

Outros dois conceitos, muitos utilizados pelos historiadores-oralistas do NEHO-USP, e com os quais eu também trabalhei, são: tom vital e textualização (de entrevistas).

Começo pelo conceito de “tom vital”, recorrendo à mesma fonte utilizada anteriormente.

O “tom vital” é um usado para requalificar a entrevista segundo sua essência. Porque se parte do princípio [de] que cada fala tem um sentido geral mais importante, é tarefa de quem estabelece o texto entender o significado dessa mensagem e reordenar a entrevista segundo esse eixo. É o “tom vital” que diz o que pode e o que não pode ser eliminado do texto (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 142).

De acordo com essa definição, os procedimentos de textualização de uma entrevista partem do “tom vital”, ou seja, ele é o eixo condutor da reordenação da entrevista transcrita. Como a própria definição diz, ele é a baliza do que pode e do que não pode ser eliminado da entrevista transcrita, sem que se perca de vista, evidentemente, os alvos da pesquisa. Textualizar é a segunda fase referente à passagem do oral para o escrito. Essa fase contempla, ainda, os seguintes procedimentos: eliminação das perguntas feitas pelo entrevistador ao entrevistado (o colaborador); correção dos erros gramaticais e das palavras sem peso semântico; eliminação dos registros de sons e ruídos, em favor de um texto mais claro e liso (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 142).

Por fim, gostaria de explicitar, neste momento, alguns dos procedimentos observados para a constituição da rede de colaboradores desta pesquisa e o contexto em que as entrevistas foram realizadas.

Não foram definidos outros critérios para seleção dos colaboradores, exceto o de terem suas práticas artísticas e pedagógicas pautadas por um dos conjuntos de preceitos de ordem técnica e estética que norteiam as escolas modernas de violino, que foram objeto de estudo desta pesquisa de dissertação de mestrado: a escola franco-belga-russa e a escola russa. Assim procedendo, observei um preceito de ordem concidional da história oral, segundo Meihy. Nas palavras desse historiador-oralista: “A existência de um grupo de pessoas a serem entrevistadas é condição para a realização de uma pesquisa em história oral. O grupo que gera a primeira situação justificadora da história oral – *de quem?* – deve ser explicado em suas razões de escolha” (MEIHY, 2007, p. 15).

O grupo de colaboradores da pesquisa ficou assim constituído: Cecília Guida, Maria Fernanda Krug e Andrea Campos⁷. Todas lecionam aulas particulares, porém

⁷ Outros professores de violino foram lembrados. Maria Vischinia e Elisa Fukuda foram, por exemplo, duas professoras contactadas. Ambas, porém, recusaram-se a participar do projeto: uma alegou pouca familiaridade com o tema e, a outra, pouca experiência no uso de plataformas digitais. Paulo Bosísio, uma das principais referências no meio violinístico, também foi lembrado. Como um dos propósitos do projeto era trabalhar com representantes de ambas as escolas de violino, a possibilidade de entrevistar esse

apenas duas delas possuem experiências em escolas de música, atuando, no presente momento, nas seguintes escolas: Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM) e Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP).

A pandemia causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2) e a consequente imposição de isolamento social impossibilitaram os encontros presenciais, visto que as três professoras residem em São Paulo. Deste modo, todos os contatos foram realizados de maneira remota. Sendo assim, toda a comunicação se fez por meio de ligação telefônica, mensagem de texto via e-mail e aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas (WhatsApp)⁸. Para os encontros virtuais, com vista à gravação das entrevistas, foram utilizadas as seguintes plataformas digitais: Zoom e Skype, por permitirem, naquele momento, gravação das videochamadas de vídeo sem custo para os usuários. A familiaridade das colaboradoras com tais plataformas digitais também foi decisiva para a escolha dessas plataformas.

A duração de cada videochamada foi de uma hora. Essa duração foi definida em função da disponibilidade de horário e tempo das colaboradoras, e quase sempre aconteceram no intervalo entre uma aula e outra. O número de videochamadas dependeu de uma série de fatores, mas a principal foi a imposição de um “teto” para a duração de cada uma delas, em função dos compromissos de trabalho das colaboradoras.

Todas as entrevistas foram transcritas, conforme orientações dos manuais de história oral, ou seja, “foram colocadas as palavras ditas em estado bruto. Perguntas e respostas mantidas, bem como repetições, erros e palavras sem peso semântico”. (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 140). Posteriormente, as entrevistas foram textualizadas, também de acordo com as orientações das fontes consultadas, já comentadas anteriormente nesta dissertação.

Com as narrativas desses sujeitos, que nesta pesquisa são violinistas e professoras de violino ainda atuantes na área, foi possível refletir sobre os resultados alcançados, com o objetivo de verificar se e, em caso positivo, quanto as escolas franco-belga-russa e russa influenciaram as trajetórias de vida pessoal e profissional das colaboradoras, e se moldaram o que pensam sobre ser um bom violinista e um bom professor de violino.

professor foi descartada, dado que eu já havia escolhido uma representante da escola franco-belga-russa, a professora Cecília Guida, que foi minha professora por dez anos.

⁸ Mensagens de texto e voz foram enviadas a todas as colaboradoras. Apenas com uma das professoras houve um primeiro contato por chamada de vídeo.

Penso terem sido esses os principais procedimentos de pesquisa e análise que julgava necessário explicitar/justificar, antes de começar a exposição dos resultados propriamente ditos da pesquisa. Como já dito anteriormente, esta dissertação de mestrado está dividida em três seções, seguidas das considerações finais. Na primeira e segunda seção são apresentados os mapas genealógicos de Carl Flesch e Ivan Galamian, representantes, respectivamente, das escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa. A terceira seção traz as entrevistas textualizadas das três colaboradoras da pesquisa: Maria Fernanda Krug, Andrea Campos e Cecília Guida. Nas considerações finais, retomo, de forma sintética, o que diferencia uma escola de violino da outra e destaco algumas das principais dimensões pedagógicas que caracterizam as práticas de ensino de violino das colaboradoras da pesquisa.

I CONSERVATÓRIO DE PARIS: GENEALOGIA DE CARL FLESCH

As evidências sobre a genealogia das escolas de violino apontam que seu início se deu na Itália, passando pela fundação do Conservatório de Paris e, a partir dos três violinistas responsáveis por este conservatório, Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer e Pierre Rode, verificou-se a expansão de ensinamentos para outros locais, como Bélgica e Rússia. Além disso, encontrarmos indícios que apontam para uma suposta miscigenação da escola alemã com a francesa, o que, possivelmente, trouxe a extinção e o desaparecimento da tradição alemã. Provavelmente, tal dispersão é devida à intensificação dos movimentos interculturais, o que possibilitou o surgimento de novos conservatórios, como os da Áustria, Bélgica e Rússia, formando novas ramificações e tradições estilísticas no violino.

De acordo com Amaral (2013), Reis (2013), Dantas (2015) e Berbert (2017), a Itália é identificada como local onde as escolas modernas de violino principiaram devido ao histórico que este país demonstrou ter ao longo de séculos, construindo e desenvolvendo o corpo do instrumento e sua estrutura. Em meados de 1520, o violino ganhou seu nome atual e uma forma similar à conhecida nos dias de hoje.

Após o período citado, ainda na Itália, apresentaram-se as primeiras e grandes escolas de construção do violino (lutheries)⁹. Posteriormente, surgiram as escolas violinísticas italianas, oportunizando os avanços técnicos e dando suporte para o violino se estabelecer como um instrumento de grande relevância no século XVI.

Desta relevância surgem novos compositores e solistas, dentre eles: Tomaso Albinoni (1671-1751), Giuseppe Torelli (1658-1709), Antonio Vivaldi e Arcangelo Corelli, este considerado figura central para a disseminação da escola italiana de violino. As evidências apontam que, devido à existência de Corelli, foi possível existir outro violinista, apresentado como grande fonte histórica, para a formação das escolas de violino modernas: Giovanni Batista Viotti, na Fig. 1, destacado solista e compositor, responsável por disseminar a escola italiana (FRÉSCA, 2014, p. 75).

⁹ De acordo com (REIS, 2013, p. 8-9), as escolas as quais apresentam os seguintes nomes conhecidos são: as famílias Amati, Stradivarius e Guarnerius, são as principais famílias de reputação com as escolas de luthiers.

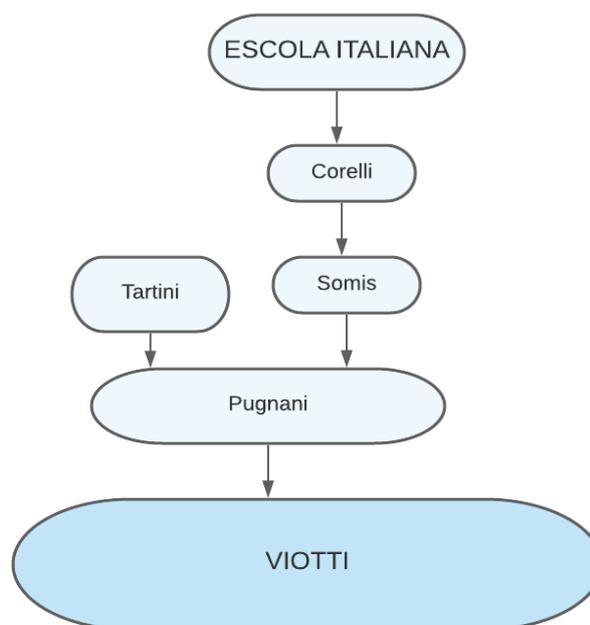
Figura 1 - Giovanni Batista Viotti, responsável pelo início das escolas modernas de violino



Fonte: Buja (2020). Disponível em: <https://interlude.hk/the-international-unknown-viotti-violin-concerto-no-22/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

Giovanni Batista Viotti (1755-1829) teve contato direto com o violinista Guiseppe Tartini (1622-1770), informação que podemos verificar no Fig. 2:

Figura 2 - Era barroca



Fonte: Elaborado pela autora (2021), a partir de Silvela (2001) apud Reis (2013, p. 13)

A coleta desta informação é de extrema relevância, pois Guiseppe Tartini é considerado o possível precursor das modificações estruturais no arco do violino. A inovação se consolidou com outro violinista francês François Xavier Tourte (1747-1835), que possibilitou a mudança na construção do arco do violino, como podemos comprovar com a seguinte citação:

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. (FRÈSCA, 2014, p. 73)

As modificações sofridas pelo arco do violino são consideradas significativas e fundamentais, pois elas deram forma ao arco utilizado até os dias de hoje, como descata Dourado (2009):

Cabe observar que este texto, ao propor uma abordagem da história e da técnica do uso do arco, refere-se ao que se pode chamar de arco moderno [...], cujas características principais ainda são as mesmas até os dias de hoje, confeccionado que é segundo os princípios consolidados por François Tourte. (DOURADO, 2009, p. 23).

A partir da pesquisa realizada, é possível comentar que Giovanni Batista Viotti¹⁰, em suas diversas apresentações pela Europa, foi o primeiro violinista a utilizar o arco criado por François Xavier Tourte. Este fato parece comprovar a importância de Viotti como indicador de uma nova tradição das escolas de violino, fazendo uso de novas técnicas e formas de tocar com este novo arco. Esta inovação possibilitou a criação de golpes de arco e arcadas, os quais levaram o nome do violinista.

Viotti é considerado de fundamental importância, pois, ao utilizar o arco de François Xavier Tourte, permitiu a composição de peças virtuosísticas para violino e para inúmeras apresentações pela Europa e Rússia, além da criação de golpes de arco. Sua relevância deve-se ao fato de ter sido professor diretamente, ou por ter exercido influência, na formação dos três seguintes violinistas, nas Fig. 2, 3 e 4:

¹⁰ Bergmann Filho (2010, p. 43) que aponta que tal arco foi encomendado por Viotti a Tourte, com o mesmo ajudando com conselhos em relação aos ajustes necessários para a criação e invação deste formato de arco utilizado até os dias de hoje.

Figura 3 - Pierre Baillot (1771-1842)



Legenda: Influenciado por Viotti e um dos fundadores do Conservatório de Paris.
Fonte: Frésca (2014).

Figura 4 - Rodolphe Kreutzer (1766-1831)



Legenda: Influenciado por Viotti e um dos fundadores do Conservatório de Paris
Fonte: Frésca (2014).

Figura 5 - Pierre Rode (1774-1830)



Legenda: Influenciado por Viotti e um dos fundadores do Conservatório de Paris
Fonte: Frésca (2014).

Os três violinistas Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer e Pierre Rode juntos foram responsáveis pela estruturação e fundação do Conservatório de Paris, em 1795 (período pós-Revolução Francesa).

Os ideais da Revolução Francesa consistiam na “[...] igualdade que provocaram muitas reformas sociais, políticas e culturais, esta última modificando o processo pedagógico vigente naquele período”, como afirma Kakizaki (2014, p. 2), e foram os pilares do Conservatório de Paris. Assim, podemos constatar que a consolidação de tratados e métodos criados por Baillot, Kreutzer e Rode¹¹ estão diretamente ligados à mudança no ensino musical e de violino vigentes até aquele momento, afinal

Ao longo dos tempos as ideias e os conceitos relativos à pedagogia do violino foram sendo reposicionados à medida que a técnica, o estilo e as tendências musicais mudavam. O papel dos professores de violino também foi sofrendo alterações em paralelo a estas mudanças de paradigma. (REIS, 2013, p. 2)¹²

Sabendo-se que todo o ensino era, até então, repassado de maneira informal, sem métodos, livros publicados ou qualquer registro escrito sobre técnica de violino, é possível afirmar que:

Tradicionalmente, o processo de ensino do violino baseia-se em uma relação mestre-aprendiz, na qual os conhecimentos técnico-musicais necessários à sua execução são passados oralmente por um professor, de maneira lógica e ordenada, com auxílio de materiais didáticos. (BERBET, 2017, p. 16)¹³

Além da estrutura criada para o Conservatório de Paris, Baillot, Kreutzer e Rode criaram seus próprios métodos de estudos técnicos para violino, que são utilizados até os dias de hoje por muitos violinistas profissionais.

Por meio da pesquisa e do que foi coletado, podemos considerar que Viotti é o expoente principal das escolas de tradição do violino.

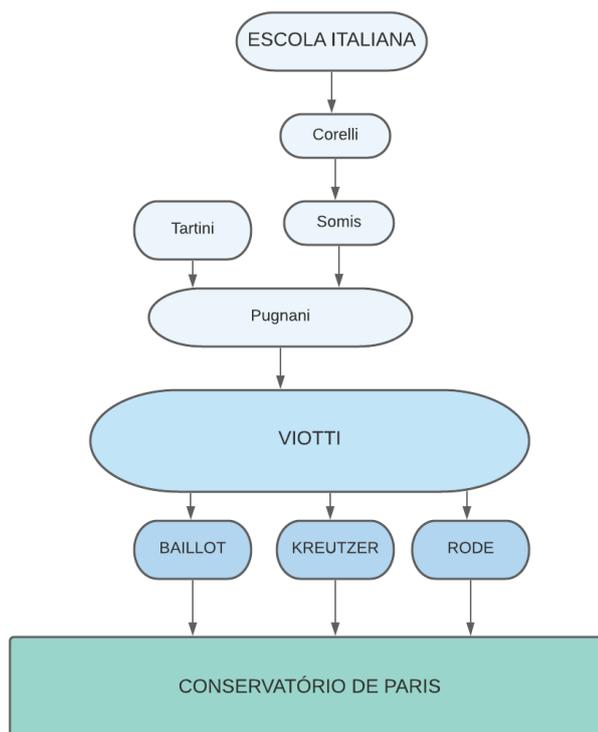
Com a atualização dos mapas conceituais encontrados, foi possível a montagem do seguinte mapa conceitual, na Fig. 6:

¹¹ *Methodes Du violon* foi criado em 1802 pelos três violinistas do qual continha um resumo de técnicas e, sobretudo, da filosofia do que viria a ser conhecido como escola francesa do violino. (FRÉSCA, 2014, p.74-5).

¹² Nesta citação, nos apropriamos apenas da explicação sobre as modificações sofridas no ensino de violino ao longo da história. Pois, neste estudo, não utilizaremos a palavra pedagogia ao nos referirmos às tradições do ensino de violino, utilizaremos a palavra e terminologia “método”, não considerando a palavra e significado de pedagogia.

¹³ Tradição que se permeia até os dias de hoje.

Figura 6 - Continuidade da escola italiana até o Conservatório de Paris



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

1.1 CONSERVATÓRIO DE PARIS: GENEALOGIA CARL FLESCHE E IVAN GALAMIAN

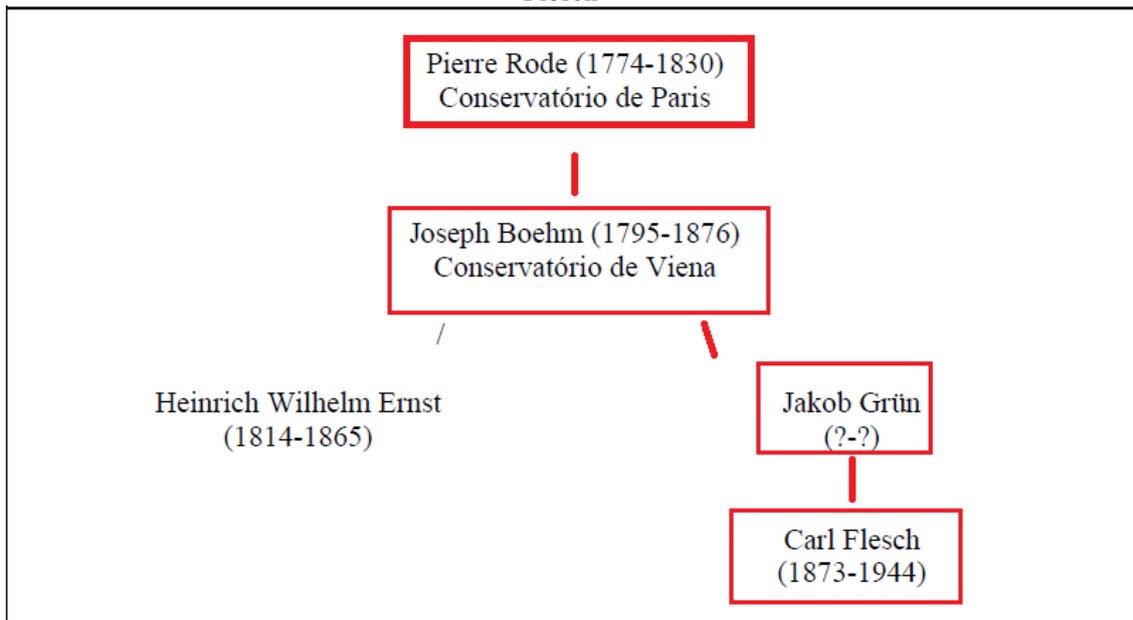
Baillot, Kreutzer e Rode influenciaram direta ou indiretamente para formar as gerações de violinistas.

A partir de mapas conceituais, encontramos duas evidências que demonstram, inicialmente, que Rode teve grande importância para a miscigenação e construção das escolas de violino franco-belga-russa e russa. Afinal, Rode influenciou vários alunos, gerando diversos violinistas que, futuramente, dariam a vertente para a escola franco-belga-russa e também russa¹⁴.

A seguir, nas Fig. 7 e 8, podemos verificar duas evidências que demonstram o caminho percorrido, utilizando como ponto de partida o violinista Pierre Rode:

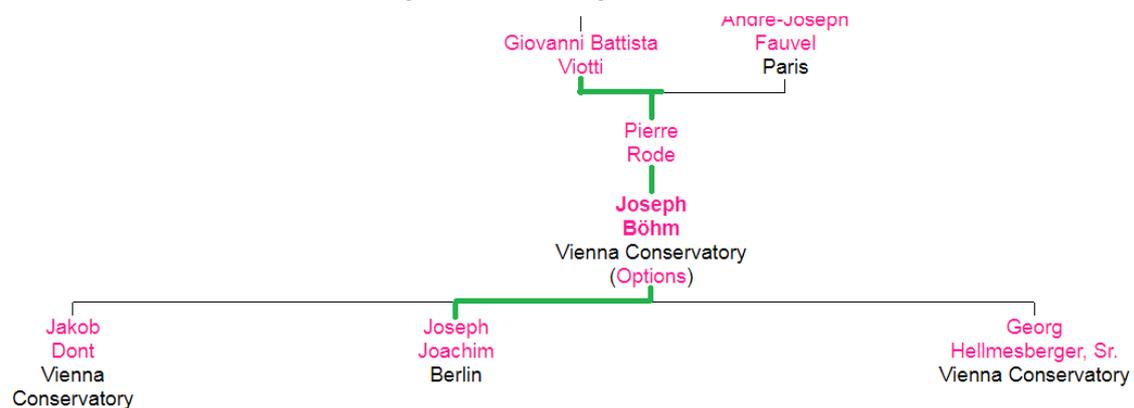
¹⁴ Rússia, também conforme afirma Hélder: a partir do século XIX, o centro de influência transferiu-se para França. Pierre Rode (1774-1830) esteve em S.Petersburg entre 1803 e 1808 (HÉLDER, 2009, p. 17).

Figura 7 - Genealogia da escola violinística austro-húngara de Henrich Wilhelm Ernst e de Carl Flesch¹⁵



Fonte: Paulinyi (2010).

Figura 8 - Genealogia Pierre Rode



Fonte: Music Tree (2005)

Por meio da possibilidade de visualizar as duas informações apresentadas, daremos continuidade à genealogia, destacando o próximo violinista citado, aluno de Rode: Joseph Böhm, na Fig. 9.

¹⁵ Não mostrada aqui, Flesch possui também outra genealogia do Conservatório de Paris via Marsik, Léonard, Habeneck até Baillot.

Figura 9 - Joseph Böhm (1795-1876)

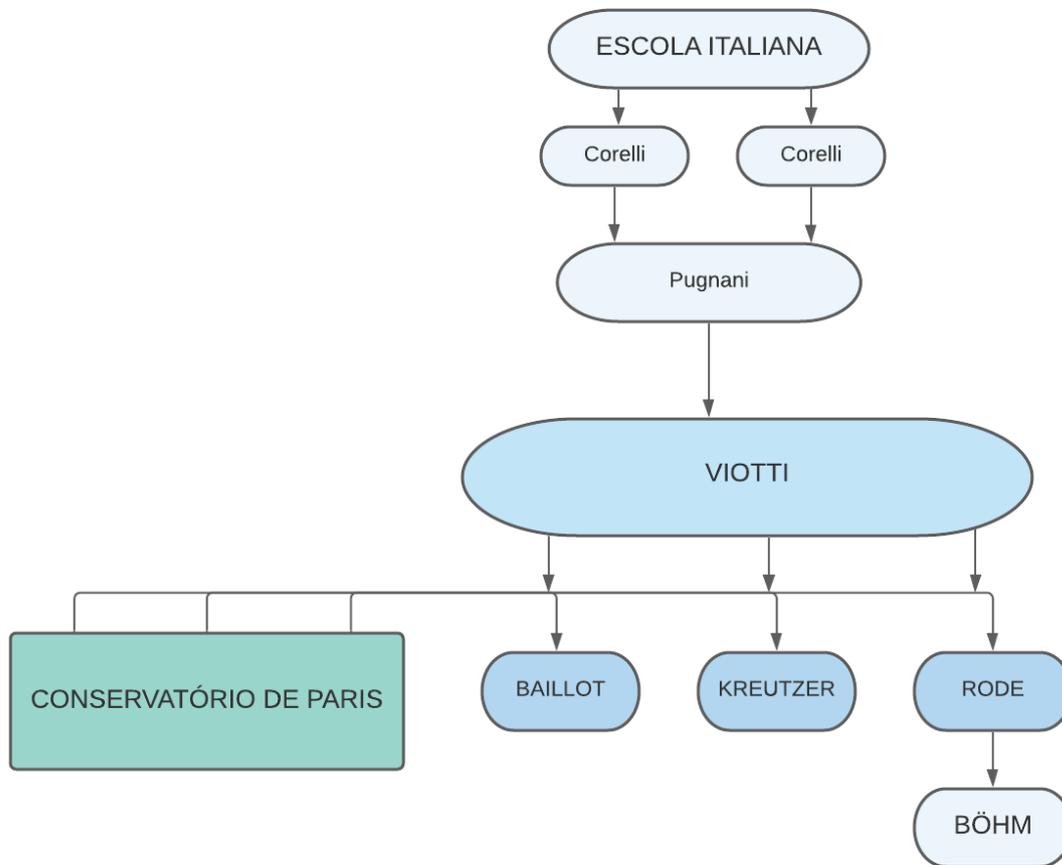


Legenda: aluno de Pierre Rode
 Fonte: Site Wikipedia.

Joseph Böhm nasceu em 4 de março de 1795, em Budapeste (Hungria). Iniciou seus estudos de violino com seu pai, uma vez que, por seu avô ter sido violinista, sua família já possuía resquícios de tradição musical. Posteriormente, Böhm teve aulas com Rode. Em 1819, foi nomeado professor do Conservatório de Viena (Áustria), onde permaneceu até 1848. Tocou na orquestra imperial de 1821 até 1868, devido à grande popularidade que alcançou, foi selecionado para algumas importantes estreias: tocou na formação do 12.º quarteto de cordas de Beethoven, em 1825; foi integrante da orquestra que estreou a nona sinfonia, também de Beethoven, e do trio de Schubert, no ano de 1828. O nome de Böhm ficou marcado na Europa pelo seu grande envolvimento com a música de câmara. Como professor foi responsável pela formação de: H.W Ernst, JenőHubay, Joseph Joachim, Eduard Reményi, Heinrich Wilhelm Ernst, Jakob Dont, Georg Hellmesberger, Jakob Grün e Sigismund Bachrich. Böhm faleceu aos 80 anos, em Viena (Áustria), ano de 1876.

Se unirmos todas as evidências encontradas até o presente momento, na Fig. 10, podemos atualizar os mapas conceituais da seguinte maneira:

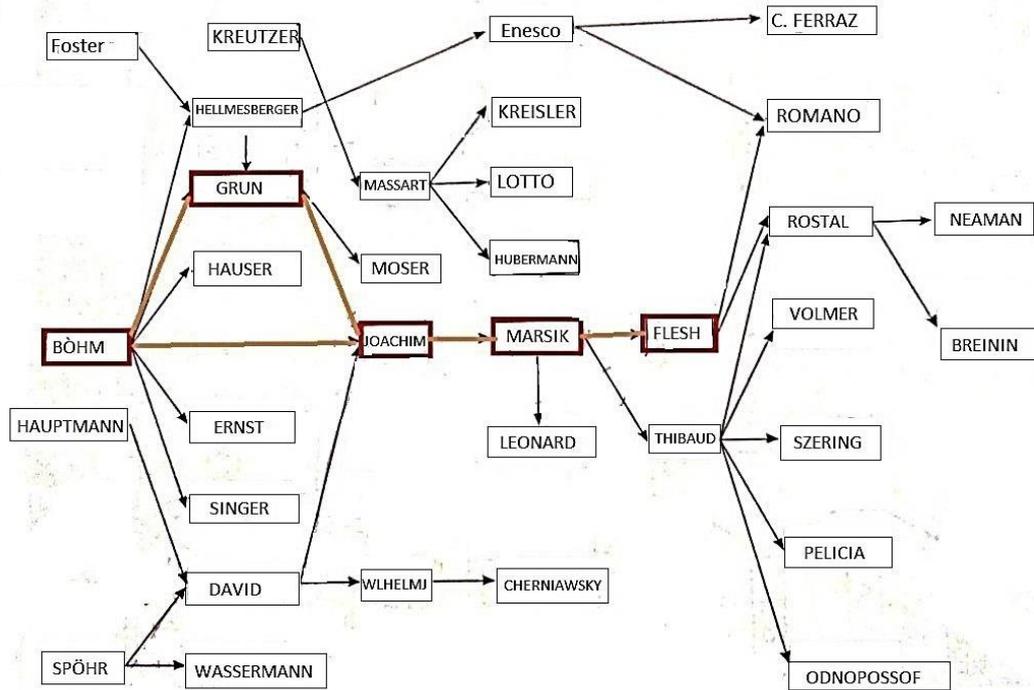
Figura 10 - Revisão da sequência genealógica a partir de Pierre Rode



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Com os dados coletados e já citados sobre Böhm, podemos considerá-lo como um grande pilar para a construção da escola franco-belga-russa, pois, com seu grande número de alunos, posteriormente, criaram-se as escolas estilísticas de violino. A partir do mapa, na Fig. 11, a seguir é possível visualizar o seguimento de informações dos próximos violinistas:

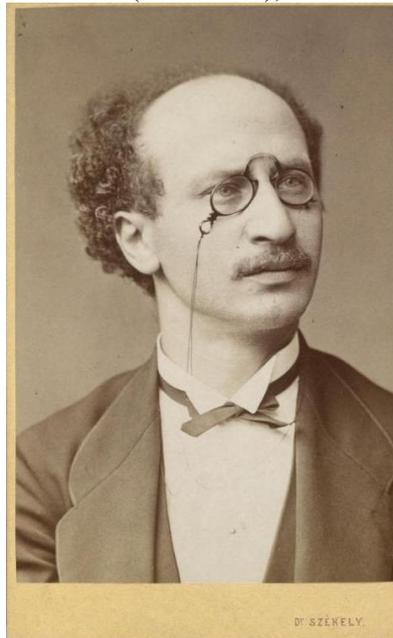
Figura 11 - Escola franco-belga-russa do violino
ESCOLA FRANCO-BELGA RUSSA DO VIOLINO



Fonte: Dourado (2009, p. 41).

Como indica o mapa conceitual acima, há dois violinistas que estão ligados a vertente de Joseph Böhm, são eles: Jakob Grün e Joseph Joaquim.

Figura 12 - Jakob Grün (1839-1916), aluno de Joseph Böhm



Fonte: Wikipedia (2021).

Jakob Moritz Grün nasceu na cidade de Budapeste (Hungria), em 13 de março, em 1839, e faleceu aos 77 anos, no dia 1.º de outubro de 1916, em Baden (Áustria). Durante a sua formação como violinista, fez aulas com Joseph Böhm, em Viena, posteriormente, com M. Hauptmann¹⁶, em Leipzig. Lecionou no Conservatório de Viena (Áustria), de 1877 até 1908. Em sua classe teve como principais alunos os violinistas: Fritzer Kreilser e Carl Flesch.

Como violinista, seus trabalhos eram: primeiro violino da Orquestra da corte, em Weimar, e da Orquestra da corte, em Hanover, foi concertino da renomada Ópera da corte e também se apresentou em concertos pela: Alemanha, Holanda e Inglaterra¹⁷.

Joseph Joaquim nasceu em 28 de junho de 1831, em Kittsee (Áustria), porém, quando tinha dois anos de idade, sua família mudou-se para Budapeste, onde, posteriormente, estudou com Stanisław Serwaczynski. Foi orientado por Joseph Böhm e Hellmesberger, no Conservatório de Viena. Joseph Joaquim, em 1843, no conservatório recém-inaugurado em Leipzig, neste local, chegou a lecionar por alguns anos e também teve contato com Felix Mendelssohn. Em 1850, a convite de Franz Liszt, foi para Weimar para ser chefe de naipe. Dois anos depois, ao ir para Hanover, onde permanece até 1865, fez, neste período, vários concertos junto com Clara Schumann. Na mesma época, Joachim, ao se tornar grande amigo de Brahms, auxiliou-o em suas composições. Joachim, na Fig. 13, chegou a lecionar na Universidade de Cambridge, onde, em 1877, recebeu o título de Doutor honorário em Música. Em 1889, em homenagem ao seu 50.º aniversário, recebeu de presente um violino Stravidari, de 1715, nomeado “*Il Cremonese*”. Joseph Joaquim falece em 15 de agosto de 1907, em Berlim.

¹⁶Nenhuma das fontes consultadas apresenta o nome sem a abreviação.

¹⁷Todas as informações, disponível em: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_G/Gruen_JakobMoritz_1837_1916.xml. Acesso em 25 maio. 2021. Disponível em: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gruen_Jakob.xml. Acesso em: 25 maio. 2021. Tradução auxiliada pelo Google tradutor e conferida por um intérprete. Disponível em: wikipedia.org/wiki/Jakob_Gruein. Acesso em: 25 maio. 2021. Tradução feita pela autora, com auxílio do Google tradutor.

Figura 13 - Joseph Joaquim (1831-1907), aluno de Joseph Böhm



Fonte: Joseph Joaquim (2014). Disponível em: www.josephjoaquim.com. Acesso em: 12 ago. 2021.

De acordo com a Fig 2, após Joseph Joaquim, encontramos, na sequência, o violinista: Martin Pierre Marsick, na Fig. 14.

Figura 14 - Martin Pierre Marsick (1847-1924), aluno de Joseph Joaquim



Fonte: Spotify (2021).

Martin Pierre Marsick nasceu em 9 de março de 1847, em Liège, foi violinista e compositor. Aos sete anos entrou no Conservatório de Liège, permanecendo até os 16 anos (1863), dentre seus professores de violino, neste conservatório, estão: M. Dupont¹⁸,

¹⁸ Em nenhuma das fontes consultadas, encontramos o nome sem estar abreviado.

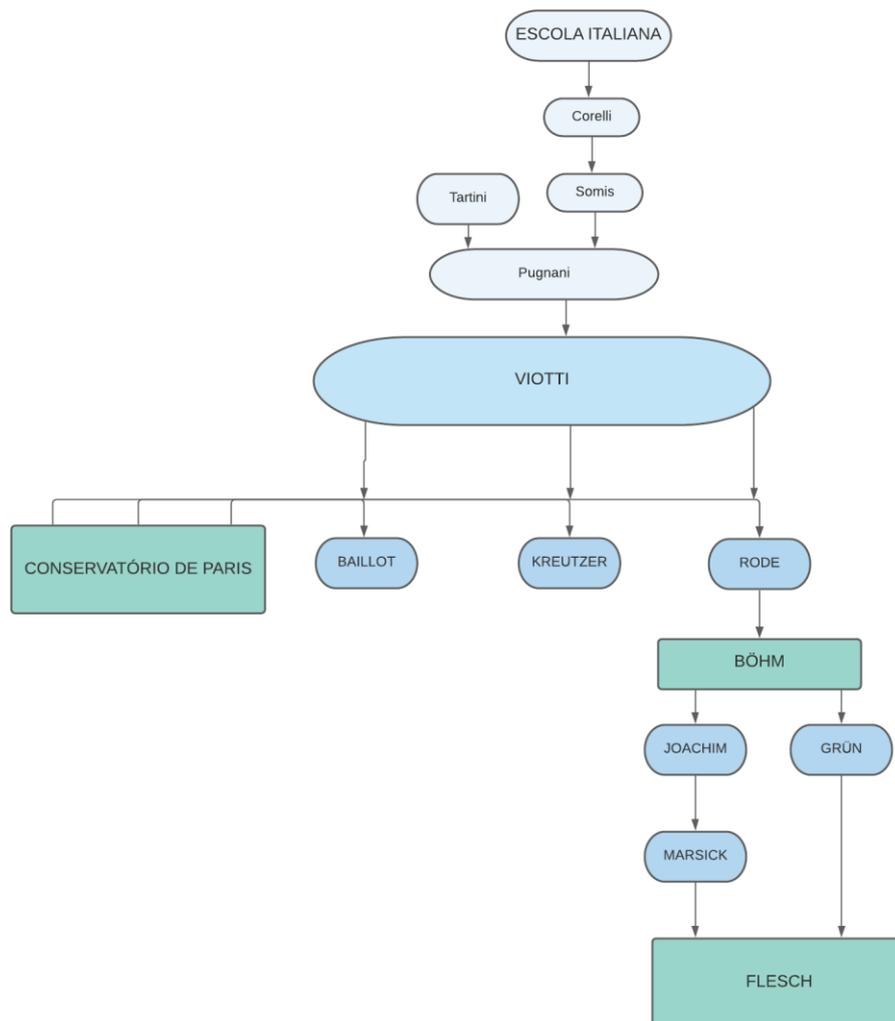
Rodolphe Massart e Désiré Heynberg. Em 1865, entrou para o Conservatório de Bruxelas, estudando por dois anos com Hubert Léonard, de 1866 a 1868. Em 1869, teve aulas com Lambert Massart, no Conservatório de Paris, que, devido ao recebimento de um prêmio, garantiu-lhe uma bolsa do governo belga para estudar com Joseph Joachim, em 1870, em Berlim.

Em 1892, substituiu Eugène Sauzay como professor de violino no Conservatório de Paris, cargo que ocupou até 1900. Seus alunos incluíam Carl Flesch, Jacques Thibaud e Georges Enesco. Ele fez turnês pela Rússia (1885) e pelos Estados Unidos (1895-6). Marsick faleceu em 21 de outubro de 1924, em Paris. Como muitos violinistas, seu nome ficou conhecido pela sucedida carreira como violinista e professor¹⁹.

Unindo todas as evidências encontradas até o momento, obtidas por meio das figuras já apresentadas, somadas às informações textuais, demonstraremos o próximo mapa da seguinte maneira, na Fig. 15:

¹⁹Todas as informações e para mais detalhes consultar os seguintes sites: <http://www.marsick.fr/martin/mpmarsicken.php?r=1&Largeur=1366&Hauteur=768>, <http://pronetoviolins.blogspot.com/2011/11/martin-marsick.html> e https://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Marsick

Figura 15 - Formação genealógica dos violinistas até Carl Flesch

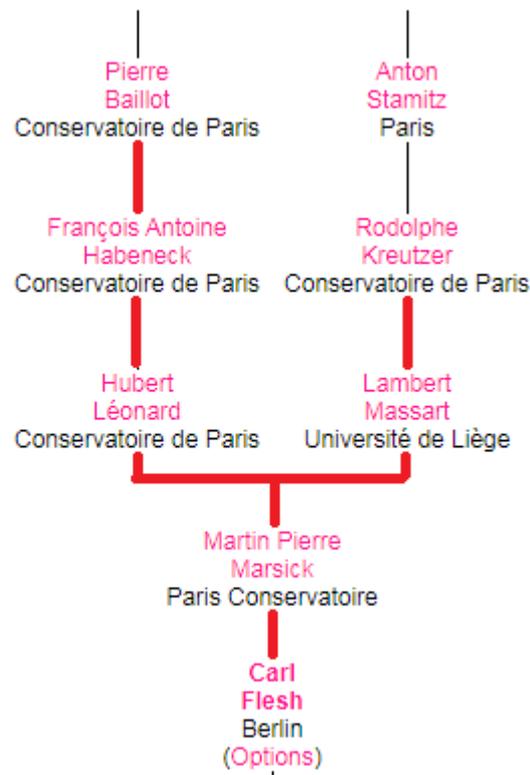


Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Contudo, dos três professores já citados do Conservatório de Paris, Pierre Rode não foi o único que formou alunos que se tornaram influentes violinistas e professores, dando origem à linhagem da escola franco-belga-russa. Kreutzer e Baillot também tiveram seus alunos que, com suas trajetórias, foram influenciando outros sujeitos e, assim, construindo uma rede que, por fim, formou a escola da vertente de Carl Flesch e Ivan Galamian.

Com o mapa conceitual mostrado a seguir será possível analisar os violinistas que procederam a partir de Pierre Baillot e Rodolphe Kreutzer, na Fig. 16.

Figura 16 - Genealógia a partir de Baillot



Fonte: *MusicTree* (2005)

Rodolphe Kreutzer foi responsável pela formação de: D'Artot, Rovelli, Lafont além de Lambert Massart (REIS, 2013, p. 25), na Fig. 17.

Figura 17 - Lambert Joseph Massart (1811-1892), aluno de Rodolphe Kreutzer



Fonte: Wikipédia (2021).

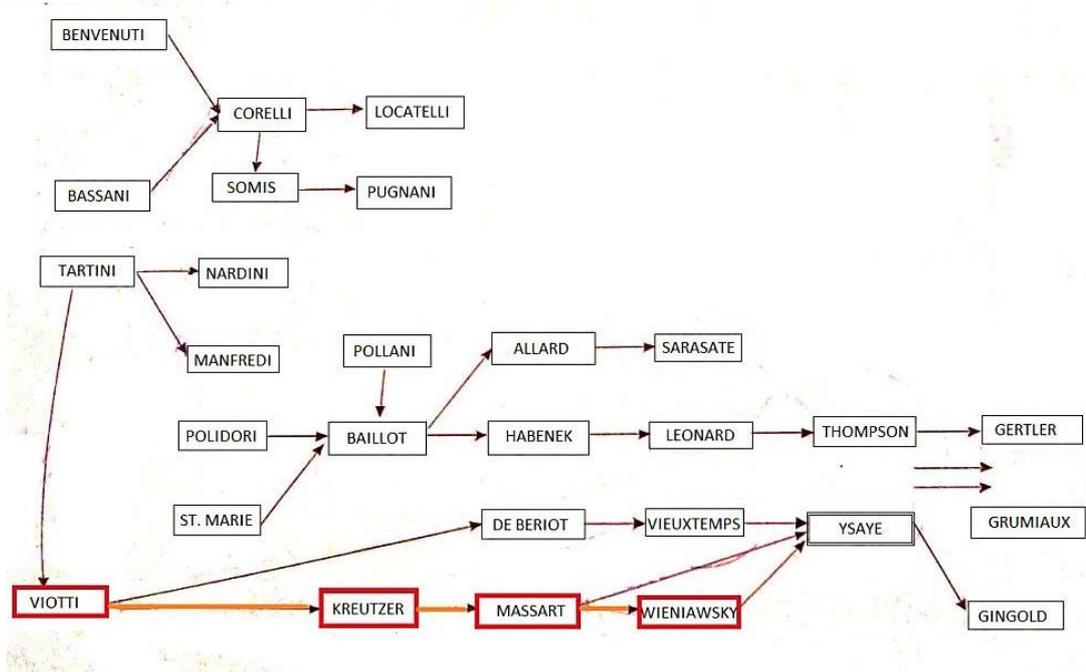
Lambert Joseph Massart (1811-1892) nasceu em Liège (Bélgica) e pertenceu à classe de Kreutzer²⁰.

Massart tornou-se professor do Conservatório de Paris em 1843, onde permaneceu por quase 50 anos, gerando uma legião de grandes violinistas, que muitas fontes citam: Fritz Kreisler, Lotto, Hubermann, Eugène Ysaye e Henry Wieniawsky. Por esta sua atuação, algumas fontes consideram Massart um marco para a escola franco-belga, por ser um violinista belga, que licenciou por anos em um conservatório francês.

Demonstro, a seguir, para uma melhor visualização das informações apresentadas acima, as Fig. 18 e 19 de Dourado (2009) e Paulinyi (2010).

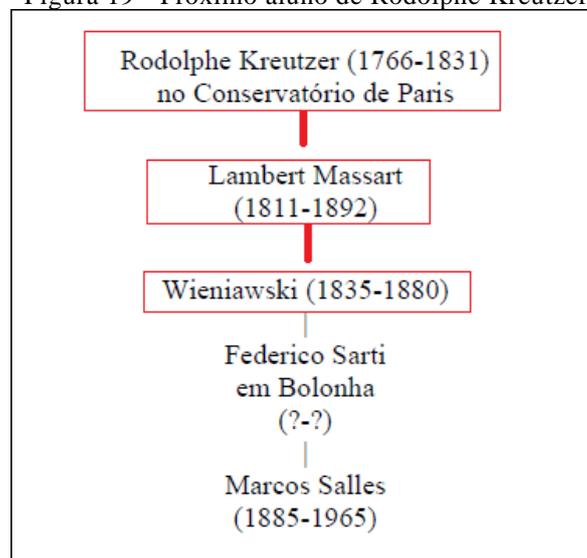
²⁰Segundo Paulinyi (2010, p. 59), Kreutzer permanece lecionando no Conservatório de Paris até 1826.

Figura 18 - Escola franco-belga do violino
ESCOLA FRANCO-BELGA DO VIOLINO



Fonte: Dourado (2009, p. 40).

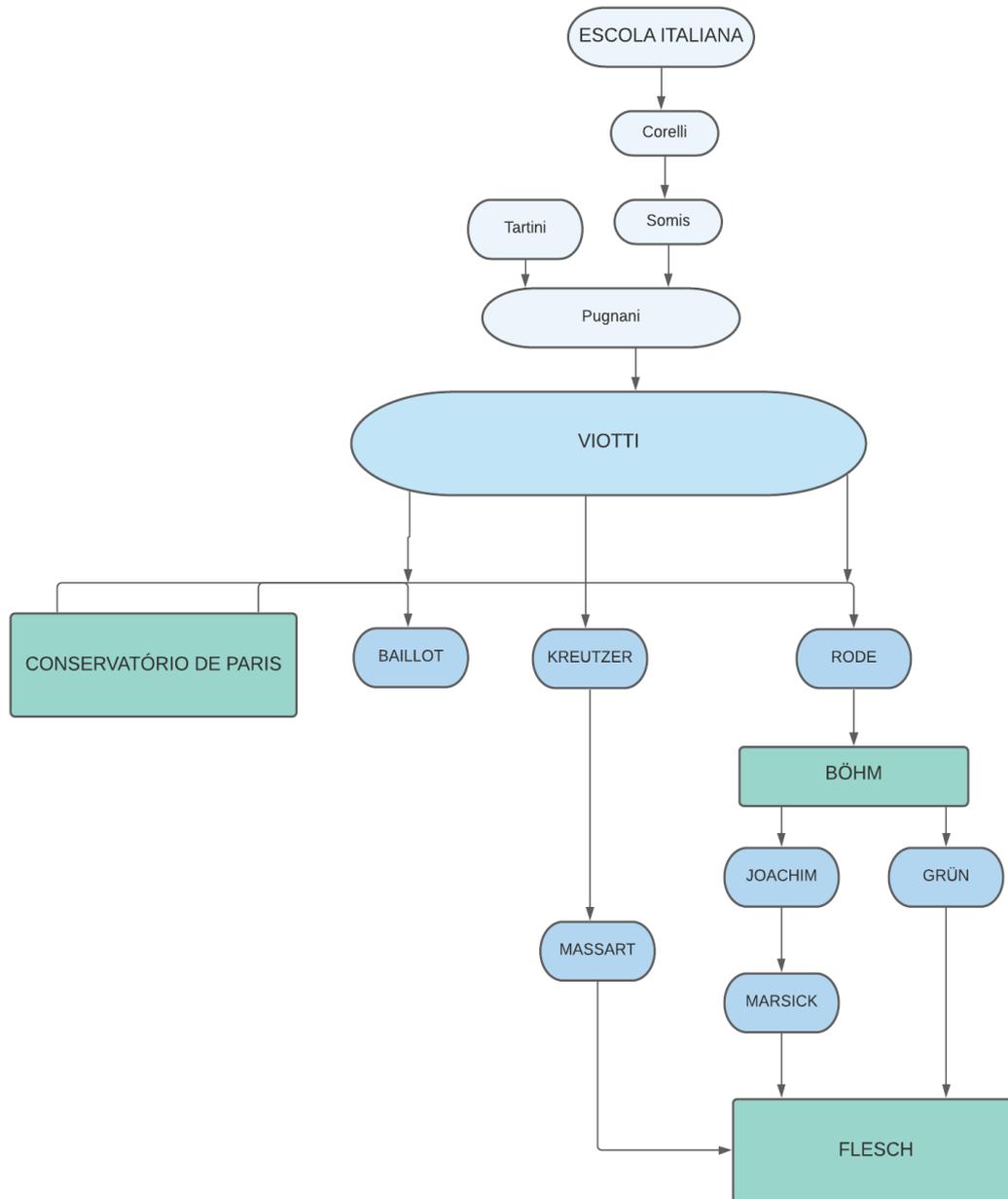
Figura 19 - Próximo aluno de Rodolphe Kreutzer



Fonte: Paulinyi (2010, p. 60).

Unificando as figuras apresentadas, atualizamos toda a genealogia de Flesch da seguinte maneira, na Fig. 20:

Figura 20 - Genealogia de Carl Flesch por Rode e Kreutzer



Fonte: Elaborada pela autora (2021), a partir de Paulinyi (2010, p. 60) e Dourado (2009, p. 40)

De acordo com as informações apresentadas na Fig. 15 deste texto, apresento abaixo a continuidade da linhagem dos alunos de Baillot que, no caso, são os violinistas: François Antoine Habeneck e Hubert Leonard, nas Fig. 21 e 22, ambos professores de Marsick.

Figura 21 - François Antoine Habeneck (1781-1848), aluno de Pierre Baillot



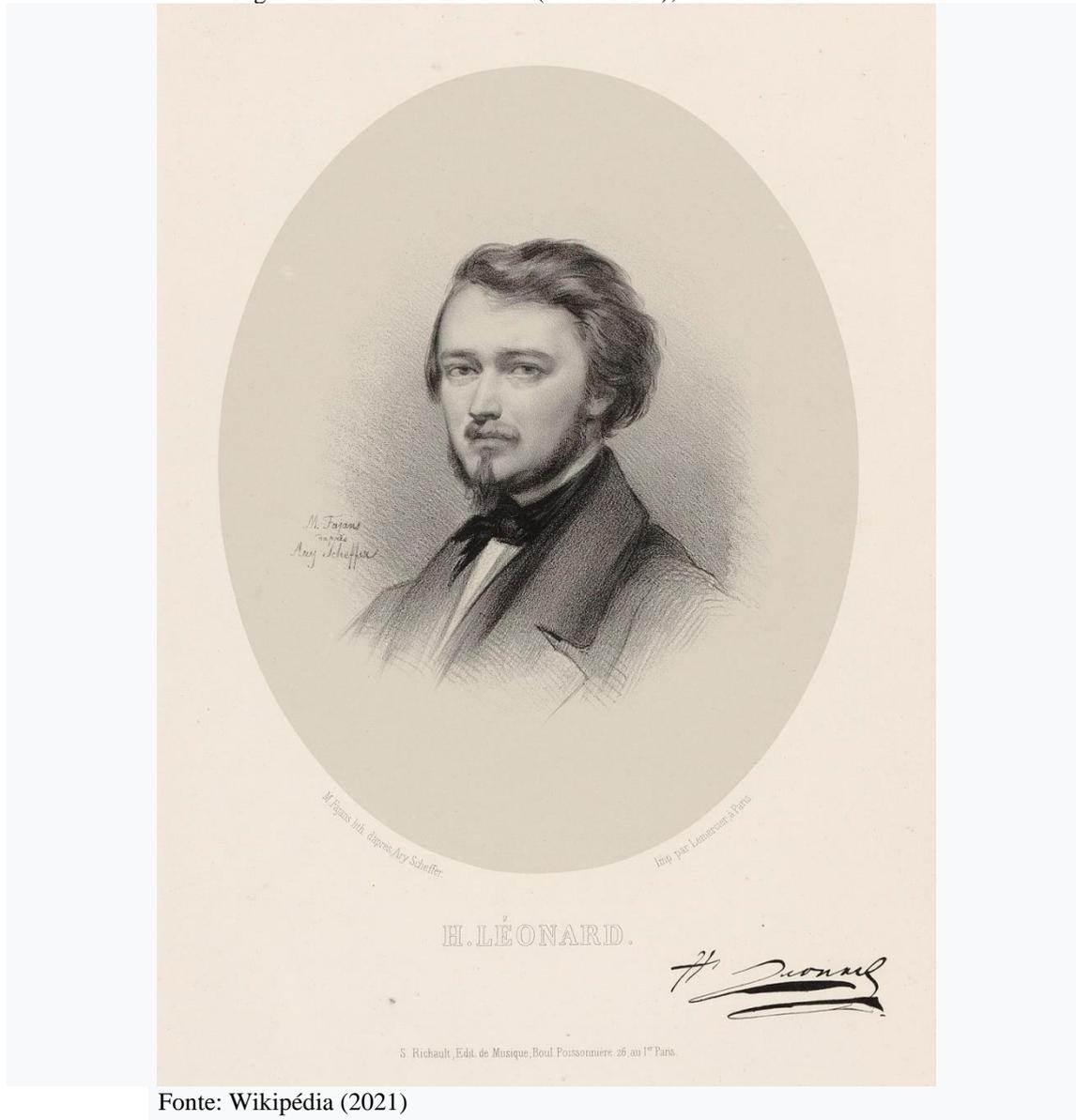
Fonte: Wikimedia (2017)

François Antoine Habeneck nasceu em Charleville-Mezieres²¹ em 22 de janeiro de 1781. Iniciou seus estudos de violino com seu pai, que era militar. No ano de 1800, entrou para o Conservatório de Paris, na classe de Baillot. Na maior parte de sua carreira, François foi regente e instrumentista, presente em grupos importantes de ópera da época. Por ter sido regente da orquestra estudantil do Conservatório de Paris, acabou tornando-se professor do mesmo conservatório, de 1808-16 e 1825-48.

Seu sucesso como regente se ratificou por ter feito apresentações das obras de Beethoven, tornando-se responsável por disseminar o repertório de Beethoven em Paris. François teve contato com grandes músicos da história, como Mendelssohn e Wagner, o que o levou também a compor algumas obras e um método de violino, *Méthode Théorique et Pratique de violon* (Paris, 1835). François faleceu em 8 de fevereiro de 1848, em Paris.

²¹ Capital do departamento de Ardennes, no norte da França. Localizada na região de Champagne Ardenne, a cidade fica ao longo das margens do rio Meuse, 52 milhas a nordeste de Reims e apenas 9 milhas da fronteira com a Bélgica (INFORMATION FRANCE, 2019). Disponível em: <https://www.informationfrance.com/charleville-mezieres/>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Figura 22 - Hubert Leonard (1819-1890), aluno de Baillot



Fonte: Wikipédia (2021)

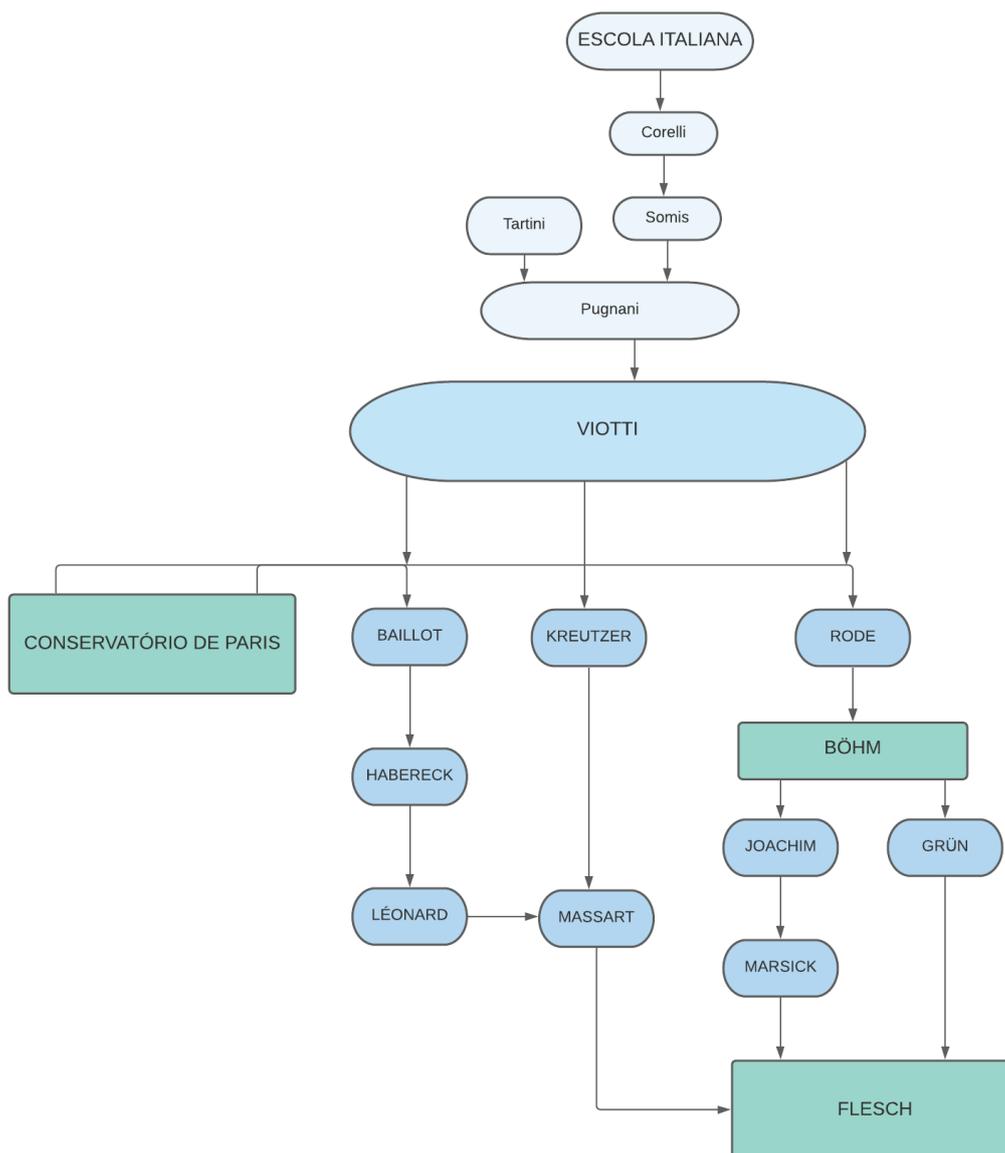
Hubert Leonard foi violinista, professor e compositor belga (ele compôs algumas peças e escreveu um livro de trabalho técnico para violino *Ecole Léonard*). Nasceu em Liegé, em 7 de abril de 1819 e faleceu em 6 de maio de 1890.

Iniciou seus estudos musicais com seu pai e Auguste Rouma e, em 1832, após uma apresentação pública de sucesso, ingressou no Conservatório de Bruxelas, estudando violino com François Prume. Quatro anos depois, Léonard entrou para o Conservatório de Paris, e teve aulas com François Antoine Habeneck. Após 1839, investiu em sua carreira como instrumentista, fazendo, em 1844, uma longa turnê por várias cidades da Europa, que perdurou até 1848, ano no qual surgiu um cargo para professor no *Conservatoire Royal de Bruxelles*, para suceder Charles de Bériot. Em decorrência de

problemas de saúde, Leonard permaneceu no cargo até 1867, mudando-se para Paris e lecionando como professor particular até falecer. Entre seus mais renomados alunos estão: Alfred De Sève, Martin Pierre Marsick, Henri Marteau, Henry Schradieck e César Thomson²².

Com todas as evidências coletadas até o momento sobre Pierre Baillot e seus sucessores, o mapa genealógico se finaliza da seguinte maneira, na Fig. 23:

Figura 23 - Finalização da Genealogia de Carl Flesch



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

²² Revista Naxos apresentou outras datas para o mesmo conteúdo. Disponível em: https://www.naxos.com/person/Hubert_Leonard/53690.htm Acesso em: 13 ago. 2021.

Com a formação genealógica proporcionada até o momento, se faz necessário apresentar um resumo biográfico do violinista e professor Carl Flesch, na Fig. 24.

Figura 24 - Carl Flesch (1873-1945), violinista da escola franco-belga-russa



Fonte: Carl Flesch (2021).

Carl Flesch nasceu em 1873, na Hungria, cidade de Moson, atualmente conhecida como Mosonmagyaróvár²³. Por meio desta pesquisa, podemos considerá-lo o primeiro expoente da tradição franco-belga-russa.

Devido a seu pai ser médico do exército, Flesch iniciou seus estudos na banda do departamento da Brigada Militar aos sete anos de idade²⁴. Aos 13 anos foi para Viena, onde permaneceu até 1890 com Josef Maxintsake Jakob Grün (1837-1916). Sete anos mais tarde ingressou no Conservatório de Paris, tendo aulas com Charles Eugène Sauzay até 1894, ano que se formou, recebendo o prêmio *Premier Prix*, o qual ganham só os melhores alunos (KAKIZAKI, 2014) e conteve aulas particulares com Martin Marsick.

Em Berlim, de 1905 a 1908, houve uma intensa temporada com vários concertos de sucesso, extremamente significativos para sua carreira, os quais lhe possibilitaram ficar conhecido como professor, devido suas várias atuações utilizando abrangente repertório solista (desde barroco até novos músicos modernos) e também reconhecido

²³Em 1939, o condado de Moson fundiu-se ao de Magyaróvár, dando origem à cidade de Mosonmagyaróvár.

²⁴ Há dualidade de informação, pois outro registro aponta que Flesch iniciou seus estudos aos cinco anos de idade e não aos sete. A confirmação deste dado se deu pela maior quantidade apontando para datas de sete anos.

músico de câmara, foi líder do *Queen's String Quartet* em Bucareste, na Romênia de 1897-1902.

No período de 1902 até 1908, residiu em Amsterdã. Após esta data, mudou-se para Berlim, mantendo-se na cidade até 1930. Neste ano, conseguiu sua cidadania alemã, mas, por ter origem judaica, lhe foi retirada em 1935. Devido ao crescimento do regime nazista, Flesch foi forçado a se mudar para Londres, onde permaneceu até 1942, retornando a Hungria após conseguir novamente sua cidadania.

Um ano depois, Flesch começou a lecionar no conservatório de Lucerna na Suíça, permanecendo nessa cidade até 1945, ano de sua morte.

Flesch lecionou em diversos locais da Europa, como no: Conservatório de Bucareste (Romênia), Conservatório de Amsterdã (Holanda), na Universidade de Hochschule (Berlim). Enquanto estava nos Estados Unidos, chegou a coordenar o departamento de violino da *Curtis Institute* (Filadélfia).

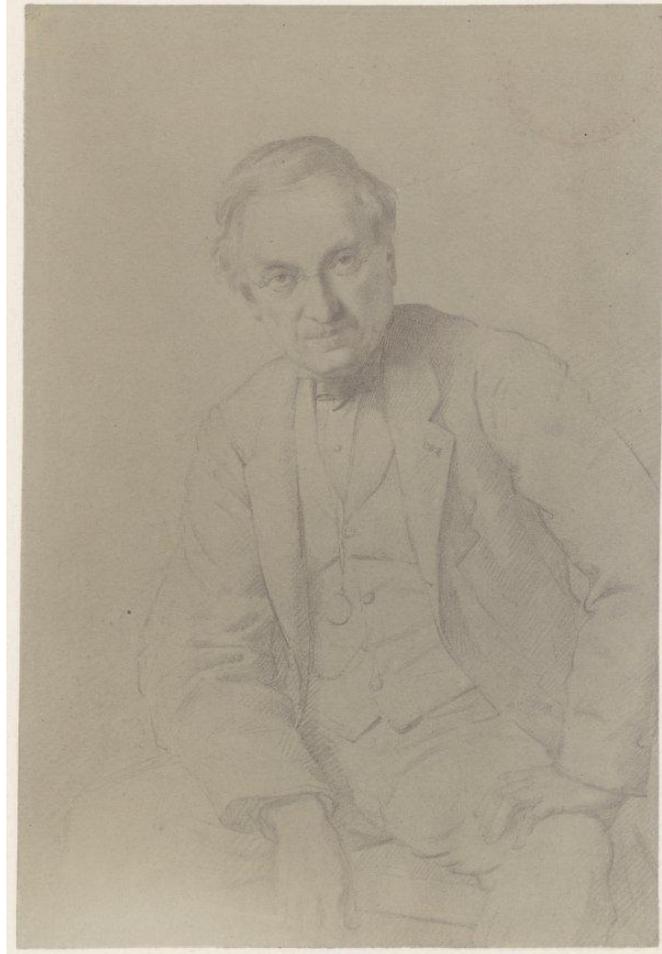
De seus trabalhos como *performer* atuou como líder do quarteto de cordas da rainha Elisabeth da Romênia. Durante sua estadia na Holanda, fez uma série de cinco recitais com um abrangente repertório violinístico. Entre 1913 e 1914 e em 1923, Flesch também fez apresentações nos Estados Unidos.

Entre seus mais renomados alunos estão: Alma Moodie, Edwin Bélanger, Bronislaw Gimpel, Ivry Gitlis, Adolf Leschinski, Ginette Neveu, Ricardo Odnoposoff, Max Rostal, Henri Temianka (1906-1992), Szymon Goldberg, Henryk Szeryng, Eric Rosenblith, Josef Hassid (1923-1950), Yfrah Neaman e Ida Haendel.

A relevância de Flesch se perpetua devido à descrição técnica e metodológica elaborada em dois volumes do livro: *The Art of Violin Play*, que apresenta formas para um estudo profissional eficiente. Sendo assim, “[...] seus diagnósticos teóricos e técnicos, o transformaram em um dos mais importantes professores do século XX. Até hoje seus direcionamentos incentivam à construção de um estudo analítico e interpretação musical consciente” (DANTAS, 2015, p. 18).

Devido às novas informações sobre a história de Flesch, citamos mais dois professores que, até o momento, com o acesso às informações textuais e mapas conceituais, ainda não haviam surgido. Estes professores são: Charles Eugène Sauzay, na Fig. 25, e Josef Maxintsak.

Figura 25 - Charles Eugène Sauzay (1809-1901), professor de Carl Flesch



Fonte: Wikipedia (2021)

Charles Eugène Sauzay nasceu em Paris, em 14 de julho de 1809, teve aulas com Paul Guérin e Vidal ²⁵. Com 15 anos de idade, em 1824, ingressou no Conservatório de Paris, tendo aulas de violino com Pierre Baillot, mas também de composição e harmonia, pois Charles Eugène Sauzay chegou a se tornar compositor. Como intérprete participou do quarteto de Baillot e foi violinista de figuras importantes, como Luís Filipe I e Napoleão Bonaparte. No ano de 1860, ingressou como professor no Conservatório de Paris. Charles Eugène Sauzay faleceu em 24 de janeiro de 1901, em Paris.

Josef Maximsak²⁶ nasceu em 7 de maio de 1848, estudou com Josef Hellmesberger no Conservatório de Viena. Sua carreira foi bem-sucedida como intérprete, participando da Orquestra da Corte Vienense e como violista do Quarteto

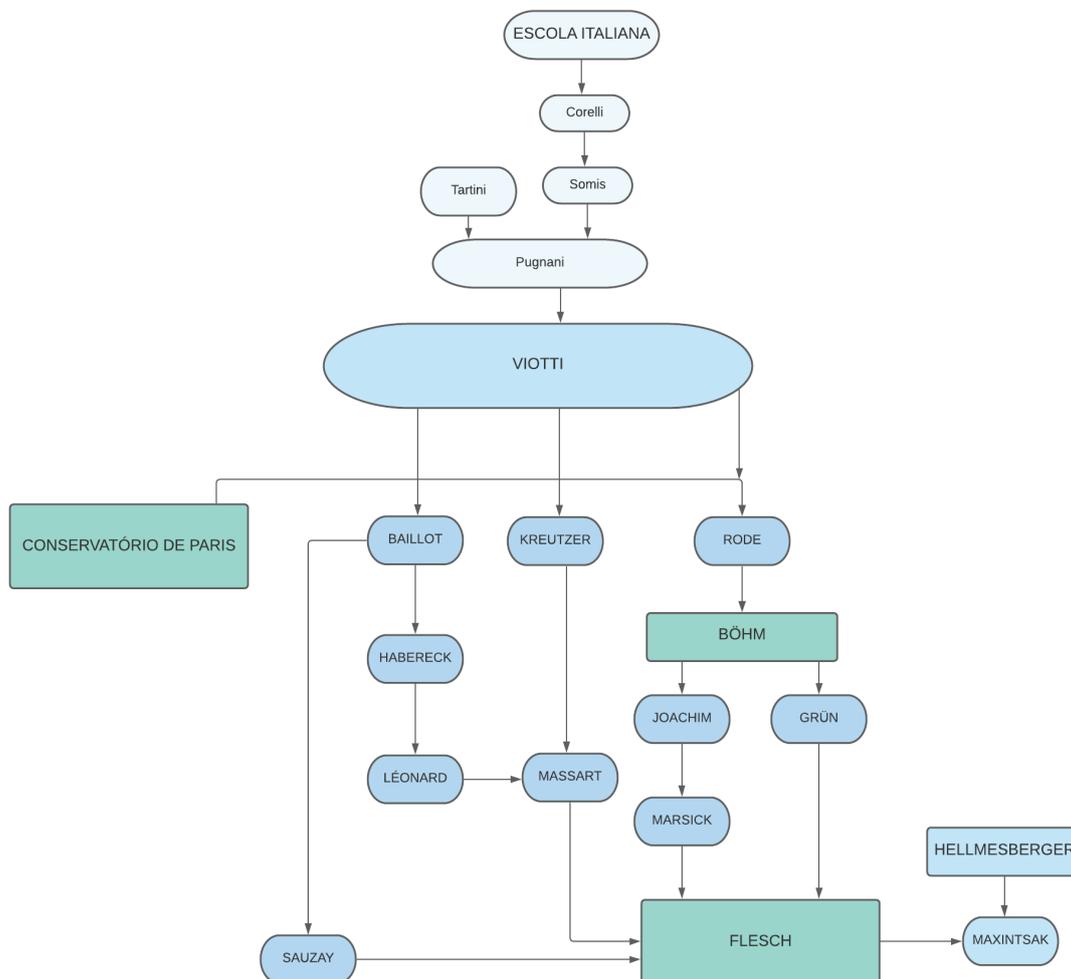
²⁵ As fontes bibliográficas acessadas não especificaram qual desses dois violinistas foi seu primeiro professor.

²⁶ Nas fontes acessadas não há imagem do violinista.

Hellmesberger.²⁷ Foi professor do Conservatório de Viena de 1878 até 1908, ano em faleceu.

Com o propósito de adicionar a Fig. 20 novas evidências, deixamos a estrutura do mapa da seguinte maneira:

Figura 26 - Revisão final da genealogia de Carl Flesch



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Esta primeira seção apresentou dados, figuras e evidências que bem configuram a genealogia da escola moderna de violino franco-belga-russa, começando pela escola italiana, passando pelo Conservatório de Paris e seguindo sua trajetória até o momento correspondente ao ingresso e atuação de Carl Flesch no meio violinístico. Na próxima

²⁷ A divergência de datas sobre a carreira deste violinista, na fonte do site <https://peoplepill.com/people/josef-maxintsak/> apresenta que exerceu o cargo de violista no quarteto Hellmesberger de 1880 até 1901, já na segunda fonte encontrada disponível no site https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Maxincsak_Familie.xml nas para a mesma atividade refere-se ao ano de 1878 a 1908. Assim, não parece haver consenso, entre os biógrafos de Josef Maxintsak, sobre sua carreira artística.

seção apresentaremos como a genealogia da escola moderna russa de violino é representada na historiografia relativa ao tema.

II CONSERVATÓRIO DE PARIS: GENEALOGIA DE IVAN GALAMIAN

Na seção anterior, apresentamos o início das escolas de violino a partir da escola italiana, seguindo sua formação genealógica até a criação do Conservatório de Paris, acontecimento relevante na construção desta pesquisa, pois foi, então, que teve início a escola moderna de violino franco-belga-russa. Nesta seção, o foco está na construção da genealogia da escola moderna de violino russa.

Da mesma maneira como o ocorrido com a escola franco-belga-russa, o início da escola moderna de violino russa também surgiu da escola italiana, seguindo para os professores e violinistas expoentes do Conservatório de Paris.

De acordo com o gráfico extraído de Dourado (2009), na Fig. 27, podemos verificar que, a partir do violinista Joseph Böhm, formaram-se outros violinistas que tiveram grande importância para a disseminação da escola russa, gerando outra trajetória genealógica de tradição. No caso, estes violinistas são: Georg Hellmesberger Jr, na Fig. 28, e Leopold Auer e Emanuel Föster. Posteriormente, gerando outros alunos e violinistas que citaremos em breve, como Xavier Tourte.

Figura 27 - Escola russa do Violino



Fonte: Dourado (2009, p. 26).

Figura 28 - Georg Hellmsberger, (1800-1867), aluno de Joseph Böhm



Fonte: Wikipédia (2021).

Georg Hellmesberger nasceu dia 24 de abril de 1800, em Viena (Áustria). Iniciou seus estudos de música com seu pai e, posteriormente, ingressou no Conservatório de Viena, tendo aulas de violino com Joseph Böhm, de quem foi assistente em 1821. No conservatório, também estudou composição com Emanuel Föster²⁸.

Após 1826, tornou-se professor titular no conservatório de Viena, onde permaneceu até 1867. George Hellmesberger faleceu em 1873, em Viena. Entre seus principais alunos estão: seu próprio filho, Josef Hellmesberger e Leopold Auer.

Citaremos o violinista Josef Hellmesberger (pai)²⁹, na Fig. 29, além de ter sido aluno de George Hellmesberger, já foi citado nesta pesquisa.

²⁸ Emanuel Aloys Föster foi compositor, escrevendo obras para piano e cordas. Em Viena, ficou próximo de compositores famosos como: Mozart, Haydn e Beethoven. Disponível em: en.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Aloys_Föster. Acesso em: 5 ago. 2021.

²⁹ Josef Hellmesberger (1828-1893) teve um filho que também se tornou violinista: Josef Hellmesberger Jr.

Figura 29 - Josef Hellmessberger (pai), (1828-1893), aluno e filho de Georg Hellmesberger



Fonte: Alchetron (2021).

Josef Hellmesberger nasceu em 3 de novembro de 1828, na cidade de Viena (Áustria). Como filho de Georg Hellmesberger, teve aulas com seu pai no Conservatório de Viena. Sua carreira como solista se iniciou aos 17 anos, fazendo concertos por Londres e Alemanha. Aos 21 anos fundou seu próprio quarteto de cordas, o qual levava seu sobrenome e, aos 22 anos, iniciou sua carreira docente como diretor do Conservatório Konzertmeister no Hofoper. Foi diretor artístico do Singverein, da *Gesellschaft der Musikfreunde*. De acordo com o site *Áustria – Forum*³⁰, Josef foi um dos professores responsáveis que “[...] continuou a tradição da nova ‘escola de violino’ estabelecida por Joseph Böhm, dando continuidade as personalidades formativas de um professor”. Lecionou para alunos tais como: Leopold von Auer, na Fig. 30, Josef Bayer, Adolf Brodsky, Hermann Graedener, August Lanner, Leopold Leopoldi, Josef Maxintsak, Karl Mühlberger, Arthur Nikisch, Eduard Rappoldi, Franz Strebinger entre outros. Faleceu em 24 de outubro de 1893, na cidade de Viena (Áustria).

³⁰ Texto original refere-se ao Joseph Böhm sendo o primeiro responsável pela criação de uma nova escola e comprovando a continuidade por Josef Hellmesberger: “1819-48 *Lehrer am Wiener Konservatorium, begründete den Ruf der "Wiener Geigenschule" (Lehrer von Josef Joachim und Georg Hellmesberger senior)*” (ÁUSTRIA – FÓRUM, 2014, *on-line*, tradução nossa).

Figura 30 - Leopold Auer (1845-1930), aluno de Jakob Dont



Fonte: Interlude (2021).

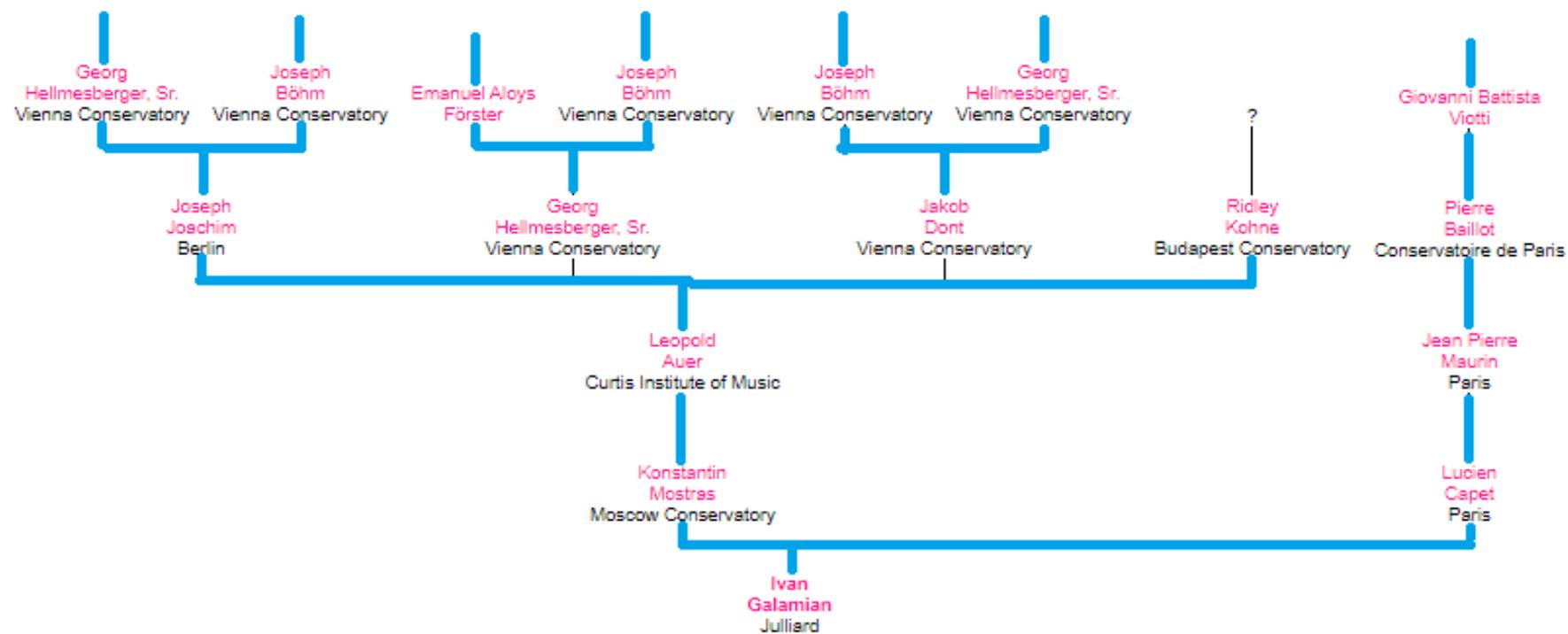
Leopold Auer, de origem judaica, nasceu em 1845, na cidade de Veszprém (Hungria). Iniciou seus estudos no Conservatório de Budapeste e teve contato com o professor Ridley Kohne. Em 1857, mudou-se para Viena e estudou com Jakob Dont (ex-aluno de Joseph Böhm), nos anos de 1857 e 58, e, por fim, com Josef Hellmesberger. Lecionou no Conservatório de São Petesburgo e entre seus mais importantes alunos estão: Jascha Heifetz, Mischa Elman, Eddy Brown, David Hochestein e Toscha Seidel.

Algumas fontes o apontam como o principal expoente da fundação e consolidação da tradição de violino Russa. Como uma destas fontes, citamos a explicação desta aclamada relevância, presente no trabalho de José Batista Sá Hélder:

Alguns autores consideram-no mesmo o fundador da moderna Escola Violinística Russa. O legado de Auer estendeu-se não só pelos Conservatórios russos e soviéticos, uma vez que muitos dos seus antigos alunos ocuparam cargos nos novos conservatórios espalhados por toda a União Soviética, assim como pela Europa e Estados Unidos. (HÉLDER, 2009, p. 19)

Com a Fig. 31, extraído do site *Music Tree* (2005), nota-se a confirmação das evidências citadas acima e a sequência dos próximos violinistas da vertente de Galamian.

Figura 31 - Genealogia de Ivan Galamian



Fonte: *Site Music Tree* (2005)

Por consequência da apresentação e dos dados elencados, citaremos o próximo aluno de Joseph Böhm e Gerog Hellmsberger: Jakob Dont, na Fig. 32.

Figura 32 - Jakob Dont (1815-1888), aluno de Joseph Böhm



Fonte: G. Henle Verlag (2021).

Jakob Dont nasceu em 2 de março de 1815. Seu pai, Valentim Dont, era violoncelista. Sendo assim, teve referências musicais em casa. Dont foi aluno de Böhm e de George Hellmesberger e iniciou sua carreira como intérprete aos 16 anos. Apesar de todo um sucesso alcançado, optou por não prosseguir com tal atividade.

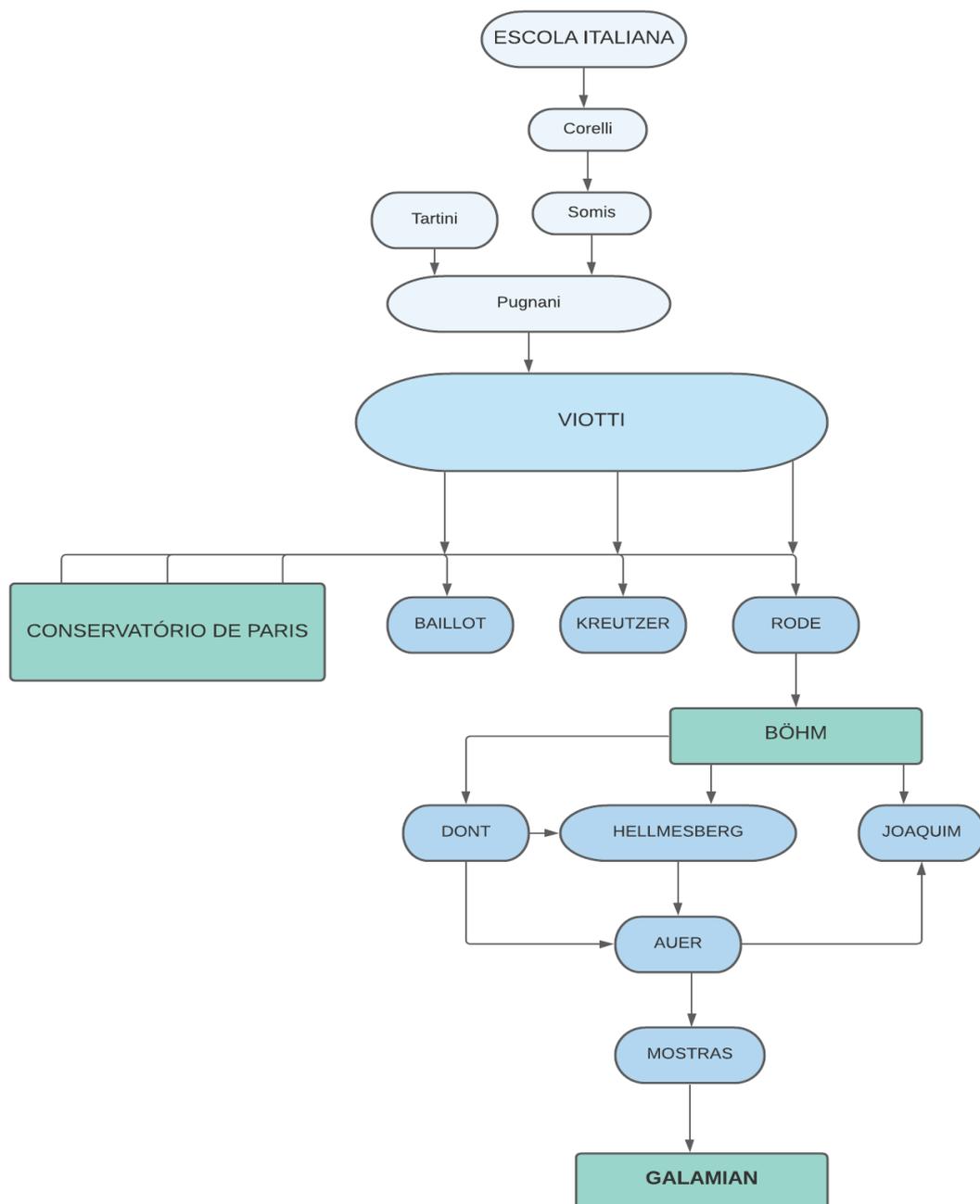
Em 1853, ingressou como professor no *Pädagogisches Institut*, em Viena. Posteriormente, em 1871 acabou lecionando em *Wiener Konservatorium*, onde, por ser compositor, suas peças foram proibidas, forçando sua saída. Dont faleceu em 17 de novembro de 1888.

Jakob Dont escreveu os seguintes estudos: 24 estudos e caprichos *Gradus ad parnassum* op. 35, 24 Exercícios Preparatórios para os Estudos de R. Kreutzer e P. Rode op. 37, livros técnicos os quais são utilizados por estudantes e músicos até os dias de hoje, demonstrando a relevância do trabalho de Dont. O site *The Violin Channel* cita (2021, online, tradução nossa) que: “Os 24 estudos de Dont Capriches e exercícios preparatórios são considerados alguns dos estudos técnicos mais importantes do repertório de violino”³¹.

Atualizando os mapas, vindo da vertente de Böhm, construímos a seguinte genealogia, na Fig. 33.

³¹ *Dont's 24 Etudes, Caprices and Preparatory Exercises are considered some of the most important technical studies in the violin repertoire.*

Figura 33 - Revisão da genealogia Ivan Galamian



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Seguindo o quadro acima, apresentamos o violinista, aluno de Auer e professor direto de Galamian: Komstantin Georgiyevick, na Fig. 34.

Figura 34 - Konstantin Georgiyevich Mostras (1886-1965), aluno de Leopold Auer



Fonte: Discogs (2021).

Konstantin Georgiyevich Mostras nasceu em 16 de abril de 1886, em Ardzhenska, e faleceu em 6 de setembro de 1965, em Moscou. Estudou na Escola Filarmônica de Música e Drama de Moscou, em 1914, onde teve a oportunidade de ser professor. De 1922 até 1932 lecionou violino no Conservatório de Moscou, local onde se tornou chefe do departamento de violino. Em 1931, implantou seu próprio método sobre o ensino de violino³². Mostras escreveu obras instrucionais, editando e transcrevendo peças para violino, além de ter composto suas próprias obras, tornando-se, assim, um professor com grande significado para a escola de violino soviética. Entre seus alunos estão Ivan Galamian, Mikhail Terian, Andrey Abramnikov e Marina Yashvili. (ART SAND CULTURE, 2021, *on-line*; KONSTANTIN, 2021, *on-line*, tradução nossa).

Com a Fig. 20, retirada do site *Music Tree*, é possível verificar informações que nos mostram a origem da escola russa de Galamian por outra perspectiva, vinda, desta vez, de Pierre Baillot e como seus alunos temos: Jean Pierre Maurin e Capet, na Fig. 35.

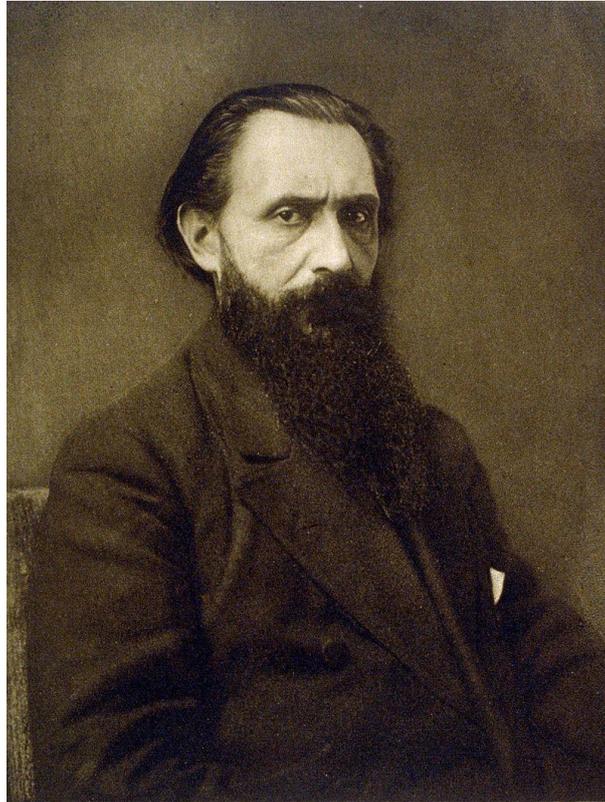
A única fonte em que foi possível ter acesso a um conteúdo sobre Jean Pierre Maurin foi do site Wikipedia.org, não apresentando fotografia, apenas um breve texto que diz:

Jean-Pierre Maurin foi um violinista e pedagogo francês, nasceu em 14 de fevereiro de 1822 – e faleceu em 16 de março de 1894. Maurin foi aluno de Baillot e Habeneck no Conservatório de Paris. Em 1875, ele assumiu o cargo

³² O nome dos livros de estudos são: Sistema *Domashnich Zaniaty Skripacha (The System of Home Studies for the Violinist: Methodology Essay)*, bem como outros dois livros voltados para treino de dinâmica e ritmo (*The dynamics of the art of violin playing e The rhythmical discipline of the violinist*).

de Jean-Delphin Alard como professor de violino na mesma instituição. Teve um quarteto de cordas que contribuiu significativamente para o crescente entendimento em Paris das últimas obras de Beethoven e Richard Wagner. Há relatos que um crítico severo, ouviu o Maurin Quartet em 1861 em Paris e descreveu a performance como “mais perfeita”. O mais famoso de seus alunos foram: Lucien Capet que futuramente se tornou professor de Ivan Galamian. (WIKIPEDIA, 2021, *on-line*).

Figura 35 - Lucien Louis Capet (1873-1928), aluno de Maurin e professor direto de Galamian



Fonte: Wikipédia (2021, *on-line*).

Lucien Louis Capet nasceu em 8 de janeiro de 1873, em Paris. A influência musical veio de sua família, uma vez que sua mãe era cantora e seu pai gerente de palco de um *cabaret*. Iniciou seus estudos musicais com músicos de um quarteto local e por meio de músicos de um grupo de ópera, em Paris.

Posteriormente, aos 15 anos, ingressou no Conservatório de Paris, estudando com J.P. Maurin. Após ter ganhado um importante prêmio, em 1893, seguiu com uma carreira de solista, foi líder de quartetos famosos, ganhando prêmios importantes da época. Também montou um quarteto com seu nome, o qual consagrou sua trajetória. Capet ficou renomado por sua excelência como músico de câmara e compositor devido a sua forma exclusiva de mão esquerda e direita. Desenvolveu o livro sobre aspectos de técnica de arco (*Superior Bowing Technique*). A data de seu falecimento foi em 18 de dezembro de 1928, em Paris.

Concluindo e unindo todas as informações sobre a trajetória da escola russa consideradas de Ivan Galamian, na Fig. 36, chegamos à construção do seguinte mapa, na Fig. 37.

Figura 36 - Ivan Galamian (1903-1981), violinista da escola de violino russa

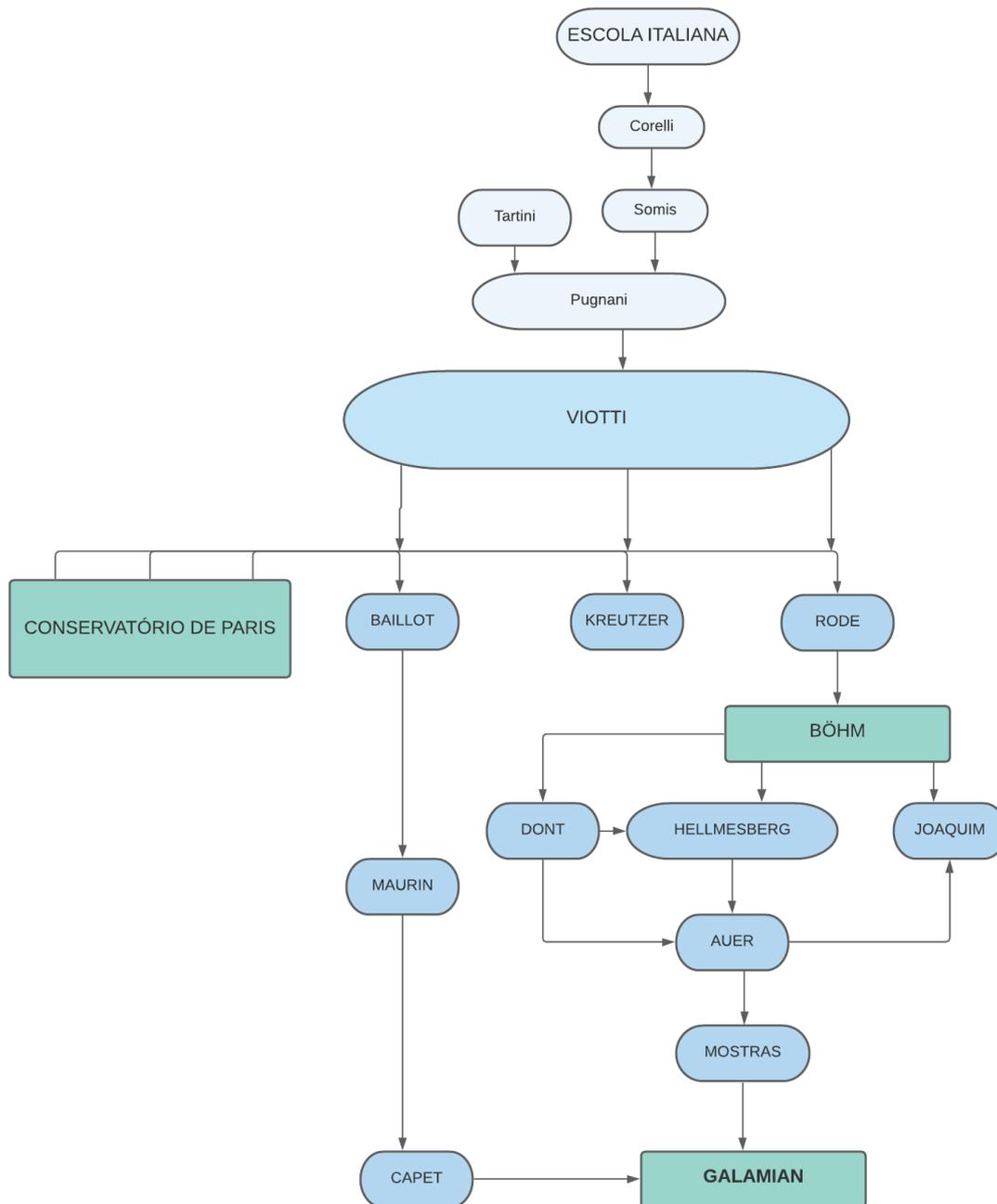


Fonte: *Milwaukee Armenians* (2021).

Ivan Alexander Galamian nasceu em 23 de janeiro de 1903, em Tabriz, na Pérsia, atual Irã, porém, a partir de um ano de vida, sua família mudou-se para Moscou.

Galamian iniciou seus estudos em 1916, na Escola da Sociedade Filarmônica de Moscovo, com Konstantin Mostras e, como já apresentado anteriormente, foi aluno de Leopold Auer. Seis anos mais tarde, Galamian foi para Paris para estudar com Lucien Capet, a fim de investir como músico performer, mas, devido à problemas de saúde em sua coluna, Galamian acaba se dedicando a somente lecionar.

Figura 37 - Construção genealógica da escola russa - Ivan Galamian



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Em 1937, ao se mudar para os Estados Unidos, iniciou sua carreira como professor lecionando na *Julliard School of Music* (1946), fundou a *Meadowmount Summer Violin School*, em Westport, em 1944, onde foi diretor até a data de seu falecimento, em 14 de abril de 1981. Galamian recebeu títulos como da *Royal Academy of Music*, em Londres, do *Oberlin College*, do *Curtis Institute of Music* e do *Cleveland College of Music*. Foi *Master Teacher Award* da Associação Americana de professores. Publicou dois livros técnicos:

“*Principles of Violin Playing and Teaching*” e “*Contemporary Violin Technique*”, nos quais têm como foco apresentar formas técnicas de executar o arco e o violino.

Galamian teve os seguintes alunos de renome e destaque no meio violinístico: Itzhak Perlman, Pinchas Zuckerman, Michael Rabin, Dorothy Delay, Sally Thomas, Margaret Pardee, David Cerone, entre outros.

Por meio dos dados e evidências encontradas, foi possível verificar que, a partir dos livros utilizados no ensino de violino criados pelos fundadores do Conservatório de Paris (Rode, Kreutzer e Baillot), possibilitou uma eficiência e sucesso no que diz respeito à disseminação da tradição do ensino de violino. E se verificou também a influência destes métodos na formação estrutural de outras instituições, em toda a Europa, por gerações de violinistas.

Trinta anos depois da fundação do Conservatório de Paris, o modelo aplicado nele influenciou fortemente na fundação do Conservatório de Bruxelas, em 1832, e o Conservatório de Viena, na Áustria.

Este conservatório originou-se da tradição de ensino para cantores, posteriormente, foi-se disseminando em conservatórios e escolas de música reais, por todo o território dos países baixos³³. Bruxelas havia conquistado sua independência e sua fundação foi em 1832.

Com as evidências apresentadas aqui, há uma forte conexão de influências entre Paris e Bruxelas, e vice-versa, afinal, “[...] o conservatório francês é quase sempre mencionado para lembrar violinistas belgas que lá estudaram ou lecionaram”. (FRÈSCA, 20, p. 114), sendo assim “[...] um violinista de origem belga que atuasse no Conservatório de Paris estava automaticamente ligado à tradição belga e não à escola francesa, atribuindo-lhe ao máximo a classificação de “franco-belga” (FRÈSCA, 2014, p.114).

Outro local que podemos afirmar, inicialmente, que obteve pontes musicais com outros países da Europa, a fim de criar e formar a sua própria tradição musical, foi a Rússia. “A presença de violinistas tão importantes da Escola Francesa por terras russas durante todo o século XIX demonstra certamente a grande influência que esta Escola deve ter tido nos violinistas russos de então” (HÉLDER, 2009, p. 18).

Como já abordado nesta pesquisa, posteriormente outros violinistas tiveram contato com a Rússia, proporcionando uma tradição singular que se mantém até os dias de hoje na formação de violinistas. O mesmo ocorre com a tradição franco-belga-russa,

³³Desse grupo de países fazem parte Liège, Amsterdã e Haia, que também tiveram instituições fundadas de formas similares. (FRÈSCA, 2014, p. 78).

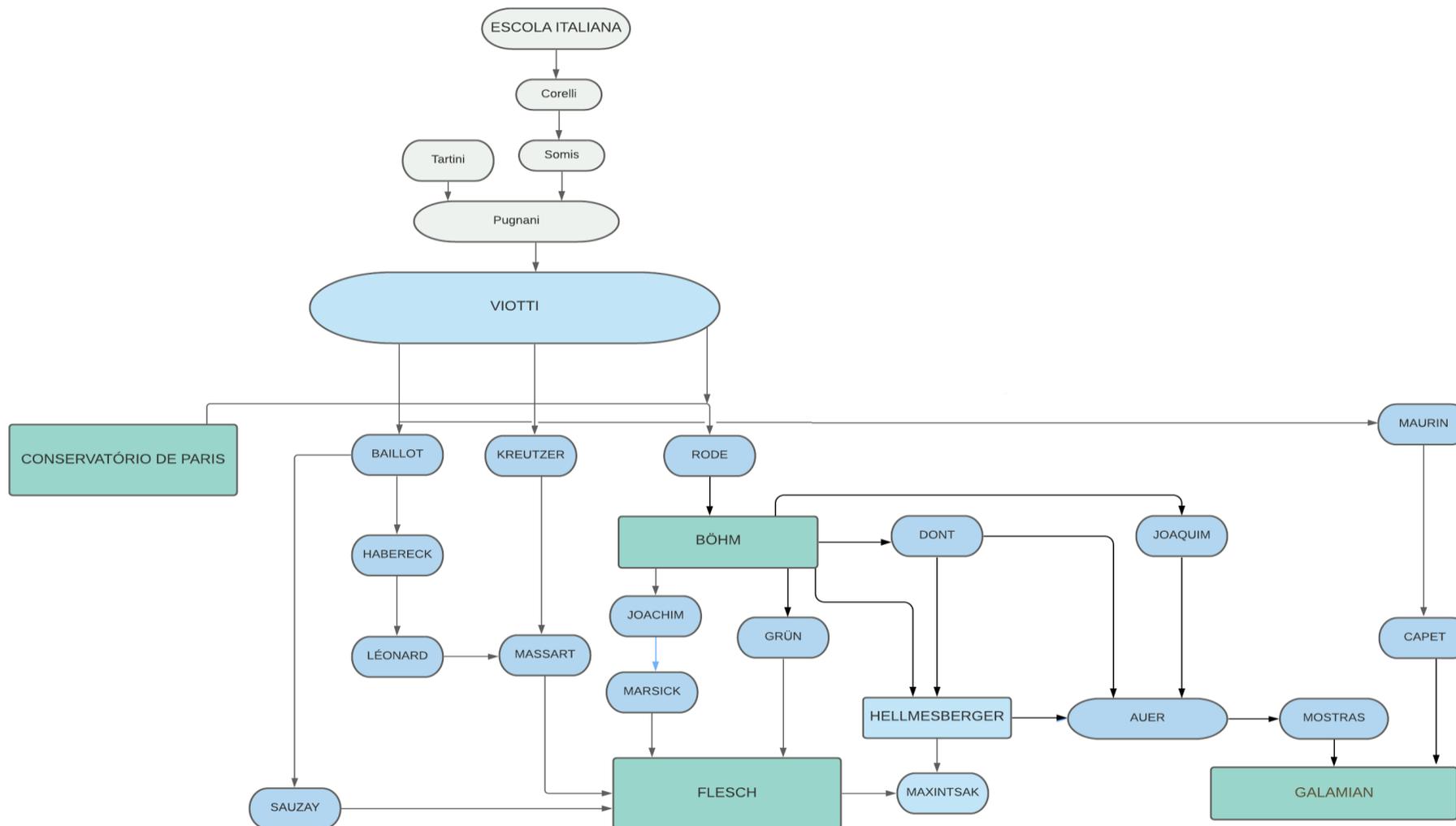
afinal, como declara Paulo Bosísio em uma palestra por vídeo conferência, “a função do professor não é se perpetuar, mas perpetuar o ofício e esse fica, o professor morre, mas ele continua por muitas gerações através do seu trabalho” (BOSÍSIO, 2021, *on-line*).

Já a tradição franco-belga-russa originou-se da apropriação de posturas entre Auer e Flesch, unindo ambas as escolas, como afirma Bosisio. “Flesch traz uma nova forma de posicionamento de mão e globaliza pela primeira vez em registro escrito essa forma, também comenta que sua formação é da escola franco-belga, mas se apropria de escola russa de Auer” (BOSÍSIO, 2021, *on-line*).

Pode-se concluir, com Bosísio (2021, *on-line*), que “existe um DNA preponderante com certeza, mas, para o bem, não para dizer que ‘ah! eu sou, mas é para o bem”. Sendo assim, por anos formou-se uma geração de violinistas cujas práticas, além de se perpetuarem por outras gerações, como resultado da globalização, se conectaram, formando tradições de tocar, interpretar e ensinar violino a partir dessas duas escolas que possuímos nos dias de hoje: franco-belga-russa e russa. Por isso, justifica-se que ambas têm potencial de excelência no ensino e formação do violinista.

Em síntese, unindo todas as informações dialogadas neste trabalho, apresentamos o último mapa, na Fig. 38. com toda a historiografia das duas escolas franco-belga-russa e russa:

Figura 38 - Junção das escolas franco-belga-russa e russa



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Concluída a exposição sumária das genealogias de Carl Flesch e Ivan Galamian, considerados dois dos principais expoentes das escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa, cujo principal objetivo foi o de fornecer ao leitor informações importantes à compreensão de como cada uma dessas duas escolas e seus respectivos expoentes marcaram e tem marcado o processo de formação de violinistas e professores de violino nos tempos atuais, terá lugar, a seguir, a seção em que são apresentadas as entrevistas, em versão textualizada, que foram realizadas com as colaboradoras desta pesquisa.

III VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS DE PROFESSORAS DE VIOLINO

Esta seção reúne três narrativas, três histórias de vida, com foco na formação profissional das três violinistas e professoras que compuseram a rede de sujeitos da pesquisa realizada: Maria Fernanda Krug, Andrea Campos e Cecília Guida³⁴.

Optei por apresentar as entrevistas na sua versão textualizada³⁵ porque o gênero de história oral com o qual trabalhei se aproxima mais da história de vida “resumida”. “Resumida”, pois o foco das atenções esteve sempre voltado para os processos pelos quais as colaboradoras se tornaram violinistas e professoras de violino, o que ultrapassou, e muito, as vivências e experiências exclusivamente escolares de cada uma delas. Vários processos foram explicitados ao longo das entrevistas, que remetem a espaços sociais privados, como o familiar e o de relações de amizade, e a espaços sociais públicos, como os instituídos pelos mundos do trabalho no campo da música.

Ao narrarem suas próprias vivências e experiências no meio violinístico, as colaboradoras deixam bem claro, a meu ver, as marcas deixadas por Galamian e Flesch em seus processos de formação – de ser social, no sentido amplo do termo, e de profissional do violino.

3.1 MARIA FERNANDA KRUG, VIOLINISTA E PROFESSORA

Este tópico está dividido em três partes. A primeira traz algumas notas biográfica sobre a colaboradora Maria Fernanda Krug, bem como uma descrição sucinta do contexto das entrevistas concedidas a mim. A segunda traz as entrevistas, que foram condensadas e apresentadas conforme procedimentos definidos pela História Oral, os quais foram apresentados nos parágrafos iniciais da seção III desta dissertação. A terceira e última parte traz alguns dos registros que fiz após a realização das entrevistas. Assim procedendo, explicito a forma como me apropriei da metodologia utilizada na pesquisa.

³⁴ Cabe destacar, aqui, que todos os protocolos definidos pela História Oral foram observados à risca, em especial aos que dizem respeito às cartas de autorização e uso das entrevistas concedidas, as quais foram assinadas pelas colaboradoras após terem realizado a leitura e conferência da versão textualizada delas. Faz-se necessário esclarecer, ainda, que nenhuma das colaboradoras solicitou preservação de identidade, razão pela qual seus nomes foram publicizados.

³⁵ A sequência das apresentações não corresponde à sequência em que as entrevistas foram realizadas. Para a exposição dos resultados da pesquisa, optei por observar critérios que remetessem à maior ou menor proximidade das colaboradoras com o objeto de estudo, qual seja, as marcas distintivas das escolas modernas de violino em questão: a russa (Galamian) e a franco-bega-russa (Flesch). Além, evidentemente, de identidades que foram sendo construídas entre pesquisadora e colaboradoras durante a realização da pesquisa, e até mesmo antes dela.

3.1.1 A colaboradora e o contexto das entrevistas

Maria Fernanda Krug iniciou seus estudos de violino aos sete anos com sua mãe, Maria Lúcia Krug, na Escola de Música de Piracicaba. Aos 13 anos, continuou seus estudos com a violinista Elisa Fukuda, em São Paulo. Entre 1998 e meados de 2000, foi orientada pela violinista búlgara Evgenia-Maria Popova, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Conquistou o primeiro lugar no concurso “Jovens Instrumentistas do Brasil”, em 1993 e em 1995, e, neste último, também recebeu o prêmio de “Melhor Intérprete de Música Brasileira”.

Em 1999, ao participar do Festival de Inverno de Campos do Jordão, recebeu o Prêmio “Eleazar de Carvalho” como a aluna que mais se destacou no festival. Esse prêmio proporcionou-lhe ida à Europa, em 2000, onde ingressou na Escola Superior de Música de Colônia, e na Academia *Walter Stauffer*, em Cremona, na classe do violinista Salvatore Accardo. Em 2001, ingressou na Orquestra *Salzburg Chamber Soloists*, participando de concertos na Áustria, Holanda, Itália, Líbano e Finlândia. Foi solista dessa orquestra em turnê pelo Japão, em 2002, e com a *Kremlin Chamber Orchestra*, em São Paulo, em 2003.

Participou como solista de diversas orquestras brasileiras, como Camerata Fukuda, Orquestra de Câmara de Blumenau, Orquestra de Câmara Unesp, Orquestras de Câmara e Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba e Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo. Foi membro do Quarteto Camargo Guarnieri, juntamente com a violinista Elisa Fukuda, o violista Renato Bandel e o violoncelista Raiff Dantas Barreto.

A participação da violinista e professora Maria Fernanda Krug na pesquisa foi cogitada e concretizada, principalmente por ter sido aluna de Elisa Fukuda, violinista e professora considerada referência, além de se vincular às escolas de violino cujas tradições foram focalizadas nesta pesquisa.

Para o contato com Maria Fernanda Krug, fiz uso da rede social Instagram, e também lhe enviei um *e-mail* com o objetivo de apresentar o meu projeto de pesquisa e convidá-la para participar dela. Após o seu aceite, marquei uma conversa informal pelo WhatsApp. Durante essa conversa, que fluiu bem, fiquei muito contente com o envolvimento de Maria Fernanda Krug como o tema de pesquisa. Propus-lhe, então, gravar a conversa que estávamos tendo, com o que ela concordou imediatamente. Problemas técnicos, entretanto, envolvendo os aparelhos e os aplicativos que utilizávamos, não foi possível salvar a gravação. Por essa razão, decidimos agendar outro encontro, fazendo uso, dessa vez, da plataforma Zoom, por ser uma ferramenta

digital familiar a nós e, também, por ser possível gravar as videoconferências fazendo uso dela, além de ter acesso à gravação, sem custos financeiros.

Ao iniciar o segundo encontro, marcado para o dia 14 de abril de 2021, às 14h, e que teve a duração de cerca de 50 minutos, enfrentei outro problema: não consegui gravar o conteúdo inicial da segunda videoconferência. Marcamos, então, um terceiro encontro para o registro das informações iniciais do nosso segundo encontro, além de outras adicionais, dado que, naquele momento, não seria possível retomarmos o assunto, pois Maria Fernanda Krug tinha uma aula já agendada após o nosso segundo encontro. E foi o que sucedeu.

Krug foi muito solícita, tranquila, com sua fala delicada e harmoniosa. Pontual e muito comprometida, pois concedeu entrevista mesmo estando com crise de rinite alérgica. No segundo encontro, houve algumas interferências no sinal da Internet, por conta do mau tempo (chuva e frio) na cidade onde pesquisadora e colaboradora se encontravam. Felizmente, tal instabilidade da rede não atrapalhou o andamento da entrevista e não interferiu na qualidade da gravação. As informações obtidas foram bem-vindas, pois forneceram novas possibilidades de pesquisa, sobretudo no que diz respeito a fontes não referidas pelas outras colaboradoras.

3.1.2 “Eu acho que o bom aluno é aquele que vem dar *show*”

Meu nome é Maria Fernanda Krug, sou violinista e a minha iniciadora, a mais importante de todas, para mim, é a minha mãe, que me ensinou o inicial. Depois, teve a Elisa Fukuda³⁶, Evgenia Popova³⁷ e Salvatore Accardo³⁸. São as quatro pessoas que formaram a base da minha vida. Eu faço uma mistura de tudo o que eu fiz. A Elisa me ensinou muita disciplina, a ter um som muito bonito muito cedo; a Popova teve aquela coisa de ser tutora, de enfrentar as coisas de uma maneira simples, não tendo medo do violino, nem de aprender a tocar violino; mesmo que você demore a aprender a sua forma da mão certa³⁹, a pegar o arco e de conseguir dosar o peso do braço, tem mil coisas.

Aprender a fazer escalas do jeito certo, porque demora, é um processo que eu gosto muito de aplicar com os meninos. Claro que o repertório é visando a fazer concursos, mas tem que trabalhar a longo prazo, porque essa autoconfiança nós vamos conquistando passo a passo.

³⁶ Natural de São Paulo. Atualmente, violinista da camerata Fukuda e professora de violino na Faculdade Cantareira.

³⁷ Violinista búlgara, sem mais informações até o momento.

³⁸ Violinista italiano (1941-), sem mais informações até o momento.

³⁹ “Forma da mão certa” corresponde ao correto posicionamento das mãos no instrumento.

Então, existe um tempo determinado. Tem gente que vai rápido, tem gente que não e, para você começar a tocar um repertório: um concerto romântico, um Bach⁴⁰, Mozart⁴¹, Paganini⁴², você tem que ter um Kreutzer⁴³, Fiorillo⁴⁴, Dont⁴⁵, Rode⁴⁶ e ter as escalas⁴⁷. Tudo é uma combinação de fatores que fazem de você um violinista. Enchendo um estudante de técnica, fica tudo mais fácil de tocar.

A Popova me ensinou a estudar e a enxergar as escalas de uma maneira muito feliz. De estudar, por exemplo: indo do talão⁴⁸ à ponta, utilizando cada corda separadamente. Assim, você já sabia no ato que essa nota está desafinada⁴⁹. Eu não preciso ficar aqui procurando terças⁵⁰, porque essa nota já está desafinada. Apesar de ter essa pressão, de tocar uma escala de quatro oitavas⁵¹, para o colega, é uma das coisas mais difíceis que tem, pelo menos na minha opinião. Você está lá, “a seco”, porque você não tem a música, a melodia⁵² lá, e, mesmo assim, tem que fazer uma coisa bonita dentro das escalas, uma afinação⁵³ precisa, entre outras coisas. Então, a Popova abriu uma outra fase da minha vida e eu estava muito feliz com ela. Passei a ter esse sonho de querer estudar fora e estava muito contente. Foram dois anos muito intensos, porque parece que eu tive muito mais anos com ela, por ter feito muito mais aulas por dia.

Eu fui para o Festival de Campos do Jordão⁵⁴ só porque a Popova ia dar aula nesse festival, simplesmente isso. Aonde ela ia, a classe ia atrás. Ela ia dar aula para nós, porque não

⁴⁰ Sobrenome do compositor Johann Sebastian Bach. Neste caso, a referência é a qualquer peça musical deste compositor escrita para violino.

⁴¹ Sobrenome do compositor alemão Wolfgang Amadeus Mozart. Neste caso, a referência é a qualquer peça musical deste compositor escrita para violino.

⁴² Sobrenome do compositor italiano Niccolò Paganini. Neste caso, a referência é a qualquer peça musical deste compositor escrita para violino.

⁴³ Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino “42 *Studies for violin*”, escrito pelo violinista Rodolphe Kreutzer.

⁴⁴ Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino “36 *etude or caprices, opus 3*”, escrito pelo violinista Federico Fiorillo.

⁴⁵ Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino “24 *Studies or Caprices, for violin, opus 35*”, escrito pelo violinista Jakob Dont.

⁴⁶ Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino “24 *Caprices for solo violin, opus 22*”, escrito pelo violinista Pierre Rode.

⁴⁷ Escala musical é uma série de notas sucessivas, separadas por distâncias pequenas (semitons) ou grandes (tons).

⁴⁸ Termo usado para a divisão do início do arco. O arco do violino possui três diferentes partes, talão (início do arco), meio (meio do arco) e ponta (fim do arco).

⁴⁹ Termo usado quando a nota não está soando de maneira correta.

⁵⁰ Termo usado quando se tem a distância correspondente a três notas. Estas distâncias são chamadas de intervalos.

⁵¹ A distância de intervalos entre oito notas é chamada de oitavas. O termo “quatro oitavas” significa que uma escala musical se repete quatro vezes em diferentes alturas.

⁵² Termo que se refere às partes que compõem uma música. A melodia é a soma dos sons de notas com diferenças de alturas (notas melódicas) e batidas (notas rítmicas). Além da melodia, a música é composta por ritmo e harmonia.

⁵³ Termo usado quando a nota está soando de maneira correta; é efeito sonoro contrário à desafinação.

⁵⁴ O Festival de Verão e Inverno de Campos do Jordão, reconhecido como o maior evento de música clássica da América Latina, é realizado pelo Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, e pela Fundação Osesp, e em parceria com a Prefeitura Municipal de Campos do Jordão.

ficávamos sem aula, era quase uma obrigação ir para lá, porque eu não podia ficar sem aula. Afinal, onde já se viu férias? Não tinha férias! Não tem férias do violino, não pode ficar sem aula. Eu fui para lá, para Campos, continuar tendo aulas com ela, mas eu nem sabia que ia ter um prêmio, que eles iriam dar um prêmio para a melhor bolsista. E quando eu soube, pensei: “Nossa, que bacana!”. Mas nem imaginei que eu seria a escolhida. Quando eu fui escolhida e ganhei o prêmio, fiquei muito feliz, porque era um sonho da minha vida. Mas, ao mesmo tempo, [fiquei] muito assustada, porque eu ganhei o dinheiro, mas não tinha matrícula ainda nas universidades. Hoje em dia é diferente, você já vai pleiteando a bolsa para Campos, você leva o que você tem de peças para as universidades, faz todos os trâmites, já tem contato com o professor, e não foi o meu caso. E na época, eu falei:

— Nossa! Não quero sair da Popova, porque eu gosto muito de estudar com ela!

Mas, é aquela história, estava na hora de sair. Chegou a minha vez, eu ganhei o prêmio, não pedi para ganhar, mas ganhei e fui embora. A Popova falou para mim:

— Vai estudar com o Tretiakov⁵⁵, em Colônia!

Eu nem conhecia o professor. Fui lá, fiz o cadastro, me inscrevi e fui fazer o teste, a audição em Colônia, que é uma escola muito forte de violino e, ao mesmo tempo muito concorrida. Além disso, eu estava concorrendo com 83 pessoas no total, do mundo inteiro, e tinha oito vagas. Quando eu cheguei lá, eu encontrei o Tretiakov no corredor e fui falar com ele:

— Oi! Olha, eu vim do Brasil só para estudar com o senhor.

Ele olhou para mim e disse:

— Ah é? E daí? Eu tenho uma fila de espera de dois anos para estudar comigo.

Com isso, olhei e pensei: “já nem tinha feito a audição e já sabia que, né? Pronto, eu não vou passar, não vou passar”. Mas, eu fui lá, fiz a audição, e um monte de professor se interessou por mim e eu fui aceita e classificada em Colônia. Além disso, tive que correr atrás das outras provas, porque na Alemanha você tem que fazer a prova não só de violino, tem a prova de piano, a parte de teoria⁵⁶, a da língua alemã. Depois de fazer tudo isso, para a minha surpresa, e um pouco de tristeza, quando fui ter aula com o professor que me escolheu, eu não gostei. Isso acontece muito, é muito normal hoje em dia. Você se identifica com o professor ou simplesmente não tem uma “química”, e foi o que aconteceu. Eu falei:

— Não acredito que eu estou estudando com essa classe e eu quero voltar.

⁵⁵ Viktor Tretiakov violinista russo (1946 -).

⁵⁶ Neste caso, o termo usado é referente à prova musical escrita, que envolve conteúdos musicais como teoria musical, história da música, harmonia, entre outros. Significa que a prova não é prática (de tocar o instrumento).

De todas as professoras que eu tive, eu gostava muito mais da maneira de dar aula delas do que a dele. A maneira da Elisa, da Popova... Eu cheguei a ligar para a Popova para falar que eu não sabia o que estava acontecendo. Falei para ela:

— Eu não sei se eu não gostei ou não.

E ela me respondeu:

— Calma, fica calma! Vai tendo aula e volta pro Brasil, para pegar seu visto de estudante.

Nisso, eu descobri que o Salvatore Accardo tinha aberto vagas na classe dele, na Itália, mas, com o Salvatore Accardo, existia um problema: só 10% da classe poderia ser estrangeiro, o resto precisava ser italiano. Eu falei:

— Nossa! difícilíssimo de entrar, mas vou e faço a prova e vejo o que acontece.

E foi o que eu fiz. Eu fiz a prova e eu passei nas duas escolas. Usei o mesmo repertório para as duas. Toquei o Capricho n.º 24, do Paganini⁵⁷, Sonata n.º 2, de Bach⁵⁸ e Mozart n.º 4⁵⁹ e o Concerto de Mendelssohn⁶⁰, que eu chamo de “cavalo de batalha”. Hoje em dia eu trabalho isso com meus alunos, preparando-os para as audições, mas temos que estar com os nossos concertos em dia, aqueles que nós sempre vamos usar para os nossos testes. Eu acho que nós temos que ter de dois a três concertos na “manga”. Sempre tem aquele que você fala assim:

— Esse daqui eu sei que eu domino muito bem e vou usar para ganhar, para conseguir me classificar. Esses são os nossos “cavalos de batalha”.

Eu já tinha passado com o Accardo e, de repente, estava com as duas escolas para estudar. Eu tinha alugado apartamento em Colônia e, olha que absurdo, fiquei morando em Colônia e estudando em Cremona. Porque o Accardo só dava aulas uma semana por mês. Não era aquele professor que tinha aula toda semana. Isso, para mim, foi muito estranho, porque eu tinha aula com professores que me ouviam, quase como uma tutora que me ouvia pra “caramba” e, de repente, eu tinha mais três semanas sem ter aula, e a dinâmica do Accardo era bem diferente. Ele não estava lá como um professor que fica ensinando como você vai tocar essa frase⁶¹. Ele falava de música no aspecto geral. Tudo nós tínhamos que saber, do porquê você

⁵⁷ Refere-se ao último *Capricho* em Lá menor, dos 24 caprichos para violino, solo *opus 1*, do compositor Niccolò Paganini.

⁵⁸ Refere-se à Sonata para violino, solo n.º 2 em Lá menor, BWV 1003, do compositor alemão Joseph Sebastian Bach.

⁵⁹ Refere-se ao concerto n.º 4 em Ré maior, K. 218, para violino e orquestra, do compositor alemão Wolfgang Amadeus Mozart.

⁶⁰ Refere-se ao concerto para violino e orquestra em Mi menor, *opus 62*, do compositor alemão Felix Mendelssohn Bartholdy.

⁶¹ As frases musicais são trechos, “pedaços”, de uma música nos quais os compositores constroem melodias.

toca o Mendelssohn assim, o porquê você está usando essa arcada⁶² no Mendelssohn, o porquê desse dedilhado⁶³ você está fazendo nessa corda e não na outra. Ele questionava muito. Para nós entendermos realmente o que o compositor queria, a edição das partituras tinha que ser a “edição X”. Não podia ser qualquer edição, tinha que ser a mais próxima do manuscrito possível. Não era chegar com qualquer partitura e tocar.

A diferença também é que o Arccardo dava aula como uma *masterclass*⁶⁴. Então, as aulas eram quase como dar um concerto. Não era assim: “hoje eu vou tocar o primeiro movimento⁶⁵ de tal concerto.” Não! Nós íamos e tocávamos tal concerto os três movimentos inteiros, e nós tínhamos um mês para preparar o próximo repertório, que iria tocar para ele. Para mim, que saí de uma tutora que falava assim toda semana “você toca aqui e aqui”, eu precisei aprender sozinha como preparar o repertório de uma maneira rápida, porque uma das estratégias seria: vou tocar o que eu já estudei e vou aperfeiçoar isso; mas, não se resume só tocar e fazer isso. Você tem que “abrir o leque”, aprender coisas novas e ser ousada nessa história de “eu vou estudar, vou escolher o meu repertório”.

O Arccardo me perguntava:

— O que você quer tocar?

E eu respondia:

— O que eu toco, maestro?

E ele novamente dizia:

— Qualquer Concerto de Paganini⁶⁶.

E eu tornava a perguntar:

— Tá, mais qual?

E ele respondia:

— Qualquer um, qualquer estudo.

O Arccardo foi assim para mim: um professor de música. Ele era muito generoso, uma pessoa de coração gigantesco, tratava todo mundo igualmente, ele não fazia diferença. Porque, se avaliasse, eu era uma violinista talentosa, estudiosa, mas a maioria dos meus colegas eram prodígios, que já estavam gravando concertos internacionais, e eu não era prodígio. Eu

⁶² Termo usado para os movimentos feitos com o arco do violino.

⁶³ Termo usado para a colocação dos dedos no violino, referente às notas da partitura.

⁶⁴ Formato de aula aberta e em grupo, no qual cada aluno tem sua vez de se apresentar ao professor, enquanto os outros colegas o assistem.

⁶⁵ Termo referente a uma das partes de uma peça de concerto. Os concertos possuem obrigatoriamente três movimentos.

⁶⁶ Referência aos diversos e variados concertos existentes para violino e orquestra, escritos por Niccoló Paganini.

simplesmente comecei cedo, gosto muito de estudar, sou talentosa e deu certo. Mas, enquanto eu tinha 20 anos, na verdade 21 anos, na classe do Arccardo, a “amiguinha”, a Anna Tifu, a Cloe Noisnifo, elas tinham, talvez, 11 anos e já estavam solando com a *London Symphony*⁶⁷, e em nível absurdo! Elas levavam um Concerto de Ysayë⁶⁸, uma Sonata de Bach⁶⁹, um Concerto de Paganini⁷⁰ e tocavam tudo isso em três dias, era uma coisa absurda. Foi legal ter participado dessa classe. Eu aprendi muito escutando as aulas delas e, assim, eu entendi muito o que o Arccardo queria dizer.

Accardo nunca, jamais, pediu para nós tocarmos as escalas, porque nós tínhamos que estar prontos tecnicamente. Quem ele aceitava na classe eram pessoas que já estavam prontas e que já trabalhavam repertório mesmo e performace⁷¹. Era um curso de aperfeiçoamento. Mas, eu sempre continuei tendo as minhas escalas Gilels⁷², porque tínhamos que estar com a técnica em dia de tudo que nós tocávamos. Não tocávamos, por exemplo, Kreutzer, Dont, esses livros. Ninguém tocava isso para ele. Nós tocávamos Ysayë, Paganini, os grandes concertos, as grandes sonatas e lá tinha também uma pianista, “topíssima”, que qualquer coisa que nós íamos tocar ela já sabia como tinha que fazer, sentia, era uma coisa absurda! Eu nem precisava ensaiar com ela. Para mim, foi muito forte essa experiência com ele e muito gratificante. Foi muito legal e de muita consciência do mundo real. Eu sempre falo para os meus alunos que, quando nós saímos do país, é que percebemos o que é o mundo real, porque é muita gente boa tocando muito bem.

Nesse meio tempo, eu estava tocando também na sala *Chamber Soloists*⁷³, que era a orquestra de Lavard Skou-Larsen⁷⁴. Ele é professor do Mozarteum de Salzburg que gosta de inovar nas interpretações. Também foi “superlegal” porque lá já era o oposto do Accardo. O Lavard é um violinista “ultramoderno” e tem um jeito muito particular de tocar e muito

⁶⁷ Orquestra Sinfônica britânica.

⁶⁸ Sobrenome do violinista e compositor Eugene Ysayë. Neste caso, a referência diz respeito a qualquer concerto de violino solo deste compositor.

⁶⁹ Sobrenome do compositor alemão Joseph Sebastian Bach. Neste caso, a referência diz respeito a qualquer sonata de violino deste compositor.

⁷⁰ Sobrenome do compositor italiano Niccoló Paganini. Neste caso, a referência diz respeito a qualquer concerto para violino deste compositor.

⁷¹ Cursos e estudos de performace são voltados para preparar o músico a um estudo de interpretação das peças e obras musicais. São estudos menos técnicos e mais performáticos.

⁷² Livro técnico de escalas e arpejos para violino, escrito pela violinista e professora russa Elizabeth Gilels (1919 – 2008).

⁷³ Referência à Orquestra *Salzburg Chamber Soloists*.

⁷⁴ Lavard Skou Larsen é professor, violinista fundador, maestro e diretor artístico da Orquestra *Salzburg Chamber Soloists*.

maravilhoso, que eu admiro demais. Trabalhar com ele, e na orquestra de câmara⁷⁵, era muito diferente. A articulação e a orquestra tinham uma personalidade muito forte em termos de música. Aprendi demais com ele. Ele não foi meu professor, mas fizemos um quarteto⁷⁶ juntos e, de vez em quando, eu pedia para tocar para ele, para me dar conselhos, essas coisas. Eu tinha uma aula ou outra com ele; mas é um violinista que admiro demais, principalmente as ideias, que, a princípio, você fala:

— Nossa, que loucura!

Eu acho que nós temos que aprender de tudo. Mas, eu tinha uma coisa assim, de tocar música de câmara⁷⁷ e eu sabia que era um jeito mais legal de tocar. Com o Lavard, eu trabalhei muito a questão de câmara, porque fazíamos muitas turnês. Eu viajei o mundo inteiro: Estados Unidos, México, Japão, Finlândia, a Europa inteira. Fui pro Líbano, Oriente Médio. Foi uma vida que nós buscamos, mas era uma “vida de cigano”.

Eu tinha as aulas com o Accardo e, de lá, eu ia para Salzburg, fazia os ensaios com o *Chamber Soloists* e saía com eles para viajar. Tocar nas grandes salas do mundo, em vários festivais. Isso também foi uma experiência muito rica para mim, porque eu aprendi demais nesses anos que eu fiquei lá. Conheci muitos países, muitas culturas, violinistas de vários lugares do mundo. A Salzburg tinha simplesmente uma base austríaca, mas era cada um de um país. Uma orquestra pequena, onde toda a articulação⁷⁸ era trabalhada de uma maneira muito detalhada. Não existia uma arcada que nós não sabíamos, ou que não conhecíamos o impulso daquela arcada, isso tudo foi muito rico e eu aprendi demais.

Fiquei lá dois anos e meio, quase três anos, porque o programa tinha o negócio do semestre. Eu comecei em 2000, 2001 e saí em 2004, mas não cheguei a fazer os três anos completos. Quando acabou o curso com ele, já estava me casando, mas, por mim, eu seria uma eterna estudante, porque eu gosto muito de estudar. Até fiz um contato em Paris, tinha pensado em fazer um tipo de extensão da graduação, não sei como se chama aqui no Brasil. É como se fosse mais um curso de performace. Tinha que ganhar nota máxima, porque era muito difícil de entrar. Eu já tinha feito um contato e havia um professor interessado em me orientar, mas eu tinha acabado de me casar e já não fazia mais sentido ir morar em outro país que não fosse o Brasil, porque meu marido também é do Brasil.

⁷⁵ Orquestra de câmara é uma formação de um grupo de músicos menor que o de uma orquestra, geralmente composto por instrumentos de uma mesma família, como, por exemplo, cordas, metais e madeiras.

⁷⁶ Termo usado para a formação de quatro pessoas tocando.

⁷⁷ Música de câmara é uma formação de um pequeno grupo de músicos.

⁷⁸ Termo que se refere aos movimentos com o corpo, o arco e o violino.

Quando eu cheguei aqui nem sabia o que iria fazer. Achei que ia montar um quarteto⁷⁹ ou uma orquestra de câmara, dar aulas, eventualmente fazer alguns recitais, e fóruns. De repente, eu recebi um telefonema, três dias depois que eu estava aqui, do Pablo Delovra⁸⁰, ele me disse:

— Olha, vai ter concurso na Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM)⁸¹, você não quer fazer?

Aí eu falei para ele:

— Não, acho que não.

E ele me disse novamente:

— Faz, é só se inscrever.

Podia ir lá e se inscrever até o último momento possível antes da audição. Eu falei com todo mundo da família e eles me disseram:

— Ah, vai, faz! Você tem o repertório na mão!

Aí, eu fui fazer. Tenho até um pouco de vergonha de contar essa história, mas, quando soube que eu peguei o primeiro lugar, entrei em desespero, voltei chorando para casa, pensando “o que eu estou fazendo? Ainda não quero fazer isso”. Eu estava tentando “digerir” a minha volta e, então, eu “caí de paraquedas”. Porque tinha apenas cinco vagas, mas, como eu tinha sido a primeira, ia ser a primeira a começar. Então, na semana seguinte ao teste, já comecei na OSM.

Quando comecei a tocar lá, os três primeiros meses foram muito difíceis. Eu fiquei totalmente perdida com o repertório sinfônico, porque minha experiência estava canalizada na orquestra de câmara, em pequenos grupos. Na verdade, a orquestra tem outra visão, você tem que ter uma precisão, afinação, métrica, não pode deixar de ouvir, tem que estar e querer estar junto com seus colegas, e foram uma loucura esses três primeiros meses. Eu fiquei como um peixe fora d’água. Até que eu comecei a estudar muito, até decorar o repertório, comecei também a estudar o porquê de os compositores terem escrito as sinfonias⁸², a história desses compositores, e a me envolver mais, porque eu sou muito intensa nas atividades a que me

⁷⁹ Termo usado para a formação de quatro pessoas tocando. No caso, refere-se à formação com quatro instrumentos de cordas: dois violinos, uma viola e um violoncelo ou um violino, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo.

⁸⁰ Nenhuma informação sobre Pablo Delovra foi encontrada até o momento.

⁸¹ Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, que pertence ao corpo artístico do Theatro Municipal de São Paulo.

⁸² Termo usado para classificar uma forma de música. As sinfonias são peças musicais longas que possuem quatro movimentos.

proponho a fazer. Passaram-se alguns meses e, depois de eu estudar tanto, o maestro Air Savrin⁸³ me convidou para ser *concertino*⁸⁴ na orquestra.

Eu estava lá de *tutti*⁸⁵, na última estante⁸⁶, nós da orquestra não sabíamos, mas o maestro já estava nos testando. Então, no dia do rodízio, eu sentei na primeira estante⁸⁷, ele gostou e me convidou. Eu fiquei dez anos de *concertino* da orquestra, peguei um grande amor por essa experiência e por este trabalho.

Nós aprendemos “na marra”, porque não se aprende a preparar repertórios em curto período, que é muito importante. Você precisa ter um processo de aprendizagem, que deve ser mais rápido. Porque exemplo: você toca no domingo, depois vem um intervalo até o ensaio de terça-feira, e no ensaio não é só para ler, você tem que estar pronta e aprender a absorver rapidamente as ideias. Por isso, o estudo deve ser racional. Eu costumo falar para os meus alunos que é necessário aprender a estudar de uma maneira a entender o processo de estudos, sendo muito inteligente; de identificar logo o que é difícil; entender um pouco de matemática para a precisão rítmica; tocar tudo para ganhar resistência na mão, para ter energia para tocar na orquestra. Quando eu entrei, demorei um pouco para aprender a estudar, mas aprendi a estudar de uma maneira muito bacana.

Passou um tempo e o *spalla*⁸⁸ dos segundos violinos⁸⁹ pediu demissão e saiu. Eu fiz um dos programas como convidada, já que eu era *concertino*. Quando fiz, adorei, porque enquanto eu estava lá chefiando, eu podia soltar mais meu som e também me soltar mais. Quando teve a audição para chefe de naipe, eu pensei “vou fazer!”. Muita gente me contestou e me perguntaram:

— Mas você vai sair de *concertino*, para ser chefe de naipe⁹⁰?

E eu respondi:

⁸³ Nenhuma informação sobre Air Savrin foi encontrada até o momento.

⁸⁴ Termo usado ao cargo do violinista que ocupa a segunda cadeira da orquestra, ao lado do *spalla* (cargo de quem ocupa a primeira cadeira), localizada nos primeiros violinos. Possui algumas responsabilidades, como: auxiliar o *spalla* em seus deveres. Caso seja necessária a substituição do *spalla*, quem fica em seu lugar é o *concertino*; toca trechos específicos, designados, às vezes, a ele e ao *spalla*, entre outras atividades.

⁸⁵ Termo que designa o violinista que não possui nenhuma posição específica; é o músico que faz parte do “todo” da orquestra.

⁸⁶ Termo que designa o último violinista do naipe da orquestra.

⁸⁷ Termo usado para designar o local no qual se posicionam o *spalla* e o *concertino* da orquestra.

⁸⁸ Termo que designa o violinista que ocupa a primeira cadeira da orquestra. Possui algumas responsabilidades, como: afinação da orquestra inteira, a partir de sua nota referência (nota Lá), liderar os instrumentos de cordas de acordo com as vontades do maestro, tocar trechos específicos somente para ele, entre outras atividades.

⁸⁹ Termo que designa o segundo naipe de violinos da orquestra. Toda orquestra possui dois napes de violinos: primeiros violinos e segundos violinos.

⁹⁰ Termo que nomeia o *spalla* do naipe dos segundos violinos.

— Já toquei anos como primeiro violino. Agora, vou aprender a tocar como segundo violino, que tem coisas muito legais.

Você trabalha liderança, que é importante para nós, violinistas. Eu falo:

— Violinista tem que passar por tudo! Não é só estudar repertório de solo. Tem que tocar música de câmara, quarteto, trio⁹¹, orquestra de câmara, orquestra sinfônica em todos os lugares: *tutti*, concertino, *spalla*, no meio da orquestra.

Eu acho que um violinista completo deve fazer de tudo, para você, inclusive, poder ensinar os jovens que vêm te procurar, porque cada um possui um objetivo na vida.

E, nesse teste, eu quis me preparar bem, fiz realmente uma organização de estudos muito precisa de maneira que conseguisse estudar tudo o que precisava assimilar mentalmente, o que necessitava fazer para ter um controle, porque não é fácil você fazer um teste para a orquestra em que você já toca. Eu passei e estou lá até hoje, dentro dessa vida que, de vez em quando, eu faço alguns solos e receitais.

Eu comecei a lecionar bem cedo, com 17 anos, quando ainda era aluna da Elisa e morava em Piracicaba. Já dava aulas para crianças na escola de música de Piracicaba. Tinha poucos alunos, mas, depois de voltar para o Brasil, eu demorei para montar uma classe. Pegava alguns alunos esporadicamente, sempre tive um ou outro aluno. Eu dei aulas em alguns festivais de música e depois falei:

— Vou fazer uma classe forte! [Para] que as pessoas queiram vir na aula semanalmente, que tenham uma meta. Não porque elas queiram tocar violino porque acham legal.

Quando eu percebi que gostava de dar aulas, resolvi trabalhar para preparar os alunos como se fosse uma treinadora, como a Popova foi para mim. Eu gosto de treinar violinistas em todos os sentidos, não é só a parte técnica, mais a parte mental. Abri algumas vagas, porque eu estava fazendo alguns programas de ensaios de naipe com a Orquestra Jovem do Estado de São Paulo e os jovens da orquestra me procuravam para ter aulas. Assim, eu resolvi para começar e ver o que acontecia. Peguei quatro alunos. Comecei a trabalhar com metas específicas, objetivos de sair do Brasil ou de entrar em uma orquestra. E foi aí que comecei a lecionar, mas com poucos alunos, para trabalhá-los, não para ganhar concursos, porque não tem como prometer uma coisa dessas, mas para que eles tivessem uma base suficiente, para fazer boas provas, e trabalhar a cabeça, concentração, encarar a música como algo saudável; não ter medo de tocar; se envolver com seu instrumento de uma maneira íntima, prazerosa e lembrar que nós estamos em constante aprendizado. Então, tem que aprender a realmente ensinar violino, a ter essa

⁹¹ Termo que se refere à formação de três pessoas tocando.

conscientização que você sabe que seu dedo vai cair no lugar certo e, para isso, eu acho que demanda muita paciência. Eu gosto muito de fazer esse trabalho, tem gente que não gosta. Eu gosto de fazer essa construção no aluno. Nisso, tive alguns alunos que, com um trabalho muito intenso, foram aprovados em: Salzburg, pelo Mozarteum; depois teve mais um aprovado na classe do *spalla*, da Filarmônica de Viena (Nunque); outro que entrou na academia da Osesp⁹²; outro está fazendo mestrado no Canadá e assim está indo, mas é um trabalho que eu faço basicamente com tudo o que eu aprendi com meus principais professores.

Depois que eu dei aula no Festival de Campos do Jordão, no ano retrasado, mais pessoas conheceram a minha aula. Agora, tem bastante gente que me procura. É que eu não posso pegar muita gente, porque tem a orquestra, meus filhos, meu estudo. Com o ensino a distância, eu estou dando aula para muita gente, acho que agora tenho de 15 a 16 alunos. Por ser asmática, estou no grupo de risco da orquestra, e não estou podendo trabalhar presencialmente. Eu fico em casa o dia inteiro e estou pegando alunos de várias partes do Brasil. Tenho alunos daqui de São Paulo, de Curitiba, Rio Grande do Sul, Florianópolis, Bahia, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Aracajú, tem gente da Bolívia, no Chile. Isso é muito interessante! Você conhece e vê que o ensino virtual funciona! Que, dando um “*click*”, acaba em outro lugar. É muito louco.

Tem pessoas que eu vejo, por exemplo, que tem tudo a seu favor e que eu posso trabalhar. Existem alunos que eu vejo um potencial maravilhoso, mas que está tudo fora do lugar. Mas, eu também adoro trabalhar com esse aluno, porque você vê que o aluno tem muita vontade de aprender. Eu acho que o bom aluno é aquele que vem dar “*show*”, tem o dom de aprender; que você fala uma coisa e a pessoa entende, já fica animada para colocar isso tudo em uma prática na aula. Eu não tenho um padrão, mas eu não pego muito iniciante, porque realmente é muito trabalho. Eu gosto dos alunos mais ou menos prontos, que eu possa moldá-los. Eu gosto de aluno que tenha uma “certa cabeça”, uma mentalidade de querer estudar, que “eu sei, porque eu peguei essa parte dessa partitura”, “porque esse trecho eu preciso aprender”, “essa parte tenho que ligar a minha mão direita”, um pequeno exemplo. Ou o aluno que tem uma técnica de arco muito importante, mas que sabe que precisa e tem que relaxar “aqui ou ali” e, para isso, sabe que eu tenho que “fazer isso aqui” e todos esses problemas que você sabe o que você está fazendo para resolver. Eu gosto desse perfil de aluno. Sim, eles têm um certo perfil. Tem que querer, tem que gostar de estudar e que tenha uma meta de querer estudar na

⁹² “Academia Osesp é um programa da Fundação Osesp que visa uma educação teórica, instrumental e artística, onde os alunos são acompanhados de perto por músicos da Osesp e têm a possibilidade de assistir a todos os ensaios e apresentações dos corpos artísticos da instituição, vivenciando e participando do dia a dia de um grupo profissional”. (Osesp, 2021, *on-line*). Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=academiaosesp>. Acesso em: 1 out. 2021.

Alemanha ou entrar na Osesp. Ou que querem fazer uma carreira acadêmica. Eu gosto desse aluno que tem grandes metas, que não quer ganhar dinheiro tão cedo. Eu acho um absurdo as pessoas que começam a tocar mais ou menos bem e vão tocar em casamentos, começam a ganhar dinheiro, a ficar felizes de ganhar dinheiro e vão parando de estudar e perdem a vontade de estudar, vão trabalhando com pouca idade. Meu pensamento é: quanto mais você estudar, melhor você vai tocar e melhor você vai ganhar no futuro. Logo, vamos trabalhar para pagar as contas, mas não para ficar ganhando um monte de dinheiro e não estudando.

Para nós passarmos a técnica, é como eu falo, temos que sempre estar lendo muito e praticando muito o instrumento, fazendo disso tudo um estudo muito eficiente! Não é um estudo qualquer que “Ah! Hoje eu toquei violino” e, no outro dia “Ah! Hoje não estudei”.

3.1.3 Considerações finais sobre as entrevistas

Nas entrevistas com a violinista e professora Maria Fernanda Krug, particularmente na última, surgiram evidências e outras possibilidades de investigação sobre o uso de técnicas no ensino de violino. Como a professora manteve contato com professores que estiveram ligados a uma das vertentes da escola russa, é possível afirmar que, no seu processo de formação profissional, como violinista e como professora de violino, ela se relacionou, de forma mais intensa, com a escola de tradição de Galamian. É provável que investigações sobre a formação profissional dos professores de violino de Maria Fernanda Krug possam trazer novos elementos sobre os vínculos dessa colaboradora com a tradição violinística da qual Galamian é apresentado como um dos seus mais importantes, senão o mais importante, representantes.

3.2 ANDRÉA CAMPOS, VIOLINISTA E PROFESSORA

Esta seção também está dividida em três partes. A primeira traz algumas notas biográfica sobre a colaboradora Andréa Campos, bem como uma descrição sucinta do contexto da entrevista que ela me concedeu. A segunda traz a entrevista, aqui apresentada conforme procedimentos definidos pela História Oral, os quais, como já dito anteriormente, foram apresentados nos parágrafos iniciais da seção III desta dissertação. A terceira e última parte traz alguns dos registros que fiz após a realização da entrevista.

3.2.1 A colaboradora e o contexto da entrevista

Andréa Campos iniciou seus estudos de violino na Escola de Música de Brasília, aos dez anos de idade, com a Prof.^a Marena Salles. Concluiu o segundo grau nos Estados Unidos, na *Interlochen Arts Academy* (1987), bacharelou-se pela *Western Michigan University* (1991), com a professora polonesa Renata Knific. Obteve o grau de Mestre pela *Eastman School of Music* (1993), com as professoras Catherine Tait e Camila Wicks. E recebeu o *Artist Diploma* da *Carnegie Mellon University* (1997), sob orientação de Andrés Cardenes, tendo sido a primeira candidata aprovada para cursar esse programa, em que utilizou, durante dois anos, o violino Stradivarius do acervo da Instituição.

Recitalista e solista no Brasil e no estrangeiro, atuou como *spalla* em exibições no *Lincoln Center* e no *Carnegie Hall* (Nova York), no *Kennedy Center* (Washington, D.C.) e no *Boston Symphony Hall*, além de liderar a *Heidelberg Schloss festspiele Orchester*, na Alemanha. Foi concertino na *Youngstown Symphony* (Ohio) e integrou as Sinfônicas de *Kalamazoo* e *Battle Creek* (Michigan), a *Erie Philharmonic* (Pennsylvania), a *New World Symphony* (Florida) e a *Rochester Philharmonic* (Nova York).

Participou de festivais e cursos intensivos para instrumentos de corda, como o *Encore School for Strings* (Ohio), e se apresentou em *masterclasses* para Pinchas Zukerman, Shmuel Ashkenasi, Yair Kless e para o Tokyo String Quartet.

Possui premiações como: melhor intérprete de música brasileira (Piracicaba, São Paulo), e vencedora dos concursos *Julius Stulburg Scholarship Chair*, *Kalamazoo Symphony Honor String Quartet* e *Concerto Competition*, realizados pela *Western Michigan University*. Andréa também é membro imortal da Música Erudita Brasileira, na Academia de Música do Brasil, na cadeira cujo Patrono é o musicólogo paraense Vicente Salles.

Foi membro da Osesp, Sexteto de cordas da Osesp, Jazz Sinfônica de São Paulo, e concertino do Engenho Barroco. Foi *spalla* da Bachiana Filarmônica Sesi-SP, integrante do Quarteto “Vienarte” e Trio “D’Amore”. Em 2017, foi indicada como Comendadora da Ordem do Mérito Cultural Carlos Gomes. Como professora, lecionou na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM), na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM-SP) e no Instituto Baccarelli.

Atualmente, é chefe de naipe dos segundos violinos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e integrante da Bachiana Filarmônica Sesi-SP. É licenciada em violino e música de câmara pela Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp) “Tom Jobim”, e professora de violino do projeto Orquestrando o Brasil, além de ter inúmeros alunos particulares.

O contato e a oportunidade de Andréa Campos participar deste projeto surgiu após seu conhecimento do tema desta pesquisa a partir do contato com sua colega de trabalho, a violinista Maria Fernanda Krug, uma das colaboradoras. Após a notícia do interesse de Andréa em compartilhar suas experiências e memórias comigo, ponderei que sua contribuição seria rica e proveitosa para a consecução dos objetivos deste trabalho. A minha decisão foi tomada, tendo por base o conceito de rede, proposto por Meihy e Holanda (2007). Assim, iniciamos a troca de mensagens por *e-mail* e aplicativo de celular, o WhatsApp.

Após a troca de *e-mails*, explicitando os objetivos da pesquisa e algumas sugestões de datas propostas pelas pesquisadora e colaboradora, foram marcados data e horário conforme a disponibilidade de Andréa. Para a realização das entrevistas, utilizamos a plataforma Zoom, seja por ser uma plataforma digital familiar à colaboradora e à pesquisadora, seja por possibilitar gravação das videoconferências sem custos para o usuário.

A entrevista com Andréa ocorreu em apenas um encontro, com duração de 1h07min56s, no dia 6 de maio de 2021. Com voz intensa, rápida, ansiosa e enérgica, vários fatos apresentados no decorrer da conversa foram extremamente interessantes e curiosos por se entrelaçarem com sujeitos conhecidos por mim, e por fornecer informações semelhantes às fornecidas pelas outras duas colaboradoras da pesquisa, oportunizando, assim, um diálogo com elas. Durante a gravação, não houve interferências de qualquer natureza, garantindo, assim, fluidez da entrevista.

3.2.2 “Gosto de pessoas agradáveis, não gosto de alunos arrogantes. Gosto de ter empatia com o aluno”.

Eu sou Andréa Campos. Minha mãe é mestra em Estatística e foi professora de Estatística na Universidade de Brasília (UNB). Fez doutorado em Sociologia e hoje é aposentada. Meu pai é aposentado do Banco do Brasil, mas como era um “workaholic”, continuou trabalhando como diretor geral em vários tribunais (STF⁹³, STJ⁹⁴ e TSE⁹⁵), pois era muito requisitado pela sua capacidade ímpar e extrema dedicação ao trabalho. Ele tinha um cargo administrativo e não era músico, mas era um grande apreciador da música e tocava flauta transversal, violão e cantava com uma bela voz. A mãe dele (minha avó) tocava piano, o irmão

⁹³ Supremo Tribunal Federal

⁹⁴ Superior Tribunal de Justiça

⁹⁵ Tribunal Superior Eleitoral

dela era compositor e outros tios eram músicos, mas não de profissão. Logo, a família tem um “sangue musical”.

Eu e minha falecida irmã Tânia (grande violinista que se tornou violista) fomos as únicas da família a realmente seguir a profissão de músico. Papai foi o grande incentivador de nossa profissão, além de realmente sentirmos uma grande afinidade com os colegas musicais. Artistas são diferentes, mais sensíveis e criativos.

Comecei a estudar música com sete anos de idade, na Escola de Música de Brasília⁹⁶, onde nos proporcionou uma excelente base musical. Quando comecei a estudar violino aos dez anos, já tinha tido aulas de: coral⁹⁷, flauta doce e instrumental Orff⁹⁸. Depois estudamos piano, harmonia⁹⁹, teoria¹⁰⁰ e coral. Todo esse aprendizado nos ajudou muito a treinar nosso ouvido e ter uma educação musical completa. Sempre falo para os meus alunos que isso é fundamental para o músico se tornar um artista completo. Muito melhor do que estar isolado tendo aula particular, onde você não adquire toda essa bagagem.

A minha primeira professora de violino foi Marena Salles¹⁰¹. Hoje ela mora no Rio de Janeiro. Marena foi uma professora extremamente dedicada e até hoje mantemos contato. Enquanto estudava com ela, aos 15 anos de idade, ganhei uma bolsa para os Estados Unidos, pela Organização dos Estados Americanos (OEA). Era um concurso para todos os instrumentos da América Latina inteira, , mas somente cinco músicos ganhariam a bolsa. Era um concurso muito difícil, pois tinha concorrência não só com a família das cordas, mas também com todas as outras famílias de instrumentos.

Eu e a minha irmã Tânia (que faleceu de câncer há cinco anos), ganhamos essa bolsa. Nós representamos o Brasil! Os outros vencedores foram um violoncelista chileno e um clarinetista da Costa Rica. A quinta vaga não foi preenchida porque, para ganhar essa bolsa, não bastava tocar bem. Tinha que enviar uma fita tocando com piano (acompanhamento), mas

⁹⁶ O Centro de Ensino Profissional – Escola de Música de Brasília (CEP-BEM) oferece cursos de formação profissional na área da música erudita e popular a pessoas de todas as idades e faixas socioeconômico-culturais, oriundas das mais variadas regiões do DF e entorno. São crianças, jovens e adultos que buscam o contato com a música por meio da aprendizagem de um instrumento musical, alguns visando a sua futura inserção no mercado de trabalho da música e outros apenas o aprimoramento de sua formação.

⁹⁷ Termo que se refere à disciplina Prática de Canto Coral.

⁹⁸ Disciplina na qual se utiliza instrumentos como xilofones e metalofones para o aprendizado musical. Metodologia criada pelo músico Carl Orff (1895- 1982).

⁹⁹ Disciplina teórica musical que ensina as estruturas que formam uma música.

¹⁰⁰ Por referência à disciplina Teoria Musical, a qual tem como objetivo o ensino básico de leitura das notas e sobre conteúdos básicos musicais.

¹⁰¹ Nenhuma informação sobre Marena Salles foi encontrada até o momento.

também tinha que fazer o teste de inglês (TOEFL)¹⁰². Se passasse na fita e não passasse no inglês, não ganhava a bolsa e vice e versa.

O TOEFL era difícilíssimo e nós passamos raspando. Já a fita foi um milagre, pois não acreditávamos que era possível vencermos, com tanta concorrência internacional.

Essa era uma bolsa para um curso internacional de verão que durava dois meses na *Interlochen Arts Academy*¹⁰³ em Michigan¹⁰⁴. O plano era fazer esse curso por dois meses e depois voltar. Mas, quando chegamos lá, ofereceram outra bolsa, que concorreremos para estudar durante um ano na *High School*¹⁰⁵, que era o segundo grau na época. Eu e minha irmã concordamos: “vamos tentar!”. Concorremos e ganhamos a bolsa. Falamos com os nossos pais:

— E agora?

E eles nos responderam:

— Fiquem aí! É uma grande oportunidade.

Brasília não era igual a São Paulo, onde existe muito campo e muitos professores. Sendo assim, eu e minha irmã ficávamos meio isoladas em Brasília, mesmo com a Escola de Música da cidade sendo boa.

Eu e minha irmã ganhamos essa bolsa durante o Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (Civebra)¹⁰⁶, em janeiro de 1985. Foi nesse festival que concorreremos à bolsa. Pois durante as férias sempre estudávamos muito!!! Enquanto a grande maioria dos nossos colegas só curtiam as férias, nós participávamos de festivais, etc. Estudávamos tanto que quando eu tinha 15 anos e minha irmã, 16, na época, tínhamos praticamente cinco anos de violino e já ganhamos essa bolsa internacional. Depois, de bolsa em bolsa, ficamos 12 anos nos Estados Unidos. Minha irmã, [ficou] 13, e até se casou com um americano. Eu quase casei também, mas no fundo eu queria mesmo era voltar para o Brasil, e acabei voltando.

Depois que eu e minha irmã ganhamos outra bolsa para fazer o segundo grau, ganhamos outra para fazer bacharelado e, depois, mestrado. Eu ainda fiz o *Artist Diploma*¹⁰⁷, porque não tive interesse em fazer o doutorado. No mestrado, fiquei muito tempo na biblioteca, sem praticamente poder estudar violino, o que é irônico, porque, no mestrado, eu fui para *Eastman*

¹⁰² O *Test of English as a Foreign Language*, como o próprio nome diz, é um exame de proficiência na língua inglesa

¹⁰³ Programa criado em 1928, que visa a interação e experiência de estudos para músicos.

¹⁰⁴ Estado localizado no Centro-Oeste dos Estados Unidos da América do Norte.

¹⁰⁵ Termo utilizado nos Estados Unidos da América do Norte, que corresponde, no Brasil, ao ensino escolar de nível médio (Ensino Médio).

¹⁰⁶ Festival de Música anual, realizado pelo Centro de Educação Profissional da Escola de Música de Brasília.

¹⁰⁷ Programa de estudos para músicos já pós-graduados, que possuem alto nível performático.

*School of Music*¹⁰⁸ (Rochester, Nova York) que é uma das mais reconhecidas universidades dos Estados Unidos, e foi onde eu acabei aprendendo menos. A minha professora faleceu e o mestrado é de apenas dois anos.

Quando minha professora faleceu (câncer), eu ainda estava me adaptando com ela. Seu nome era Catherine Tait¹⁰⁹. Ela foi aluna de Galamian e tinha toda a base técnica dele. Ela faleceu um ano após eu entrar no curso (mestrado). No lugar dela veio a grande violinista e professora Camila Wicks¹¹⁰. Dois anos já é pouco tempo para você conseguir se adaptar com alguém. Quando você está se adaptando a um professor, se interrompe um trabalho e depois começa outro novamente. E foi isso que aconteceu. De repente, acabou o meu mestrado. Fora que eu ficava muito tempo na biblioteca, porque parte da bolsa era trabalhar em lugares diferentes da faculdade. Logo, eu não tinha tanto tempo para estudar violino.

Concluí o mestrado em dois anos, mas não aprendi tanto quanto na faculdade, onde a minha professora era Renata Knific¹¹¹, uma polonesa, super-rígida. Ela mudou toda a nossa técnica. Ela era maravilhosa e não falava que era baseada no Galamian, mas tudo o que ela ensinava era exatamente o que o Galamian pregava. Assim, eu posso dizer com certeza que minha escola é mais baseada no Galamian. Eu também acabei apreendendo sobre Flesch, mas só com alguns professores.

Naquela época, eu não ouvia falar sobre eles. Esses nomes nunca eram mencionados. Nós nem sabíamos que eles existiam, para falar a verdade. Quando eu fui para os Estados Unidos com 15 anos, toda minha técnica foi reformulada. Nós não tínhamos uma técnica muito fundamentada. Acredito que ganhamos a bolsa mais pelo nosso talento. Não fomos prontas para lá, fomos ficando prontas com o passar do tempo.

Nos Estados Unidos, eram sempre as mesmas vertentes (Galamian ou Flesch), porque, por exemplo: quando eu fui para o curso de verão no Interlochen (Michigan), não estudava somente com um professor, mas sim com vários. Era mais ou menos como é hoje no Festival de Campos do Jordão, você pode ter aula com vários professores. Um desses professores foi a Renata Knific, que foi a professora que nos convidou a estudar durante um ano na *Western Michigan University*¹¹², em Kalamazoo, Michigan. Foi lá que começamos um trabalho intenso.

¹⁰⁸ A Escola de Música *Eastman* (Inglês: *Eastman School of Music*, também simplesmente *Eastman*) é a Escola de Música da Universidade de Rochester, nos Estados Unidos. Foi criada em 1921 pelo empresário e filantropo George Eastman, também fundador da *Eastman Kodak Company*. É uma das instituições de música mais prestigiadas no mundo. Localiza-se no centro de Rochester, Nova York.

¹⁰⁹ Catherine Tait (1958-1997), violinista canadense.

¹¹⁰ Camila Wicks (1928-2020), violinista americana.

¹¹¹ Renata Artman Knific, violinista e professora na Western Michigan University.

¹¹² Universidade pública fundada em 1903 situada em Kalamazoo, Michigan.

Nós gostávamos dela e ela também gostava de nós. Fizemos o concurso e passamos para essa faculdade, mas ela também não ficava falando sobre Flesch ou Galamian. Simplesmente, ensinava do jeito dela. Pelo que me lembro, era mais baseado no Galamian: os dedilhados¹¹³, as arcadas¹¹⁴, o sistema de aceleração¹¹⁵. A primeira vez que foi falado em Galamian foi no meu mestrado, porque a minha professora estudou com ele. E foi assim, porque, até antes, ninguém ficava falando sobre isso.

Os estudos da faculdade eram bem focados na música. Claro que nós tínhamos que estudar história e literatura americana, mas o foco era basicamente teoria musical, história da música¹¹⁶, música de câmara¹¹⁷, orquestra¹¹⁸, e aulas de violino. Nós também fazíamos aulas de viola¹¹⁹ (instrumento complementar). Nós ficávamos bem ocupadas, mas tínhamos mais tempo para estudar violino do que no mestrado. Afinal, era tudo mais voltado para o violino. Na faculdade, são quatro anos e, no mestrado, eram apenas dois anos. No mestrado, eu não tinha música de câmara, e quando apresentei o recital final, precisei fazer uma apresentação que era metade falando (sobre as peças a serem executadas) e metade tocando. Logo, toda essa preparação de falar a teoria da peça e depois tocar levava um tempão, enquanto na faculdade eu não tinha essa parte, porque era só tocar mesmo, não tinha que ficar falando sobre a peça. Eu pensei em fazer o doutorado, mas me falaram que, no doutorado, exigia-se mais tempo na biblioteca e conseqüentemente mais falação, mais coisas para escrever e não sei o que, aí eu: “ah! não!”. Eu quero mesmo é tocar, por isso decidi fazer o *Artist Diploma*. Porque era só tocar e tinha que fazer a cada semestre, um recital, música de câmara e orquestra, ou seja, era bem focado em tocar (performance). No *Artist Diploma* e na faculdade onde tinham todas essas matérias era tudo bem puxado, mas não tanto como no mestrado.

Assim que concluí meu mestrado, ganhei um emprego na *New World Symphony*¹²⁰, com o maestro Michael Tilson Thomas¹²¹. É uma renomada orquestra que tem em Miami, mas eu tive que optar, se eu queria ir para a *New World Symphony* ou se queria estudar com o Andrés

¹¹³ Termo usado para a colocação dos dedos no violino referente às notas da partitura.

¹¹⁴ Termo usado para os movimentos feitos com o arco do violino.

¹¹⁵ Termo usado para a forma de estudo com diversas velocidades.

¹¹⁶ Disciplina voltada ao estudo da história de acontecimentos ocorridos ao longo da história da música, principalmente européia.

¹¹⁷ Música de câmara é uma formação de um pequeno grupo de músicos. Quando esta prática é em forma de disciplina, estuda-se repertório voltado a essa formação musical.

¹¹⁸ O termo refere-se à orquestra sinfônica. Quando esta prática é em forma de disciplina, estuda-se repertório voltado a essa formação musical.

¹¹⁹ Neste caso, a referência é para o instrumento viola de arco, esteticamente igual ao violino, com um tamanho maior e sonoridade mais grave.

¹²⁰ A *New World Symphony* é uma orquestra acadêmica na cidade de Miami, cuja direção e regência estão sob o comando do maestro Michael Tilson Thomas.

¹²¹ Michael Tilson Thomas (1944 -), pianista, maestro e compositor americano.

Cárdenes (fiz concurso para entrar na classe dele). Mas, como eu queria estudar mais, decidi recusar o emprego da *New World Symphony*.

Então fui para Pittsburgh (Pennsylvania)¹²² me preparar para o *Artist Diploma*, porque nunca ninguém daquela faculdade tinha conseguido entrar naquele curso. Estudei com o professor Andrés Cárdenes¹²³ de 1993 até 1995, e foi ele quem me preparou para o *Artist Diploma*. Cursei o *Artist Diploma*, de 1995 a 1997. Fui a primeira daquela faculdade a conseguir entrar no curso *Artist Diploma*. Meu professor Andrés Cárdenes me emprestou seu Stradivarius¹²⁴ por dois anos. Foi simplesmente maravilhoso tocar em um grande instrumento, uma verdadeira jóia!

Em nenhum momento meu professor Andrés Cárdenes falava sobre Galamian ou Flesch. Simplesmente, porque já era algo muito avançado e só se falava puramente de música. Era só música, nem se falava de técnica, você que se virasse com a sua técnica. Inclusive, na classe dele, só se aceitava dez alunos por ano onde todos eram super diferentes. Era interessante que cada um segurava o instrumento de um jeito, cada um era único. Realmente, você via que o professor estava lá somente pela música.

Os alunos da classe vinham de toda parte do mundo: Brasil (eu), Londres, Coréia, China, Venezuelana, Chile e Estados Unidos. Era uma “mistureba” de gente. E cada um tinha a sua própria técnica. O Andrés Cárdenes trabalhava pura música (interpretação) e em nenhum momento chegou a falar:

— Segure o arco assim! Deixe a mão assim! Toque com essa espaleira¹²⁵!

Nunca! Nós tínhamos que nos virar, mesmo! Nós, da classe dele, não tínhamos nenhuma inimizade ou competição. Eram todos amigáveis e agiam com respeito. Tenho muitas saudades dessa época tão rica em todos os sentidos.

Depois de dez anos morando nos Estados Unidos, (fiquei 12 anos), me deu um “click” e eu tive muita vontade de voltar para o Brasil. Quando eu falei que queria voltar para o Brasil depois de doze anos, meus pais disseram:

— Não! não volte.

¹²² Pittsburgh é uma cidade situada no oeste do estado da Pennsylvania, nos Estados Unidos.

¹²³ André Cárdenes, cubano, violinista, violista, professor e diretor artístico da *Carnegie Mellon University School of Music* nos Estados Unidos.

¹²⁴ Violino fabricado pelo *luthier*, Antonio Giacomo Stradivari, que possui qualidade única e peculiar. Há poucos exemplares desse violino no mundo.

¹²⁵ Acessório usado com o violino para apoiar o ombro e evitar dores e lesões.

Só que eu queria muito voltar. Então, eu esperei a oportunidade certa. Em 1997, abriu concurso na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) onde o maestro e John Neschling¹²⁶ estava reformulando a orquestra.

O único amigo músico que me restou no Brasil foi o Ênio Antunes¹²⁷, que conheço desde a Escola de Música de Brasília, na época do CIVEBRA. Ele foi o único amigo músico nosso que se manteve na música. A maioria parou de tocar. É normal, as pessoas acabam parando de tocar e mudam de profissão. Mas, ele continuou e estava aqui em São Paulo. Eu escrevi para ele e falei que queria muito voltar para o Brasil e perguntei:

— O que tem aí de bom?

Ele me respondeu dizendo que ia abrir esse concurso da Osesp. Como eu já estava me preparando para voltar ao Brasil, assim que eu me formei, voltei de “mala e cuia” para fazer o concurso da Osesp. E felizmente, passei!!!

Eu não conhecia São Paulo. Morei em Brasília e, quando era pequena, no Rio de Janeiro. Desde que eu pisei no aeroporto de São Paulo, tive a certeza de que eu estava no lugar certo, que foi a coisa certa de se fazer. Nunca me arrependi, mesmo com todas as dificuldades que a vida nos apresenta. Depois da Osesp, toquei um ano na Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP), e atualmente toco na Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM), onde sou chefe de naipe dos segundos violinos há quase 20 anos. Lecionei na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM - SP)¹²⁸ e no Instituto Baccarelli¹²⁹ por oito anos. Leciono na Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp) e tenho alunos para quem dou aulas particulares há mais de 20 anos. Lecionei também na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM)¹³⁰.

¹²⁶ John Neschling (1947 -), maestro carioca, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp).

¹²⁷ Ênio Antunes, violinista e maestro natural de Belo Horizonte.

¹²⁸ Hoje (fevereiro de 2021), a Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM) é ligada ao núcleo de formação da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, e está sediada na Praça das Artes, no bairro do Anhangabau, no centro da cidade de São Paulo.

¹²⁹ A partir de uma iniciativa solidária do maestro Silvio Baccarelli, há 24 anos, surgiu uma das principais organizações sem fins lucrativos e não-governamentais do Brasil dedicada à área cultural, social e educacional: o Instituto Baccarelli. Esse Instituto faz uso do ensino musical gratuito e de excelência como ferramenta para promover a inserção de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade em uma realidade mais otimista. Por meio do poder educador da arte, contribui com desenvolvimento social e oferece aos alunos a oportunidade de profissionalização musical.

¹³⁰ Faculdade que pertence ao grupo e complexo educacional Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU-FIAM-FAAM).

Como tudo começou? Como descobri que amava lecionar? Bom, primeiro a grande violinista e professora Maria Vischnia¹³¹ convidou-me para dar aulas na antiga ULM¹³², inicialmente na unidade do Broklin¹³³ e depois fui para a outra ULM da unidade que fica no bairro da Luz, para entrar no lugar do professor Jean Reis¹³⁴. Eu aceitei o cargo e tinha muitos alunos. O primeiro contato com escola começou assim, porque até o momento eu só tinha alguns alunos particulares.

Como sempre tive muita energia, mesmo trabalhando em diversos lugares, precisava ocupar mais meu tempo (“*workoholic*”¹³⁵ como meu pai). Estava bem, dando minhas aulas e descobri que realmenter gostava de lecionar, porque foi a primeira vez que eu tive muitos alunos. Quando eu estava tocando na Jazz Sinfônica¹³⁶, ofereceram-me para lecionar na EMM-SP. Eu pensei: “não dá para fazer tudo. Vou ter que sair de algum emprego”. Para poder aceitar a EMM-SP, eu tive que sair da Jazz, mas foi um dilema, porque eu gosto bastante de tocar também. Mas, naquele momento, pensei: “quero investir na minha carreira de professora”. Foi um divisor de águas para mim. Eu tive que tomar uma decisão importante, na qual era sair de um emprego tocando, para ir para um emprego lecionando. Na EMM-SP, eu ganhava mais ou menos a mesma coisa que na Jazz. Logo, ficou mais ou menos elas por elas. Nessa época eu também tocava no Teatro Municipal¹³⁷. Eu trabalhava muito mais, mas foi uma escolha que fiz. Por um tempo fiquei na dúvida se tomei a decisão certa, mas, depois que o tempo foi passando, coisas novas foram acontecendo, alunos foram vingando, ganhando concursos internacionais e acabei achando que valeu a pena a escolha, esforço e dedicação.

Depois aconteceu a mesma coisa no Instituto Baccarelli: convidaram-me para dar aula lá no lugar da Eliane Tokeshi (atual professora de violino na Universidade de São Paulo – Usp). Naquela época, não tinha nenhum trabalho que era Consolidação das Leis de Trabalho (CLT), e eu tive que dar aula praticamente amamentando, foi muito difícil. Mas sobrevivi, como tudo na vida. O legal dessas escolas é que conseguimos escolher os nossos próprios alunos, quando participamos das bancas e já lecionamos na instituição há algum tempo. Porque no começo,

¹³¹ Maria Vischnia, violinista uruguaia aposentada, atualmente residente na cidade de São Paulo.

¹³² Sigla da antiga Universidade Livre de Música – Tom Jobim (ULM - Tom Jobim), atual Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP - Tom Jobim).

¹³³ Na antiga ULM, havia duas unidades. Uma delas estava localizada no bairro do Bom Retiro, no centro da cidade de São Paulo, tendo sido posteriormente transferida para o bairro da Luz, onde atualmente encontra-se a EMESP Tom Jobim). A outra unidade localizava-se no bairro do Brokilin, também na cidade de São Paulo, mas foi extinta.

¹³⁴ Jean Reis, violinista, maestro e diretor artístico de diversos festivais de música no Brasil.

¹³⁵ Termo usado para pessoas consideradas trabalhadores compulsivos.

¹³⁶ Orquestra Jazz Sinfônica Brasil, fundada pela Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo.

¹³⁷ Na Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, popularmente conhecida como orquestra do Theatro Municipal de São Paulo.

acabamos pegando a bagagem do outro professor que estamos substituindo. Mas, depois de muitos anos, temos o privilégio de escolher nossos próprios alunos.

Eu geralmente gosto de dar aulas para alunos adolescentes ou adultos porque eu não tenho muita paciência com criança. Exige outra metodologia e o progresso é mais lento. Sempre escolho o aluno que tem o que chamo de “pacotão”. Gosto de escolher um aluno que aparentemente gosta de tocar violino, ou que pareça gostar. Gosto de pessoas agradáveis, não gosto de alunos arrogantes. Gosto de ter empatia com o aluno, aquele que parece ter uma certa humildade, ou seja, espaço para querer aprender. A arrogância limita o aprendizado. E quem quer lidar com alunos desagradáveis? Nosso tempo é valioso e devemos aproveitar cada minuto de aprendizado com alegria para as boas energias fluírem. Uma classe sempre vira uma família e, depois, com os recitais, *masterclasses*¹³⁸, etc, todo mundo se entrosa e se apoia. É importante essa interação dos alunos. Eu escolho meus alunos de acordo com essas características. Eu não escolho necessariamente o melhor. Às vezes, eu nem quero o melhor, pode até estar travado e ter bastante coisa para trabalhar. Mas, quando percebo ou sinto que aquele aluno ou candidato está aberto para o aprendizado, eu o quero na classe. Muitas vezes eu surpreendo os integrantes das bancas, meus colegas de trabalho. Porque aquele candidato que ninguém queria, que tinha vários problemas, que não teve a chance de ter um bom professor, e que somente eu percebi que valia a pena investir, e depois você vê vários desses mesmos alunos os quais ninguém acreditou estudando no exterior com bolsa, vencendo concursos, solando na Sala São Paulo. É realmente emocionante e muito gratificante! Eu gosto de escolhas assim, de pessoas que eu vejo um potencial. Pode até ser problemático, que ninguém quer. Mas, às vezes, quanto tenho aquele sexto sentido aflorando, eu os quero. Gosto dos alunos dedicados, que mostram interesse, em que a aula flui. É muito gratificante e você nem percebe o tempo passando, porque o aluno está interessado e estudou. Agora, aquele aluno que você pensa “meu Deus, ainda falta meia hora”, é um sinal de que o aluno não estudou. Aí eu falo:

— Olha, não precisa vir mais, não vamos perder o meu tempo e nem o seu.

Nas escolas, se o aluno começa a faltar, não estudar, eles não sobrevivem. Acabam sendo reprovados e perdendo a vaga, porque tem uma fila de pessoas interessadas querendo entrar.

Outra coisa é que esses jovens têm uma energia boa, me deixando atualizada com a juventude. É muito interessante essa troca de idéias. Às vezes, eles contam seus problemas e

¹³⁸ Formato de aula aberta e em grupo, no qual cada aluno tem sua vez de se apresentar ao professor, enquanto outros colegas o assistem.

viramos amigos mesmo, cria-se uma amizade e eu adoro isso, porque professor de violino é muito mais do que somente um professor. Sempre tem um pouco de psicólogo, amigo, mãe, pai e conselheiro num professor. Todos os meus alunos conhecem a minha casa, a minha família. Não tem como separar uma coisa da outra, porque é tudo conectado. Foi por isso que criei o canal “Dicas da Deca”. O lema do meu canal é: “O violino além do instrumento”. Porque percebemos que o violino é um mero detalhe diante da grandeza da vida.

Assim como aconteceu comigo lá nos EUA, procuro agir do mesmo modo com meus alunos aconselhando e consolando de acordo com minhas possibilidades e de acordo com os problemas de cada um. Acredito que esse tipo de ajuda é fundamental para que o aluno se torne um músico completo e uma pessoa melhor.

Uma das principais coisas que aplico com meus alunos é respeitar que cada um deles tem um corpo e um gosto, pois vivi isso enquanto estudante. Tive uma professora que não me deixava pensar. Eu tinha que fazer exatamente as arcadas dela, dedilhados, tinha que copiar tudo o que ela fazia, senão levava bronca. Até a mesma espaleira eu tinha que usar, tudo igualzinho! No momento que eu fui forçada a fazer coisas assim, comecei a sentir dores nas costas sendo que eu nunca tinha tido dor na vida. Além disso, com os professores que não me obrigavam, eu ficava menos travada. Assim, a regra número um é: são os alunos que acham o que funciona para eles, em todos os sentidos. Eu deixo meus alunos bem à vontade. Não está com dor e está tudo bem, funcionando bem, para que ficar mexendo ou mudando?

Essa forma de tratamento uso com os meus alunos sem perceber, de forma natural. E sempre recebo “*feedbacks*¹³⁹” como:

— Professora, aquela aula em que você falou aquilo para mim, fez toda a diferença na minha vida.

E eu não imaginava que isso teria tanto valor na vida de um aluno: trocar a aula de violino por uma conversa com quem está precisando de apoio.

Mas, vamos percebendo isso com o tempo. Experiência é amadurecimento. E antes de ser músico, precisa ser “gente”!

Eu vejo cada aluno como um indivíduo. Cada um tem um passo, um andamento, um aprendizado, mas, quando o aluno (que é a maioria) quer aprender e quer trabalhar, ele consegue superar qualquer obstáculo. Quando explicamos cada detalhe em como as coisas são baseadas, os alunos aprendem muito mais. Sempre pergunto para os meus alunos como é que eles

¹³⁹ Em português significa conter uma resposta, seja positiva ou negativa.

explicariam como segurar no arco, ou como se explica uma mudança de posição¹⁴⁰, porque, às vezes, eles sabem fazer, mas não sabem explicar. Certifico-me de que os alunos também saibam explicar. Muitos não têm a mínima idéia do que estão fazendo, mas um dia também vão ter que dar aulas. Logo, eles precisam saber.

Mais um pilar fundamental a ser observado é a consistência no estudo. Não é produtivo estudar muito num dia e nada no outro. É preciso ter consistência no estudo. É preferível estudar 3 horas todos os dias do que 10 horas num dia e 1 hora em outro. Não existe milagre! A consistência e perseverança são ingredientes fundamentais para o sucesso.

O mesmo posso dizer para foco e concentração. O que adianta estudar horas a fio se o aluno não está concentrado (focado) no que está fazendo? Por isso que é sugerido fazer pequenos intervalos no estudo para a concentração se manter. Por exemplo: estudar por 1 hora e descansar por 15 minutos. E assim por diante.

Os alunos relatam que procuram aplicar todos esses valores nas suas respectivas áreas (sendo ou não no violino).

Eu me baseio em tudo o que eu aprendi nos Estados Unidos e na minha experiência dos últimos 30 anos lecionando para centenas de alunos. Na maioria das escolas em que lecionei (principalmente Emesp, Instituto Baccarelli e EMM-SP), os professores se baseiam na escola do Galamian. Claro que sempre tem uma “misturinha” dos dois (Flesch e Galamian) e os russos usam mais o Flesch. Mas, a maioria é aquela pegada, postura e ensinamento do Galamian. Inclusive nas provas se usa o sistema de aceleração do Galamian, porque sabemos que realmente funciona! Toda essa técnica básica que ensina como segurar o arco, a postura da mão esquerda, de como estudar escalas¹⁴¹ e seu sistema de aceleração, arpejos¹⁴², etc, faz o aluno progredir bastante. Isso realmente funciona, não só para os alunos, mas também para as grandes “feras” (lendas violinísticas) que estão baseados nessa escola.

3.2.3 Considerações finais sobre as entrevistas

As histórias compartilhadas por Andréa Campos sugerem a influência da tradição violinística de Galamian no processo de formação profissional da nossa colaboradora, seja como violinista, seja como professora de violino. É o que sugere, por exemplo, o fato de ela ter

¹⁴⁰ “Mudança de posição” é a expressão utilizada quando o violinista faz deslizar sua mão esquerda pelo instrumento, para alcançar notas mais agudas. No violino, há sete posições.

¹⁴¹ Escala musical é uma série de notas sucessivas, separadas por distâncias pequenas (semitons) ou grandes (tons).

¹⁴² Termo utilizado para se referir a notas pontuais da escala musical.

sido aluna de uma professora que fora aluna de Galamian. Além disso, faz uso de conceitos em suas práticas de ensino de violino que foram igualmente utilizados por Galamian. Ocorre, entretanto, que Andréa faz referência a outros professores de violino com os quais estudou, mas não os apresenta como sujeitos marcados pela influência da tradição violinística encarnada por Galamian. Investigações sobre as trajetórias desses professores poderão confirmar ou infirmar tal influência no processo formativo de Andréa Campos.

3.3 CECÍLIA GUIDA, VIOLINISTA E PROFESSORA

O último tópico está dividido igualmente em três partes. A primeira traz algumas notas biográfica sobre a colaboradora, Cecília Guida, bem como uma descrição sucinta do contexto das entrevistas que ela me concedeu. A segunda traz as entrevistas, que foram condensadas e apresentadas conforme procedimentos definidos pela História Oral, os quais foram apresentados nos parágrafos iniciais da seção III desta dissertação. A terceira e última parte traz alguns dos registros que fiz após a realização das entrevistas.

3.3.1 A colaboradora e o contexto das entrevistas

Cecília Guida é violinista argentina naturalizada brasileira. Residiu na Europa por 14 anos e hoje vive no Brasil, precisamente na cidade de São Paulo.

Cecília Guida, durante sua trajetória na Europa, entrou em contato com grandes referências no meio violinístico (Yehudi Menuhim, Max Rostal, Berta Volmer, Corrado Romano). Atualmente, leciona na Escola Municipal de Música de São Paulo e leciona para diversos alunos particulares.

Recentemente, foi agraciada com o prêmio Imortais da Academia de Música do Brasil, e recebeu uma medalha por ser reconhecida como uma das maiores violinistas e professoras do Brasil. A cadeira que ocupa, nessa Academia, tem o nome título de Oscar Borguert, um dos maiores violinistas brasileiros.

Entre outros feitos, Cecília foi Primeiro Violino da Orchestre de La Suisse Romande. Excursionou pela Europa, Oriente e Américas. Foi *spalla* das orquestras de câmara de Nyon (Suíça), Frechen (Alemanha), da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, e outras.

Como professora, exerceu intensa atividade pedagógica na Alemanha e no Brasil. Dentre as instituições pelas quais passou, destaque as seguintes: Escola de Música de Brasília, Centro de Cordas do SESI/Funarte, Universidade Federal de Goiás, e Orquestra Sinfônica de Curitiba.

Foi convidada pelo reitor da Universidade Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) para o cargo de professora titular na Faculdade de Artes, mas decidiu permanecer no Brasil. Dentre outros, ministrou cursos de alta interpretação em diferentes instituições e eventos, como: Museu de Arte de São Paulo, Secretaria de Cultura de Goiás, Curso Internacional de Brasília, Festival de Inverno de Campos do Jordão. Por muito tempo, teve cadeira cativa no corpo de jurados do Concurso Eldorado, entre outros.

Cecília faz parte do Trio Images, juntamente com Achille Picchi (piano) e Henrique Muller (viola). Tocou como solista sob a batuta de vários maestros, tais como: Daniel Havens, Jamil Maluf, Claudio Santoro, Garcia Vigil, Walter Lourenção e Chiyuki Murakata. Sempre em atividade como solista ou recitalista nas Américas e Europa, recebendo excelentes críticas, foi convidada para figurar entre os 50 artistas brasileiros que fazem parte do catálogo *Ofícios Culturais Brasileiros* (da Quaternário – Aliança Francesa).

Cecília Guida, além de reconhecida e comprovada experiência no meio violinístico, foi minha professora de violino. Embora esse não tenha sido o principal critério utilizado na escolha dela como entrevistada para compor a rede de colaboradores da pesquisa, certamente contou. O primeiro contato com Cecília Guida foi por meio de uma ligação telefônica. Nessa conversa, apresentei o projeto à professora, que não somente evidenciou atração pelo tema, como também se mostrou entusiasmada para participar da pesquisa. Os encontros foram marcados para serem realizados pelo Skype, plataforma escolhida por nós, sobretudo pela intimidade que Cecília afirmava já ter com a ferramenta. Enfrentamos algumas dificuldades de natureza técnica para iniciarmos o primeiro encontro, o que não ocorreu nos dois seguintes, pois os dados já estavam armazenados na plataforma Skype. Foram necessários três encontros e Cecília foi muito solícita em todos eles. Em alguns encontros, houve intervenções externas, como: passagem de seu marido pela gravação, telefone tocando, cachorro latindo e tempo chuvoso. Em todas as entrevistas, expressou-se de maneira contagiante, comunicando-se em português mesclado com outras línguas e fortemente marcado por um acento castelhano. Contou histórias engraçadas, emocionantes, mas, acima de tudo, valiosas para o tema investigado.

3.3.2 “Por isso eu falo que o verdadeiro artista tem que ser simples”

Eu me chamo Cecília Guida. Nasci em Mendonça, que está ao “pé” da Cordilheira dos Andes. Eu me criei vendo aquelas montanhas nevadas ao longe, mas não era tão longe. Meu

pai¹⁴³ tocava viola na orquestra que existe até os dias de hoje, que é a Orquestra de Mendonça, e clarinete na banda da polícia. Antes de eu aprender a escrever, meu pai começou a me ensinar música, muito solfejo¹⁴⁴ e, quando eu tinha cinco anos, eu já sabia as notas, mas o meu ouvido ainda não estava totalmente treinado.

Um dia eu saí de bicicleta com meu pai e onde morávamos, perto da minha casa, tocaram *campanas*, os sinos de uma igreja, e eu fui repetindo as notas. Ao chegarmos em casa, pronto, meu pai tinha descoberto que eu tinha um ouvido absoluto¹⁴⁵ e que eu realmente reconhecia as notas. Com isso, meus dias de brincadeira acabaram.

Quando eu era muito pequena, a brincadeira era fazer muito solfejo cantando e estudar violino todo dia com meu pai, que me controlava. Por exemplo: colocava-me na frente do espelho para fazer meia hora de notas longas, para eu ficar me olhando no espelho, mas não minha cara e sim o arco e essas coisas, foi assim que eu comecei.

Hoje em dia, são os chineses que fabricam os violinos do tamanho pequeno, mas na época, eu tinha só um violino, de quando meu pai começou a estudar. Era um violino tamanho três quartos¹⁴⁶, mas obviamente que esse violino era muito grande para mim pela idade que eu tinha. Acostume-me e comecei com esse violino, que tenho até os dias de hoje. Eu acho que as lágrimas ainda estão marcadas nesse violino. Depois meu pai conseguiu um violino menor, mas, como eu comecei tocando com esse violino, e eu, obviamente detestei, porque o som era muito mais feio do que do outro. Assim, eu preferi que ele devolvesse o violino e continuei tocando com aquele violino que, para mim, era como se fosse uma enorme viola¹⁴⁷. Com oito ou nove anos (eu acho, não me lembro direito), comecei com um violino inteiro, que também era do meu pai e que tenho até os dias de hoje.

Meu pai também me levava a todos os concertos da orquestra. Eu ia com ele, que me deixava na primeira fila da plateia e eu ficava lá, quietinha, com uns 5 anos, esperando ele vir me buscar. Ele fazia com que eu estudasse todos os solfejos e decorasse. Meu pai dizia:

— Solfeja tal lição em frente aos colegas da orquestra.

¹⁴³ O pai de Cecília Guida faleceu em setembro de 2021, alguns meses após a realização das entrevistas.

¹⁴⁴ Termo utilizado para o estudo de leitura das notas na partitura. O recomendado é “faça de maneira cantada”.

¹⁴⁵ “Ouvido absoluto” é uma expressão utilizada para se referir a pessoas que possuem percepção auditiva apurada, que reconhecem as notas musicais de acordo com sons distintos, sem uso anterior de qualquer referência sonora.

¹⁴⁶ Os violinos possuem tamanhos diferentes, para atender aos diversos tamanhos das crianças. O menor é o de 1/16, seguido por 1/10, 1/8, 1/4, 1/2, 3/4 e, por fim, o de 4/4 (conhecido como inteiro), que é recomendado para pessoas e jovens, a partir dos 12 anos de idade.

¹⁴⁷ O termo se refere ao instrumento viola de arco, e não à viola caipira.

E eu solfejava as lições para os colegas dele. Um dia ele achou bom me levar para tocar para uma mulher que era chinesa, ela era uma das *spallas*¹⁴⁸ da orquestra, mas a mulher não quis me pegar como aluna, porque ficou com medo de fazer um trabalho errado. Ela achou que meu pai estava fazendo um trabalho correto e não quis se intrometer no que ele estava me mostrando.

Isso tudo foi o começo lá em Mendonça. Quando eu tinha sete anos, mudamo-nos para Rio Quarto, que é uma cidade de Córdoba e a mais importante da província. Lá, tinha um conservatório¹⁴⁹ provinciano, mas, como eu tinha uns sete anos, não poderia entrar no conservatório. Porém, quando o diretor me escutou, eu já tocava alguma coisa porque era na “base do chicote”, me colocaram no conservatório. Todos esses conservatórios provincianos na Argentina seguiam o método do Conservatório de Paris, enquanto solfejo matérias teóricas, programa de violino, eram não sei quantos livros por ano. Com nove, dez anos, eu já estava fazendo, e já tinha feito muitos anos desses solfejos, eram cinco anos de solfejo em todas as claves¹⁵⁰, cantando e transpondo¹⁵¹. Assim um pouco como era e deve ser hoje em dia em Paris, em que você tem que solfejar em tudo quanto é clave!

Obviamente, se passou tanto tempo que eu esqueci tudo, mas eu fiz esses anos de solfejo, muita teoria¹⁵² e, depois de cinco anos, entrava em harmonia¹⁵³. Mas primeiro tínhamos essa base de cinco anos de solfejo e de teoria, para depois entrar em harmonia. Obviamente que, para uma menina de nove anos, ou dez, era difícil fazer harmonia e eu sempre estudava com professores particulares e no conservatório.

O diretor do conservatório era Vasquez Zacarias que tinha estudado na Itália, porque ele era italiano. Nessa época, tinha muitos italianos.

Eu continuei estudando com ele mais ainda pelo controle do meu pai. Eu era tão pequena que não lembro muito, mas lembro, por exemplo, que eu tocava para o professor e fazia todos aqueles solfejos e, quando eu voltava para casa, meu pai escutava tudo e dizia:

— Não, você vai ficar com essa lição, porque não está boa.

¹⁴⁸ Termo utilizado pelo cargo do violinista que ocupa a primeira cadeira da orquestra. Possui algumas responsabilidades, como: afinação da orquestra inteira, partindo da referência de uma nota (nota lá); liderar os instrumentos de cordas, de acordo com as orientações do maestro; tocar trechos específicos, somente para ele; entre outras atividades.

¹⁴⁹ Conservatórios são instituições conhecidas por oferecerem aulas de música, com o intuito de formar músicos.

¹⁵⁰ São símbolos presentes na partitura, que nomeiam as notas e classificam os sons dos instrumentos. São três as claves: clave de sol, voltada para os instrumentos de sons agudos; clave de dó, para os instrumentos de sons medianos; e clave de fá, para os instrumentos de sons graves.

¹⁵¹ Transposição é quando se faz a mudança de altura dos sons das notas na música (troca de claves).

¹⁵² Referência à disciplina Teoria Musical, que tem como objetivo o ensino básico de leitura das notas e sobre conteúdos básicos musicais.

¹⁵³ Disciplina teórica que se dedica às estruturas que formam uma música.

Eu estudava muito, era obrigada a estudar violino a tarde inteira. Sempre fui muito controlada pelo meu pai. Quando terminava de estudar na escola de manhã, almoçava e, à tarde, violino. À noite, fazia as lições da escola. Não tinha pausa. Aos domingos, era o dia de música de câmara¹⁵⁴, fazia *duos*¹⁵⁵ de violino e viola com meu pai, às vezes, fazíamos *trios*¹⁵⁶: violino, violoncelo e piano. Nossos almoços e jantares eram sempre escutando algum concerto¹⁵⁷.

Meu pai também fazia eu tocar todos os estudos de Kreutzer¹⁵⁸ transportados em outras claves, ou seja, eu não só estudava, mas transpunha absolutamente tudo. Era assim que meu pai fazia comigo: “toca tal estudo, em tal tonalidade¹⁵⁹, em tal clave”, quando eu tinha uns oito, nove anos. Ele ia me acompanhando com o piano e trabalhando todo dia o ouvido. Assim, quando eu comecei a estudar harmonia¹⁶⁰, ele testava os acordes¹⁶¹ no piano e eu tinha que falar as notas e que acorde era etc. Eu tive uma boa base teórica de ouvido, mas “fora de série”, acho que poucas pessoas tiveram isso. Eu detestava, mas ficou “gravado” no passado.

Já o Flesch¹⁶², não usava muito, não. Ele não fazia parte do programa do Conservatório. O Flesch ainda era outro tipo de coisa, em compensação as escalas¹⁶³ eu fazia no Sevcik *opus* 1 – 3.^a parte¹⁶⁴, tudo quanto Sevcik¹⁶⁵ em cordas duplas¹⁶⁶, *opus* 8¹⁶⁷, entre outros. Estudava muito Sevcik onde é possível ter: escalas, arpejos¹⁶⁸ tem tudo, nestes livros.

Outra coisa que me ajudou musicalmente é que minha mãe adorava poesia e sabia recitar muito bem e me ensinou a recitar poesias. Eu acho que isso foi muito importante para mim para interpretar a música, pois os gestos, as palavras como eu tinha que pronunciar, os pontos, as respirações, as mãos, tudo ela me ensinava nas poesias e é uma coisa muito bonita, e eu acho muito importante para a música.

¹⁵⁴ Música de câmara é uma formação de um pequeno grupo de músicos.

¹⁵⁵ Duas pessoas tocando.

¹⁵⁶ Três pessoas tocando.

¹⁵⁷ Neste caso, o termo utilizado refere-se a um espetáculo de música erudita.

¹⁵⁸ Método de estudo técnico-musical criado pelo violinista, professor e compositor Rodolphe Kreutzer.

¹⁵⁹ Termo utilizado para classificar a estrutura de uma música.

¹⁶⁰ Harmonia é a ciência que estuda os acordes e a maneira de concatená-los.

¹⁶¹ Nome dado à junção de notas selecionadas estruturalmente que são empilhadas na forma vertical.

¹⁶² Nome do livro de escalas “*Scale System*”, escrito pelo violinista Carl Flesch.

¹⁶³ Escala musical é uma série de notas sucessivas, separadas por distâncias pequenas (semitons) ou grandes (tons).

¹⁶⁴ Referência ao livro de estudos técnicos para violino, escrito por Otakar Sevcik.

¹⁶⁵ Otakar Sevcik (1852-1934) escreveu grande série de livros de estudos técnicos para cordas. Cada livro (*opus*) e suas partes, apresentam distintos objetivos técnicos.

¹⁶⁶ Termo que se utiliza quando o violinista toca duas cordas juntas ao mesmo tempo.

¹⁶⁷ Referência a um dos volumes da série de livros escritos por Otakar Sevcik.

¹⁶⁸ Termo utilizado para se referir a notas pontuais da escala musical.

Eu tocava *Moto Perpetuo*¹⁶⁹ todos os dias para o meu pai. Eu ficava tão nervosa que acabava errando por medo, por besteira e ele ficava muito zangado, porque com oito anos eu já tocava *Moto Perpetuo*.

O que aconteceu é que eu fui estudando muito e, quando eu tinha uns nove, dez anos, eu já estava fazendo os estudos de Rode¹⁷⁰. Eu já tinha feito Kreutzer¹⁷¹, Fiorillo¹⁷², todos esses livros inteiros e, por isso, meu pai começou a procurar outro professor.

Como nós morávamos nessa cidade, e meu pai não sabia o que fazer, resolveu me levar a Córdoba e fez um crítico musical me escutar. O nome desse crítico era professor Ysaÿe Virgino¹⁷³, eu acho que era assim o nome, não sei exatamente, mas ele era professor de filosofia, literatura, música, era o melhor que nós tínhamos lá. Uma pessoa extremamente preparada, professor em uma universidade.

Meu pai levou-me até Córdoba e nós viajamos. Eram quatro ou cinco horas de viagem. Eu sempre me lembro e não esqueço... É uma história engraçada, porque eu sempre morava em casa e nunca tinha entrado em um apartamento e esse crítico morava em um apartamento, não sei em qual andar.

Meu pai me levou lá, eles nos atenderam: ele, a esposa e o netinho que estava morando com ele. O que me interessou lá foi brincar com o menino. Enquanto eu estava brincando, eles conversavam a respeito de concertos e quando eles falaram sobre Mozart¹⁷⁴, meu pai me chamou e falou: “toca para o professor o Concerto do n. 5, do Mozart¹⁷⁵” e ele não acreditou que eu ia tocar.

Nessa época, eu não tinha traumas ou muitas preocupações, minha cabeça estava completamente limpa. Eu não tinha problema com o violino, com nada. Eu era uma criança que estudava muito. Mas, o crítico não acreditou que eu ia tocar esse concerto com a cadência¹⁷⁶ e

¹⁶⁹ Abreviação da música *Moto Perpetuo opus 11 n.º 6*, escrita por Niccolò Paganini, presença quase obrigatória nos estudos técnicos de muitos músicos.

¹⁷⁰ Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino, “*24 Caprices for solo violin, opus 22*”, escrito pelo violinista Pierre Rode.

¹⁷¹ Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino, “*42 Studies for violin*”, escrito pelo violinista Rodolphe Kreutzer.

¹⁷² Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino, “*36 etude or caprices, opus 3*”, escrito pelo violinista Federigo Fiorillo.

¹⁷³ Nenhuma informação sobre Ysaÿe Virgino foi encontrada até o momento.

¹⁷⁴ Referência ao compositor alemão Wolfgang Amadeus Mozart.

¹⁷⁵ Referência à música Concerto para violino e orquestra n.º 5 em Lá maior, k. 219, de Wolfgang Amadeus Mozart.

¹⁷⁶ Cadência é um momento do concerto no qual o solista interpreta sem acompanhamento algum. Trecho e momento geralmente virtuosístico, que apresenta grande dificuldade.

tudo, a cadência era a Viriack¹⁷⁷ e com tudo o que pode ter lá. Porque eu estudava muito! Depois que eu toquei o crítico ficou impressionado, porque não acreditou na história, mas viu e recomendou um professor. O que aconteceu é que na época iria sair muito caro viajar, mesmo de ônibus, porque eram quase cinco horas de viagem, as aulas eram no “Teatro Vieira Indarté”, em Córdoba, e por conta da província. E esse professor tinha sido um dos *spallas* da “Orquestra do Teatro de Colón” em Buenos Aires e também tinha estudado na Itália.

Eu nunca vou me esquecer de que a primeira vez que fui tocar para ele eu toquei um estudo de Rode. Nesse momento, teve uma revolução na Argentina, de tantas das que houve, em que o exército saía às ruas, e o professor era muito medroso, mal me escudou e saiu correndo para ir para a casa dele, deixando eu e meu pai. Nós tivemos que pegar o ônibus e voltar para Rio Quarto, porque isso foi em Córdoba.

Por meio desse professor – não sei muito bem como foi essa história – conseguiram uma bolsa com o Mozarteum Argentino, que a sede é em Buenos Aires. Eles mandavam todos os meses dinheiro para que eu pudesse viajar de Rio Quarto a Córdoba para ter aulas com esse professor.

Eu estudei algum tempo com esse professor, não me lembro muito bem, porque eu era muito pequena, mas era à moda antiga. São coisas que depois vão ficando na cabeça. Por exemplo, se ele me perguntava:

— Você entendeu?

E eu respondi que sim, e ele falava:

— Sim, “Professor”! Você sempre tem que responder “sim, professor” ou “não, professor” ou sempre “professor” no meio.

Eu era uma menina educada, mas essas coisas da velha geração hipócrita, aquela geração que vai todo domingo à missa e coloca a melhor roupa, se dá com pessoas de muito dinheiro, um pouco aquela coisa aristocrata que eu nunca gostei desde que me entendo por gente. Porque nós temos que ter respeito, mas não precisa ser desse jeito. Eu acabei sendo a única aluna dele, porque ele não aceitava alunos. Depois, acabou saindo desse lugar, porque ele dava aulas na casa dele. Eu viajava primeiro com a minha mãe, que me acompanhava, depois, como eu tinha os outros irmãos, que eram menores, como iria sozinha? Como eu tinha um colega, de uns 30 anos, por aí, de Rio Quarto, era um rapaz que também começou a ter aulas com esse professor.

¹⁷⁷ Alguns violinistas virtuosos acabam escrevendo suas próprias cadências. Pode haver, por isso, várias edições de cadências diferentes de um mesmo concerto. Via de regra, essas cadências passam a ser conhecidas pelos sobrenomes dos seus criadores, no caso em questão, Viriack.

O que acontecia é que eu viajava de ônibus com ele porque ele ia ter aulas também e era muito divertido.

Nessa época a cidade tinha uma catedral e lá havia um violinista e um organista¹⁷⁸ contratado para tocar nos casamentos, porque o violinista que estava tocando teve um problema, saiu e me contrataram. Eu passava o sábado inteiro dentro da catedral, tocando com o órgão e fazendo os casamentos. Era uma catedral muito bonita, eu brincava dentro do órgão, que era aquele órgão imenso! Eu entrava nele para ver aquelas coisas inteiras se mexendo e tudo. Era como se fosse uma casa, um verdadeiro órgão. Eu ganhava muito bem e chegava fim do mês eu tinha o meu “tu tu tu”, e não sabia o que era isso, não entendia de dinheiro, mas eu não sei o que eu fazia com o dinheiro. Eu comia muito chocolate e tomava muito sorvete.

Enquanto eu viajava a Córdoba, continuava com o meu emprego na catedral, eu ia e voltava. Dos 12 aos 13 anos, eu acho, alguma coisa assim, eu parei de ir lá e estudei sozinha, fiquei um ano estudando sozinha. Meu pai me ajudava um pouco, porque ele tinha se mudado para Córdoba por coisas de trabalho, mas, quando ele voltava, me dava aulas, mas não tinha aquela regularidade. Quando eu tinha de 13 para 14 anos, surgiu um concurso para a Orquestra Sinfônica de Córdoba, para o cargo de violino. Eu me apresentei nesse concurso e o regente, na época, era um grande regente argentino, que se chamava Simão Blair¹⁷⁹. Na época, ele foi regente titular da Orquestra do Estado de São Paulo (Osesp), e era regente titular em Córdoba, mas ele era um crápula. Enfim, eu ganhei o concurso e, com 14 anos, tinha um emprego na sinfônica.

Nessa época, havia muitos italianos. Logo, tínhamos um nível bastante bom. Para mim era complicado, porque eu era uma criança e o resto do pessoal era muito mais velho do que eu e eu não tinha amigos. Meu pai não me deixava ter amigos, eu não sabia o que era o contato com gente jovem da minha idade, que era proibido, eu fiz só uma amiga que às vezes, eu ia à casa dela e ela era muito legal. Mas, eu criei um monte de complexo por causa disso, por não ter relacionamentos com pessoas da minha idade, porque hoje há muitas pessoas que estudam violino por causa dessas igrejas que conhecem música e entendem um pouco melhor, mas, nessa época, não. Logo, eu tive que aguentar um pouco de *bullying*, porque eu só me dava com “velhos”, não tinha nada ver e, por um lado, eu queria ser igual aos outros que estavam no auge das músicas populares, cantores populares. Queria, talvez, ser como as outras pessoas, mas, por

¹⁷⁸ Nome que se dá ao músico que toca órgão, que é um instrumento musical.

¹⁷⁹ Nenhuma informação sobre Simão Blair foi encontrada até o momento.

outro lado, eu não gostava de ser assim, porque eu sabia que tinha alguma coisa muito mais profunda que estavam me ensinando na minha casa, que era a música.

Era uma coisa sofrida! Eu tocava as coisas mais difíceis do mundo na orquestra e com um regente que era um dos melhores regentes que tínhamos na América do Sul. Mas ele foi se perdendo por causa do caráter podre que tinha e depois o expulsaram, porque ele era insuportável, mas, fora dos ensaios, ele era muito legal. Tomávamos o mesmo ônibus, ele morava perto da minha casa e sempre pagava meu bilhete. Nós íamos conversando, eu, uma criança, e ele, na época, era um rapaz jovem, mas que, para mim, já era velho.

Na Sinfônica de Córdoba não era fácil, nós tínhamos as óperas, ensaios à noite. Às vezes, como companhia, eu levava meu irmão mais jovem do que eu. Ele tinha sete ou oito anos. Era uma criança pequena, mas era a minha companhia. Porque eu voltava à meia-noite para casa, pegava ônibus e, para uma menina dessa idade de 14 anos, não era fácil ter esse tipo de vida. E, no começo, era maravilhoso tocar numa orquestra, mas, na minha cabeça, sempre tive outras intenções.

Alguns meses depois que eu estava na orquestra, tinha por volta de 14 ou 15 anos, apareceu Alberto Lysy¹⁸⁰, que foi um grande violinista argentino, estudou com o Yehudi Menuhin¹⁸¹, ganhou prêmios, o concurso da rainha Elizabeth¹⁸², e ele herdou do Menuhin um Guarneri Ernesto¹⁸³. Ele foi tocar em Córdoba com um pequeno conjunto de câmara e eu fui e toquei para ele. Foi assim que ele me convidou e me deram uma bolsa para eu passar um mês em Bariloche, no *camping* musical nas férias. Era um curso que convidava poucas pessoas, eram no máximo, estourando, 20 pessoas. Nós tínhamos aulas todos os dias e concertos com a orquestra de câmara, e tudo isso era muito exigente.

Eu ganhei essa bolsa, que pagava absolutamente tudo para mim. Nossa! Era loucura, porque eu fui sozinha, fui até Buenos Aires de ônibus e lá encontrei todo mundo e eram dois dias de viagem de trem. Agora, imagina a farrá que era isso! Obviamente, eu ainda continuava sendo a menorzinha de todos. Hoje eu sou uma velha.

Chegando lá, atravessava toda uma parte desértica da Argentina, uma terra, uma poeira, mas nós tínhamos camas (coche) no trem e dormíamos lá. Era uma bagunça. Nós tocávamos,

¹⁸⁰ Alberto Lysy (1935-2009), violinista argentino.

¹⁸¹ Yehudi Menuhin (1916-1999), violinista americano, naturalizado suíço e britânico.

¹⁸² Em inglês, *Queen Elisabeth Competition*. Concurso realizado anualmente em todo mês de maio, desde 1937, em Bruxelas. Criado pela rainha Elisabeth da Bélgica e pelo violinista Eugene Ysaÿe, tornou-se um dos maiores concursos musicais do mundo. O concurso, em seu início, era somente para violinistas e pianistas. Em 2012, passou a incluir compositores e, em 2017, violoncelistas.

¹⁸³ Violino fabricado pelo luthier Guieppe Guarneri, apresentando a mesma qualidade dos violinos do famoso luthier Antonio Giacomo Stradivari.

ninguém se conhecia, quando, no dia seguinte, depois de dois dias, olho pela janela, aquela paisagem estupenda de Lages, flores, montanhas, nevadas. Nossa! Eu fiquei louca da vida. Nós fomos para esse *camping* que era uma ilha, lá tinha todas as coisinhas de madeira, foi muito gostoso.

O Alberto Lysy escreveu para meu pai, dizendo que havia escrito para o Ljerko Spiller¹⁸⁴, que era professor em Buenos Aires, porque o Lysy não morava na Argentina. Ele morava na Europa e, por causa da guerra, foi para a Argentina. E era para eu estudar com Spiller. Logo, eu fui e toquei para ele, só que eu tinha que ir até Buenos Aires e não tinha como me sustentar por lá e o Spiller queria a todo custo que eu morasse em Buenos Aires. Mas, para morar lá, a não ser que eu entrasse outra vez em uma outra orquestra. Mas eu já estava na orquestra em Córdoba. Como o pessoal gostava muito de mim, a direção de cultura se encarregou de pagar todos os gastos para a viagem. Era uma viagem de 13 horas de ônibus. Eles pagavam absolutamente todos os gastos, os táxis, o hotel, e eu tinha que ir à casa de Córdoba, como se fosse um consulado, para constar que eu tinha estado lá.

Sendo assim, a única coisa que era por minha conta eram as aulas. Eu viajava a cada 15 dias e eles me davam dois dias de folga na orquestra. O Spiller era considerado, assim, um grande nome na Argentina. Ele tinha estudado no Conservatório de Paris, com Capet¹⁸⁵ que tinha sido também professor do Galamian.

Com ele, eu comecei a estudar Wieniawski¹⁸⁶, coisas muito difíceis, estudos de Gaviniès¹⁸⁷... Nem lembro, era tanta coisa! Fazia muita técnica, mas, como comentei, não se usava essa história de Flesch, que é importante, mas a técnica que eu fazia compensava todo o resto. Obviamente, eu fazia técnica adoidado e já tinha feito técnica com o meu pai e também nos conservatórios, que era o mesmo programa do Conservatório de Paris.

Continuando, eu ia a Buenos Aires a cada 15 dias, ia e voltava. Só quando eu tinha 15 anos meus pais foram embora de Córdoba e voltaram para aquela cidade chamada Rio Cuarto. Nesta época, eu fui morar em Buenos Aires. Fiquei morando sozinha em uma pensão de estudantes, de meninas, porque eu não queria mais voltar para aquela cidade. Eu morava sozinha nesse lugar, que se chamava *pensiones de “estudiantes”*, e tinha toda a liberdade do mundo, mas eu dormia muito de manhã e chegava atrasada nos ensaios, entre outras coisas.

¹⁸⁴ Ljerko Spiller (1909-2008), violinista argentino naturalizado croata.

¹⁸⁵ Lucien Louis Capet (1873-1928), violinista francês.

¹⁸⁶ Referência ao livro de estudos e caprichos musicais técnicos para violino, *“Etudes - Caprices opus 18”*, escrito pelo violinista Henri Wieniawski.

¹⁸⁷ Referência ao livro de estudos musicais técnicos para violino, *“24 Studies for violin solo”*, escrito pelo violinista francês, Pierre Gaviniès.

No ano seguinte, quando eu tinha 15 anos, apareceu outra vez o Alberto Lysy, mas ele apareceu no teatro falando que queria escutar quem quisesse tocar. Ele estava escutando a Argentina inteira para levar para um pequeno conjunto de câmara que iria fundar. Depois do ensaio, que me pegou totalmente desprevenida, e eu não sabia, mas, como comentei, minha cabeça ainda era muito limpa, ainda não tinha sofrido nada.

Toquei o estudo de Wieniawski, o número um ou dois, eu acho, não sei mais o que além do Wieniawski, mas dele eu me lembro e eram todas pessoas, como sempre, mais velhas. Eu fui escolhida para fazer parte desta camerata, mas eu disse:

— Tenho que pedir permissão para o meu pai.

E eles disseram:

— Nós vamos tocar em Rio Quarto — onde meus pais estavam morando outra vez.

Eu sei que estava morando sozinha e saí tão feliz, porque era uma turnê de um ano inteiro que nós íamos tocar em muitos e vários lugares diferentes e eu sei que saí de lá completamente nas “nuvens”. Imagina uma menina com 15 anos fazendo turnê em Brasília, Estados Unidos, França, Itália e lá vou saber onde mais. Para ir a Rio Quarto com a camerata, eu acabei escapando do ensaio da sinfônica em Córdoba que tinha um concerto e eu não fui.

A primeira etapa foram três meses de estudos em Bariloche. Preparamos todo o repertório do ano inteiro e então saímos em turnê. Obviamente que tivemos aulas, ficamos no festival Menuhin, na Suíça, tendo aulas com o próprio Menuhin. Depois, na Itália, tivemos aulas também com Sándor Végh¹⁸⁸. O Sándor Végh foi um grande professor, violinista, camerista¹⁸⁹ e teve um quarteto¹⁹⁰ famoso.

Quando estávamos na Itália, quase de volta para a Argentina, eu estava tendo aulas com ele e foi quando Végh tocou um concerto conosco, depois disso, ele me convidou para ir estudar com ele na Alemanha, em Düsseldorf¹⁹¹.

Essa camerata tornou-se muito famosa e era muito pequenininha, com 12 componentes. Sendo assim, os teatros e as salas de concertos ficavam lotadas de pessoas. Foi assim na Argentina. O primeiro lugar que tocamos fora da Argentina foi em São Paulo, no Teatro Municipal. Depois, nós continuamos a turnê pelo Rio de Janeiro, Nova York, Washington e etc.

¹⁸⁸ Sándor Végh (1912–1997), violinista húngaro naturalizado francês.

¹⁸⁹ Profissional do meio musical, que trabalha com grupos de câmara.

¹⁹⁰ Grupo formado por quatro músicos. No caso em questão, a colaboradora faz referência à formação com quatro instrumentos de corda: dois violinos, uma viola e um violoncelo, ou, então, um violino, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo.

¹⁹¹ Universidade de Düsseldorf (*Heinrich–Heine–Universität Düsseldorf*).

Passou-se todo esse ano, ficamos morando em um castelo medieval, desses medievais de 1400 anos, na Itália. Tocamos em grandes festivais: festival de Salzburg (Alemanha), Menuhin (Viena), Contempó (França) e isso tudo durou um ano.

Nós voltamos para a Argentina e ainda pegamos vários concertos. Já no final, gravamos um cd, (um disco na época) e eu nunca vi esse disco. Fizeram um filme das nossas vidas ensaiando que passaram no cinema.

A turnê continuava outra vez e outra turnê. Nós provavelmente íamos ter aulas também, não sei com quem, mas eu não me interessei mais, porque eu pensei: “isso já chega. Não é para mim, porque eu sou muito jovem”.

Com 15 anos, achamos tudo maravilhoso, mas eu não gostei. Em partes, porque era muito jovem, eu sabia que precisava de um estudo contínuo e constante. Nós estudávamos, mas não tínhamos aulas regulares por estarmos viajando, essas coisas, e eu era muito pequena para tudo isso, mas, de todo jeito, foi uma grande experiência (não emocionalmente), porque eu tinha visto grandes músicos, tocado com grandes violinistas, isso eu não posso negar.

Com a oportunidade e o convite que eu tive de estudar em Düsseldorf, no conservatório superior, preferi ir para a Alemanha. Logo, quando o Lysy disse:

— Até o ano que vem, porque agora nós vamos ter dois meses de férias”.

Cada um ia para seu “canto”, eu falei para que não iria voltar mais para essa camerata. Ao chegar em casa, meu pai disse:

— Quero ver o que você aprendeu.

Nossa! Eu fiquei apavorada de tocar para o meu pai. Apavorada! Porque nós tínhamos feito muitos exercícios de yoga relacionados ao violino, por causa do Menuhin. Acordávamos cedo e a primeira coisa era fazer os exercícios de yoga aplicados ao violino. Eu mostrei para o meu pai os exercícios e meu pai me disse:

— Não me interessa isso. Quero ver você tocando, senão você não vai para a Alemanha.

E eu não conseguia tocar. Mas, depois eu toquei, mas não lembro o quê. Eu queria ir embora, não só por causa do violino, mas a minha vida era a de uma pessoa completamente à parte. Eu não tinha amigos, não tinha quem me entendesse, e eu tinha por volta de 16 anos.

Um amigo do meu pai, que era violoncelista, teve uma ideia e me disse:

— Cecília, toca um concerto com a orquestra daqui. Toca um concerto, faz alguma coisa.

Eu segui o conselho dele e toquei e, assim, meu pai se convenceu e disse:

— Ok, pode ir para a Alemanha. E me deixou ir outra vez para a Europa.

Eu cheguei à Alemanha e fui estudar com Sándor Végh, em Düsseldorf. Naquela época, não existia essas coisas de hoje em dia, doutorado e não sei mais o que. Era nível superior universitário.

Eu fui estudar com ele e tinha as aulas na casa dele, ao invés de ir ao conservatório, ele exigia que todos os seus alunos escutassem uns aos outros e ele tinha seis alunos. Eu era muito jovem, os outros eram talvez mais velhos do que eu. Com a minha chegada à Alemanha, eu morei em uma pensão que era bonita, de meninas protestantes. Mas, primeiro, eu não estava acostumada com esse tipo de coisa, como que rezar antes de comer. Depois, um monte de coisas assim, a comida era completamente outra e eu completamente sozinha, não tinha com quem falar. Moravam duas meninas por quarto, porque muitos pais colocavam as filhas lá porque tinham algum problema em casa. Minha coleguinha de quarto era malvada e, quando eu ia estudar violino, ela ficava me atacando. Chegou a um ponto que ela me deu um empurrão e eu caí na cama com o violino. Fiquei tão nervosa que comecei a tocar bem agudo, mas bem agudo mesmo, e a menina saiu como uma louca. Depois disso, fui pedir auxílio no consulado argentino, mas era tanto frio e nervosismo que, ao chegar lá, eu não conseguia falar, estava tudo paralisado. O próprio consulado, por conta própria, foi buscar todas as minhas coisas e me levou para outro lugar, que era bem em frente. Era uma espécie de pensão, de casa de meninas católicas, mas não tinha nada que ver em ser católico ou não. O problema que, primeiro, não dava para tomar banho todo dia. Era uma vez por semana e olhe lá. Insuportável! E, com tudo isso, quem foi o primeiro a pagar as consequências de todo esse desespero, essa solidão e tudo mais? O violino.

Passou um período em que eu chegava às aulas e o pessoal era muito antipático e eu não conseguia tocar, tremia, não conseguia tocar nada. E o Végh achava que eu não estudava. Ele era tão grosso e insensível que não percebia que uma menina dessa idade estava passando por um problema muito mais sério do que tocar violino.

Pouco depois, eu conheci um estudante de piano de outra universidade, Essen¹⁹². Esse estudante tocou comigo um monte de coisas que eu já tocava e, assim, eu consegui voltar a tocar. Para mim, foi como voltar de um trauma. Ele ficou impressionado e me convidou para ir para Essen. Levou-me para o professor de lá, que ficou encantado, porque, para ele, era importante ter uma menina que vinha da América do Sul e estudar com ele.

¹⁹² Universidade de Duisburg-Essen (*Universität Duisburg-Essen*).

Eu me transferi para esse lugar onde eu também tive contato com outros estudantes. Era uma universidade que tinha todas as carreiras de artes: música, *ballet*, fotografia. O meu contato foi com outras pessoas, não só com a área da música.

Nessas alturas, eu estava por volta de seis ou sete meses lá. Nessa época, eu já estava estudando em Essen, onde o professor estava tão feliz comigo que conseguiu uma bolsa própria da universidade. Nesses meses, eu vivi com uma bolsa da própria universidade. Depois, eu tinha esquecido que o pessoal do consulado tinha feito para mim todos os papéis para uma bolsa, que era a mais importante que existia na Alemanha. Era uma bolsa que não era só para música, mas também para qualquer outra coisa. Tinha duas bolsas por ano para cada país e, assim, para a Argentina havia duas bolsas. Essa é a bolsa de *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD)¹⁹³. Eu tive que mandar uma gravação, toquei um estudo de Rode n.º 7, o concerto de Max Bruch¹⁹⁴. Eu mandei a gravação e os papéis. A gravação foi escutada por 30 professores que escolhiam até chegar a bolsa do DAAD que era e, realmente, foi uma grande vitória ganhar essa bolsa. Através da bolsa do DAAD, eu fui enviada para estudar alemão no *Goethe Institut*¹⁹⁵ em Schwerin¹⁹⁶, um pouco mais para o norte da Alemanha, onde eu fiquei dois meses. O curso era o dia inteiro: quatro horas de manhã e quatro horas de tarde e, na época, caía nas férias e o DAAD pagava esse curso, que era caríssimo.

Meus colegas no DAAD eram estudantes estrangeiros, mas, de música, eram pouquíssimos e, para mim, caiu muito bem. Como eu não conhecia ninguém nesse curso, eu fiz amizades.

Voltei para *Essen* e comecei o semestre. Quando comecei a estudar lá, já tinha tido grandes professores. Logo, eu já tocava e eu queria estudar com o melhor professor que tivesse. Esse professor de Essen tinha sido *spalla* da orquestra em Stuttgart¹⁹⁷, era uma pessoa de nível, mas não era o professor que eu queria. Assim, eu fui à procura de um novo professor, o de mais nome que tinha na Alemanha, que era o Max Rostal¹⁹⁸.

¹⁹³ Fundada em 1926 e considerada a maior organização de bolsas de intercâmbio internacional para a Alemanha. As bolsas destinam-se a estudantes de graduação e pós-graduação; além de possibilitarem o estudo em diversas universidades alemãs, apoiam os bolsistas, oferecendo-lhes cursos de língua alemã, entre outros apoios.

¹⁹⁴ Refere-se ao concerto n.º 1 em Sol menor, *opus* 26, para violino e orquestra, do compositor alemão Max Christian Fredrich Bruch.

¹⁹⁵ O *Goethe-Institut* foi fundado em 1951, sucedendo a *Deutsche Akademie*, que fora fundada em 1925. Inicialmente, o objetivo principal foi o ensino da língua alemã a professores estrangeiros. A partir de 1953, o instituto começou também a oferecer cursos de alemão a estudantes e no mesmo ano iniciou um programa para divulgar a língua alemã em outros países. Entre 1959 e 1960, todas as instituições culturais governamentais da Alemanha, até então existentes em outros países, foram unificadas e passaram a fazer parte do *Goethe-Institut*, o que se mantém até os dias atuais.

¹⁹⁶ Capital do Estado de Mecklemburgo-Pomerânia Ocidental, na Alemanha.

¹⁹⁷ Capital do Estado de Baden-Württemberg no sudoeste da Alemanha.

¹⁹⁸ Max Rostal (1905-1991), violinista e professor de alemão. Foi aluno de Carl Flesch.

A primeira entrevista que eu tive foi com o Rostal e, como ele nasceu na Áustria, era aquela coisa extremamente organizada, tudo marcadinho. A entrevista com ele foi: eu cheguei lá, toquei para ele. Ao mesmo tempo, eu também escrevi para Juilliard¹⁹⁹, em Nova York, mas, como eu fui aceita na outra universidade, e estava com essa bolsa do DAAD, que era excelente, todos os meses tinha dinheiro para roupas e coisas, acabei ficando em Colônia. Porque a Juilliard até me respondeu para eu preencher os papéis, mas como que eu ia para Nova York? E, depois de pensar, eu disse:

— Não, eu fico aqui em Colônia.

Já tinha me encaixado. Depois, eu fiz um exame na Universidade em Colônia, entrei e comecei a ter aulas com o Rostal e também com a Berta Volmer²⁰⁰, que foi uma grande professora. Ela escreveu todos aqueles livros que hoje em dia são publicados e, dentro de toda a frieza alemã, virou uma mãe para mim e queria me ajudar. Ela tinha extrema confiança em mim, no meu talento. Por isso, todos os anos, quando eram as férias, a Berta Volmer me levava para a Suíça. Eu ficava em casa de família e ela em um hotel muito bonito nas montanhas. Ela me dava aula todos os dias e óbvio que ela não me cobrava as aulas. Era mais porque ela não queria me deixar sozinha em Colônia, talvez não confiasse na aluna que tinha e que eu ia estudar.

Com isso, se tornou uma amizade muito bonita que, para mim, levo para a vida inteira. Por isso, eu digo que foi uma pessoa que me ajudou lá, porque meus amigos eram quase todos estrangeiros e nos juntávamos, porque era duro, sofriamos desprezo quando tínhamos contato com as pessoas na rua, não na Universidade. Isso naquela época. Hoje em dia, não sei como é.

Primeiro, eu comecei a estudar com o Max Rostal, porque ele só tinha 12 alunos. No começo, entrávamos na classe dele e não tínhamos aulas com a Berta Volmer. Depois, ele percebeu o quanto era importante o trabalho dela, porque ele não possuía aquela “paciência”, vamos dizer, de fazer um trabalho técnico. Ele era como uma consulta médica: pegava a peça, a partitura de piano que nos levávamos, íamos marcando as coisas e depois ele fazia todos os comentários, enquanto a Berta Volmer era capaz de ficar com um aluno, que tinha dificuldade, uma hora com uma arcada²⁰¹, por exemplo.

O Rostal foi um grande violinista, dos grandes mesmo! Ao escutar as coisas dele tocando no Youtube, é possível ver que o som dele é incrível, fantástico! Mas ele se dedicou a

¹⁹⁹ Trata-se da universidade norte-americana, *The Juilliard School*, situada na cidade de Nova York. Foi fundada em 1905. É uma universidade líder em cursos de artes (música, dança e teatro).

²⁰⁰ Berta Volmer é violinista e violista alemã. Foi aluna de Carl Flesch.

²⁰¹ Termo que define os movimentos feitos com o arco do violino.

essa parte da lógica, onde ele colocou dedilhado²⁰² em 50 mil concertos e estudos, se dedicou mais a essa questão pedagógica, um trabalho de admirar.

Eu tenho muito respeito por ele e também pela Berta Volmer, porque além dela ter sido uma excelente violista, também estudou violino com o Flesch como o Max Rostal. Ela foi uma pessoa muito importante na parte de conscientizar os alunos tecnicamente, para quem estudou com ela, porque o Rostal não tinha essa paciência de estar vendo os menores detalhes técnicos. Ele olhava mais o geral e, musicalmente, assim como um quadro. Dá uma “pincelada aqui” e “outra pincelada ali”, mas o trabalho “duro”, “a dureza”, era ela que fazia. Quando eu comecei com ela, para eu me adaptar à nova técnica, ela me proibiu de, no começo, tocar em qualquer orquestra.

Na Universidade, eu comecei a fazer harmonia, mas porque queria. Afinal, eu tinha feito todas as matérias teóricas na Argentina e, como mandei todos os meus papéis (diploma) que eu tinha da Argentina, eles aceitaram e pronto, me liberei disso, porque era muito difícil. A harmonia era dada de um jeito diferente, tudo em alemão e era muito difícil de entender.

Eu fazia música de câmara e, depois, orquestra. Comecei a estudar piano, porque na pensão de estudantes cada quarto tinha um piano. E, como eu já tinha estudado um pouco de piano no conservatório na Argentina, que era obrigatório (como comentei antes, era todo baseado no conservatório de Paris), me empolguei. Até que um dia não quis mais estudar piano.

No meio de tudo isso, eu comecei a dar aulas em escolas que, na maioria das vezes, emprestavam os instrumentos para os alunos e tinham orquestras. Foi lá que eu comecei a dar aulas e fui apreendendo. Foi importante dar aulas. No momento, eu tocava com as orquestras, toquei em recitais e foram em média quase seis anos até que eu fiz o meu exame final na *Hochschule*²⁰³, em Colônia, na Alemanha. Formei-me com nota máxima. Depois, eu fui para a Suíça tocar para o Corrado Romano²⁰⁴ (que também foi aluno do Flesch) e que me aceitou como aluna dele com grande entusiasmo no Conservatório de Genebra. Mas, nesse último ano, eu fiquei muito doente das minhas costas, acho que foi fruto de muitos medos, nervosismos e das vivências psicológicas. Eu tive que ser operada e tiraram dois discos da minha coluna nas férias. Fiquei dois meses hospitalizada. Eu estava com tudo pronto para ir à Suíça, mas, quando eu saí do hospital, fui para a Suíça estudar com o Romano. Houve um problema: como eu ia me sustentar lá? Então, ao conversar com o secretário-geral da *Orchestre de La Suisse Romande*²⁰⁵,

²⁰² Posicionamento dos dedos, no violino, referente às notas da partitura.

²⁰³ Universidade, em português. A colaboradora refere-se, aqui, aos exames finais que realizou na Universidade de Colônia (*Universität zu Köln*).

²⁰⁴ Corrado Romano (1920-2003), violinista e maestro italiano.

²⁰⁵ Orquestra fundada em 1918 em Genebra, Suíça.

souberam que eu fui aluna do Max Rostal, marcaram uma audição e me aceitaram para fazer cachê²⁰⁶. O Corrado Romano foi completamente contra essa história de eu tocar em orquestra, porque ele queria que eu estudasse para ser uma solista²⁰⁷, mas eu falava para ele:

— Maestro, como eu vou viver? Do quê? De ar?

Eu já tinha uma relação um pouco mais íntima. Ele sempre foi legal e bonzinho comigo. Por ser italiano, era outro tipo de pessoa. Ele tinha a maior honra de eu ter ido estudar com ele, após ter estudado com o Rostal.

Tudo que me restou foi continuar tocando na orquestra e o pessoal me adorava. Depois, apareceu um concurso e uma vaga na orquestra e eu pensei “eu vou ter que fazer esse concurso”. Resolvi fazer o tal concurso, competindo com um monte de gente que vinha da Europa inteira. Os concursos lá já eram da seguinte forma: atrás de uma cortina e eu era um número e não meu nome e era assim. Também a orquestra inteira votava. Eu ganhei o lugar, mas depois fiquei pouco tempo, porque era muito trabalho e não era aquilo que eu queria para mim.

Sempre existia aquela coisa de “eu vou ficar a minha vida inteira aqui?”. Sabe, nós somos latinos e voltar para a Argentina, não! Como eu comentei, eu adoro meu pai, mas tinha muito medo de tocar para ele, porque me cobrava muito e sempre tive o Brasil como uma coisa que sempre adorei e eu não posso me queixar da minha vida, tive bolsas do consulado, DAAD, Conservatório de Genebra e a partir dos 14 anos, eu consegui tudo isso completamente sozinha, ninguém corria atrás das minhas coisas.

No meio dessa história, quando eu ainda estava na Alemanha, conheci o Cláudio Santoro²⁰⁸, que foi professor na Universidade de Mannheim²⁰⁹. Nós fizemos muita amizade, eu adorava ir à casa dele e da Gisele sua esposa (que hoje é viúva) e, além do mais, ele adorava tocar comigo as peças dele. O Santoro me adorava. Nós fazíamos música juntos, ele me colocava para tocar as coisas dele, que hoje em dia estão gravando por aí e quem deveria estar gravando isso era eu. Eu ia muito na casa dele e, por exemplo, a 5.^a sonata²¹⁰ ele nem sabia como soava com o piano e nós tocamos a sonata à primeira vista.

²⁰⁶ Termo utilizado para designar trabalho temporário, sem qualquer vínculo empregatício. No meio artístico, no musical, especificamente, a convocação é feita conforme as necessidades das orquestras ou grupos musicais.

²⁰⁷ Profissão na qual o músico se especializa em fazer solos com grupos musicais (orquestras sinfônicas, de câmara, entre outros).

²⁰⁸ Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989), maestro, compositor e pianista brasileiro. Fundou a Orquestra da Universidade de Brasília e a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília.

²⁰⁹ Refere-se à Escola Pública Superior de Música de Heidelberg Mannheim, na Alemanha (*Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim*).

²¹⁰ Por referência à Sonata n.º 5 para violino e piano, composta por Claudio Santoro.

Eu ia muito à casa dele, para Heidelberg²¹¹, porque fiz muita amizade, eu era amiga da família inteira e nós fazíamos muita música juntos. Quando ele precisava de tranquilidade para escrever, instalava-se na minha casa, porque na dele, apesar de grande, não tinha tranquilidade com toda a “brasileirada”. Teve outra vez que ele ficou em minha casa porque ele estava fazendo uma série de conferências com o Almeida Prado²¹². Eu conheci o Almeida Prado porque eles ficaram no “cubículo”, que era a minha casa, e acabei tocando com o Almeida Prado. Desse jeito, eu tive contato com grandes músicos, com pessoas importantes que eram extremamente simples. Não tinha ninguém “metido à besta”. O próprio Santoro era uma pessoa extremamente simples. Por isso, que eu falo: que o verdadeiro artista tem que ser simples.

Durante um tempo que eu cheguei aqui no Brasil, eu fazia um *tour*, ia à Goiânia dar aulas na Universidade. Quando o Santoro precisava, eu ia à Brasília *spallar* com a orquestra, fazia os ensaios e concertos lá. Isso foi quando o Santoro voltou. Fiquei fazendo isso talvez por volta de dois anos. Depois disso, eu fiquei dando aulas na Escola Municipal²¹³, particular e na antiga Universidade Livre de Música²¹⁴, na escola de música de Osasco, ou seja, meus dias eram extremamente lotados. Quando a Stephanie nasceu, eu não tinha direito a pedir licença de nenhum lado. Assim, uma semana depois, eu estava dando aulas normalmente. Continuei o meu ritmo bem intenso, mas era muita coisa para continuar. Logo, por exemplo, da ULM eu saí.

Para a escolha dos alunos, também levo em consideração a parte pessoal, fazendo uma pequena entrevista com os alunos, para conhecê-los. Com o passar do tempo, nós vamos tendo mais experiência. Isso não significa que eu sou vidente, mas das coisas que eu prezo em um aluno são a simplicidade e o respeito. Depois, obviamente, vem a parte musical de percepção do ouvido, se o aluno não tem ouvido, não dá para fazer grandes coisas. Nós percebemos quando o aluno toca desafinado e não percebe, e aquele que pode estar tocando desafinado, mas o aluno tenta fazer na hora alguma coisa para mudar, e também tem a parte da facilidade manual.

Eu gosto de fazer o aluno do meu jeito. Isso significa que, às vezes, até existem alunos que tocam coisas difíceis, pessoas de mais idade que estudaram não sei com quem, mas, de todo jeito, isso não me interessa, porque tem essa parte que eu gosto de fazer do meu jeito. Por isso, talvez, eu prefira pegar um aluno mais jovem, 13 ou 14 anos, que toque alguma coisa e, depois

²¹¹ Cidade localizada no sudoeste da Alemanha.

²¹² Almeida Prado (1943–2010), compositor e pianista brasileiro.

²¹³ Referência à Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM), hoje localizada, como já dito anteriormente, no bairro do Anhangabaú, no centro da cidade de São Paulo.

²¹⁴ Referência à antiga Universidade Livre de Música – Tom Jobim, hoje denominada Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP – Tom Jobim), localizada, como já dito anteriormente, no bairro da Luz, na cidade de São Paulo.

de ter feito essa entrevista e o escutado, e se eu sinto que o aluno tem potencial, eu prefiro pegar esse tipo de aluno.

Teve a história de um aluno que tocava o mínimo, ele tocava a primeira posição e os professores falaram para mim:

— Você vai pegar essa tragédia? Ele é muito ruim para você!

Mas, eu pensei e eu peguei a ficha dele e disse:

— Eu vou pegá-lo.

Depois, tiveram as provas semestrais, os professores escutaram e ficaram de boca aberta com o que tinha acontecido com esse aluno. Isso significa que eu senti, de coração, com meu nariz e meus ouvidos, que era um menino impressionante, que estudava e gostava de estudar.

Por isso, eu digo que não significa que eu também não erre algumas vezes. É muito importante para mim que o aluno novo, quando entra e se integra com os outros, possamos formar uma família dentro da escola de música, porque quase todo mundo tem muita dificuldade de dinheiro, a maioria com distância. Eu tento fazer desse grupo uma família, onde um ajuda o outro. Não existe diferença de religião ou de quem toca mais, de quem toca menos. Não me interessa absolutamente nada, o que interessa é o progresso individual de cada aluno e que eles se integrem uns aos outros e se tornem realmente uma família de amigos, é isso que eu quero, não gosto de fazer diferenças, destruir ninguém. Alguns alunos têm mais facilidade para uma coisa do que os outros, mas, em geral, todos têm um ponto positivo e isso que é bonito.

O meu critério em relação aos alunos é o mesmo. Só com os alunos particulares é difícil para estarem todos juntos porque eu não consigo juntá-los para terem esse contato. Já que alguns vêm de não sei de onde e eu marco todos em uma hora determinada. Mas, de querer puxar o aluno para frente, eu sou exigente. Porém, isso não significa que vou destruir um aluno, que é muito fácil de se destruir um aluno e, assim, poder acabar com a vida de alguém. E isso é uma coisa que eu não suporto. Afinal de contas, todos nós somos seres humanos e temos que ser bem tratados. Se o aluno vem estudar é porque quer aprender alguma coisa.

Eu aprendi isso por mim mesma e com meu coração, poderia assim dizer, mas, por exemplo, nós temos que ter muita mais sensibilidade com relação a um adolescente, e tem professores que não entendem isso, que não sabem e deveriam estudar Psicologia antes de se tornarem professores, eu acho. Eu mesma gostaria de ter estudado Psicologia, porque é uma parte que eu gosto muito e tem professores que destroem os alunos porque é muito fácil você falar para o aluno que não tem jeito, que toca desafinado. Mas, por que o aluno toca desafinado? E por que tem algum defeito? É essa a questão! E você deve tentar mostrar para o aluno onde

ele toca desafinado, por que ele toca desafinado. Por isso eu trago muito dessa parte técnica, dessa base técnica, para depois o aluno poder perceber sozinho, entender o porquê e conseguir passar sobre todas essas coisas e um dia tocar direito. Mas, também, tem alunos que não têm essa consciência, vontade e não percebem a importância de fazer um trabalho técnico. Esse aluno que não tem essa consciência e vontade é porque não sabe e não se questiona do porquê. Mas quem quer e faz esse trabalho com vontade, que de início parece ser chato, mas, depois de algum tempo, se vê o resultado, aí os alunos dão valor. Mas nem todo mundo tem essa vontade e consciência de querer tocar direito, tem gente que acha que já toca e esse tipo de aluno é muito difícil de lidar. Eu não vou destruir um aluno, mas também não me interessa.

Antes de chegar ao Flesch (que não é o único, tem outros livros de escalas que dá para fazer, só que o Flesch resumiu tudo em um único livro), eu não posso passar um Flesch para um semi-iniciante, porque não é que você vai passar o Flesch para um aluno e dizer:

— Tá, vai estudar escala.

Não! Tem que mostrar como se faz essas coisas, como se estuda, isso que é importante em um professor. Ele tem que conhecer a técnica profundamente para poder passar e ter o dom de dar aula, porque não adianta fazer tudo isso de técnica: “50 mil” Sevciks, Flesch e passar de qualquer jeito para o aluno que precisa ter uma boa orientação. Se o aluno não tiver uma boa orientação, pode fazer tudo isso de técnica que não vai sair peça. Tudo isso tem que ser mostrado coisa por coisa, mas nem todo mundo tem essa chance de ter uma boa orientação.

Até chegar ao Flesch, o aluno tem que estar bem com a mão esquerda, porque é nela que começa todo defeito da desafinação. Geralmente, o aluno chega todo torto e precisa passar por um trabalho de conscientizar bem e se colocar bem a mão esquerda, e isso são pequenas “coisinhas importantíssimas” para melhorar as distâncias e fazer um trabalho bem-feito de mão esquerda. Nesse começo, às vezes, os alunos têm dificuldades é nesse início, principalmente, que eu começo com os livros do Sevcik. Dou de várias formas até colocar os dedos corretamente no instrumento, porque se o aluno encontrar enormes dificuldades e não corrigir esses defeitos, não vai melhorar. Depois que o aluno colocou a mão esquerda direito e, depois de eu passar aqueles movimentos básicos do arco²¹⁵, que são extremamente importantes, e tudo está funcionando, vou encaixando uma coisa na outra. Logo depois vem as mudanças de posições fixas²¹⁶: terceira e quinta, que são as posições básicas; podemos começar com o livro do Sevcik

²¹⁵ Os movimentos básicos são uma série de seis movimentos técnicos feitos com o lado direito do corpo (lado do arco do violino) para aperfeiçoar o manuseio com o arco. Essa série de movimentos foi criada pelo violinista Carl Flesch.

²¹⁶ “Mudanças de posição fixa” é o termo utilizado quando o violinista usa sua mão esquerda para deslizar pelo instrumento, para notas mais agudas. No violino existem sete posições.

*opus 9*²¹⁷, que são as mudanças de um tom e meio tom²¹⁸, mas com as cordas duplas e eu vou dando aos “pouquinhos”. Uma vez que essa história do *opus 9* está encaixada, entramos no *opus 8*. Eu passo todo um sistema aos poucos, até chegar ao Flesch e, não é que eu dou o sistema de escalas inteiro para um aluno, eu passo o Flesch com mudanças diretas²¹⁹. Depois entram as mudanças por extensão, acompanhadas dos métodos que eu vou dando aos poucos. Depois, entram as “pecinhas” e as “peçonas”, mas isso quando o aluno já tem consciência, por exemplo, de mudanças por extensão, diretas, até chegar a tocar bem uma peça que seja um “pouquinho” mais sofisticada musicalmente.

Depois que o aluno passou por toda essa parte técnica e chegou a um nível que consegue tocar coisas mais complicadas, obviamente que não vou “botar” um dedilhado para cada aluno, existe um dedilhado e ponto. Mas, por exemplo, antes de o aluno pegar um livro do Kreutzer, que eu mesma fiz os dedilhados, muitos por extensão²²⁰, o aluno tem que estar um nível e conhecer a técnica, senão a pessoa que pegar os dedilhados criados pelo Rostal, por exemplo, não vai entender e ainda achar que é ruim, porque não sabe.

Se olharmos às edições do Rostal²²¹ que, para mim, são perfeitas, ele mostra absolutamente tudo: que dedo que fica, que dedo que não fica. Mostra tudo minuciosamente. É um trabalho maravilhoso.

Eu sou “bitolada” em Flesch e comecei a estudá-lo na Argentina, mas não do jeito que eu estudei quando cheguei a Colônia. Como eu tinha feito todos os Sevcik’s, quando cheguei a Colônia, eles (o Rostal e a Berta Volmer) aplicaram muito mais o Flesch, porque eles foram alunos do Flesch.

Eu nunca estudei o livro do Galamian²²², mas é tão bom quanto às coisas que o Rostal aplica. No fundo, no fundo, acaba sendo quase a mesma coisa, mas, obviamente, que ambos tiraram excelentes e grandes violinistas. Só que, na época, nos Estados Unidos, era Galamian e, na Europa, era Rostal e os dois eram os grandes professores da época.

²¹⁷ Refere-se a um dos volumes da série de livros escritos por Otakar Sevcik.

²¹⁸ Expressão utilizada para se referir às maiores e menores distâncias entre as notas musicais.

²¹⁹ Utiliza-se a expressão “mudanças diretas” quando as mudanças de posição não necessitam do apoio de outras notas além das necessárias para efetuar a mudança.

²²⁰ Termo técnico utilizado quando o violinista realiza mudanças de posição, esticando os dedos, ao invés de apenas deslizá-los pela corda.

²²¹ Max Rostal editou, com marcações de dedilhados e arcadas, muitos estudos e peças para violino, alguns publicados e utilizados até os dias de hoje.

²²² Refere-se ao livro de escalas, escrito pelo violinista iraniano.

Algumas coisas do estudo do Kreutzer eu uso a edição do Galamian²²³, o que tive “preguiça” de colocar os meus dedilhados porque é um trabalho muito grande colocar dedilhados. Não é de “um dia para o outro” que se coloca, tem que pensar e refazer e etc, e que até os dias de hoje não terminei alguns dos últimos estudos. Por isso, eu também uso a edição do Galamian, principalmente para os estudos de Kreutzer e Dontinho²²⁴. Os métodos do Kayser²²⁵, eu uso Gingold²²⁶ ou Galamian, o Gaviniès pego da edição do Galamian, porque o Rostal não dava Gaviniès. Depois, tem muitas coisas que eu dedilhei, enfim. Eu uso muitas coisas editadas pelo Galamian, mas obviamente tudo o que foi editado pelo Rostal, eu prefiro, porque parece que fala a mesma língua. Agora, para esses estudos que eu estou falando, como um “dontinho”, difícil “para caramba”, eu uso a edição do Galamian, o livro do Fiorillo²²⁷ também, porque são as edições mais “top”. O que o Rostal não fez, eu pego do Galamian. Agora, dos concertos e das peças eu sempre prefiro pegar as edições que saíram do Rostal ou coisas que eu tenho. Porque, infelizmente, não foi tudo impresso e estão tudo na biblioteca de Colônia, tantas coisas que eu gostaria de ter dos dedilhados, porque fala a mesma língua e eu sou admiradora de toda essa escola.

3.3.3 Considerações finais sobre as entrevistas

As lembranças de expressão oral compartilhadas por Cecília Guida sinalizam uma maior influência da tradição violinística de Flesch na formação profissional dessa colaboradora. Tais sinais estão presentes quando ela faz referência, por exemplo, a três de seus professores de violino que foram alunos de Flesch; dois deles na Alemanha, e um na Suíça. Além disso, Cecília explicita sua preferência pela tradição de Flesch e afirma se deixar orientar por ela em suas práticas educacionais. Também neste caso, investigações das trajetórias formativas dos professores citados por Cecília poderão trazer elementos confirmadores ou não da influência exercida por Flesch na formação da nossa colaboradora, como violinista e professora de violino.

²²³ Ivan Galamian também editou, com marcações de dedilhados e arcadas, muitos estudos e peças para violino, alguns publicados e utilizados até os dias de hoje.

²²⁴ Refere-se ao livro de estudos musicais técnicos para violino, “24 *Studies preparatory to Kreutzer and Rode Studies for violin, opus 37*”, escrito pelo violinista Jakob Dont.

²²⁵ Refere-se ao livro de estudos musicais técnicos para violino, “36 *Studies opus 20 for violin*,” escrito pelo violinista e compositor alemão Heinrich Ernst Kayser.

²²⁶ Josef Gingold (1909-1995), professor e violinista russo. Fez edições de livros e peças para violino.

²²⁷ Abreviação que se refere ao livro de estudos musicais técnicos para violino, “36 *etude or caprices, opus 3*”, escrito pelo violinista Federigo Fiorillo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, apresento, a seguir, uma síntese de como as escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa – representadas, neste trabalho, por Carl Flesch e Ivan Galamian, respectivamente – abordam os movimentos do corpo, da mão direita e a da mão esquerda, com o violino e o arco. Para tanto, recorro a imagens e a quadros sinóticos²²⁸. E, por fim, destaco alguns dos princípios e valores presentes nas práticas de ensino das três professoras de violino que foram entrevistadas, Maria Fernanda Krug, Andrea Campos e Cecília Guida.

Algumas das principais diferenças que especificam as escolas modernas de violino franco-belga-russa e russa e a forma de segurar o arco, a posição dos dedos e a inclinação da mão direita, parece ser uma das marcas distintivas das escolas modernas de violino focalizadas na investigação histórica, cujos resultados foram apresentados nesta dissertação de mestrado. Em outras palavras, o que diferencia a escola franco-belga-russa da russa está no posicionamento do dedo indicador no arco e na inclinação do braço e cotovelo com o arco nas cordas do violino, como podemos verificar nas Fig 39 e 40, a seguir.

Figura 39 - Escola franco-belga : forma de segurar o arco, dedos e inclinação da mão direita



Fonte: Helder (2009, p. 33).

²²⁸ Compreende-se por “mão esquerda” e “mão direita” o conjunto de movimentos do lado esquerdo e direito do corpo, respectivamente, que envolve articulações e membros, como os cinco dedos da mão, pulso, antebraço, braço, cotovelo e ombro. Importante ressaltar que o lado esquerdo é o responsável pelo manuseio do violino e, o direito, pelo movimento do arco.

Figura 40 - Escola russa – Forma de segurar o arco, dedos e inclinação da mão direita



Fonte: Hélder (2009, p. 34).

Alguns textos sobre técnicas de violino trazem o posicionamento dos violinistas e professores Carl Flesch e Ivan Galamian sobre o manuseio do arco e do violino. Tais textos, escritos por Hélder (2009), Amaral (2013) e Kakizaki (2014), entre outros, embasam as informações a seguir apresentadas. No que diz respeito aos movimentos iniciais da mão direita, que compreendem a movimentação do braço junto ao arco, para baixo e para cima, além da troca de uma corda para outra, Flesch e Galamian têm compreensões e práticas distintas, como as apresentadas nos Quadro 1 e 2 (sinóticos) a seguir.

Quadro 1 - Mão direita: movimentos básicos e mudança de corda

CARL FLESCH	IVAN GALAMIAN
Compreende que o arco + mão direita, formam os seguintes movimentos:	Compreende que o arco + mão direita, formam os seguintes movimentos:
Movimento vertical do braço – Utilizado nas mudanças lentas de cordas na parte superior do arco.	Movimento vertical do braço – Utilizado nas mudanças de cordas.
Movimento diagonal do braço – Utilizado nas mudanças lentas de cordas na parte inferior do arco.	Movimento horizontal – Utilizado nas regiões do arco meio e talão, gerando conforto e libertando de tensões. Recomendado para arcos curtos e regulares.
Movimento de rotação – Utilizado nas mudanças rápidas de cordas, na metade inferior do arco.	Movimento do eixo vertical – Utilizado para girar o arco verticalmente.
Movimento de antebraço – Utilizado nas mudanças rápidas de corda, na metade do arco.	Movimento do eixo horizontal – Utilizado para ajustar os ângulos do arco.
Movimentos do pulso – Utilizado nas mudanças rápidas de cordas, na metade superior do arco.	Rotação longitudinal do eixo – Utilizado no giro do arco.
Movimentos dos dedos – Utilizado em leves trocas de arco inteiro.	

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Quadro 2 - Mão direita: forma correta no posicionamento do arco

CARL FLESCH	IVAN GALAMIAN
<p>A relação entre a mão, pulso e antebraço deve ser linear, dando controle ao dedo indicador sobre o arco fornecendo liberdade e flexibilidade a mão direita.</p> <p>O braço deve estar no nível das cordas mais baixas (Sol e Mi), pulso no nível dessas cordas.</p>	<p>Arco no talão = formação do desenho de um triângulo – braço + instrumento.</p> <p>Arco no meio = formação do desenho de um quadrado ou um retângulo é formado.</p> <p>Arco na ponta = o braço deve ficar completamente ou quase todo esticado.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Quadro 3 - Mão direita: forma incorreta no posicionamento do arco

CARL FLESCH	IVAN GALAMIAN
<p>Pulso muito alto – Proporciona perda do controle sobre o arco, prejudicando o som das dinâmicas e timbre.</p> <p>Formação de um ângulo reto entre a mão e o antebraço – Obriga o cotovelo a se posicionar muito baixo.</p>	<p>Pressão dos dedos um contra os outros, gerando tensões sem necessidade e utilidade.</p> <p>Elevação do ombro na região do talão – Pode gerar distúrbios no braço direito e atrapalhar a sonoridade.</p> <p>Ângulo incorreto gera movimentos variados no arco. Esta movimentação prejudica a qualidade sonora.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Quando ocorrem as mudanças de corda, existe uma movimentação dos membros da mão direita, na modificação da altura de uma corda para outra. Este efeito acontece porque as cordas do violino acompanham uma curvatura proporcionada pelo cavalete²²⁹.

De acordo com Carl Flesch e Ivan Galamian, para se produzir este movimento corretamente, os membros da mão direita, somados às necessidades técnicas, devem estar em conformidade com os níveis (alturas), a seguir demonstrados no Quadro 4.

²²⁹ Peça do violino na qual as cordas se apoiam. É responsável por manter as cordas firmes e o equilíbrio da pressão exercida sobre elas. E por transferir, ainda, a vibração das cordas produzida pelo arco para todo o instrumento.

Quadro 4 - Mão direita: forma correta no posicionamento da altura (nível) do arco entre as cordas

CARL FLESCH	IVAN GALAMIAN
<p>Braço em um nível apropriado para as cordas baixas (Sol e Mi) – A altura e o nível variam de acordo com a velocidade e tempo do movimento completo necessário para mudança de corda (dedos, pulso ou braço e suas combinações).</p> <p>Na escola franco-belga, o antebraço gira aproximadamente 25 graus, a partir da articulação do cotovelo.</p>	<p>Na escola russa, o antebraço, juntamente com a mão, apresenta uma rotação de aproximadamente 45 graus.</p> <p>A formação de todo o lado direito do arco, ao ajustar-se com o violino, deve-se manter em um ângulo reto de 90 graus. Quando houver necessidade, alguns movimentos podem ser substituídos pelo cotovelo e a angulação deve ser de 180 graus.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Para uma visualização das informações apresentadas nos quadros, as imagens a seguir evidenciam as diferenças nas posições dos movimentos das duas escolas, englobando todo o lado direito (mão, pulso, antebraço, braço e ombros), conforme Fig. 41.

Figura 41 - Posição do arco na região do talão: escola franco-belga-russa , violinista Igor Ozim



Fonte: Tartini (2012)²³⁰.

²³⁰ Para melhor verificação dos movimentos aqui considerados, recomenda-se assistir ao vídeo de onde a imagem foi extraída. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=91MA-W-n2zQ>. Acesso em: 7 dez. 2021.

Figura 42 - Posição do arco na região do talão: escola russa, violinista Itzhak Perlman²³¹



Fonte: Perlman (2020).

Após a visualização das fotos 3 e 4, é possível detectar, em todo o lado direito do corpo dos violinistas, aspectos pontuais na postura da mão, antebraço, cotovelo, braço e ombro.

Na imagem 3, com o arco na região do talão, a posição do violinista Igor Ozim, encontra-se com a posição do ombro, braço e antebraço, alinhados ao pulso. A quebra deste alinhamento se dá com o movimento de dedos, os quais, na imagem, estão esticados e todos apoiados no arco.

Comparando-se as Fig. 41 e 42, percebe-se uma distinção na posição do alinhamento do ombro, braço e antebraço, que não estão na mesma altura. O arco do violinista Itzhak Perlman está posicionado na região do talão. O seu cotovelo encontra-se em uma posição mais abaixo do pulso, os dedos no arco estão dobrados e apenas com o indicador está fora do arco. Tal explicação pode ser visualizada na imagem a seguir.

²³¹ Itzhak Perlman (1945 -) nasceu em Tel Aviv (Israel), estudou na *Julliard School* (Nova York) com Ivan Galamian e Dorothy Delay. (BRITANNICA, 2021) Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Itzhak-Perlman>. Acesso em: 13 dez.2021.

Figura 43 - Comparação das Fig. 41 e 42 com orientação explicativa



Fonte: Editadas pela autora (2021), a partir de Tartini (2012) e Perlman (2020).

As Fig. 44 e 45, a seguir, destacam a posição do arco na região do meio do violino, em ambas as escolas.

Figura 44 - Posição do arco na região do meio: escola franco-belga-russa, violinista Igor Ozim



Fonte: Tartini (2012)

Figura 45 - Posição do arco na região do meio: escola russa, violinista Itzhak Perlman



Fonte: Perlman (2020).

Na região do meio, outras diferenças podem ser observadas. Na Fig. 44, é possível observar que o violinista Igor Ozim mantém a posição da mão, pulso, antebraço, cotovelo, braço e ombro posicionados de forma totalmente alinhada; os dedos, por sua vez, encontram-se dobrados e fixos no arco. Na Fig. 45, que traz o violinista Itzhak Perlman, é possível observar que o pulso, a mão e os dedos não estão alinhados com o antebraço, cotovelo, braço e ombro. A Fig. 46, a seguir, ilustra tais diferenças.

Figura 46 - Comparação das Fig. 44 e 45 com orientação explicativa – violinista Igor Ozim e Itzhak Perlman



Fonte: Editadas pela autora (2021) a partir de Tartini (2012) e Perlman (2020).

As Fig. 47 e 48 destacam a posição dos violinistas Igor Ozim (franco-belga-russa) e Itzhak Perlman (russa) na última região do arco, a ponta.

Figura 47 - Posição do arco na região da ponta: escola franco-belga-russa, violinista Igor Ozim



Fonte: Fonte: Tartini (2012)

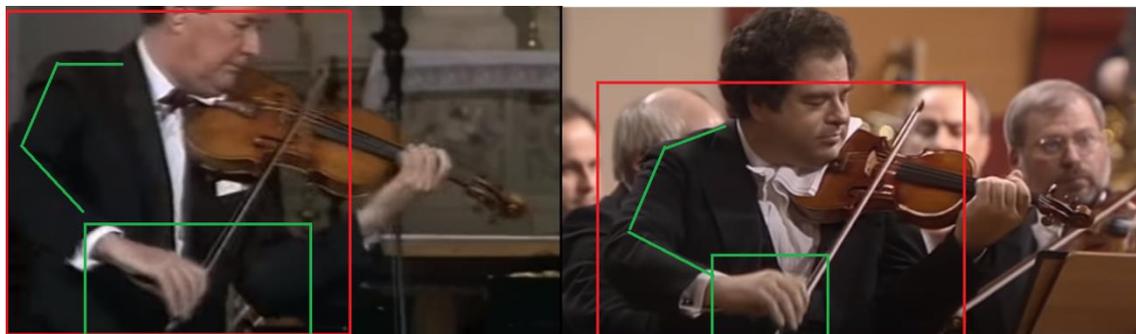
Figura 48 - Posição do arco na região da ponta: escola russa, violinista Itzhak Perlman



Fonte: Perlman (2020).

Na região da ponta do arco, o que diferencia uma escola da outra é a abertura do ângulo do arco em relação ao violino. Observemos, primeiramente, a forma como ombro, braço e antebraço estão posicionados nas imagens que trazem os violinistas Igor Ozim e Itzhak Perlman. Na Fig. 47 (Igor Ozim), ombro, braço e antebraço estão mais altos do que aqueles reproduzidos na Fig. 48 (Itzhak Perlman). Observemos, agora, como pulso e dedos estão posicionados nessas mesmas imagens. O pulso de Igor Ozim, na Fig. 47, está posicionado de forma reta, não dobrada; e seu dedo mindinho está levemente posicionado fora do arco. Itzhak Perlman, na Fig. 48, por sua vez, tem seu pulso levemente dobrado e todos os seus dedos estão fixos no arco. A Fig. 49, a seguir, destaca tais diferenças.

Figura 49 - Comparação das Fig. 47 e 48 com orientação explicativa – violinista Igor Ozim e Itzhak Perlman



Fonte: Editadas pela autora (2021) a partir de Tartini (2012) e Perlman (2020).

Para além das questões marcadamente técnicas, presentes no processo de formação profissional do violinista, como as assinaladas anteriormente, há que se destacar, ainda, aquelas

que remetem a princípios e valores concernentes à formação do violinista como um ser social historicamente datado, situado. Nesse sentido, faz-se necessário discorrer, ainda que de forma sucinta, sobre algumas das dimensões pedagógicas das práticas e prescrições de práticas de Carl Flesch e Ivan Galamian, pontuando, tanto quanto possível, o que os distancia e que os aproxima no que tange à formação humanista do violinista. Os parágrafos que finalizam a presente dissertação dedicar-se-ão a tais dimensões.

PRINCÍPIOS E VALORES CONCERNENTES À FORMAÇÃO DO VIOLINISTA

As falas das professoras entrevistadas, Maria Fernanda Krug, Andrea Campos e Cecília Guida, oportunizaram a elaboração de um quadro por meio do qual procurei sistematizar algumas das marcas que singularizam, a meu ver, as experiências de vida e profissional de cada uma delas, particularmente no que diz respeito a três dimensões distintas, mas intimamente articuladas, dos seus respectivos processos de formação social e profissional, quais sejam: aprendizes de violino, violinistas e professoras de violino.

Por meio desse quadro, procurei destacar princípios, valores e sentimentos que, de alguma forma, foram evidenciados pelas colaboradoras nas entrevistas, além de certas informações que marcaram, do meu ponto de vista, o processo formativo de cada uma delas. Subjacente a esse meu trabalho de apreensão e compreensão da singularidade de cada uma delas, há uma pergunta norteadora: do que foi verbalizado (e não verbalizado) pelas colaboradoras da pesquisa nas entrevistas, o que mais me tocou?

Para a aferição de tais princípios, valores e sentimentos fiz uso dos seguintes parâmetros: ausência/presença de comentários sobre os temas que considero importantes no processo de formação de um violinista (SIM ou NÃO) e intensidade das falas sobre tais temas (NENHUMA, POUCA, MÉDIA e GRANDE).

Ciente das limitações que um procedimento de análise como esse, que busca aferir a intensidade com que cada uma das colaboradoras se expressou sobre suas trajetórias de vida – intensidade, essa, que também pode ser percebida pela recorrência com que elas se referiam a determinados princípios e valores –, cheguei à seguinte composição:

Quadro 5 - Componentes presentes no processo de formação das colaboradoras

Componentes do processo de formação das colaboradoras	Maria Fernanda Krug		Andrea Campos		Cecilia Guida	
	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência
Teve formação em conservatórios?	Sim	Pouca	Sim	Média	Sim	Grande
Contato com estudos teóricos?	Sim	Pouca	Sim	Média	Sim	Grande
Contato com estudos de solfejo?	Sim	Pouca	Sim	Média	Sim	Grande
Teve aula com familiares?	Sim	Grande		Nenhuma	Sim	Grande
Família de músicos?	Sim	Grande	Não	Nenhuma	Sim	Grande
Estudos fora do país de origem?	Sim	Média	Sim	Grande	Sim	Grande
Professores voltados para técnica?	Sim	Grande	Sim	Grande		Grande
Professores voltados para repertório?	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Estudos em universidades?	Sim	Média	Sim	Grande	Sim	Grande
Estudos em universidades fora do país de origem?	Não	Nenhuma	Sim	Grande	Sim	Grande
Choque de realidade cultural?	Não	Nenhuma	Sim	Grande	Sim	Grande
Morou sozinha?	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Dificuldade de adaptação com novas rotinas de estudos?	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Dificuldade de adaptação com novas culturas?	Não	Nenhuma	Sim	Grande	Sim	Grande

Componentes do processo de formação das colaboradoras	Maria Fernanda Krug		Andrea Campos		Cecilia Guida	
	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência
Tiveram professores rígidos?	Sim	Média	Sim	Média	Sim	Grande
Tiveram professores autoritários?	Não	Nenhuma	Sim	Pouca	Sim	Grande
Tiveram professores acolhedores?	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Tiveram pessoas acolhedoras (como amigos e colegas, entre outros)?	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Pouca
Afinidade com amigos músicos?	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Afinidade com amigos fora da área da música?	Não	Nenhuma	Sim	Pouca	Sim	Pouca
Experiência profissional com grupos artísticos (orquestras, grupos de câmara etc.)?	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Experiência estudantil com grupos artísticos (orquestras, grupos de câmara etc.)?	Sim	Média	Sim	Grande	Sim	Grande
Trabalhos fora da área de atuação?	Não	Nenhuma	Sim	Média	Não	Nenhuma
Trabalhou durante os estudos?	Sim	Média	Sim	Grande	Sim	Grande
Teve bolsas de estudos?	Sim	Pouca	Sim	Grande	Sim	Grande

Componentes do processo de formação das colaboradoras	Maria Fernanda Krug		Andrea Campos		Cecilia Guida	
	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência
Participou de concursos?	Sim	Pouca	Sim	Média	Sim	Grande
Participou de festivais?	Sim	Grande	Sim	Pouca	Sim	Grande

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Como visto no Quadro 5, e sumarizado nos parágrafos seguintes, há distinções que marcam a trajetória pessoal e a formação profissional das colaboradoras (componentes do processo de formação das colaboradoras). Tais marcas estão presentes, a meu ver, nos relatos de cada uma delas sobre suas práticas pedagógicas. Procurei expor, no Quadro 6, alguns dos princípios e valores que orientam essas práticas. A questão que me ajudou a pensar, organizar e sistematizar os dados contemplados nesse Quadro foi a seguinte: quais princípios e valores, segundo as colaboradoras, não podem deixar de ser considerados no processo de formação do aprendiz de violino e do violinista?

Quadro 6 - Princípios e valores presentes/ausentes nas falas das colaboradoras

O que as colaboradoras valorizam nos alunos e violinistas	Maria Fernanda Krug		Andrea Campos		Cecilia Guida	
	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência
Humildade	Sim	Pouca	Sim	Média	Sim	Grande
Esforço	Sim	Média	Sim	Grande	Sim	Grande
Comprometimento com os estudos	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Comprometimento com as aulas	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Vontade de vencer dificuldades	Sim	Média	Sim	Grande	Sim	Grande
Aluno que possui facilidades técnicas	Sim	Média	Sim	Média	Sim	Média
Aluno que possui vícios técnicos	Sim	Média	Sim	Média	Sim	Média
Aluno com alto nível técnico (“aluno pronto”)	Sim	Grande	Sim	Média	Sim	Pouca
Base de percepção auditiva	Não	Nenhuma	Sim	Média	Sim	Grande
Receptivo ao novo aprendizado	Sim	Média	Sim	Grande	Sim	Grande

O que as colaboradoras valorizam nos alunos e violinistas	Maria Fernanda Krug		Andrea Campos		Cecilia Guida	
	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência	Presente / Ausente	Frequência
Valoriza o estudo técnico	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande
Boa interação entre os colegas	Não	Nenhuma	Sim	Média	Sim	Grande
Vontade de crescimento profissional (estudar fora do país, tocar em grandes orquestras etc.)	Sim	Grande	Sim	Média	Sim	Pouca
Autoconfiança	Sim	Grande	Não	Nenhuma	Não	Nenhuma
Paciência em obter resultados	Sim	Grande	Sim	Grande	Sim	Grande

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Espero ter conseguido, com este trabalho, contribuir, de alguma forma, para a preservação da memória de violinistas sobre suas vivências, especialmente no que diz respeito às influências recebidas de duas importantes escolas modernas de violino, a franco-belga-russa e russa, em sua formação e prática docente. E deixo como sugestão para futuras pesquisas um estudo sobre a genealogia dos violinistas-professores das colaboradoras.

REFERÊNCIAS

Livros, Teses, Dissertações e Artigos

AMARAL, Vinicius Ferreira. **A tradição Flesch – Rostal - Bosísio no Brasil**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. *In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza. **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 moderna**. Dissertação Mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

BERGMANN FILHO, Juarez. **A análise e a criação de literatura musical como ferramentas da metodologia contemporânea do ensino do violino em sua fase inicial de aprendizado**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BURKE, Peter. A História como Memória Social. *In: O Mundo como Teatro – Estudos de Antropologia Histórica*. Lisboa: DIFEL, 1992, p. 234-250.

CARVALHO, C. R.; PLETSCHE, M. D. **Entrevista com Vera Candau: por uma escola que reconheça as diferentes culturas presentes em seu contexto**. Revista Teias, v. 12, n. 24, p. 279-284, jan./abr. 2011.

CERTEAU, Michel de. **A Operação Histórica**. *In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

DANTAS, Paula Ferreira. **Análise comparativa entre os sistemas de escalas para violino de Carl Flesch, Ivan Galamian e Simon Fischer**. Dissertação de Mestrado. UFP, João Pessoa, 2015.

DOURADO, Henrique Autran. **O arco, dos instrumentos de cordas breve histórico, suas escolas e golpes de arco**. Irmãos Vitale, São Paulo, 2009.

FRÉSCA, Camila Ventura. **Luz e Sombra: música política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845 – 1925)**. Tese de doutorado, ECA- USP, São Paulo, 2014.

HÉLDER, José Batista Sá. **A escola violinística russa do século XX e a presença em Portugal**. Dissertação de mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.

KAKIZAKI, Valter Eiji. **Aspectos gerais e Técnicos do Violino/Viola sob a Perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian- Suas Influências na Era Digital**. Dissertação de mestrado. Unicamp, Campinas, 2014.

LACERDA, Oswaldo. **Compêndio de teoria elementar da música**. Ricordi, São Paulo, 1961

LAHEE, Henry Charles. **Famous Violinists of to-day and yesterday**. Ebook, Produção by Juliet Sutherland, Chuck Greif, Leonard Johnson and the online distributed proofreading team, 2005.

LAROSSA BONDÌA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 4-27, jul./dez. 2011.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. *In: História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990a, p. 535-549.

LE GOFF, Jacques. História. *In: História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990b, p. 17-165.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In: História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990c, p. 423-483.

MEIHY, José Carlos Sebe; HOLANDA, Fabiola. **História Oral: como fazer como pensar**. Editora Contexto, São Paulo, 2007.

PAULINYI, Zoltan. **Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo**. Dissertação de mestrado, Departamento de Música – UnB, Brasília, 2010

PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 59- 72, 1996.

REIS, José Ricardo, **Professor e Performer, uma conjunção didática**. Dissertação de mestrado. UCP, Porto, 2013

SCHUENEMAN, Bruce R. **The French Violin School**, Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and their contemporaries. Ebook, Lyre of Orpheus Press, 2005

THOMPSON, Edward Palmer. **A Miséria da Teoria ou Um Planetário de Erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

UNISINOS, Universidade do Vale do Rio Sinos. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos: artigo, projeto, relatório, trabalho de conclusão de curso, dissertação e tese**. São Leopoldo. Biblioteca Unisinos. 2021

Sites

51º FESTIVAL DE VERÃO E INVERNO CAMPOS DO JORDÃO. **Festival Campos do Jordão**. Festival de verão e inverno Campos do Jordão. [2021?]. Disponível em: <http://www.festivalcamposdojordao.org.br/o-festival/>. Acesso em: 29 set. 2021.

ART, SAND, CULTURE. [S. l.; s. n.] Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m047r8qj?hl=pt>. Acesso em: 12 ago. 2021.

BELLINI Priscila. TOEFL IBT ou TOEFL ITP? Entenda as modalidades do exame! *In: Estudar fora.org*. 02 nov. 2020. Disponível em: <https://www.estudarfora.org.br/toefl-ibt-toefl-ipt/>. Acesso em: 01 out. 2021

BRITANNICA, the editors of encyclopedia. François Antoine Habeneck. *In:* Disponível: <https://www.britannica.com/biography/Francois-Antoine-Habeneck>. Acesso em: 13 de ago. 2021

BOSISIO, Paulo. Como explicar o conceito de “escola de violino” e sua inserção histórica. [*S. l.; s. n.*], 2021. 1 vídeo (161 min). Publicado pelo canal Semana do Violino Online. Disponível em: <https://youtu.be/9fKk9ZfIDtg>. Acesso em: 30 ago. 2021.

BUJA, Maureen. **The internation unkown: Viotti’s concerto nº22**. fotografia. Disponível em: <https://interlude.hk/the-international-unknown-viotti-violin-concerto-no-22/>. Acesso em: 13 out. 2020

CHARLEVILLE- Mezieres. *In:* informaion france pour tout le mode! [2019?]. Disponível em: <https://www.informationfrance.com/charleville-mezieres/>. Acesso em: 12 ago. 2021.

CONSULTA Genelogia dos músicos compositores. *In:* Music Tree – The academic genealogy of composers. [2005 – 2021?]. Disponível em: <https://academictree.org/music/index.php>. Acesso 30 set. 2021

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO. **José Carlos Sebe Bom Meihy**. CNPQ – Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3780584722303552>. Acesso em: 05 out.2021

DEUTSCHER AKADEMISCHER AUSTAUSCHDIENST GERMAN ACADEMIC EXCHANGE SERVICE. **Bolsa DAAD**. German, DAAD. Disponível em: <https://www.daad.de/de/der-daad/> . Acesso em: 29 set. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free.CamillaWicks. *In:* Wikipédia, 11 out. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Camilla_Wicks. Acesso em: 12 out. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Catherine Tait. *In:* Wikipédia, 18 out. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Tait. Acesso em: 20 out. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free .Eastman School of Music. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_M%C3%Basica_Eastman Acesso em: 01 out. 2021.

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free.Emanuel Aloys Föster. *In:* Wikipédia, 17 abr. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Aloys_F%C3%B6rster. Acesso em: 05 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free.**Eugene Sauzay**. fotografia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Sauzay. Acesso em: 25 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. **Georg Hellmesberger**. fotografia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Georg_Hellmesberger,_Pai. Acesso em: 05 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Hubert Léonard. *In:* Wikipédia, 23 maio. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Hubert_L%C3%A9onard. Acesso em: 13 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. **Jean Pierre Martin**. fotografia, 20 set. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Maurin. Acesso em: 21 set. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. John Neschling. *In: Wikipédia*, 29 jul. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Neschling. Acesso em: 1 out. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Joseph Hellmesberger. *In: Wikipédia*, 11 ago. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Josef_Hellmesberger_Jr. Acesso em: 12 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Joseph Joachim. *In: Wikipédia*, 11 ago. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Joachim. Acesso em: 17 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Konstantin Georgiyevich Mostras. *In: Wikipédia*, 15 set. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_G._Mostras. Acesso em: 12 de ago. 2021.

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. **Lambert Massart**. fotografia 20 ago.2021 . Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Lambert_Massart. Acesso em: 21 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Lambert Massart.*In: Wikipédia*, 20 ago. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Lambert_Massart. Acesso em: 21 ago.2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. **Léonard Hubert**. fotografia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hubert_L%C3%A9onard Acesso em: 13 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Leopold Auer. *In: Wikipédia*, 06 jun.2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Leopold_Auer. Acesso em: 19 ago. 2021.

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. **Lucien Capet**. fotografia. 20 set.2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Lucien_Capet#/media/File:Portrait_of_Lucien_Capet.jpg Acesso em: 22 set. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Lucien Capet. *In: Wikipédia*, 20 set. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Lucien_Capet#/media/File:Portrait_of_Lucien_Capet Acesso em: 22 de set. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Martin Pierre Marsick. *In: Wikipédia*, 20 ago. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Pierre_Marsick, Acesso em: 20 ago. 2021

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free Michael Tilson Thomas. *In: Wikipédia*, 30 out. 2018. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Michael_Tilson_Thomas Acesso em: 01 out. 2021.

ENCYCLOPEDIA, Wikipedia, the free. Otakar Sevcik. *In: Wikipédia*, 10 abr. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Otakar_%C5%A0ev%C4%8D%C3%ADk Acesso em: 29 set. 2021

ÊNIO Antunes Maestro Ênio Antunes. **Ênio Antunes**. *In: WORDPRESS*. Disponível em: <https://enioantunes.wordpress.com/sobre/> . Acesso em: 01 out. 2021

ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA curso internacional de verão da escola de música de Brasília. **Festival Cibreva**. Escola de Música de Brasília (Cibreva). Disponível em: <http://www.emb.se.df.gov.br/civebra/index.php>. Acesso em: 01 out. 2021

EUGENE Sauzay (1809 – 1901). *In:* BnF. France, 06 maio. 2021. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/14803534/eugene_sauzay/. Acesso em: 31 maio. 2021

EUGENE Sauzay (1809 – 1901). *In:* Earsense, 1997 – 2021. Disponível em: <https://www.earsense.org/chamber-music/composer/Eugene-Sauzay/>. Acesso em: 31 maio. 2021

EUGENE Sauzay. *In:* Prabook, join the world biographical encyclopedia [2021?] Disponível em: <https://prabook.com/web/eugene.sauzay/2428279>. Acesso em: 31 maio. 2021

FASTI, Christian. Josef Maxintsak. *In:* Oesterreichisches Musiklexikon Online, 01 nov. 2015. Disponível em: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Maxincsak_Familie.xml. Acesso em: 25 ago. 2021.

FMU CENTRO UNIVERSITÁRIO. **Faculdade Metropolitanas Unidas**. Centro Universitário FMU. [2021?]. Disponível em: <https://portal.fmu.br/a-fmu/> Acesso em: 01 out. 2021.

FUNDAÇÃO BACHIANA, arte e sustentabilidade. **Orquestra Filarmônica Bachiana**. Fundação Bachiana, [2016?]. Disponível em: <<http://www.fundacaobachiana.org.br/>> Acesso em: 01 out. 2021

FRANÇOIS Antoine Habeneck. *In:* Palazzetto Bruzane Centre de musique Romantique Française. Disponível: [http://www.bruzanemediabase.com/eng/Persons/HABENECKFrancois-Antoine/\(offset\)/1/\(namefilter\)/H 10:20](http://www.bruzanemediabase.com/eng/Persons/HABENECKFrancois-Antoine/(offset)/1/(namefilter)/H 10:20)> Acesso em: 13 ago. 2021

GALAMIAN, Ivan. [**Ivan Galamian**]. Milwaukee Armenians. fotografia. Disponível em: <https://milwaukeearmenians.com/2016/01/21/ivan-galamian/>. Acesso em: 25 ago. 2021

GENEALOGIA Ivan Galamian. *In:* Music Tree – The academic genealogy of composers.[2005 – 2021?] . Disponível em: <https://academictree.org/music/tree.php?pid=54452>. Acesso 08. jun. 2021

GENEALOGIA Pierre Baillot. *In:* Music Tree – The academic genealogy of composers.[2005 – 2021?] . Disponível em: <https://academictree.org/music/tree.php?pid=55801>. Acesso 09. Ago. 2021

GENEALOGIA Pierre Rode. *In:* Music Tree – The academic genealogy of composers. [2005 – 2021?] . Disponível em: <https://academictree.org/music/tree.php?pid=54559>. Acesso 10 ago. 2021.

GRÜN Jakob. *In:* Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/jakob-gr%C3%BCn/g120sd7nd>. Acesso em: 25 maio. 2021

HABENECK, François Antoine. **File: François-Antoine Habeneck 02.jpg**. fotografia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7oisAntoine_Habeneck_02.jpg. Acesso em: 13 ago. 2021.

HUBERT Léonard (1819 – 1890). *In*: Naxos digital service. 2021. Disponível em: https://www.naxos.com/person/Hubert_Leonard/53690.htm. Acesso em: 13 ago.2021

IMAGEM Carl Flesch. *In*: GOOGLE imagens. View: Google, 2021. Disponível em: https://www.google.com/search?q=carl+flesch+violin&sxsrf=ALeKk03fXgPx99Lv_YHXR_WPN_yMPH8zLNA:1629899554451&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiXjN_n_qMzyAhU0r5UCHf20DsQ_AUoAnoECAEQBA&biw=1366&bih=625. Acesso em: 27 de jul. 2021.

INSTITUTO BACCARELLI, onde a música transforma. **Instituto Baccarelli**. Instituto Baccarelli [2020?]. Disponível em: <<<https://www.institutobaccarelli.org.br/quem-somos-menu>> Acesso em: 01 out. 2021.

JOSEPH Böhm. *In*: Austria-Forum. Disponível em: https://austria-forum.org/af/AEIOU/B%C3%B6hm%2C_Joseph_%281795-1876%29 Acesso em: 30 ago. 2021

JOSEPH Böhm. *In*: Imslp Perfect Music Library. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Category:B%C3%B6hm%2C_Joseph. Acesso em: 27 jul. 2021

JOSEPH Hellmesberger. [**Joseph Hellmesberger**]. fotografia.*In*: Alchetron, 12 abr. 2018. Disponível em: <https://alchetron.com/Joseph-Hellmesberger-Sr.#joseph-hellmesberger-sr-a310e384-5e0c-4200-ac75-559c77f5c2f-resize-750.jpg>. Acesso em: 02 ago. 2021

JOSEPH Hellmesberger. *In*: Alchetron, 12 abr. 2018. Disponível em: <https://alchetron.com/Joseph-Hellmesberger-Sr.#joseph-hellmesberger-sr-a310e384-5e0c-4200-ac75-559c77f5c2f-resize-750.jpg>. Acesso em: 02 ago. 2021

JOSEF Maxintsak. *In*: Peoplepill. Disponível em: <https://peoplepill.com/people/josef-maxintsak/>. Acesso em: 25 ago. 2021

LATTES. Elina Suris. *In*: Escavador, 21 jun. 2020. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/277767356/elina-suris>. Acesso em: 01 out. 2021.

MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC.**Artisti Diploma**. Manhattan School of Music, New York, 2021.Disponível em: <https://www.msmnyc.edu/admissions/artist-diploma/> Acesso em: 01 out. 2021

MARTIN Pierre Marsick. [**Imagem Martin Pierre Marsick**]. Spotify: Marin Pierre Marsick. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/2X9YPI00UnDWwTbJpOPPz4>>. Acesso em: 16 ago.2021

MCINTIRE, Dennis; SLONIMSKY, Nicolas; KUHN, Habeneck, François (Antoine). *In*: Encyclopedia. com, Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Disponível em:

ENCYCLOPEDIA.com. Disponível: <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/habeneck-francois-antoine-0> Acesso em: 13 ago. 2021

MCINTIRE, Dennis; SLONIMSKY, Nicolas; KUHN, Hellmesberger. *In: Encyclopedia.com, Baker's Biographical Dictionary of Musicians.* Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/hellmesberger>. Acesso em: 05 ago. 2021

MOSTRAS, Konstantin Georgiyevich Mostras. *In: Google arts & culture.* Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m047r8qj?hl=pt>. Acesso em: 12 ago. 2021

NEW WORLD SYMPHONY. **New World Symphony.** New World Symphony america's orchestral academy, Michel Tilson Thomas, artistic director. [2021?]. Disponível em: <https://michaeltilsonthomas.com/new-world-symphony/>. Acesso em: 01 out. 2021

ONLINE, Grove Music. Georg Hellmesberger. *In: Oxford University Press, 2021.* Acesso restrito. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002276989?rskey=dde6OK&result=1>. Acesso em: 5 ago. 2021.

ONLINE, Grove Music. Ivan Galamian. *In: Oxford University Press, 2021.* Acesso restrito. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010510?rskey=s09z6X&result=1>. Acesso em: 25 ago. 2021

ONLINE, Grove Music. Jakob Dont. *In: Oxford University Press, 2021.* Acesso restrito. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=JakobDont&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>. Acesso em: 17 ago. 2021.

ONLINE, Grove Music. Joseph Hellmesberger. *In: Oxford University Press, 2021.* Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002276990?rskey=CNdvn4&result=1> Acesso em: 05 ago. 2021.

ONLINE, Grove Music. Konstantin Georgiyevich Mostras. *In: Oxford University Press, 2021.* Acesso restrito. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019206?rskey=s09z6X&result=2>. Acesso em: 12 ago. 2021

ONLINE, Grove Music. Lucien Capet. *In: Oxford University Press, 2021.* Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004830?rskey=54flTK&result=1>. Acesso em: 12 ago. 2021.

ONLINE, Grove Music. Martin Pierre Marsick. *In: Oxford University Press, 2021* Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Martin+Pierre+Marsick&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>. Acesso em: 10 ago.2021.

ORFEU MUSIC FESTIVAL. **Renata Knific**. Orfeu Festival, [2002 – 2021?]. Disponível em: <https://www.orfeomusicfestival.com/renata-artman-knific>. Acesso em: 01 out. 2021.

ORQUESTRA Engenho Barroco mostra seu repertório em São Paulo. *In*: São Paulo.sp.gov.br, 19 fev. 2008. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/orquestra-de-camara-engenho-barroco-mostra-seu-repertorio-em-sao-paulo/> Acesso em: 01 out. 2021

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Academia de música da Osesp. Osesp, São Paulo. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=academiaoesp>. Acesso em: 01 out. 2021

PERLMAN, Itzhak. [S. l.; s. n.]. 2020. Beethoven: violin concerto (with Daniel Barenboim, Berliner Philharmoniker). 1 vídeo (47 min). Publicado pelo canal Warner Classics. Disponível em: <https://youtu.be/cokCgWPRZPg>. Acesso em: 13 dez. 2021.

PREDOTA Georg. **The russian violin concerto inspired and dedicated to Leopold Auer**. fotografia. Disponível em: <https://interlude.hk/the-russian-violin-concertoinspired-and-dedicated-to-leopold-auer/>. Acesso em: 19 ago. 2021

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RANCORE. Samba [S. l.; s. n.], 2011. Publicado pelo canal Eriikfreitas. Disponível em: <https://youtu.be/Nor4yUlw08k>. Acesso em: 21 jan. 2022.

RAHMER, Dominik. **Dont worry, be happy – the first critical urtext edition of etudes by Jakob Don't**. fotografia. 30 set. 2019. Disponível em: <https://www.henle.de/blog/en/2019/09/30/the-first-critical-urtext-edition-of-etudes-by-jakob-dont/>. Acesso em: 17 ago. 2021

RAHMER, Dominik. Dont worry, be happy – the first critical urtext edition of etudes by Jakob Don't. *In*: G. Henle Verlag, 30 set. 2019. Disponível em: <https://www.henle.de/blog/en/2019/09/30/the-first-critical-urtext-edition-of-etudes-by-jakob-dont/>. Acesso em: 17 ago. 2021

TARDIF, Cécile. Martin Pierre Marsick (1847-1924). *In*: Les musiciens Marsick. nov. 1998. Disponível em: <http://www.marsick.fr/martin/mpmarsick.php?r=1&Largeur=1366&Hauteur=768>. Acesso em: 10 ago. 2021.

TARTINI, Giuseppe. [S. l.; s. n.], 2012. Concerto for violin in G-minor, 2 mov. solo violin - Igor Ozim. 1 vídeo (x min). Publicado pelo canal MusicboxLjubljana 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=91MA-W-n2zQ>. Acesso em: 7 dez. 2021.

THOMPSON, Edward Palmer. Educação e Experiência, *In*: Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 11-47.

VIOLINS to Prone about violinists, violins, and the violence that occurs between the two. Joseph Böhm. *In:* Blogspot. 02 fev. 2012. Disponível em: <http://pronetoviolins.blogspot.com/2012/02/joseph-bohm.html>. Acesso em: 27 jul. 2021.

VIOLINS to Prone about violinists, violins, and the violence that occurs between the two. Martin Marsick. *In:* Blogspot. 30 nov. 2011. Disponível em: <http://pronetoviolins.blogspot.com/2011/11/martin-marsick.html>. Acesso em 10 ago. 2021

ANEXOS

ANEXO A – CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS DAS COLABORADORAS



Yasmin Farah de Oliveira <yasmin.farah.oliveira@unisantos.br>

Envio do texto da entrevista - Carta de autorização

guidamuller@bol.com.br <guidamuller@bol.com.br>

18 de janeiro de 2022
16:52

Para: Yasmin Farah de Oliveira <yasmin.farah.oliveira@unisantos.br>

Estou mandando Hj a autorização abaixo no seu email e amanhã o texto corrigido. Bjo

Enviado via [BOL Mail](#)

São Paulo, 18 de janeiro de 2022

Destinatário,

Eu, Cecília Teresa Guida, casada, RG 363319499, CPF 22634274149, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, textualizada e autorizada para leitura (data(s)) para (entidade e pessoas) usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a ouvi-la e usar citações, ficando vinculado o controle à (UNISANTOS), que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente, que terá minha firma reconhecida em cartório.

Cecília Teresa Guida

São Paulo, 04 de fevereiro de 2022

Eu, Maria Fernanda Krug de Arruda Ribeiro, RG : 28.210.203 -6, casada, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, textualizada e autorizada para leitura (data(s)) para Yasmin Farah Oliveira e UNISANTOS usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a ouvi-la e usar citações, ficando vinculado o controle à (UNISANTOS), que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente, que terá minha firma reconhecida em cartório.

Maria Fernanda Krug

São Paulo, 23 de fevereiro de 2022.

Eu, Andréa de Araújo Campos, casada, RG: 37.571.127-2, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, textualizada e autorizada para leitura em 23/02/2022 para quem possa interessar usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a ouvi-la e usar citações, ficando vinculado o controle à (UNISANTOS), que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente, que terá minha firma reconhecida em cartório.



Andréa de Araújo Campos