



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA**

FERNANDA CRISTINA PAVAN

**A música de Lillian Fuchs para viola de arco
no enfrentamento de hegemonias**

**Cuiabá-MT
Novembro/2020**

FERNANDA CRISTINA PAVAN

**A música de Lillian Fuchs para viola de arco
no enfrentamento de hegemonias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea na Área de Concentração Estudos Interdisciplinares de Cultura, Linha de Pesquisa Poéticas Contemporâneas.
Orientadora: Profa. Dra. Teresinha Rodrigues Prada Soares.

**Cuiabá-MT
Novembro, 2020**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: A MÚSICA DE LILLIAN FUCHS PARA VIOLA DE ARCO NO ENFRENTAMENTO DE HEGEMONIAS

Mestranda – Fernanda Cristina Pavan

Dissertação defendida e aprovada em 07/12/2020.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

Doutora Teresinha Rodrigues Prada Soares (Presidenta da Banca / Orientadora)

UFMT

Doutora Rita de Cássia Domingues dos Santos (Examinadora Interna)

UFMT

Doutor Ricardo Lobo Kubala (Examinador Externo)

Unesp

CUIABÁ, 07/12/2020.



Documento assinado eletronicamente por **TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES, Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea - FCA/UFMT**, em 07/12/2020, às 11:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **RITA DE CASSIA DOMINGUES DOS SANTOS, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 07/12/2020, às 14:12, conforme horário oficial de



Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Lobo Kubala, Usuário Externo**, em 07/12/2020, às 14:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3050983** e o código CRC **99187FA3**.

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

P337m Pavan, Fernanda Cristina.

A música de Lillian Fuchs para viola de arco no enfrentamento de hegemonias / Fernanda Cristina Pavan. -- 2020

147 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientadora: Teresinha Rodrigues Prada Soares.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Estudos culturais e música. 2. Lillian Fuchs. 3. Viola de arco. 4. Livros de estudos didáticos. 5. Mulheres compositoras. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.

Resumo

Os Estudos Culturais abordam as manifestações artísticas em conexão com a sociedade da qual estas surgem. A música é um dos elementos formadores da cultura, e diante disso podemos refletir sobre como a sociedade é afetada por ela na produção de sentidos e significados. Lillian Fuchs (1902-1995), musicista, violista, intérprete, professora e compositora, enfrentou duas hegemonias durante sua atuação: a hegemonia do violino – instrumento que foi destacado por seu timbre mais agudo e brilhante, dando a impressão cultural de que a viola de arco ficava em segundo plano – e a hegemonia do homem, por conta da invisibilidade social de sua obra num escopo de atuação que ainda não reconhece de maneira ideal a produção de mulheres como Fuchs. A partir do aprofundamento sobre a vida e obra de Lillian Fuchs, com foco na linguagem de suas composições para viola de arco no século XX e exemplificação a partir de seus três livros de estudos didáticos, pretendemos entender mais profundamente como a artista transferiu para sua obra as necessidades de seu contexto de atuação musical e sociocultural, além da divulgação e reconhecimento da contribuição de suas obras para a literatura da pedagogia moderna da viola, justificando a relevância acadêmica e social desta pesquisa.

Palavras chave:

Estudos culturais e música; Lillian Fuchs; viola de arco; livros de estudos didáticos; mulheres compositoras.

Abstract

The domain of Cultural Studies approaches artistic manifestations in connection with the society where those arise from. Music is one of the founding elements of culture, and therefore it can be said that society is affected by music in its production of sense and meanings. Lilian Fuchs (1902-1995) was a musician, violist, interpret, teacher and composer, she faced two hegemonic realities in her work: the hegemony of the violin instrument that gained focus because of its high and bright pitch, that gave away the cultural impression that the viola was a second-level instrument, and the hegemony of men - as for the social invisibility that her work received in an acting space that still doesn't acknowledge thoroughly the production of women like Fuchs. From the deep dive into the life and work of Lilian Fuchs, with emphasis on the language of her compositions for viola in the XXth century and the exemplification drawn from her three didactic study books, this paper intends to build further knowledge into how the artist transferred to her work the necessities of the musical acting and sociocultural environments, besides the goal of disseminating and acknowledging the contribution of her work to the literature of viola modern pedagogy - which justifies finally the academic and social relevance of this research.

Key words:

Cultural Studies and Music; Lillian Fuchs; viola; didactic study books; women composers.

Agradecimentos

A Deus, por me dar saúde, ânimo e inteligência para a conclusão desta pesquisa.

À minha família, que me transmite sempre os maiores conhecimentos e exemplos da vida, que me incentiva em todos os momentos e fases da minha carreira, que sempre compreendeu nossa distância física necessária durante todos estes anos desde minha graduação, que vibra a cada conquista e me ampara em cada dificuldade.

À minha orientadora do mestrado, Prof. Dra. Teresinha Prada, pela generosidade e brilhantismo, pelo profissionalismo e motivação, pela força do exemplo, por estar sempre presente, pela confiança, por muitas vezes acreditar mais em mim do que eu mesma e sempre fazer planos maiores do que eu acreditava ser capaz.

Ao meu professor de viola da graduação, Prof. Dr. Ricardo Kubala, que tanto me ensinou sobre música e viola. Minha gratidão a ele que felizmente me apresentou Lillian Fuchs, inspiração desta pesquisa.

Aos professores Rita de Cássia Domingues dos Santos (especialmente por ter aceitado fazer parte desta banca) e Marcello Guerchfeld, Ulisses Silva, Emerson di Biaggi, Pedro Visokas e Eliana Monteiro, por toda contribuição para esta pesquisa, e a todos os meus professores que transmitiram conhecimentos, compartilharam ideias e ofereceram possíveis caminhos e reflexões essenciais a este trabalho.

À Nilcéia Baroncelli, pela fonte de motivação, pelo trabalho precursor de pesquisa sobre mulheres compositoras, pelo compartilhamento inesgotável de informações, por ter me permitido vivenciar mais de perto a realidade de uma mulher artista da contemporaneidade.

À UFMT, por oferecer um programa de pós-graduação tão distinto, desafiador e inovador como o Estudos de Cultura Contemporânea.

Aos amigos queridos Leonardo Feichas, Gabrielly Santos, Ana Elisa Barbar, Yndira Villarroel, Daniel Fernandes, Thieres Brandini e Cleverson Cremer, pelas longas e profundas conversas e discussões sobre os assuntos desta pesquisa, e aos demais amigos, de perto e de longe, músicos ou não, que estiveram junto comigo nessa construção e caminhada.

Ao Victor, por ser tão especial e compreensivo, por não me deixar desanimar, por me incentivar sempre, por tornar meus dias mais leves e cheios de amor em meio às adversidades, por me amparar nos momentos mais críticos e estar ao meu lado em todas as situações.

À minha avó Anna Maria, a quem homenageio com este trabalho, por ser uma mulher forte, cheia de sabedoria e fonte de inspiração.

*“A intenção do artista é pôr obras no mundo.
Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo,
que não deixa de ser o conhecimento de si mesmo,
cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto”.*

Cecília Salles

Lista de figuras

Figura 1 - Tipos de intertextualidades descritos por Barbosa e Barrenechea (2003)	27
Figura 2 - Lillian Fuchs	32
Figura 3 - Harry Fuchs.	33
Figura 4 - Joseph e Lillian Fuchs	34
Figura 5 - Lillian Fuchs em 1912, com 10 anos de idade	35
Figura 6 - Lillian tocando violino em meados de 1925.....	36
Figura 7 - “The Perolé String Quartet” em 1930.....	39
Figura 8 - Pintura de Lillian Fuchs feita por Zajbia Anderson em 1950.....	41
Figura 9 - Lillian Fuchs String Trio.....	43
Figura 10 - Instrumentos antigos.....	50
Figura 11 - Viola da braccio e viola da gamba	51
Figura 12 – Transição do arco barroco para o arco Tourte.....	54
Figura 13 – Os instrumentos da família das cordas.....	55
Figura 14 – Instrumentos de arco	56
Figura 15 – Quarteto de cordas. Da esquerda para a direita: violino, violoncelo, violino, viola.	57
Figura 16 – Métodos mais utilizados nos cursos de graduação em viola do Brasil	71
Figura 17 – Livros de estudos sugeridos por professores especialistas em viola.....	90
Figura 18 - Trecho do Estudo n.1, Opus 1, de Sevcik	101
Figura 19 - Trecho do Estudo n. 3, Opus 87, de Palashko	102
Figura 20 – Níveis das tabelas de concordância.....	106
Figura 21 – Tabela Nível 7 – Mão direita (arco)	107
Figura 22 – Tabela Nível 7 – Mão esquerda.....	108
Figura 23 – Tabela Nível 8 – Mão direita.....	109
Figura 24 – Tabela Nível 8 – Mão esquerda.....	110
Figura 25 - Uso intenso de cromatismos	114
Figura 26 - Uso intenso de cromatismos	115
Figura 27 - Uso intenso de cromatismos	115
Figura 28 - Cromatismos delineando a condução melódica com modulações e mudança de posição	115
Figura 29 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda.....	116
Figura 30 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda.....	116
Figura 31 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda.....	116
Figura 32 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda.....	117
Figura 33 - Mudanças de posição por extensão (semitom)	117
Figura 34 - Mudança de posição com intervalo grande e cruzamento de cordas.....	118
Figura 35 - Uso da corda solta para ganhar tempo na mudança de posição (vermelho); registros agudos na clave de sol (azul); posição fixa aguda (compassos 23 – 24).....	118
Figura 36 - Indicação de apoio (tenuto na voz inferior) na nota anterior à mudança com intervalo grande e cruzamento de cordas	119
Figura 37 - Indicação de apoio (acento na voz superior) na nota anterior à mudança com intervalo grande e cruzamento de cordas.....	119
Figura 38 - Sonoridade em registros médios e graves.....	121
Figura 39 - Estudo de intervalos de 8ª paralelas em cordas duplas.....	121

Figura 40 - Estudo de 8ª dedilhada.....	122
Figura 41 - Estudo de 8ª dedilhada.....	122
Figura 42 - Expressividade, diversidade de timbres suaves em regiões médio/grave; uso de harmônicos.....	122
Figura 43 - Acordes com corda solta na formação.....	124
Figura 44 - Estudo de corda dupla com foco em intervalos de 3ª maiores e menores	125
Figura 45 - Estudo de corda dupla com vários intervalos.....	125
Figura 46 - Estudo de corda dupla com ligaduras longas em duas cordas, com diversas mudanças de posição em uma corda.....	125
Figura 47 - Intertextualidade motívica – Fuchs - Intertextualidade motívica – Fuchs- Intertextualidade motívica – Fuchs.....	128
Figura 48 - Intertextualidade motívica - Bach.....	128
Figura 49 - Intertextualidade motívica – Fuchs.....	129
Figura 50 - Intertextualidade motívica - Paganini.....	129
Figura 51 - Intertextualidade intratextual - Fuchs.....	129
Figura 52 - Intertextualidade por paráfrase - Fuchs.....	130
Figura 53 - Intertextualidade por paráfrase - Paganini.....	130
Figura 54 - Intertextualidade por paráfrase - Paganini.....	130
Figura 55 - Intertextualidade por paráfrase - Kreutzer.....	131
Figura 56 - Intertextualidade por estilo - Fuchs.....	131
Figura 57 - Intertextualidade por estilo - Fuchs.....	132
Figura 58 - Intertextualidade por estilo - Bach.....	132
Figura 59 - Intertextualidade de reinvenção – Fuchs.....	133
Figura 60 - Intertextualidade de reinvenção - Kreutzer.....	133
Figura 61 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs.....	134
Figura 62 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini.....	134
Figura 63 - Intertextualidade de reinvenção - Schumann.....	134
Figura 64 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs.....	135
Figura 65 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini.....	135
Figura 66 - Intertextualidade intratextual.....	136
Figura 67 - Intertextualidade intratextual.....	136
Figura 68 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs.....	137
Figura 69 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini.....	137
Figura 70 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs.....	138
Figura 71 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini.....	138

Lista de tabelas

Tabela 1 - Pesquisas que já abordaram a obra de Lillian Fuchs	30
Tabela 2 - Pesquisas que já abordaram a utilização da obra de Lillian Fuchs no Brasil.	31
Tabela 3 - Principais composições de Lillian Fuchs.....	47
Tabela 4 - Obras de Paul Hindemith para viola.	65
Tabela 5 - Habilidades técnicas	73
Tabela 6 - Fuchs – Estudos em tonalidades maiores	119
Tabela 7 - Fuchs – Estudos em tonalidades menores.....	119
Tabela 8 - Kreutzer – Estudos em tonalidades maiores	120
Tabela 9 - Kreutzer –Estudos em tonalidades menores	120

Sumário

1. Introdução	13
2. Capítulo 1 – Estudos Culturais: arte, música e sociedade – um panorama	15
2.1 – Os conceitos de Cultura e o desenvolvimento dos Estudos Culturais	15
2.2 – Os Estudos Culturais na América Latina	17
2.2.1 – A inflexão decolonial	18
2.3 – Os Estudos Culturais e a Música	20
2.3.1 – Os conceitos de intertextualidade	22
2.3.1.1 – A intertextualidade na música e as ferramentas de análise	24
3 - Capítulo 2 – Lillian Fuchs: biografia, desenvolvimento da viola e o enfrentamento de hegemonias.	29
3.1 – Biografia	29
3.1.1 – A artista - contextualização	31
3.1.2 – A intérprete – música de câmara e solos	37
3.1.3 – A professora	43
3.1.4 – A compositora e arranjadora	44
3.1.4.1 – Os arranjos	44
3.1.4.2 - As composições	46
3.2 – A Viola de arco: origens e desenvolvimento	48
3.2.1 – Os instrumentos	48
3.2.2 – Os reflexos nas composições	57
3.2.3 – A mudança da concepção sonora e a promoção da viola	62
3.2.4 – O uso das transcrições e a necessidade de material didático específico para viola	69
3.2.5 – Século XX: a era de ouro da viola	74
3.3– A música de Lillian Fuchs para viola de arco no enfrentamento de hegemonias	75
3.3.1 - Colonialidade do Saber e do Poder: o eurocentrismo dominante nas práticas e métodos de ensino musicais	75
3.3.1.1 - A hegemonia do violino	81
3.3.2 - Colonialidade do ser: a invisibilidade da mulher na música	87
4. Capítulo 3 – Análise de estudos selecionados de Lillian Fuchs	97
4.1 - Obras didáticas de Lillian Fuchs para viola de arco	97
4.2 – Classificações e nivelamentos das obras didáticas de Fuchs	104
4.3 - Análise intertextual de estudos selecionados de Lillian Fuchs	110
4.3.1 – Características recorrentes nos estudos e análise intertextual	113
4.3.1.1 – Características recorrentes	113
4.3.1.2 – Análise intertextual de estudos selecionados	126

5. Considerações Finais	139
6 - Referências	142

1. INTRODUÇÃO

A música é uma das práticas culturais mais expressivas, e por isso pode revelar muito sobre uma sociedade: tradição, estrutura, produção, hábitos, formas de ser e comunicar, relações de poder. A música aparece como chave fundamental de transformações culturais, trazendo consigo propostas de inovações através de questionamentos das estruturas tradicionais e reivindicação de novas práticas. Dessa forma, o processo criativo musical diz muito sobre como a sociedade é afetada por sua música e como se relaciona com outras músicas; como suas formas de produção, criação e difusão implicam a formação do público e do gosto através de sua estética; como suas manifestações sonoras geram sentidos e significados.

A estadunidense Lillian Fuchs (1902-1995) – musicista, violista, *performer*, professora e compositora – teve uma carreira marcada por feitos inéditos e relevantes, sendo que “sua vida representa a mudança de *status* da mulher e da viola no século XX”¹ (GERARD, 2019, p. 78, tradução nossa). Uma dessas grandes realizações se deve ao fato de Fuchs ter escrito três livros de estudos didáticos que contribuíram de maneira ímpar com a pedagogia moderna da viola erudita, fundamentados a partir de sua percepção empírica de que os violistas de nível técnico mais avançado necessitavam de material que cumprisse sua função de otimizar o treino do instrumento e que, além disso, fosse ao encontro da linguagem empregada nas composições do século XX.

No primeiro capítulo, traçamos um panorama sobre a conceituação teórica dos Estudos Culturais como norteadores das abordagens desta pesquisa, assim como sua relação com a música e os desdobramentos das correntes da inflexão decolonial. Também apresentamos as referências sobre a intertextualidade, que utilizaremos como viés de análise de composições selecionadas de Fuchs.

No segundo capítulo, apresentamos a biografia de Fuchs, aprofundando em sua vida e carreira profissional, assim como as possíveis motivações de seus processos criativos composicionais. Com os dados coletados, pretendemos entender mais profundamente como a compositora faz uso das técnicas instrumentais a fim de reproduzir influências de seu ambiente social, visando interpretar dados da sociedade

¹ No original: *Lillian Fuchs's life represents the changing status of women and the viola in the twentieth century.*

nova-iorquina, da qual Lillian Fuchs emerge e, por ser de família judaica-estadunidense, sobre sua vida artístico-cultural, focando na música de concerto².

Fizemos uma contextualização sobre as origens e o desenvolvimento da viola como instrumento e também de seus usos no decorrer da história da música. A partir dos Estudos da Colonialidade, buscamos demonstrar como Fuchs lidou de maneira singular com o enfrentamento de hegemonias: a do violino, diante da colonialidade do saber e do poder em relação às práticas e métodos de ensino musicais dominadas por uma tradição eurocêntrica e passadista; e a do homem, diante da colonialidade do ser que nos leva a apontar a situação de pouca visibilidade das obras de Fuchs, calcada numa abordagem de gênero, além de apresentar um olhar à expectativa de carreira de musicistas mulheres. Nisso, notamos as intenções explícitas de Fuchs em posicionar a viola como instrumento solista, autossuficiente e independente do violino por meio de uma linguagem idiomática e da compreensão de como executar no instrumento os parâmetros dos estilos composicionais do século XX.

No terceiro capítulo, fizemos uma abordagem, com análise musical, da produção escrita didático-musical de Fuchs de suas obras originais carregadas de modelos inovadores e idiomáticos. Através disso, também buscamos reiterar as diversas aproximações de suas composições com Bach e Paganini, pretendendo verificar as relações intertextuais presentes em suas obras.

Dessa forma, pretendemos evidenciar a contribuição de Fuchs para a literatura da viola, já que se nota que trabalhos como o dela sejam raros.

No âmbito metodológico, a pesquisa abarca revisão bibliográfica, com autores do referencial teórico e autores que já trataram da obra de Lillian Fuchs; análise interpretativa teórica e prática de partituras e gravações, com autores que já descreveram parte da obra de Fuchs e novas interpretações de partituras e livros; dados qualitativos coletados em pesquisa de campo – entrevistas e coletas no Brasil (São Paulo, Bahia) e relatos de ex-discípulos e professores de viola que utilizam o material didático de Lillian Fuchs.

² O que podemos observar sobre essa questão da origem judaica da família de Fuchs é que a música de concerto na sociedade nova-iorquina era um hábito relevante entre os judeus, tanto que Fuchs é citada em diversas pesquisas específicas sobre o assunto, como: *Contributions of Jewish Women to Music and of Women to Jewish Music* (PINNOLIS, J., 2007), *Jewish Music Web Center* (disponível em <http://jmw.org/fuchs-lillian/>) e *Jewish women in America: An historical encyclopedia* (HYMAN, MOORE, 1997). Reiteramos que esta questão extrapola os limites deste trabalho, e por isso não será aprofundada.

2. CAPÍTULO 1 – Estudos Culturais: arte, música e sociedade – um panorama

O panorama deste referencial teórico fundamenta discussões futuras de nosso estudo, motivando desde já a eleição de conceitos em diálogo com a interpretação de dados sobre vida e obra de Lillian Fuchs.

Os Estudos Culturais são a principal área de estudos que norteia essa pesquisa, imprimindo uma contextualização e alterando o viés de análise dos dados coletados, em que a arte musical de Lillian Fuchs será admitida a partir da sociedade em que surgiu.

Junto a isso, nos preocupa situar questões da música de concerto, de parte de seus processos didáticos, em relação a conceitos do pensamento Decolonial, para podermos abordar a atuação de Fuchs como compositora e educadora – por isso conceitos-chave dessa teoria são apresentados.

2.1 – Os conceitos de Cultura e o desenvolvimento dos Estudos Culturais

Diversos autores já fizeram suas definições sobre o conceito de Cultura. Essas múltiplas afirmações podem nos trazer informações a respeito de determinada sociedade em um recorte de tempo, suas práticas sociais e políticas, manifestações artísticas, valores, estruturas e padrões.

No século XIX, o antropólogo britânico Edward Tylor (1871, p. 1, tradução nossa) definiu Cultura (ou Civilização) como sendo “(...) todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e tantas outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade”³. O autor é considerado um dos expoentes da corrente de pensamento do evolucionismo social e “é por muitos considerado o pai da antropologia cultural por ter dado pela primeira vez uma definição formal de *cultura*” (CASTRO, 2005, p. 8). O pensamento evolucionista na antropologia, por sua vez, “baseava-se num raciocínio fundamental: reduzir as diferenças culturais a estágios históricos de um mesmo caminho evolutivo” (CASTRO, 2005, p. 13).

Dado que as sociedades estão em constantes transformações e levando em consideração a enorme diversidade que apresentam, na segunda metade do século XX houve uma “enorme proliferação dos meios de comunicação de massa (...) É a era da

³ No original: “*complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society*”.

democratização da cultura e também da percepção do papel central que a produção cultural ocupa nesse tipo de sociedade” (CEVASCO, 2016, p. 191). Nesse período surgiram autores que propuseram concepções de sentido mais relativista, pluralista e não-hierárquico, como é o caso do antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1926-2006). Considerado como um dos fundadores da antropologia interpretativa – sendo esta “uma das vertentes da antropologia contemporânea (da mesma forma que a antropologia estrutural de Lévi-Strauss), também conhecida como antropologia hermenêutica” (FARIA, 2014, p. 36) – o autor elaborou uma definição de viés semiótico sobre o conceito de Cultura:

Acreditando, como Max Weber⁴, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados. (GEERTZ, [1973]1989, p. 4).

Como reflexo do pensamento sobre o conceito de cultura, num campo de estudo interdisciplinar, no fim da década de 1950 notou-se o início do desenvolvimento dos Estudos Culturais com Raymond Williams⁵ na Inglaterra. Estes surgem como uma nova teoria que deriva da crítica literária e busca não só definir o conceito de Cultura e relatar suas manifestações, mas coloca em evidência as interseções entre as culturas e as sociedades, as relações entre as diversas produções artísticas e a prática social. Dessa forma, Azevedo (2017, p. 208) nos mostra que a partir dos Estudos Culturais é proposta uma nova compreensão a respeito dos processos intelectuais, entre eles as artes, agora em conexão com o contexto sociocultural:

(...) na visão dos estudos culturais os processos intelectuais têm base na sociedade. Porém, ao contrário do que se acostumou a pensar certa tradição marxista, esses processos não se comportam em relação à sociedade como mero “reflexo”. Ao contrário, assumem caráter constituinte e funcionam como vetores, conferindo forma concreta aos processos econômicos, políticos e sociais mais gerais.

⁴ Max Weber (1864-1920) (sugestão – inserir “foi um”) sociólogo alemão que preconizava a rede das relações sociais como formadora da sociedade, como uma teia relacional causadora (ver Gabriel Cohn. *Weber, Frankfurt: teoria e pensamento social*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017).

⁵ Pensador britânico do século XX (1921-1988), considerado fundador dos estudos culturais. “O marco inicial dos estudos culturais pode ser localizado em *Culture and Society* (1958), livro de Williams que materializa essa forma nova de discutir os fatos da cultura, reunindo a um só tempo análises literárias e sociopolíticas” (AZEVEDO, 2017, p. 208).

Com essa nova concepção, podemos fazer uma reflexão sobre como o modo de vida determina os usos e as práticas, ao passo que nos permite ter um olhar diferenciado e com certa diminuição dos espaços entre a arte e a vida. Para Salles (1998, p. 100), “a obra de arte surge como uma reorganização criativa da realidade e não apenas como seu produto ou derivado”.

Muitas transformações ocorreram acerca do novo campo de atuação mais abrangente dos Estudos Culturais, visto que passaram a incorporar diversas manifestações culturais além da literatura e permitir grande multiplicidade de possíveis objetos de investigação. Diante disso, Cevasco (2016, p. 92) aponta que:

A literatura era a disciplina central das humanidades nessa época na Inglaterra. Os estudos culturais vêm expandir o campo e focar não só as grandes obras literárias da alta cultura como também as novas manifestações culturais. Dessa perspectiva, vai ser possível estudar cinema, televisão, rádio, vai ser possível estudar as culturas dos grupos urbanos. Os estudos culturais partem de um conceito muito mais abrangente de cultura. Importante dizer que não se trata de uma descoberta, mas de uma resposta intelectual a uma mudança na organização da sociedade.

Sendo assim, nesta pesquisa utilizamos os conceitos dos Estudos Culturais e suas ressonâncias para propor uma nova perspectiva sobre a música de Lillian Fuchs, além de apontar a relação intrínseca de sua atuação profissional e sua produção musical em paralelo aos processos de desenvolvimento da escrita idiomática para viola e consequente identidade do instrumento.

2.2 – Os Estudos Culturais na América Latina

Na América Latina, as fontes das pesquisas iniciais sobre os Estudos Culturais provêm de autores como Garcia Canclini, Martín-Barbero, Beatriz Sarlo, Daniel Mato, que, segundo Restrepo (2015), constituem a primeira geração de autores de Estudos Culturais latino-americanos. É importante salientar que, para esses autores, os Estudos Culturais da América Latina não derivam dos britânicos ou estadunidenses, pois era uma corrente que eles já praticavam antes mesmo de adquirir essa denominação, como nos mostra Trigo (2004, p.5 *apud* RESTREPO, 2015, p. 22)

Os Estudos Culturais latino-americanos não se originaram nos Estudos Culturais britânicos ou nas teorias ocidentais pós-modernas. Muito antes que os Estudos Culturais britânicos e os escritores pós-modernos

chagassem à América Latina, e muito antes do que os Estudos Culturais britânicos fossem constituídos na Grã-Bretanha e o pós-modernismo nascesse, muitos intelectuais latino-americanos já estavam fazendo algum tipo de Estudos Culturais. Do mesmo jeito, a genealogia dos Estudos Culturais de América Latina é múltipla e eclética, e não se relaciona direta e unicamente com as teorias pós-estruturalistas e pós-modernas. Tampouco são um ramo dos Estudos Culturais dos Estados Unidos, aos que, em realidade, antecedem.

A incorporação nas instituições acadêmicas latino-americanas desse movimento e do olhar interdisciplinar dos Estudos Culturais configura uma nova perspectiva acerca da produção de sentido dos projetos intelectuais. Agora a produção de subjetividade pode ser constituída a partir das apropriações dos conteúdos, fontes, temáticas e derivações das linhas de pensamento desses teóricos, assim como conter marcas regionais, movimentos sociais, étnicos e atitude crítica. Sendo assim, essas práticas vêm carregadas com a preocupação com o modo de interpretar as produções desses regionalismos críticos e apontam que

(...) a institucionalização desse movimento pode constituir-se para nós numa oportunidade de intercâmbios intelectuais e de construção de alianças para impulsionar e renovar interesses no âmbito das universidades e sociedades latino-americanas, e que, de nossa parte, também possamos oferecer a esse movimento propostas renovadoras. (MATO, 2002, p. 41 *apud* RESTREPO, 2015, p. 26).

Nesse sentido, a música é uma das manifestações artísticas mais comuns e características de praticamente todas as sociedades. Pelo viés dos Estudos Culturais podemos estabelecer relações entre os modelos da vida social e cultural e as práticas musicais, mostrando como as pessoas percebem, integram e utilizam diferentes tipos de experiências musicais. As aproximações entre os Estudos Culturais e a música serão abordados mais adiante nesta pesquisa.

2.2.1 – A inflexão decolonial

Nesse contexto a partir da América Latina, surgem as teorias sobre a inflexão decolonial, que derivam do pensamento crítico, inter e transdisciplinar sob o qual os Estudos Culturais estão calcados e apresentam uma releitura transversal da relação intrínseca que se dá entre a colonialidade e a modernidade. Pensadores como o sociólogo peruano Anibal Quijano (1928-2018) e o semiólogo argentino Walter D. Mignolo (1941-) contribuíram para emergir a corrente de pensamento sobre a colonialidade, que

traz à tona o controle exercido pelo eurocentrismo hegemônico nos processos de colonização. Os autores apontam que esse controle surge na modernidade através da colonialidade em três níveis: colonialidade do poder, do saber e do ser, que serão aprofundadas mais adiante.

Com essa tendência ao pensamento decolonial, surgem derivações que Restrepo (2015) indica como “estudos culturais alternativos”, ao passo que se distinguem da denominada “primeira escola de Estudos Culturais latino-americanos” (referindo-se à geração de autores como Barbero e Canclini) por incluírem investigações sobre colonialidade/modernidade e como consequência a decolonialidade. Neste sentido, a corrente decolonialista tem se expandido e encontrado ressonância em novas temáticas, dando abertura a diferentes reflexões diante de contextos sociais, históricos e das práticas culturais. Para Fonseca (2019, p. 7),

(...) estes mesmos conceitos estão sendo mobilizados para analisar criticamente as realidades históricas do momento atual, tanto em debates econômicos, políticos, quanto sócio-culturais. Existe a oportunidade de explorar tal temática por novos olhares de desconstrução pelo projeto decolonial, inclusive mobilizando conceitos e ideias de demais autoras(es) que não pertencentes ao movimento teórico M/D/C⁶. (...) Dentre essas novas formas de trabalhar a “colonialidade” percebe-se forte contribuição que tal conceito nas discussões sobre antropoceno, o feminismo subalterno, a questão da imperialidade, a violência contra povos indígenas, o genocídio da juventude negra, dentre outros.

Restrepo (2015) aponta que agora são incorporadas também as noções de “epistemologias fronteiriças” sugeridas por Mignolo, assim como os movimentos indígenas e afro, buscando o descentramento do eurocentrismo. Essas reflexões buscam entender, pôr em discussão e enfrentar as hegemonias, como podemos ver a seguir:

(...) a necessidade de articular desde a América Latina, porém em relação a outras regiões do mundo, projetos intelectuais, políticos e éticos que põem em diálogo, debate e discussão, pensamentos críticos (no plural), que têm como objetivo compreender e confrontar, entre outras coisas, as problemáticas da colonialidade e interculturalidade, e pensar fora dos limites definidos pelo (neo)liberalismo (WALSH, 2003, p. 13 *apud* RESTREPO, 2015 p. 28).

⁶ M/D/C – Modernidade, decolonialidade e colonialidade.

Nesse contexto, podemos notar que os diversos desdobramentos acontecem a partir do olhar para **o outro**, desde a evolução e aprofundamento dos debates coloniais, a compreensão das relações de dominação, as relações subjetivas entre povos e nações, as epistemologias fronteiriças, as culturas híbridas, a mundialização, a ideia de raça associada a noções de inferioridade ou superioridade, questões de gênero e identidade, até a estruturação dos movimentos de libertação. Para Zulma Palermo (2010, p. 4),

(...) a diferença colonial constitui uma negação do valor do outro, que é diferente do eu-sujeito-único que é capaz de pensar, dizer e fazer. E esse outro é marcado tanto pela raça, classe, língua, gênero e pelo lugar em que vive, quanto pelas formas de sua existência e, especialmente em nossos dias, pela capacidade de participar no sistema de mercado com os seus pedidos.

Diante disso, podemos refletir sobre os sistemas de relações de poder que legitimam as manifestações artísticas, sendo que muitas vezes deixam na invisibilidade social uma parcela da produção intelectual, embora possam ser consideradas obras capazes de afetar e transformar a sociedade de maneira evidente.

2.3 – Os Estudos Culturais e a Música

A música é uma das práticas culturais que mais refletem as relações sociais. Por ter uma linguagem, apresenta quase sempre um discurso que, de acordo com o contexto social em que for produzido, pode evidenciar diversas formas de pensar. Sendo assim, os procedimentos composicionais e as performances dos intérpretes podem demonstrar diversos aspectos da cultura e da prática social, evidenciando padrões e correlações através de possíveis interpretações do seu sistema de signos:

Considerando-se a ideia de Bakhtin⁷ de que a totalidade das significações culturais constitui um sistema de signos, e que a música é elemento evidentemente integrante do conceito de cultura, pode-se afirmar que a música, compreendida enquanto linguagem, apresenta uma dimensão dialógica e social, partindo dos pressupostos da sua teoria. (CAMARGO e SALLES, 2017, p. 282)

⁷ Mikhail Bakhtin (1895-1875), filósofo russo que examinou a linguagem, criando o conceito do Dialogismo, a teoria de que um discurso se origina, é perpassado, por outro discurso (ver José Luiz Fiorin. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.).

Para Blacking (2007), a partir das obras musicais podemos olhar para o sistema social e analisar como ele se adapta a essa música, revelando características, práticas e subjetivações das interações em determinado recorte de tempo:

(...) o procedimento analítico crucial não é tanto ajustar a música dentro de um sistema social, mas **iniciar com um sistema musical e seus símbolos, com estilos e grupos sonoros, e então ver como e onde a sociedade se ajusta no interior da música**. Devemos considerar a cognição artística e particularmente a prática musical como tendo papéis primários na imaginação de realidades sociais. (BLACKING, 2007, p. 206, grifo nosso)

O autor também propõe uma reflexão sobre como as convenções sociais podem inferir nas diferentes formas de produção de sentido através da música em seus diversos contextos:

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações. (BLACKING, 2007, p. 201)

Já para Moriceau e Paes (2014, p. 111), “nós não produzimos o sentido, o sentido nasce de nossa capacidade de sermos afetados, de nossa maneira de tocar o mundo. Ele nasce da sensação, da sensibilidade, da sensualidade, da sentimentalidade, que suscitam o pensamento”. E a forma como as pessoas ativam essas percepções podem ser fontes de informações acerca da sociedade em que vivem, de acordo com o modo que interpretam e pensam sobre a música, configurando assim um sistema musical cultural, através de suas grandes variedades de gêneros e estilos apresentados em suas performances, além de seus registros fonográficos e de notação musical. Sendo assim, Blacking (2007, p. 207) diz que “como as pessoas pensam sobre o que elas consideram como performance musical é a chave para compreender a estrutura e o significado dos símbolos musicais”.

Canclini (2000) considera os artistas como mediadores e intérpretes das transformações decorrentes da modernidade, através de adaptações ou resistências

perceptíveis nas suas práticas, e aponta como suportes da arte moderna a novidade, a celebridade individual, a exclusividade, o cosmopolitismo e o nacionalismo. O autor ainda discute sobre as contradições entre a modernidade cultural e social, onde coexistem o modernismo estético e a resistência à modernização socioeconômica, culminando numa união entre experimentação, herança pré-moderna e simbologia popular.

Dessa forma, a música vem contribuir com uma expansão de possibilidades de investigação dos objetos de pesquisas acadêmicas pelo olhar dos Estudos de Cultura, ao passo que abre espaço para tratar de assuntos como o processo criativo, os signos e seu lugar diante da semiótica, os registros, a hegemonia de alguns estilos, artistas e gêneros, as manifestações e performances, entre outros, culminando em perceber como a sociedade é afetada pela música em sua produção de sentidos e significados e revelando as possíveis conexões entre os elementos, como aponta Salles (1998, p. 95): “A criação como um processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora mostra um modo como o elemento inferido é atado a outro”.

Diante dessa perspectiva, surge a oportunidade de, nesta pesquisa, nos aprofundarmos sobre a vida e obra da musicista Lillian Fuchs em consonância com os desdobramentos dos Estudos Culturais.

2.3.1 – Os conceitos de intertextualidade

Outro referencial que se une à perspectiva cultural pela qual nos aproximamos da obra musical de Fuchs, são os estudos sobre intertextualidade. Seus temas são provenientes da Linguística Textual e da crítica literária, bem como derivações da literatura comparada e os estudos interartes. Faremos uma conceituação sobre a intertextualidade, mostrando convergências com o campo musical e propondo possíveis utilizações como ferramentas de análise de *Estudos* selecionados de Fuchs, sendo que essas análises serão apresentadas no terceiro capítulo.

Fatos a se considerar para uma melhor compreensão são:

1) **A intertextualidade é possibilitada devido à pluralidade contida nas obras**, pelo fato de uma obra ser considerada, de acordo com Barbosa e Barrenechea (2003, p. 126), um “espaço formal multidimensional, caracterizado pela intersecção de muitos estilos”. Sendo assim, relações amplas entre os textos podem ser identificadas,

configurando-se processos de associações mediante diversas possibilidades de utilização e reelaboração de materiais.

2) **A intertextualidade presente em uma nova obra tem intrínseca relação com obras anteriores**⁸, sendo muito relativa à percepção individual do autor e à nova perspectiva que ele sugere através das peculiaridades de seus processos criativos, apresentando uma reverência ao passado ao mesmo tempo em que gera transformações e conseqüentemente novos sentidos. Para Barbosa e Barrenechea (2003, p. 125),

(...) a intertextualidade está intimamente relacionada com a releitura que o compositor faz de seus antecessores. O compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contidos, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, originalidade. Em decorrência desse processo transformador, a influência se torna um objeto difícil de ser observado.

Nesse sentido, Salles (1998, p. 48) comenta sobre o processo criativo do artista e a interação com os recursos escolhidos para serem empregados no desenvolvimento da construção de suas obras:

(...) ao acompanhar um processo específico, (...) o artista vai fazendo ao longo do percurso os reflexos das tomadas de decisão e as dúvidas que nos permitem compreender alguns desses princípios direcionadores, que (...) carregam consigo seu meio de expressão.

3) Além da dificuldade de observação por conta das concepções individuais do autor da obra, uma vez que este faz releituras imprimindo suas singularidades pessoais com liberdade artística de recursos de criação estilísticos e expressivos, Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013, p. 236) sugerem que **“o fenômeno da intertextualidade também é dependente do receptor (leitor, ouvinte ou apreciador)”**. Isso se deve ao fato de considerarem que a identificação de semelhanças comparáveis só faz sentido ao receptor que já conhece anteriormente os materiais reelaborados, o que dá abertura a uma análise relativa, já que é subjetiva. É justamente

⁸ Para alguns autores (CALABRESE, 1988), a citação moderna seria mais fiel ao original, pois no pós-modernismo a questão de verdade e da autoridade são deslegitimadas. Já para Gloag é o oposto, pois para ele os compositores modernistas não querem que se perceba que estão usando material prévio devido à necessidade de originalidade imperante no Modernismo.

aí, nesses espaços de reinterpretação, que enxergamos a extrema riqueza da diversidade do fazer artístico e da produção de sentido, especialmente na música.

Diversos autores já se posicionaram sobre suas visões a respeito do conceito de intertextualidade. Para Kristeva (1941-), intertextualidade é o próprio texto, dentro do qual muitos tipos de escrita interagem; foi a autora que “introduziu a expressão intertextualidade, em seu trabalho *Introdução à semiótica* (1969)” (MANFRINATO, QUARANTA, DUDUQUE, 2013, p. 230), partindo de concepções apresentadas por Bakhtin em *Problemas da obra de Dostoiévski* (1928).

Já para Harold Bloom (1930 – 2019), em *A Angústia da Influência* (1973), intertextualidade é um espaço crítico fora dos limites do texto, em que o crítico compara dois ou mais trabalhos literários (KLEIN *apud* SANTOS, 2018). Veremos mais adiante os desdobramentos dessa teoria em relação à música, segundo Joseph Straus.

Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013, p. 232) fazem uma distinção entre os termos “influência e intertextualidade”; para eles, “a influência é uma forma estrita de intertextualidade, enquanto a intertextualidade é a relação ampla entre textos”⁹.

Diante desse panorama geral de conceitos, torna-se clara a possibilidade de comparar obras que conversem entre si pelo viés da intertextualidade, seja nos processos criativos ou no resultado artístico final. Nesta pesquisa, utilizaremos desse ponto de partida em relação à intertextualidade no campo musical.

2.3.1.1 – A intertextualidade na música e as ferramentas de análise

Considerando que o discurso musical é visto como um texto, especialmente através de seus registros que podem ser escritos (como a partitura, e/ou relatos analíticos) ou sonoros (como as performances ao vivo ou gravadas), podemos construir uma abordagem intertextual entre as composições, levando em conta alguns aspectos que apresentaremos a seguir.

A possibilidade da música ser considerada intertextual se dá por ela ter uma estreita relação com obras anteriores. Nesse sentido, Santos (2018, p. 72) aponta que

O ato de ler ou, no contexto da música, a escuta, envolve o rastreamento de ecos e reflexões de outros textos. Portanto, toda música pode, em algum sentido, ser vista e ouvida como intertextual, estamos sempre inclinados a fazer comparações, ressaltar semelhanças e reconhecer vestígios familiares de música passada.

⁹ Para mais informações sobre esse aspecto, ver SANTOS, 2018, p. 78.

Barbosa e Barrenechea (2003, p. 125) consideram que a intertextualidade é um “aspecto essencial na criação musical”. Assim, constantemente os materiais são reutilizados, sendo reescritos ou através de empréstimos – o que implica a construção e renovação das relações de sentido, incidindo também na percepção dos artistas e conseqüentemente nas performances das composições, como aponta Souza (*apud* SANTOS, 2018, p.74):

(...) pode-se constatar que na linguagem musical a construção do sentido também é feita, em larga medida, através da reescritura textual, isto é, pela reutilização de materiais do texto dentro do próprio texto ou pela percepção de empréstimos de materiais de outros textos musicais com os quais o texto encontra alguma ressonância. Este aspecto da reescritura, do texto que se abre para outros textos, revela a existência de uma grade de intertextualidades que não é estranha à natureza da linguagem musical, ao contrário, está na sua essência, na medida em que grande parte do sentido musical é construído pela acumulação de relações de sentido compartilhadas entre diversas obras e pelas diferentes interpretações e execuções dos textos musicais.

Sendo assim, podemos pressupor que não há, segundo os autores, a total originalidade em si, mas sempre o autor recria de alguma forma, a partir da releitura e de conexões intertextuais, conscientes ou não, de maneira explícita ou derivada, de acordo com a teia de significados que ele mesmo constrói com suas próprias percepções de outras composições em consonância com sua liberdade artística, como podemos ver a seguir:

(...) a intertextualidade é um conceito que se desenvolveu para o estudo dos sentidos em uma obra através da sua relação com outros textos (...) O empréstimo é uma característica recorrente da música, mas a intertextualidade como conceito vai além do musicalmente familiar ao interrogar e deslocar os pressupostos do organicismo, uma noção central de pensamento musical tradicional, sugerindo que não existe um trabalho de música original e unificado, que toda a música existe em relação a outra música. (BEARD e GLOAG *apud* SANTOS, 2018, p. 71 e 72).

Partindo desse contexto, podemos traçar um importante paralelo entre a intertextualidade e os compositores do início do século XX, que tiveram “que buscar um sentido novo nos elementos tradicionais, tendo que submetê-los a um radical processo de transformação” (BARBOSA E BARRENECHEA, 2003, p. 126). Esse é um aspecto fundamental que trataremos a respeito da obra de Lillian Fuchs, uma vez que a

compositora faz o uso de formas e estruturas tradicionais em suas composições, mais precisamente nos métodos didáticos para viola, ao mesmo tempo que inova na maneira em que emprega a linguagem musical característica do século XX de forma idiomática, objetivando contribuir no desenvolvimento técnico e interpretativo dos violistas em seu processo de formação e no domínio dos estilos musicais das obras modernas escritas para viola, principalmente os solos, como os concertos de William Walton (1902 – 1986) e Béla Bartók (18881 – 1945).

Sendo assim, a seguir apresentaremos os três parâmetros principais desenvolvidos por Joseph Straus sobre a influência musical a partir dos conceitos da influência literária de Bloom, os quais o autor considera que, através deles “é possível interpretar o relacionamento entre a música do século XX e a música dos séculos passados” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 126).

- **Influência como imaturidade:** procedimento característico do compositor em sua fase inicial de desenvolvimento, que comumente “usa elementos do estilo ou estruturas muito parecidas com a de um professor ou com a de outro compositor mais velho” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 127). Ainda de acordo com esses autores, comentando a respeito de compositores mais experientes, espera-se que utilizem desse tipo de recurso composicional de forma mais consciente ou em forma de homenagem, para que não sejam apontados como sinais de “incapacidade ou imaturidade, de fraqueza artística”.

- **Influência como generosidade:** o compositor demonstra maturidade ao usar as técnicas de intertextualidade com consciência, num processo de aprimoramento, como aponta Santos (2018, p. 79):

Na chamada “influência pela generosidade” existe uma relação de reverência pelo passado que permite ao compositor cultivar um senso histórico de sua posição na contemporaneidade onde, mesmo nos trabalhos mais originais, os grandes artistas demonstram esta consciência. A influência neste sentido não pode ser verificada somente em citações ou alusões mais claras, pois se trata de um fenômeno mais complexo, que envolve o despertar e o refinamento do processo criativo, resultando em expressões extremamente individuais.

- **Influência como ansiedade:** se dá pela tensão psicológica criada pelo próprio compositor em relação às suas habilidades, “devido ao peso que os elementos tradicionais exercem, como também, em decorrência do reconhecido mérito artístico das obras dos antecessores” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 127).

A partir desses parâmetros e seus desdobramentos, Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013, p. 235) apontam a intertextualidade como “uma ferramenta de análise musical quando se tem a intenção de comparar peças, estilos, semelhanças e diferenças entre obras e compositores”. Diversos autores apresentam suas classificações particulares para delimitar as formas de referência que são pertinentes à intertextualidade, que pode ficar evidente por meio de alguns processos como “citação, releitura, apropriação, colagem ou qualquer nome que se dê ao uso de materiais provenientes de fontes conhecidas e identificáveis” (SANTOS, 2018, p. 70). Nesta pesquisa utilizaremos o modelo analítico e as terminologias elaboradas por Barbosa e Barrenechea (2003), apresentadas na figura a seguir:

Figura 1 - Tipos de intertextualidades descritos por Barbosa e Barrenechea (2003)

1. Motívica ou Entidades orgânicas elementares: intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou o seu efeito sonoro.
2. Extrato: intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
3. Idiomática: intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
4. Paráfrase: citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
5. Estilo: entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
6. Paródia: intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
7. Reinvenção: tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Fonte: Manfrinato, Quaranta e Dudeque, (2013, p. 234)

Faremos a utilização em especial da **intertextualidade idiomática** nas análises de alguns *Estudos* de Fuchs. Como a compositora tinha formação e prática em composição, piano, violino e viola – com reconhecido êxito em todos – seu conhecimento e repertório musical sempre foram muito amplos e diversos. Dessa forma, a musicista tinha muito material a desenvolver, principalmente no âmbito composicional, e assim registrar seu legado para a literatura da viola. Suas composições são marcadas por características como variedade, virtuosismo, musicalidade e certa liberdade estrutural, com o diferencial de explorar as especificidades da viola.

Além da intertextualidade idiomática, na tipologia apontada, observa-se que os trabalhos de Fuchs podem ser abordados, ainda, por Estilo, devido ao tratamento dado aos livros de estudos e o culto a criadores como os citados Bach e Paganini, o que também nos faz considerar a influência por generosidade.

Um outro aspecto seria a intertextualidade de Reinvenção, posto que a releitura que a compositora fez de obras do passado salientam bem mais – mesmo que em um diálogo com obras do passado – o seu próprio gesto criador.

Também podemos perceber o desenvolvimento da intertextualidade intratextual (AP SION, 2007 *apud* SANTOS, 2018, p. 227, 315) na obra de Fuchs, onde a identificação de padrões recorrentes vai delineando conexões na obra da compositora como um todo e mostrando características próprias de seu gesto criativo. Em nossas análises identificamos a intertextualidade intratextual por funcionalidade abstrata (em relação à melodia, à harmonia e ao som) e por funcionalidade referencial com outros compositores.

Outra prática frequente de Fuchs era a confecção de arranjos. Para Szendy (2001, p. 54), “o arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra”. Entre os arranjos mais importantes de Fuchs, podemos citar a sua transcrição das *6 Suítes* para violoncelo solo de Bach e o acompanhamento para piano dos *24 Caprichos* de Paganini. Dessa forma, buscaremos mostrar aspectos de intertextualidade na obra de Fuchs principalmente em relação a Bach e Paganini, diante de uma releitura em seus processos criativos pelo viés dessas referências, marcadas por suas inovações de caráter e linguagem modernista e idiomática para viola no século XX.

3 - CAPÍTULO 2 – Lillian Fuchs: biografia, desenvolvimento da viola e o enfrentamento de hegemonias.

Neste capítulo apresentaremos dados sobre a vida e obra de Lillian Fuchs, assim como os problemas elencados por nós em sua atuação, de acordo com o viés de análise dos Estudos Culturais, com considerações acerca da colonialidade do saber e do poder em relação às práticas e métodos de ensino musicais dominadas por uma tradição eurocêntrica, e da colonialidade do ser em relação à hegemonia do homem, que nos levam a apontar a situação de pouca visibilidade das obras de Fuchs, calcada numa abordagem de gênero.

Também analisaremos informações sobre a importância dos estudos no processo de formação do violista, assim como um breve relato sobre as origens, funções e desenvolvimento da viola de arco. Discutiremos sobre a utilização no Brasil do material didático para viola produzido por Fuchs e a contribuição deste para a literatura da pedagogia moderna da viola e reflexões acerca da relevância dos métodos originais e transcritos.

3.1 – Biografia

A revisão bibliográfica está baseada em Williams (2004), que se configura como o texto mais completo sobre a vida de de Lillian Fuchs. A biografia intitulada *Lillian Fuchs: First lady of the viola* relata acontecimentos da vida pessoal e profissional de Fuchs, motivada pelos vários anos em que Amédée Daryl Williams foi seu aluno. O título da obra, indicando Fuchs como ‘primeira’ (*first*), já nos remete ao caráter de pioneirismo da artista. O autor também demonstra sua preocupação em registrar por escrito as informações sobre Fuchs, provavelmente numa tentativa de evitar o apagamento histórico em sua posteridade, assim como amenizar a invisibilidade de sua obra num escopo de atuação de hegemonia masculina:

Baseado em conversas com a Sra. Fuchs e membros da sua família, entrevistas com ex-alunos e colegas, e críticas de concertos, *Lillian Fuchs: First Lady of the Viola* reúne informações orais e escritas para criar um retrato biográfico que também lança luz sobre a história da música americana no século XX – uma época em que mulheres talentosas tiveram que lutar arduamente para sobreviver diante da

dominação masculina da profissão musical. (WILLIAMS, 2004, contracapa, tradução nossa)¹⁰

Também nos baseamos em fontes de outros autores que já fizeram suas pesquisas tendo Lillian Fuchs como tema principal ou parte dele. A **Tabela 1** demonstra os trabalhos aos quais tivemos acesso, em ordem cronológica de publicação:

Tabela 1 - Pesquisas que já abordaram a obra de Lillian Fuchs

AUTOR	ANO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DA PESQUISA	INSTITUIÇÃO
PALUMBO, Michael Arnold	1981	<i>A Viola: Seus fundamentos, funções e literatura, incluindo uma análise dos 12 Caprichos de Lillian Fuchs.</i> ¹¹	Ball State University, Indiana (EUA)
SILVA, Ulisses Carvalho da	2010	<i>Livros de estudos originais e transcritos para viola: Um guia para professores e estudantes.</i> ¹²	The University of Georgia, Georgia (EUA)
PEEVA, Teodora Dimova	2011	<i>Lillian Fuchs: Violista, professora e compositora; aspectos musicais e pedagógicos dos 16 Estudos Fantasia para viola.</i> ¹³	Louisiana State University, Louisiana (EUA)
CHEN, Yu- Fang	2013	<i>Literatura pedagógica para violistas: Estudos selecionados dos 16 Estudos Fantasia de Lillian Fuchs e correspondentes excertos orquestrais para audições.</i> ¹⁴	University of Missouri, Kansas City (EUA)
ATANASOVA, Elitsa	2019	<i>Sons do século XX: Música para viola por mulheres compositoras.</i> ¹⁵	The University of Georgia, Georgia (EUA)
GERARD, Eva R.	2019	<i>Contribuições das mulheres para o repertório da viola e pedagogia no século XX: Rebecca Clarke,</i>	City University of New York, New York

¹⁰ No original: “Based upon conversations with Ms. Fuchs and members of her family, interviews with former students and colleagues, and concert reviews, Lillian Fuchs: First Lady of the Viola draws together oral and written information to create a biographical portrait that also sheds light on the history of American music in the twentieth century – a time when talented women had to struggle fiercely to survive in the face of male domination of the music profession”.

¹¹ No original: “The Viola: Its fundation, role and literature, including an analysis of the Twelve Caprices of Lillian Fuchs”. (tradução nossa).

¹² No original: “Original and transcribed etude books for viola: A reference guide for teachers and students”. (tradução nossa).

¹³ No original: “Lillian Fuchs: violist, teacher and composer; musical and pedagogical aspects of the 16 Fantasy études for viola”. (tradução nossa)

¹⁴ No original: “Pedagogical literature for violists: selected studies from Lillian Fuchs’s 16 Fantasy Études and corresponding orchestral audition excerpts”. (tradução nossa).

¹⁵ No original: “Sounds of the twentieth century: music for viola by women composers”. (tradução nossa).

		<i>Lillian Fuchs e Rosemary Glyde.</i> ¹⁶	(EUA)
--	--	--	-------

Fonte: Elaboração da autora.

Como podemos observar, a totalidade dessas pesquisas sobre Lillian Fuchs se encontra em língua estrangeira (inglês) e foram feitas em universidades dos Estados Unidos da América, país de origem de Fuchs. Diante disso, nesta pesquisa pretendemos também contribuir com material relevante sobre a artista e em português. Outro aspecto a se considerar é o fato de que, sobre os autores das pesquisas mencionadas, 66,6% são mulheres e 33,3% são homens, reiterando a possível intenção da maioria das autoras de promover Fuchs e amenizar a invisibilidade pela questão de gênero.

Considerando a utilização no Brasil dos livros de estudos didáticos de Fuchs, nos baseamos em duas fontes de informações principais:

Tabela 2 - Pesquisas que já abordaram a utilização da obra de Lillian Fuchs no Brasil.

AUTOR	ANO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DA PESQUISA	INSTITUIÇÃO
NASCIMENTO, Francisco Darling L.	2017	<i>Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: Investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento.</i>	Universidade Estadual de Campinas, São Paulo (Brasil)
MEIRELLES, Camila Torres.	2018	<i>Perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil.</i>	Universidade Federal da Paraíba, Paraíba (Brasil)

Fonte: elaboração da autora

Além disso, coletamos dados em outras diversas pesquisas, artigos e entrevistas semiestruturadas em pesquisa de campo e com ex-alunos de Fuchs.

3.1.1 – A artista - contextualização

¹⁶ No original: “*Women’s Contributions to Viola Repertoire and Pedagogy in the Twentieth Century: Rebecca Clarke, Lillian Fuchs and Rosemary Glyde*”. (tradução nossa).

Lillian Fuchs nasceu em Nova Iorque (EUA) no dia 18 de novembro de 1902. Ela foi a segunda de cinco filhos do casal Philip e Kate Weiss Fuchs, imigrantes poloneses. Seu pai era um violinista e luthier amador, além de professor de violino de muitos iniciantes, incluindo seus próprios filhos. Lillian e seus irmãos Joseph e Harry apresentaram grande desenvoltura para a música já nos seus primeiros anos de vida. Quando a família se mudou de Manhattan para Bronx, encontrou lá uma vizinhança amplamente povoada de famílias com crianças e Philip ensinava violino para elas voluntariamente e, além das aulas, ele também oferecia refeições para seus alunos, que vinham principalmente de famílias de judeus pobres.

Figura 2 - Lillian Fuchs



Fonte: Williams, 2004.

Harry Fuchs (1908-1986) teve uma carreira profissional como violoncelista. Ele estudou na *Juilliard Graduate School* com Felix Salmond. Depois de sua graduação em 1935, ele tocou dois anos com a *Metropolitan Opera Orchestra* antes de entrar na *Cleveland Orchestra* em 1937, onde se tornou o principal cellista depois de seis anos. Lá permaneceu até 1979, sendo que nesses quarenta anos, além das atividades como músico de orquestra, também foi violoncelista do *Cleveland Quartet* e deu aulas na *Cleveland Music School Settlement* e no *Cleveland Institute of Music*.

Figura 3 - Harry Fuchs.



Fonte: Williams, 2004, p. 56

Joseph Fuchs (1899-1997) desenvolveu uma excepcional habilidade como violinista. Com sete anos ele ganhou uma bolsa de estudos integral do *Institute of Musical Art* (atual *Juilliard School*). Sua bolsa foi renovada até o término de seus estudos, quando recebeu seu diploma em 1918. Após mais dois anos de estudos na pós-graduação do mesmo instituto, ele obteve o diploma de “artista”. Em 1920 ele foi premiado pelo *Morris Loeb Prize* e pelo *Isaac Newton Seligman Prize*. Nos cinco anos seguintes, Joseph se apresentou nos EUA e no exterior, aparecendo como solista com grandes orquestras e fazendo muitos recitais. Em 1926 tornou-se *spalla* da *Cleveland Symphony Orchestra*, onde permaneceu até 1940. Seu último recital aconteceu em quatro de outubro de 1992, aos 93 anos. O primeiro profissional com que ele estudou foi Louis Svecenski (1862-1926) e continuou com Franz Kneisel (1865-1926).

Figura 4 - Joseph e Lillian Fuchs



Fonte: Williams, 2004, p. 61

Segundo Williams (2004), os estudos musicais de Lillian começaram no piano e, ainda muito nova, ela já se apresentava em recitais solo ou como acompanhante. Geralmente ela acompanhava seu irmão Joseph em suas aulas de violino com Louis Svecenski e cada vez mais sentia vontade de tocar violino também. Durante uma turnê de seu irmão à Europa, ela pegou um violino dele escondido e começou a ter aulas com Svecenski, obtendo um grande progresso em um curto período de tempo, devido, em boa parte, ao trabalho dedicado ao arco desenvolvido entre o professor e a aluna.

Figura 5 - Lillian Fuchs em 1912, com 10 anos de idade



Fonte: Williams, 2004, p. 51

Seguindo os passos do irmão, ela entrou no *Institute of Musical Art*. Estudou violino com Franz Kneisel e composição com Percy Goetschius. Em sua cerimônia de formatura no ano de 1924, ela ganhou a medalha de prata, a mais alta honraria dada ao curso. Ela também recebeu os prêmios *Morris Loeb Prize* e, por três anos consecutivos, o *Isaac Newton Seligmn Prize* em composição (1923 – 1925). De acordo com Williams (2004, p.10, tradução nossa)¹⁷, “(...) sua obra premiada em 1923 foi “Prelude and Fugue”, uma peça para piano baseada no estilo dos 24 prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach”. Em 1924 e 1925 as obras foram “Piano Trio” e “Piano Quartet”, seguindo o mesmo estilo. Nota-se, então, que, desde o início, as obras de Lillian já apresentavam sua devoção por J. S. Bach, como aponta Williams (2004, p 10, tradução nossa)¹⁸: “o que é particularmente interessante nessas primeiras obras é o quão surpreendente eles foram proféticos de duas “marcas registradas” da carreira de Lillian:

¹⁷ No original: “(...) her 1923 prize-winning “Prelude and Fugue”, a work for piano fashioned in the style of Johann Sebastian Bach’s twenty-four preludes and fugues”.

¹⁸ No original: “What is particularly interesting about these early Works, in retrospect, is how amazingly prophetic they were of two readily discernible “trademarks” of Lillian’s career: her life-long admiration for the music of J. S. Bach and her dedication to music for chamber ensembles”.

sua vitalícia admiração pela música de J. S. Bach e sua dedicação aos grupos de música de câmara”. Iremos tratar desse assunto com mais ênfase no Capítulo 3.

O primeiro grande recital de violino de Lillian aconteceu em 1926, já evidenciando a promessa de uma carreira de grande sucesso para ela no futuro – a princípio como violinista.

Figura 6 - Lillian tocando violino em meados de 1925



Fonte: Williams, 2004, p. 52

Interessante notar que Williams (2004, p. 13, tradução e grifo nosso) inicia o segundo capítulo de sua biografia de Fuchs com a seguinte citação de Alfred Stieglitz em 1919: “O homem, no masculino, tem sido até agora o único **criador** de ARTE... A mulher está começando – o interessante é que *ela realmente começou*”¹⁹. Daí, já podemos refletir sobre o cenário em que as mulheres, especialmente as artistas, estavam

¹⁹ No original: “*Man, the male, has thus far been the sole creator of ART... Woman is beginning – the interesting thing is she has actually begun*”. (Woman in Art, Alfred Stieglitz: An American Seer (New York, Random, 1973), p. 136)

enfrentando nas primeiras décadas do século XX, sobretudo sobre os processos de criação do fazer artístico. Iremos discutir sobre essa situação da hegemonia do homem mais adiante, ainda neste capítulo.

3.1.2 – A intérprete – música de câmara e solos

Em 1926, Marianne Kneisel, violinista e filha de Franz Kneisel, decidiu iniciar um quarteto formado só por mulheres e convidou Lillian Fuchs para tocar como segundo violino. Philip não concordou com o convite e não quis que sua filha o aceitasse, pois “ele não queria ter sua filha tocando segundo violino para ninguém” (WILLIAMS, 2004, p. 13, tradução nossa).²⁰ Aqui também já podemos notar a hierarquia entre os instrumentos nas formações tradicionais e as relações de poder que exercem entre os músicos. A hegemonia do violino se dá, em suas devidas proporções, não só em relação à viola, mas também às partes menos evidentes e menos complexas tecnicamente que geralmente são escritas para o segundo violino, em detrimento da melodia designada à parte de primeiro violino que mostra todo o potencial sonoro característico do seu timbre agudo e brilhante. Mas, como os Kneisel realmente queriam Lillian no grupo, convidaram-na então para ser a violista do quarteto, o que deixou Philip ainda mais inflexível. Franz Kneisel usou todo seu poder de persuasão para convencer Lillian, que aceitou o desafio apesar de ainda ter severas dúvidas ao sentir todo o peso das hegemonias que ela enfrentou: “em uma entrevista com Dennis Rooney, Lillian lembrou que achava que aquela sua decisão poderia ser “a catástrofe de sua vida”, embora na época ela duvidasse que seu talento como violinista algum dia se igualasse ao de seu irmão Joseph” (WILLIAMS, 2004, p. 14, tradução nossa).²¹

Além disso, ainda na entrevista com Rooney em 1986, Lillian contou ser sempre questionada por Joseph pelo fato dela estudar muito, ao passo que ele era reconhecido como prodígio e não entendia por que tocar violino era tão difícil para ela. Mas, além de estudiosa, Lillian era persistente e se mostrava experimentalista desde cedo, sendo que tinha um ideal de concepção sonora como um dos seus principais objetivos como instrumentista – o que ficou ainda mais aguçado com sua prática na viola. Para Sandra Robbins (2006, tradução nossa), “Lillian Fuchs tinha um som que era inspirador – a

²⁰ No original: “He was not going to have his daughter play second fiddle to anyone”.

²¹ No original: “In a interview with Dennis Rooney, Lillian recalled how she thought her decision might be “the catastrophe of her life”, even though at the time she doubted that her talento as a violinist would ever match that of her brother, Joseph”.

essência e o espírito da viola. O que eu ouvi no som de sua viola foi a mais magnífica qualidade humana, que é inata à viola”.²² Com toda sua experiência, Fuchs demonstrava também ampla consciência das diferenças entre o violino e a viola, contribuindo expressivamente no processo de desenvolvimento da identidade da viola, como aponta Sasha Margolis (2020, tradução nossa): Fuchs considerava que “quando você toca em um quarteto, você não precisa de três violinos, você precisa de uma viola!”²³

Também podemos associar esse posicionamento de Joseph como reflexo de certo estranhamento pela, até então, ainda discreta participação das mulheres no meio musical profissional ou o que se esperava delas – que tocassem piano e fossem professoras provavelmente, e não *performers* ou compositoras, já que estas atividades poderiam ser consideradas, naquele momento, como mais intelectuais e não tão destinadas às mulheres. Em uma entrevista à revista *The Strad*, em 1986 (tradução nossa), Lillian relatou como se sentia invisibilizada até mesmo dentro da própria família: “Eu me desenvolvi discretamente porque ninguém prestava atenção em mim, nem mesmo a minha família. Eles estavam sempre muito ocupados com a repercussão de Joseph. Eu não me importei com isso. Eu estava satisfeita em estar sozinha”.²⁴

Tomada a decisão de tocar viola, a formação do *Marianne Kneisel Quartet* deu-se com Marianne Kneisel no primeiro violino, Elizabeth Woth no segundo violino, Lillian Fuchs na viola e Phyllis Krauter no violoncelo. O grupo teve grande êxito em suas performances, mas em 1927 as musicistas decidiram encerrar as atividades do quarteto.

No mesmo ano, as famílias Pereras, Robesons e Leventritts se juntaram para manter financeiramente a fundação de um novo grupo de música de câmara, o *Perolé String Quartet*. Juntamente com os violinistas Joseph Coleman e David Mankovitz e o cellista Julian Kahn, Lillian entraria de vez para a carreira de violista, permanecendo no quarteto por cerca de quinze anos. A reverenciada atuação do quarteto se deu em inúmeras séries de concertos, inclusive nas rádios e nos festivais de música de câmara.

²² No original: “Lillian Fuchs possessed a sound that was awe inspiring – the essence and spirit of the viola. What I heard in her voice was the most magnificent, human quality that is innate in the viola”. Disponível em < <http://violospace.com/avs/ks/site/violabank/sandrarobbins.html>>. Acesso em 14/10/2020.

²³ No original: “When you play in a quartet, you don’t need three violins, you need a viola”. Disponível em <https://stringsmagazine.com/essential-historical-recordings-joseph-and-lillian-fuchs/>. Acesso em 14/10/2020.

²⁴ No original: “I just developed quietly because nobody paid any attention to me, even in my family. They were Always fussing over Joseph. I didn’t mind at all. I was delighted to be left alone”. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1995-10-08-9510080268-story.html>. Acesso em 14/10/2020.

Além de vasto repertório, os músicos desenvolveram enorme experiência e puderam ter contato com diversos outros instrumentistas renomados durante todos os anos que permaneceram se apresentando juntos, o que deu a eles amplas oportunidades. Entre eles, podemos destacar nomes como Misha Elman, Jasha Heifetz, Isaac Stern, alunos de Ivan Galamian (Dorothy Delay e Pinchas Zukerman) e os integrantes do *Budapest Quartet*, (Misha Schneider, Sasha Schneider, Boris Kroyt e Joseph Roisman). Lillian tocou diversas vezes como convidada deste último grupo. Em meados de 1942, o *Perolé String Quartet* encerrou oficialmente suas apresentações.

Figura 7 - “The Perolé String Quartet” em 1930.



Fonte: Williams, 2004, p. 55

De acordo com Williams (2004, p. 37), da metade da década de 1920 à metade da década de 40, Lillian Fuchs estava entrando em um diversificado estilo de vida: esposa, mãe, professora, camerista e solista. Ela também viveu durante o período da Segunda Guerra Mundial, onde os EUA eram o destino preferido de músicos e compositores da Europa, uma vez que viam segurança naquele país. Quando a guerra terminou, a maioria desses imigrantes decidiu ficar morando nos EUA, que agora surgia como centro de atividades musicais.

A partir de 1940, Joseph decidiu deixar seu cargo na *Cleveland Orchestra* e voltar pra Nova York, o que favoreceu a formação do *duo* com Lillian. As performances

da *Sinfonia Concertante* de Mozart feitas pelo *duo* foram consideradas de raro nível, o que resultou em diversas gravações importantes e muitas apresentações com orquestras renomadas, sendo sucesso de público e crítica. Isso não deixou dúvidas de que Lillian não era apenas uma excelente camerista, mas também uma exímia violista que mostrava a independência e idiomatismo do instrumento.

Ao tocarem a *Sinfonia Concertante* com a *New York Philharmonic Orchestra* em 1958, Lillian exerceu seu papel de pioneira mais uma vez, já que foi a primeira mulher a participar de um concerto com esta orquestra, que até então só tinha tido homens em sua constituição desde sua fundação em 1842 com 63 músicos. Até 1847, as mulheres não participavam da orquestra nem mesmo como sócias, o que mudou por meio de uma votação depois que uma mulher teve vontade de ser um membro associado à *Philharmonic Society*.

O instrumento que Lillian tocou por quase 50 anos foi uma viola *Gasparo da Salò*. Ela foi feita por Gasparo Bertolotti (1540-1609), um *luthier* italiano que construía todos os tipos de instrumentos de cordas friccionadas, do violino ao contrabaixo. Suas violas variavam dos tamanhos 39,5cm a 46cm, mas poucas delas sobreviveram. “Uma característica da viola *Gasparo* é sua rica qualidade de ressonância e seu timbre doce e quente. O instrumento soa como uma verdadeira voz de contralto, contendo o distinto timbre necessário para grupos de música de câmara” (WILLIAMS, 2004, p. 46, tradução nossa).²⁵ Na verdade, é provável que existam menos de 12 violas *Gasparo* atualmente, já incluindo as que se encontram em museus.

²⁵ No original: “Characteristic of a Gasparo viola is its rich resonant quality and its warm mellow tone. The instrument sings with a true alto voice, providing a distinctive timbre necessary for chamber music ensembles”

Figura 8 - Pintura de Lillian Fuchs feita por Zajbia Anderson em 1950



Fonte: Williams, 2004, p. 57

Outra importante ação que teve imensa relevância na atuação profissional de Lillian foi o *Musicians' Guild*, que era uma associação formada em 1947 por nove músicos principais, todos que estudaram com Franz Kneisel e conseqüentemente tinham semelhante formação técnica e concepções musicais: Lillian Fuchs, Joseph Fuchs, Leonard Rose, os membros do *Kroll Quartet* (William Kroll, Louis Graeler, Nathan Gordon e Avron Twerdowsky) e os pianistas Frank Sheridan e Leo Smit. O suporte financeiro da nova organização era feito por Carolyn Perera. Esses músicos se juntavam para tocar no intuito de “(...) introduzir ao público de Nova York programas de música de câmara que não se limitassem a performances de quartetos” (WILLIAMS, 2004, p. 65, tradução nossa)²⁶. Outro grande interesse do grupo era apresentar obras de música contemporânea em seus recitais.

Mais uma vez sendo a única mulher do grupo, Williams (2004, p. 66, tradução nossa) aponta que “Lillian cresceu acostumada com a taxa desproporcional entre homens e mulheres”²⁷. Sabendo aproveitar a política do grupo como oportunidade de mostrar e posicionar a viola como um instrumento único e independente do violino,

²⁶ No original: “(...) to introduc New York audiences to programs of chamber music that were not limited to quartet performances”.

²⁷ No original: “Lillian had grown accustomed to this disproportionate male-female ratio”

Fuchs executou uma grande variedade de repertório em performances como solista e também em diversas formações diferentes, uma vez que o público estava acostumado a tê-la como solista sempre acompanhada de seu irmão Joseph. Tudo isso contribuiu de forma incisiva no processo de fortalecimento da identidade da viola.

Williams (2004, p. 72, tradução nossa) pontua que o “Duo para Violino e Viola” do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi incluído em um recital de 1949. Além disso, por tocarem músicas contemporâneas, tiveram a chance de conviver de perto com compositores, e suas performances inspiraram vários deles a escreverem obras dedicadas aos Fuchs, como Bohuslav Martinu (1890-1959) - *Três madrigais* para violino e viola, *Duo n. 2* para violino e viola e a *Sonata* para viola) - e Quincy Porter (1897-1966) - *Duo para violino e viola* e *Duo para viola e harpa*).

Depois de mais de uma década de muito sucesso, o *Musician's Guild* chegou ao fim em 1957, mas Joseph decidiu dar sequência ao trabalho, fundando o *New Music Guild Chamber Players*. Além de Joseph, dois outros participantes do *Musician's Guild* fizeram parte do novo grupo - Lillian Fuchs e Artur Balsam. Os novos integrantes da associação foram seis jovens artistas: Katsuako Mikami (piano), Hamao Fujiwara, Curtis Macomber (violinos), Robert Dan (viola), Barbara Stein Mallow (violoncelo) - filha de Lillian e Ludwig Stein.

Na década de 1980 Fuchs fundou o Lillian Fuchs String Trio com suas filhas Carol Amado (violino) e Bárbara Mallow (violoncelo), como mostra a figura abaixo:

Figura 9 - Lillian Fuchs String Trio

Fonte: Williams, 2004, p. 62

3.1.3 – A professora

Ensinar violino e viola e instruir grupos de música de câmara foi o que Lillian Fuchs fez por várias décadas da sua vida em aulas particulares, festivais e instituições renomadas. Sua predileção estava em dirigir as mentorias de música de câmara. “Ela queria que seus alunos e grupos amassem verdadeiramente a música que eles estavam tocando e expressassem sua dedicação através de suas performances” (WILLIAMS, 2004, p. 115, tradução nossa)²⁸

Os métodos didáticos de Fuchs fazem parte de seu legado e confirmam sua expressiva contribuição para a literatura da viola, assim como suas demais composições, que contemplam uma vasta gama de possibilidades expressivas do instrumento.

Em 1962, Lillian foi contratada pela *Manhattan School of Music* para lecionar aulas de música de câmara. Ao mesmo tempo, ela continuou com seus alunos particulares, participando de festivais de verão e ministrando *master classes*. Lillian se desligou da *Manhattan School of Music* em 1989, devido em parte à sua insatisfação na crescente ênfase da escola na prática orquestral. De acordo com Williams (2004, p. 116, tradução nossa), Fuchs “acreditava que o estudo de música de câmara era muito mais

²⁸ No original: “She wanted her students and ensembles to truly love the music they were playing and to express that dedication through their performances”.

importante que o estudo orquestral”. Pouco depois disso, ela começou a dar aulas de música de câmara no *Mannes College of Music* e na *Juilliard*, e lá permaneceu até 1993.

Em cinco de outubro de 1995, aos 92 anos, Lillian faleceu. Logo se iniciou uma jornada de homenagens em sua memória, realizadas por parentes, amigos e alunos, inclusive concertos, com destaque a um recital realizado por sua neta, Jeanne Mallow. Notas sobre a morte de Lillian e tributos a ela apareceram em diversos meios de comunicação, como *The Strad*, *Gramophone*, *Strings*, *Notes*, *American String Teacher*, *Chamber Music America* e *American Record Guide*.

3.1.4 – A compositora e arranjadora

3.1.4.1 – Os arranjos

Atualmente é essencial que os violistas profissionais incluam as *Seis Suítes* de Bach em seu repertório base, mas até meados da década de 1950 as obras eram tocadas somente pelos violoncelistas. Quem teve grande responsabilidade nesse processo de mudança foi Fuchs. Quando ela adotou a viola como seu instrumento principal, ela pensava que não iria mais tocar obras de Johann Sebastian Bach, já que, até onde se sabe, o compositor nunca escreveu peças para viola solo. As Sonatas e Partitas de Bach fazem parte do repertório base do violino, assim como as Seis Suítes para violoncelo solo. Como comentado anteriormente, Fuchs tinha devoção pela obra de Bach e, segundo Williams (2004, p. 85), ela iniciou o processo de transcrição idiomática para viola das Suítes para violoncelo, sendo que a primeira vez que ela apresentou a *Suíte n. 2* em público foi em um concerto do *Musicians' Guild* em 1947, “deixando o público fascinado com a novidade” (WILLIAMS, 2004, p. 85, tradução nossa)²⁹.

Howard Taubman (*apud* WILLIAMS, 2004, p. 88, tradução nossa)³⁰ publicou a seguinte crítica sobre Fuchs tocando as Suítes:

Lillian Fuchs, que não é muito maior do que a viola que ela toca, apareceu sozinha no palco para tocar a Suíte de Bach em dó menor. A viola não é um instrumento fácil de se manipular, e é preciso

²⁹ No original: “(...) the suite was “masterfully played”, delighting the audience and reviewer alike”.

³⁰ No original: “Lillian Fuchs, who is not much bigger than the viola she plays, appeared alone on the stage to play Bach’s Suite in C minor. The viola is not an easy instrumente to manipulate, ant it takes craftsmanship to keep it interesting when it is unaccompanied. Miss Fuchs is equal to the occasion. She played with dignity, a well sustained tone and a grasp of Bach’s music”. (“Musicians’ Guild Ends Fine Season”, *The New York Times*, 08/03/1949).

habilidade para manter o interesse quando tocado sem acompanhamento. Fuchs estava à altura da ocasião. Ela tocou com dignidade, um tom bem sustentado e uma compreensão da música de Bach.

A performance foi tão impressionante que Fuchs recebeu a proposta de uma gravadora para gravar todas as *Suítes* pelo selo Decca. Ela aceitou o desafio e ficou trabalhando nesse projeto durante os cinco anos seguintes, tendo se firmando como “a primeira violista a gravar essas obras” (WILLIAMS, 2004, p 86, tradução nossa)³¹. Essa realização mudou a perspectiva dos violistas, que passaram a incorporar as Suítes no repertório. Sendo assim, mais uma vez podemos observar o pioneirismo e dedicação de Fuchs em tocar viola de forma idiomática, sob pesquisa constante, adaptações e novas propostas que confirmassem a identidade do instrumento e ao mesmo tempo mantivessem a integridade artística da música original.

Importante salientar que já havia uma publicação das Suítes transcritas para viola desde 1916, feita por Louis Svecenski, que também foi professor de violino de Fuchs. Desde esta data, várias outras edições das suítes apareceram, inclusive de William Primrose. Cada uma delas tem suas próprias indicações de direção do arco, articulações, dedilhados, fraseados, dinâmicas e marcações de tempo. Apesar disso, Fuchs nunca publicou sua edição da transcrição das *Suítes* de Bach, mas suas gravações das obras servem de registro e referências de suas sugestões interpretativas.

De fato, Fuchs foi pioneira em transpor, tocar e gravar as suítes na viola. Segundo Williams (2004, p. 92, tradução nossa)³², “para Lillian, as suítes de Bach (...) serviam como um veículo através do qual ela podia expressar suas próprias ideias musicais e as mais íntimas emoções”. Com isso, mais adiante discutiremos sobre a possível intertextualidade presente nos métodos de estudos originais para viola que Fuchs escreveu, que remetem ao estilo composicional de Bach.

Outra importante contribuição foi o fato de Fuchs ter escrito, a pedido de Joseph, arranjos de acompanhamento para piano dos *24 Caprichos* para violino solo de Paganini. Essas obras são conhecidas por seu caráter virtuosístico e apresentam um importante material no desenvolvimento da técnica violinística, inclusive várias inovações para a época em que foram compostos. Para escrever esses arranjos, Fuchs teve que conhecer a fundo e dominar todas as técnicas e estilos presentes nessas obras de Paganini, o que

³¹ No original: “(...) she was the first violista to record then”

³² No original: “For Lillian, Bach’s suítes (...) served as a vehicle through which she could express her own musical ideas and innermost emoticons”.

pode ter servido de estímulo e inspiração no processo criativo de seus estudos didáticos, o que também será discutido no próximo capítulo sob o viés da intertextualidade.

3.1.4.2 - As composições

A essência do aprendizado de Goetschius, professor de composição de Fuchs, era centrada na música do século XVI e no estilo contrapontístico, mais precisamente baseando-se nos modelos de composição da música de J. S. Bach, o que despertou ainda mais o interesse de Fuchs por esse estilo. Goetschius foi um excelente pianista e um refinado compositor, assim como editor de músicas e autor de numerosos livros de questões a respeito da composição.

De acordo com Williams (2004, p. 95), do final dos anos 1920 até os anos 1940 Lillian não escreveu mais nada que tenha sido executado ou publicado. Nessa época, ela estava com muitos compromissos profissionais e também como esposa e mãe das gêmeas Carol e Bárbara.

No final dos anos 1940, Lillian compôs uma série de caprichos que serviriam para ajudá-la a superar suas dificuldades técnicas que ela tinha ao tocar viola. Apesar desses caprichos terem sido escritos inicialmente para uso da própria autora, eles foram publicados por G. Schirmer em 1950 como *Twelve Caprices for Viola*, hoje publicados por Boosey & Hawkes também. “Desde essa data, eles têm servido de convite a discussões em revisões, artigos e dissertações a respeito de seus méritos” (WILLIAMS, 2004, p. 98, tradução nossa).³³

Abram Loft (*apud* WILLIAMS, 2004, p. 99, tradução nossa) escreveu uma revisão onde afirmou que os caprichos eram “uma distinta contribuição para a literatura pedagógica da viola, além de estabelecerem um novo padrão de estudos técnicos”.³⁴ Michel Palumbo (1981) analisou-os em sua dissertação e concluiu que há falta de compreensão por parte dos professores a respeito das sutis diferenças entre tocar violino e viola e por isso poucos estudos contêm essas diferenças.

Não há dúvidas de que os *Twelve Caprices* apresentam um desafio para os violistas. Esses caprichos são tão difíceis que, como relata Williams (2004, p. 99), Fuchs decidiu escrever outros dois livros adicionais de peças técnicas, numa disposição

³³ No original: “*Since that date, they have invited considerable discussion concerning their merits in reviews, articles, and even a dissertation*”.

³⁴ No original: “*a distinctive contribution to the pedagogic literature of the viola and to have set a new standard for technical studies*”.

que ajuda os violistas a construírem suas habilidades em níveis bem planejados: *Sixteen Fantasy Etudes* (1959) e *Fifteen Characteristic Studies* (1965). Os três livros contêm um alto grau de interesse musical, sendo que os aspectos técnicos de cada peça nunca se reduzem a exercícios repetitivos. Além disso, específicos problemas e estilos ou tipos de música são repetidos e incrementados de um livro para o outro.

Para entender completamente a contribuição que três livros têm dado à literatura disponível para estudantes de viola, basta olhar a vasta gama de estudos de violino editados para viola ou o número de estudos criados não para violistas e sim para violinistas, especialmente os da virada do século. Há muitos músicos e editores que falham em compreender as inerentes diferenças entre tocar viola e violino, que discutiremos mais adiante, e é justamente isso que Lillian visa suprir.

Fuchs ganhou destaque por sua excelência e intensa atividade como intérprete. Apesar disso, ainda não há o reconhecimento e, principalmente, a utilização dos métodos didáticos de Fuchs de maneira incisiva nos currículos da maioria das instituições de ensino formal de música, como veremos adiante.

Ela ainda escreveu a *Sonata for Unaccompanied Viola*, que teve sua estreia em 1953 num programa do *Musicians' Guild*. Quando a sonata foi publicada em 1956, ela foi intitulada *Sonata Pastorale*.

Tabela 3- Principais composições de Lillian Fuchs.

Nome da obra	Formação	Ano
<i>Prelude and Fugue</i>	Piano	1923
<i>Piano Trio</i>	Piano, violino e violoncello	1924
<i>Piano Quartet</i>	Piano, violin, viola e violoncello	1925
<i>Caprice fantastique</i>	Violino	1927
<i>Jota</i>	Piano e violin	1947
<i>Two Dances in Olden Style</i>	Piano e violin	1950
<i>Twelve Caprices</i>	Viola	1950
<i>Sixteen Fantasy Etudes</i>	Viola	1959
<i>Sonata Pastorale</i>	Viola	1956
<i>Fifteen Characteristic Studies</i>	Viola	1965

Fonte: Elaboração da autora.

3.2 – A Viola de arco: origens e desenvolvimento

Diversos autores já apresentaram uma profunda revisão da história e da literatura da viola de arco, tanto no Brasil quanto no exterior, tratando de suas possíveis origens e caminhos de desenvolvimento. Para esta pesquisa tivemos como referências nesse contexto: Palumbo (1981), Harnoncourt (1998), Kubala (2004, 2009), Bynog (2012), Gebrian (2012), Parker (2014), Pampulha (2015), Nascimento (2017), Meirelles (2018), Salinas (2018), Santos (2019) e Gerard (2019).

Nossa revisão dos processos de desenvolvimento da viola será no intuito de contextualização de aspectos históricos, didáticos e profissionais, pontuando fatos relevantes, mostrando as principais semelhanças e diferenças com o violino, as iniciativas de promoção da viola, suas funções em diversas fases da música de concerto, a importância do uso de transcrições do violino e a evolução da escrita idiomática para viola, culminando na consolidação do repertório solo no século XX e consequente necessidade de material didático que auxilie o processo de formação dos violistas de maneira eficiente e integral. Isso se faz importante porque a hegemonia do violino é um aspecto estudado nesta pesquisa.

3.2.1 – Os instrumentos

Nosso recorte temporal será a partir do período Renascentista (cerca de 1450), uma vez que queremos demonstrar as transformações da viola de arco em seu percurso de instrumento acompanhador a solista. Até esse momento, a música polifônica vocal era predominante tanto na música sacra quanto na profana, baseada em gêneros como cantochão, organum, moteto, missa, entre outros (GROUT & PALISCA, 1988). Os instrumentos de cordas friccionadas³⁵ eram utilizados nas peças de danças e como acompanhamento do canto ou dobrando as vozes, e a partir do século XVI passaram a ter uma escrita exclusiva dedicada a eles, como relatam Grout e Palisca (1988, p. 254):

Embora o período compreendido entre 1450 e 1550 tenha sido antes de mais uma era de polifonia vocal no que diz respeito à música escrita, esses mesmos cem anos assistiram a um acréscimo de interesse pela música instrumental por parte dos compositores sérios e ao nascimento de estilos e formas independentes de composição para instrumentos.

³⁵Instrumentos que soam através da vibração de cordas, tangidos com um arco. (SADIE, 1994, p. 455).

A prática da música puramente instrumental já existia, mas pouco se sabe a respeito devido à falta de meios para registro na época. De acordo com Grout e Palisca (1988, p. 254), sabemos poucas informações sobre o assunto porque a música instrumental “era sempre tocada de memória ou então improvisada no momento”. Isso é importante para percebermos como o músico (performer) era também um criador, improvisador. A partir de 1500, o período Renascentista propicia o desenvolvimento de novas formas musicais, como o madrigal por exemplo, assim como o sistema de notação musical e de impressão, que fizeram com que o cenário mudasse ao possibilitar a ascensão e maior difusão da música instrumental, como podemos ver a seguir:

Ao lado de novas formas seculares de canção no séc. 16, como o madrigal, a música instrumental alcançou outro status, sendo muito mais registrada que na Idade Média. Durante a Renascença, cresceu o envolvimento das classes mercantis na música; a invenção da impressão de música por Petrucci, em 1501, permitiu que as partituras fossem vendidas e distribuídas com mais facilidade e fidedignidade, e menos custo que nunca, embora grande parte continuasse a ser notada na forma manuscrita. (BURROWS, 2008, p. 49)

Outro fator que incide na transformação de usos instrumentais é que era comum a construção de um mesmo tipo de instrumento em diversos tamanhos e afinações, o que proporcionava uma enorme variedade, já que a afinação dos instrumentos acompanhava os modos³⁶ do canto. Esses conjuntos de variantes de instrumentos eram chamados de *consorts*³⁷ e as linhas de composição eram distribuídas em 4 ou 5 vozes em vez de serem destinadas a um instrumento específico, como podemos ver a seguir:

Grande parte da música anterior a 1600 foi considerada adequada a diversos instrumentos e/ou vozes concomitantemente, além de, no período barroco, muitas obras não distinguem de maneira clara os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes. (RANDEL *apud* KUBALA, 2004, p. 51).

Então, vê-se que a reelaboração instrumental variada era um hábito corriqueiro desse período. A figura abaixo nos mostra alguns exemplos de instrumentos antigos, tanto de cordas como de sopros. Alguns deles podem ser considerados antecessores de

³⁶ “(...) escala ou a seleção de notas usada como base para uma composição; essa seleção tem implicações a respeito de onde as melodias deverão terminar, das formas que podem assumir e (segundo a teoria antiga) do caráter expressivo de uma peça”. (SADIE, 1994, p. 612)

³⁷ “Um grupo de instrumentos tocando em conjunto (...) Quando os instrumentos eram da mesma família, tinha-se um *whole consort*, e quando eram de famílias diferentes, um *broken consort*, já que a uniformidade dos sons fora ‘quebrada’”. (BENNETT, 1986, p. 31)

diversos modelos de instrumentos encontrados atualmente, que passaram por transformações e modernizações com o auxílio da tecnologia, e que vão ao encontro aos objetivos exigidos pelo desenvolvimento de cada período da história da música; além de outros que deixaram de ser utilizados.

Figura 10 - Instrumentos antigos



Fonte: BURROWS, 2008, p. 26 e 27.

Podemos notar que o termo “viola” era utilizado para designar vários modelos de instrumentos. Segundo o *Dicionário Grove de Música*, qualquer instrumento de arco poderia ter essa nomenclatura genérica, o que causa muitas confusões até hoje em dia. Dois tipos importantes de violas da época eram a *viola da braccio* (tocada no braço) e a *viola da gamba* (tocada entre as pernas), que podemos considerar os precursores³⁸ da

³⁸Registros remontam ao século VII. “(...)na Europa medieval, encontramos uma grande variedade de outros instrumentos de arco que antecedem a família do violino. São exemplos: a *viela* (*vièle* em francês, *fiedel* ou *videl* em línguas germânicas, *fiddle* em inglês, *viella* ou *vidula* em italiano ou *vihuella* em

atual família das cordas que se encontra constituída pelo violino, viola de arco, violoncelo e contrabaixo acústico modernos:

O violino, que já encontramos perfeitamente desenvolvido desde o século XVI, reúne as características de construção de vários instrumentos mais antigos: a forma do corpo vem da viela e da *lyra da braccio* e a maneira de fixar as cordas, da rabeca. O violino (chamado na Itália de *viola da brazzo* para diferenciar da *viola da gamba* [perna]) foi desde o início provido de quatro cordas e afinado em quintas como hoje. Muito cedo, especialmente no norte da Itália, fabricaram-se diferentes modelos. (HARNONCOURT, 1998, p. 129)

Figura 11 - Viola da braccio e viola da gamba



Fonte: <http://orpheon.org/educational/documents/articles-on-the-viola-da-gamba/differences/>

Esses instrumentos tinham um som intimista, com certa uniformidade de timbres e eram destinados a serem executados em pequenas salas das igrejas e cortes. Eles passaram por diversas adaptações para atender aos novos ideais do período Barroco (1600-1750), que apresentava propostas de volume e equilíbrio sonoro bem distintas das praticadas anteriormente. Sendo assim, foi iniciada uma série de mudanças na construção deles para que atendessem às novas concepções em voga, com a progressiva

Espanha); a rabeca (rebab em Árabe, rubeba italiano, rebec em francês); e a lira da braccio". (NASCIMENTO, 2017, p. 26). Sendo assim, o violino, a viola de arco e o violoncelo são descendentes da viola da braccio e o contrabaixo da viola da gamba.

adoção de padrões de construção, definição de modelos específicos com quantidade de cordas e afinações fixas, sendo que adquiriram mais potência de projeção sonora para poderem ser ouvidos em ambientes maiores. De acordo com Burrows (2008, p. 25):

O projeto, construção e a acústica dos instrumentos modificam-se à medida que instrumentistas exploram diferentes caminhos para realizar o que os compositores exigem e que fabricantes de instrumentos experimentam novos materiais e tecnologias. Nesse processo, alguns instrumentos tornam-se obsoletos, enquanto outros adaptam-se às novas tendências e se popularizam.

No Barroco, o encadeamento das vozes dava destaque para as vozes mais extremas - o agudo e o grave. A uniformidade - de textura, timbre, tessitura e dinâmica - muito apreciada na Renascença, deu lugar a um novo estilo de composição que buscava expressar a comunicação através do discurso musical, agora marcado por contrastes, tendo a articulação como uma das prioridades e o baixo contínuo³⁹ como base de toda produção musical do período. Segundo Grout e Palisca (1988, p. 313, grifo nosso), “o que era novo era a ênfase posta no baixo, o isolamento do baixo e do soprano como duas linhas essenciais da textura e a **aparente indiferença às partes internas** enquanto linhas melódicas”. Além disso, o estabelecimento das tonalidades⁴⁰ maiores e menores veio substituir os modos. O violino e o violoncelo ficaram encarregados de executar as vozes aguda e grave, respectivamente, e as violas ficaram responsáveis pelas linhas internas, cumprindo naquele momento o seu papel de preenchimento das vozes de acompanhamento e tendo um resultado sonoro menos evidente do que as linhas extremas, o que podemos considerar como um dos fatores que fizeram com que a viola fosse ficando cada vez mais menosprezada e sofresse durante séculos com a hegemonia do violino, como veremos adiante. Para Harnoncourt (1998, p. 138), essas transformações dos instrumentos demonstram como aconteceu o processo de evolução da história da música:

Este processo, bem entendido, se deu paralelamente à evolução da música, que nos séculos passados estava inteiramente devotada à construção do intrincado tecido polifônico. Cada instrumento, cada músico era uma parte anônima do todo. Cada instrumento devia

³⁹ “Expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco e serve como base para as harmonias”. (SADIE, 1994, p. 66).

⁴⁰ “Termo que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a “tônica”, é central (...) também tem implicações mais amplas, especialmente no que diz respeito às relações funcionais de outras notas e acordes com a tônica”. (SADIE, 1994. P. 953)

desenhar sua linha o mais claro possível e ao mesmo tempo misturar à sonoridade do conjunto a sua nuance particular. Por volta de 1600, novas forças entraram em jogo. A interpretação declamatória e musical de obras poéticas conduziu à monodia, ao canto solo acompanhado (...) a música puramente instrumental foi também afetada por esta onda e o solista saiu do anonimato da sua condição de músico de conjunto.

Os grandes responsáveis pelas modificações dos instrumentos foram os luthiers⁴¹, sendo mais famosos os das famílias Amati, Guarneri, Stradivari, que servem de referências de padrões de construção até hoje. O refinamento é uma constante, com inúmeras variáveis desde a qualidade da madeira, o modelo do instrumento e os ajustes de gosto pessoal do músico. Esses artesãos da música experimentam sutis adaptações para conseguirem timbres singulares e instrumentos mais equilibrados em diversos quesitos.

Nesse processo, o instrumento que ganhou maior destaque solista foi o violino, pois adquiriu as proporções de medidas “perfeitas” para o formato e afinação e, assim, passou a ser o condutor melódico de boa parte da história da música, com ampla literatura de repertório solista, orquestral e camerístico. Para atingir os mesmos parâmetros acústicos com sua afinação uma quinta abaixo do violino, a viola deveria ter o comprimento do corpo muito maior, de aproximadamente 54cm (REBELLO, 2011, p. 27), enquanto os modelos atuais variam entre 39cm e 44cm, o que faria com que o músico ficasse impossibilitado de executá-la na posição do ombro devido ao peso e à abertura dos dedos da mão esquerda, como aponta Barret (apud KUBALA, 2004, p. 52):

As dimensões acusticamente ideais para a viola, se aplicadas a sua construção, a tornariam de impossível execução dentro dos padrões de técnica exigidos modernamente. A necessidade de tocar com instrumentos menores que o ideal faz com que surjam problemas de limitação de sonoridade.

Sendo assim, podemos perceber o violino como detentor da preferência de caráter sonoro daquele período e a dificuldade de projeção sonora da viola, o que fez com que “não somente a ascensão da popularidade do violino foi responsável pelo interesse cada vez menor pela viola; deficiências inerentes à mesma relativa a aspectos acústicos e de exequibilidade, também foram determinantes”. (KUBALA, 2004, p. 46).

⁴¹Artesão fabricante de instrumentos musicais, especialmente de cordas. (SADIE, 1994, p. 555).

Outra importante transformação se deu com o arco. Enquanto o arco barroco tinha a vara em formato predominantemente côncavo, o modelo Tourte foi desenvolvido com a curvatura convexa; a distribuição do peso no talão e na ponta (Figura 12) também se mostrou bem distinta entre os dois modelos. Esses fatores favoreceram a execução de notas longas e sustentadas em toda sua extensão, como relata Harnoncourt (1998, p. 121): “com o arco criado por Tourte no final do século XVIII, é possível manter-se, em toda extensão da arcada, uma nota de igual força, pode-se obter uma mudança da direção do arco quase imperceptível e produzir-se com uma igualdade quase perfeita uma arcada ascendente ou descendente”.

Figura 12 – Transição do arco barroco para o arco Tourte



Fonte: <http://cafe-sonata.blogspot.com/2010/03/arco-barroco-x-arco-moderno.html>

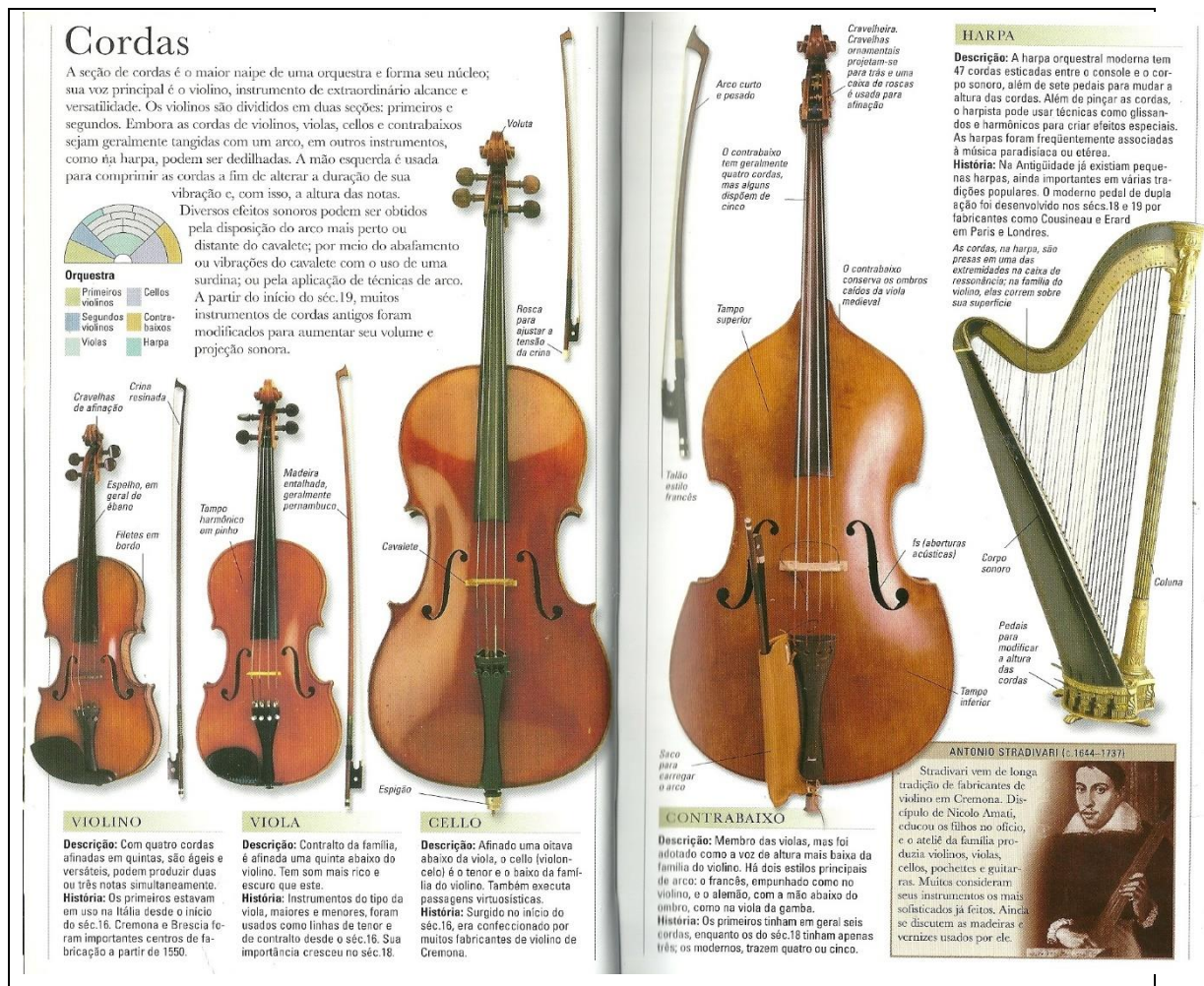
Ao mesmo tempo, o arco passou a gerar uma pressão maior sobre as cordas dos instrumentos e exigiu modificações como o reforço do tampo e da barra harmônica e a utilização de cordas mais resistentes. As cordas passaram cada vez mais a não serem constituídas unicamente de tripas de animais, mas revestidas com metais. Tudo isso culminou num ganho de potência sonora que ampliou ao extremo a escala de dinâmica dos instrumentos de corda. Musicalmente, esses recursos do instrumento foram ao encontro das intenções composicionais dos períodos Clássico e Romântico, em que se prezava pela clareza, equilíbrio e fraseado mais longo e bem delimitado das melodias em *legato*, como podemos ver a seguir:

Entre 1750 e 1820, compositores como Haydn, Mozart e Beethoven desenvolveram um estilo musical novo e mais simples, cujas máximas – clareza, contenção e equilíbrio – refletiam valores intelectuais e artísticos contemporâneos (...) Suas obras eram uma reação contra a complexidade da música barroca – sua polifonia, contraponto e ornamentos intrincados. Em vez disso, imaginaram um estilo em que

uma melodia simples fosse acompanhada por progressões harmônicas. (BURROWS, 2008, p. 127)

Assim, chegamos ao formato da família dos instrumentos de cordas friccionadas que compõem atualmente uma orquestra. Como vimos anteriormente, podemos considerar que “não existiu a invenção desta família absolutamente do nada, a partir de um único instrumento, mas ela é o resultado da união das melhores características dos diversos instrumentos que a precederam”. (NASCIMENTO, 2017, p. 31). Nas figuras abaixo podemos ter uma noção dos modelos e dimensões dos instrumentos na atualidade, além de algumas informações particulares de cada um deles e sua disposição padrão na orquestra:

Figura 13 – Os instrumentos da família das cordas



Fonte: BURROWS, 2008, p. 28 e 29.

Os instrumentos de arco modernos seguem basicamente o mesmo modelo de construção, diferenciando-se pelo tamanho e, conseqüentemente, pela tessitura, já que quanto maior o instrumento, mais grave ele soa. Devido a isso, a afinação das cordas também é distinta. Embora muito parecidos, cada um deles possui características únicas e funções bem definidas em determinados períodos específicos da escrita da música de concerto. A seguir temos uma figura que mostra a grande semelhança física dos instrumentos de cordas, em suas devidas proporções:

Figura 14 – Instrumentos de arco



Fonte: <https://theatrosaopedro.org.br/quarteto-de-cordas-simile-encerra-o-musica-ao-meio-dia-de-setembro/>

O violino e a viola são os instrumentos que mais se confundem, pois os dois têm uma diferença sutil de tamanho e são posicionados quase que de forma idêntica ao se tocar (no ombro, como a *viola da braccio*), como podemos ver na Figura 15. Mas sonoramente os instrumentos são bem distintos em relação aos timbres e afinações. O violoncelo é posicionado entre as pernas do músico (como a antiga *viola da gamba*) e o contrabaixo geralmente é executado com o músico de pé. Como já vimos, há uma

problemática em relação à terminologia, e mais ainda no Brasil, onde existem dois outros tipos de viola: caipira⁴² e de cocho⁴³.

Figura 15 – Quarteto de cordas. Da esquerda para a direita: violino, violoncelo, violino, viola.



Fonte: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/noticia/o-violonista-alessandro-penezzi-acompanha-o-quarteto-de-cordas-na-ultima-apresentacao-do-grupo-em-2019/>

3.2.2 – Os reflexos nas composições

Em relação à importância da escrita de solos, Schilling (2009, p. 7, tradução nossa) considera que:

⁴²“Instrumento folclórico brasileiro, semelhante ao violão, mas de menor tamanho, com cinco ou seis pares (“ordens”) de cordas metálicas dedilhadas, com afinação variável. Originária de Portugal, onde é conhecida em certas regiões como “viola de arame”, a viola é característica da música sertaneja brasileira”. (SADIE, 1994, p. 996) Em Portugal, a viola de arame tem outros nomes locais e afinações distintas (viola braguesa, viola amarantina, etc.) e recebe ainda a denominação “viola francesa” em referência ao violão. (SOARES, 2007).

⁴³“(…) instrumento musical tradicional na região dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, em especial na área pantaneira, onde este é utilizado em festas populares, particularmente entre os cantadores do cururu mato-grossense. Acompanhada pelo ganzá e o tamboril ou mocho, é indispensável nas rodas de cururu e siriri, em homenagem aos santos católicos ou em ocasiões de simples divertimento. Classificado como pertencente ao grupo dos alaúdes curtos, é entendido que a origem de tal instrumento é fruto da união entre as culturas europeia e americana, ou seja, mistura de tradições de portugueses e indígenas brasileiros”. Fonte: <https://www.alfagarves.com.br/single-post/2018/02/21/Viola-de-Cocho-e-a-Origem>.

Uma obra solo é especial porque revela tudo o que a viola é capaz de expressar, musical e tecnicamente. O verdadeiro som do instrumento é explorado e as verdadeiras habilidades do artista estão em exibição. Cada peça solo apresenta seu próprio conjunto de desafios para o artista (...) as vantagens de tocar solo são uma maior variedade de dinâmica, expressão e liberdade de fraseado⁴⁴.

Até esse momento, a literatura que conhecemos mostra poucos solos de viola com acompanhamento de orquestra registrados em comparação ao violino. Dentre eles, podemos destacar as obras do Barroco como o *Concerto para viola e orquestra em Sol Maior* escrito por Telemann e o *Concerto de Brandemburgo nº 6* de J.S. Bach, onde o compositor utilizou duas violas solistas. As 6 *Suítes* de Bach, que hoje fazem parte do repertório padrão da viola, foram escritas originalmente para violoncelo e, embora seja um fato ainda pouco divulgado, a primeira gravação das *Suítes* na viola que temos registro foi feita por Lillian Fuchs em 1950. No Classicismo destacam-se os solos dos *Concertos em Ré maior para viola e orquestra* de A. Hoffmeister (1754 – 1812) e C. Stamitz (1745 – 1801), além da *Sinfonia Concertante* para violino, viola e orquestra de Mozart (1756 – 1791).

As composições do gênero de *trio sonata*⁴⁵ estavam em ascensão. Diversos autores atribuem a exclusão da viola dessa formação como um dos fatores responsáveis pela pouca visibilidade do instrumento nesse período. Mas recentemente, com pesquisas mais aprofundadas e a tendência de se resgatar a música antiga, considera-se que o *trio baryton*⁴⁶, formado por viola, baryton e violoncelo, era um *ensemble* da mesma época que valorizava viola. Além de outros compositores, Haydn (1732 – 1809) escreveu mais de 100 trios nessa formação, que têm sido incluídos em programas de concertos e gravados mais frequentemente na atualidade.

Outra formação camerística que teve grande importância no desenvolvimento de uma linha mais evidente atribuída à viola foi o quarteto de cordas. Grandes

⁴⁴ No original: “A solo work is special because it reveals all that the viola is capable of expressing, musically and technically. The true sound of the instrument is explored and the true abilities of the performer are on display. Each solo piece presents its own set of challenges for the performer (...) the advantages of solo playing are a wider range of dynamics, expression, and freedom of phrasing”.

⁴⁵ “Uma sonata para dois instrumentos melódicos e contínuo. Foi a forma instrumental principal do período barroco (...)A instrumentação mais comum era para dois violinos e contínuo”. (SADIE, 1994, p. 887)

⁴⁶ Baryton: instrumento semelhante à viola da gamba, aparentado do violoncello all’ inglese, existiu de meados do século XII ao início do século XIX. Na maioria das vezes, possuía seis ou sete cordas executadas com um arco e outras (doze a vinte), no interior do braço do instrumento, que eram dedilhadas simultaneamente pelo polegar ou vibravam por simpatia. O instrumento adquiriu importância principalmente devido aos mais de 150 trios para viola, violoncelo e baryton que Haydn escreveu para o príncipe Esterházy”. (AUTRAN, 2004, p. 44)

compositores como Haydn, Mozart e Beethoven (1770 – 1827) mostraram o timbre característico do instrumento e ampliaram seu uso na escrita das sinfonias, o que foi determinante no processo de desenvolvimento de uma linguagem mais idiomática e que refletisse a identidade do instrumento, como aponta Kubala (2009, p. 96):

Contudo, foi em grande parte na escrita orquestral e, principalmente, na música de câmara que se deu uma constante evolução no que se refere à criação da identidade do instrumento. Na obra camerística de Haydn e Beethoven, percebe-se uma escrita mais elaborada para a viola, principalmente pelo incremento de pensamento motivico, cuja realização passou a ser distribuída de maneira mais equitativa entre todas as vozes.

Já no final do século XVIII, duas grandes revoluções na sociedade incidiram na música: 1) a Revolução Francesa, que clamava pela igualdade de direitos dos indivíduos, aliada à ideia de liberdade e fraternidade); 2) a Revolução Industrial, que prezava pela eficiência a partir da construção do especialista, diante da capacitação de pessoas para o mercado de trabalho da produção em série e larga escala. Dessas mudanças surgiu um novo estilo denominado Romantismo, ao passo que, na música, esses movimentos deram espaço à figura do intérprete virtuose⁴⁷ e à sistematização do ensino, especialmente a partir da fundação do Conservatório de Paris em 1795. Para Burrows (2008, p. 167), os românticos “celebravam a emoção e o instinto e tomavam a natureza por inspiração (...) O romantismo foi uma era de extremos, em que os compositores tanto voltaram o olhar para o passado como abandonaram convenções clássicas e experimentaram linguagens e formas novas e ousadas”.

No que se refere à escrita, texturas mais densas passaram a ser valorizadas, assim como maior liberdade de forma e concepção musical, com ênfase em melodias líricas, harmonias mais ricas e modulações ousadas pelo grande emprego de cromatismo (GROUT & PALISCA, 1988). Além disso, o desenvolvimento do sistema de pistons nos instrumentos de metais facilitou a execução de notas cromáticas e aumentou a projeção sonora desses instrumentos, o que exigiu uma expansão do número de integrantes da orquestra para o equilíbrio entre os naipes, assim como a exploração de “uma gama maior de sonoridades, dinâmicas e timbres” (BENNETT, 1986, p. 66).

Até esse momento, a desvalorização da viola era tão firmada que por muitas vezes os violinistas que passavam a tocar viola eram considerados violinistas

⁴⁷ “Músico de habilidade técnica excepcional”. (SADIE, 1994, p. 1002)

fracassados, como aponta Salinas (2018, p. 5, tradução nossa): “Ao contrário da crença comum de que tocar viola era o resultado de uma carreira fracassada como violinista, um violista de sucesso deve ser fisicamente proficiente e musicalmente consciente de seu papel pretendido em uma composição”⁴⁸. Além disso, foi no final do século XIX que passou a existir a figura do professor exclusivo de viola, fato evidenciado pelo início do curso no Conservatório de Paris em 1894, quase 100 anos após o de violino (NASCIMENTO, 2017), evidenciando a ideia que se tinha de que não havia muita distinção entre os dois instrumentos a ponto de se precisar de um professor específico, uma vez que a viola muitas vezes era considerada um violino maior e afinado num intervalo de 5ª mais grave, em detrimento da afirmação de sua identidade com características e funções peculiares.

Assim, durante séculos a identidade da viola esteve sempre dependente do violino, por não configurar um instrumento autossuficiente principalmente no que se refere às obras solo. Apesar disso, as novas propostas do Romantismo foram ao encontro do timbre escuro e encorpado da viola, que passou a ser valorizado e utilizado como recurso de expressão pelos compositores, que começaram a escrever linhas com destaque à viola cada vez mais frequentemente, como podemos ver a seguir:

Ligeti (2001, p. i) também afirma que a sua afeição pelo timbre da corda dó da viola foi despertada pela música de câmara de Schubert e Schumann, na qual "a escura elegância" do instrumento se faz evidente. A "escura elegância" da viola foi percebida e explorada pelos compositores românticos, o que representou sensível progresso para o desenvolvimento de uma escrita para viola aceita como rica em expressividade. É interessante notar que esse progresso se dá em um contexto estético em cujo bojo valorizava-se a construção de atmosferas relacionadas à ideia de profunda subjetividade. (KUBALA, 2009, p. 97)

Um compositor e intérprete característico do Romantismo foi Niccolò Paganini (1782-1840). Reconhecido virtuose do violino, principalmente pela escrita de seus *24 Caprichos para violino solo*, ele também tocava viola e compôs a *Sonata per la Grand Viola e Orchestra* (1834). Além disso, encomendou a obra *Haroldo na Itália* para H. Berlioz (1803-1869), em que a viola foi utilizada como solista e representa uma obra de grande importância na literatura do instrumento. Paganini foi inovador em diversos

⁴⁸ No original: “*Contrary to the common belief that playing viola was the result of a failed career as a violinist, a successful violist should be both physically proficient and musically aware of their intended role within a composition*”.

aspectos e representa forte influência para os músicos, a técnica e o estilo musical desde seus dias até hoje.

O domínio total do violino, o carisma demoníaco e a mística pessoal de Paganini criaram o modelo para o virtuose romântico (...) ele estimulou uma geração de compositores – entre ele Liszt, Chopin e Schumann – a usar a técnica instrumental como elemento expressivo essencial de sua música. (BURROWS, 2008, p. 170)

Nesse contexto, a valorização do timbre da viola fez com que os compositores se interessassem mais em compor para o instrumento, em paralelo à maior especialização de violistas proporcionada pelo modelo difundido pelo Conservatório de Paris. Esses fatores fizeram com que surgissem diversos solistas renomados que ajudaram a difundir o instrumento e o novo repertório que estava surgindo, como aponta Kubala (2004, p. 17):

Até o início do século passado, o potencial da viola era pouco explorado, sendo o seu repertório quase desprovido de obras que lograssem, simultaneamente, colocá-la em evidência e ressaltar suas qualidades específicas. A mudança desse quadro se deu graças à atuação de instrumentistas e compositores, que souberam extrair da viola possibilidades por longo tempo negligenciadas.

Essas novas tendências fizeram com que a viola fosse utilizada com maior destaque em consagrados gêneros da música de concerto como sinfonias, óperas, música de câmara (especialmente quartetos), sonatas, concertos e peças solistas, por compositores como Beethoven, Schubert (1797 – 1828), Schumann (1810 – 1856), Brahms (1833 – 1897), Dvorak (1841 – 1904), Smetana (1824 – 1884), Wagner (1813 – 1883), Tchaikovsky (1840 – 1893), Vieuxtemps (1820 – 1881), Weber (1786 – 1826), Mussorgsky (1839 – 1881) e Richard Strauss (1864 – 1949). Surgiram, inclusive, obras orquestrais que excluíam os naipes de violinos da formação: no oratório de Haydn, *A Criação*; no *Concerto de Brandenburgo n. 6* de Bach; na *Segunda Serenata* de Brahms, no movimento de abertura do *Requiem* de Brahms; no *Requiem* de Andrew Lloyd Webber (1948 -) e na ópera *Akhmaten* de Philip Glass (1937 -). As versões originais do *Requiem* de Fauré (1845 – 1924) e da *Cantique* de Jean Racine (1639 – 1699) foram escritas sem partes de violino, havendo partes para 1ª e 2ª viola, e para 1ª e 2ª violoncelo, embora partes opcionais de violino tenham sido adicionadas posteriormente pelos editores.

Assim, a viola chegou ao início do século XX em plenas condições de atingir o auge da produção, como aponta Kubala (2009, p. 99): “Quase todos os grandes compositores do século XX escreveram obras de importância para viola, tornando ultrapassada e sem sentido a reclamação de que o repertório para viola é escasso”.

Nascimento (2017) faz um amplo levantamento em português das obras musicais de diversos períodos que abordam a escrita da viola de maneira enfática. Também podemos encontrar uma catalogação mais completa nos guias *Literatur für viola*, de F. Zeyringer e *The Viola*, de H. Barrett, além de outros livros do segmento como *The History of the Viola*, de Maurice Riley.

3.2.3 – A mudança da concepção sonora e a promoção da viola

Entre os violistas que ajudaram na promoção da viola, podemos destacar inicialmente a atuação dos irmãos Karl (1746-1801) e Anton Stamitz (1754-1809), que fizeram turnê pela Europa apresentando suas composições solos de viola. De acordo com Gebrian (2012, p.8, tradução nossa), “ambos escreveram vários concertos para viola e outros trabalhos com a participação da viola e foram altamente elogiados por suas composições e habilidades de tocar”.⁴⁹

Expressiva atuação na Europa se deu por violistas como Alessandro Rolla (1757-1841), Théophile Laforge (1863-1918) – que foi o primeiro professor de viola do Conservatório de Paris – e Maurice Vieux (1884 – 1951); eles exerceram importante papel para os violistas das gerações seguintes, especialmente no que se refere à didática do instrumento.

A forte expansão do repertório solo, mais precisamente após o Romantismo, deu-se em grande parte pelos diversos solistas que fizeram transcrições de obras de outros instrumentos, principalmente do violino, percebendo a possibilidade de aproveitamentos a partir dos empréstimos musicais. Além disso, eles também fizeram encomendas de novas obras aos compositores e tiveram composições dedicadas a eles, como aponta Lee (2005, p. 28, tradução nossa):

Para expandir ainda mais o repertório da viola, muitos violistas no século XX não somente encomendaram obras de compositores contemporâneos, mas também fizeram seus próprios arranjos de obras

⁴⁹ No original: “Both wrote several viola concertos and other works featuring the viola and were highly praised for their compositions and playing ability”.

de épocas anteriores. Quase todos os violistas de destaque no século XX fizeram importantes contribuições ao repertório da viola transcrevendo peças de outras literaturas. Alguns dos mais importantes violistas transcritores são Lionel Tertis, William Primrose (1904-1982), Paul Doktor (1919-1989), Milton Katims (1909- ??), Vadim Borissovsky (1900-1972), Watson Forbes (1909-1997) e Alan H. Arnold. Suas transcrições fornecem um rico recurso de literatura de performance e têm inspirado violistas a seguir seus passos para continuar expandindo a literatura da viola.⁵⁰

Um divisor de águas foi Lionel Tertis (1896 – 1975), que John White considera no título de seu livro como “o primeiro grande virtuoso da viola”. De acordo com Gerard (2019), Tertis deu início a uma nova reflexão sobre o posicionamento da viola como um instrumento solista e também propôs uma abordagem diferenciada a respeito dos parâmetros do vibrato contínuo como uma nova utilização desse recurso expressivo. Além disso, Tertis transcreveu diversas obras que desempenharam importante papel no desenvolvimento da literatura da viola.

Além de obras solo, outra grande contribuição foi a transcrição dos métodos didáticos de Sevcik, como aponta Lee (2005, p. 30, tradução nossa): “ele também transcreveu para viola vários importantes métodos de violino, incluindo Sevcik’s *School of Technique Op. 1*, *School of Bowing Technique*, Op. 2, e *Changes of Position and Preparatory Scale Studies*, Op. 8”.⁵¹ Esses métodos são amplamente utilizados no processo de formação dos violinistas e violistas. (NASCIMENTO, 2017).

Contemporâneo e parceiro de palco de grandes músicos como Ysaye, Kreisler e Casals, Tertis teve uma carreira que motivou compositores a escreverem obras dedicadas a ele e inspirou violistas de várias gerações. Entre essas composições está o *Concerto para viola e orquestra* de William Walton (1902-1983), uma das principais obras do repertório solista na atualidade. Apesar disso, Tertis preferiu não estreiar essa peça devido ao estranhamento inicial das inovações contidas na composição:

⁵⁰ No original: “To further expand the repertoire of the viola, many violists in the twentieth century have not only commissioned works from current composers, but also made their own arrangements of works from previous eras. Almost all of the prominent violists in the twentieth century made important contributions to the viola repertoire by transcribing pieces from other literature. Some of the most important violist transcribers include Lionel Tertis, William Primrose (1904-1982), Paul Doktor (1919-1989), Milton Katims (1909-??), Vadim Borissovsky (1900-1972), Watson Forbes (1909-1997), and Alan H. Arnold. Their transcriptions provide a rich resource of performance literature and have inspired violists following in their footsteps to continue expanding the viola library.”

⁵¹ No original: “He also transcribed several important violin method books for the viola, including the Sevcik’s *School of Technique Op. 1*, *School of Bowing Technique*, Op. 2, and *Changes of Position and Preparatory Scale Studies*, Op. 8”.

Tertis, depois de receber o trabalho, não apreciou seus excessos modernistas e o rejeitou. O já famoso violista/compositor **Hindemith**, que tinha uma amizade com *Walton*, foi então convidado a realizar a estréia desta obra. A primeira apresentação foi em Londres em outubro de 1929, com o compositor dirigindo a orquestra.⁵² (PAMPULHA, 2015, p. 53)

William Primrose (1903-1982) também é amplamente reconhecido como um dos principais violistas virtuosos responsáveis pela expansão do repertório e da emancipação da viola como instrumento solista e independente do violino. Se consagrou como referência por suas gravações de *Haroldo na Itália*, de Berlioz, e dos *24 Caprichos* de Paganini, além de inúmeras performances em recitais e solos com orquestra. Suas transcrições foram marcadas pela escolha de arcadas e dedilhados idiossincráticos às execuções das peças na viola, sendo que um trabalho de expressão significativa foi a publicação de sua edição das *6 Suítes* de Bach, como nos mostra com Lee (2005, p. 32, tradução nossa):

Para expandir o material para recitais e aumentar o engajamento com orquestras, Primrose arranjou e transcreveu muitos trabalhos para essas performances e publicou-as com suas próprias arcadas e dedilhados. Nessas publicações, Primrose apresentou arcadas e dedilhados distintos e diferentes das tradicionais marcações do violino.⁵³

No que se refere ao repertório original para viola, Pampulha (2015, p. 55, tradução nossa) destaca que:

William Primrose inspirou e encomendou o *Concerto para Viola* de *Bartók*, provavelmente a mais importante composição escrita para ele (...) A estréia do *Concerto* na versão [orquestral]⁵⁴ feita por *Tibor Serly* foi em dezembro de 1949 tendo *Primrose* como solista (...) O *Concerto para Viola* de *Bartók* contém emoções profundas e muito tristes sobre a Segunda Guerra Mundial, que tinha terminado há pouco

⁵² No original: “*Tertis, after receiving the work, didn’t appreciate its modernist excesses and rejected it. The already famous violist/composer, Hindemith, who had a friendship with Walton, was then invited to perform the premiere of this work. The first performance was given in London in October 1929, with the composer conducting the Orchestra*”.

⁵³ No original: “*To expand material for recitals and increase engagements with orchestras, Primrose arranged and transcribed many works for these performances and published them with his own bowings and fingerings. In these publications, Primrose gave distinct bowings and fingerings that are different from the traditional violin markings*”.

⁵⁴ Tibor Serly (1901 – 1978) era violista, compositor e amigo de Béla Bartók (1881 – 1945). Ele finalizou a orquestração do Concerto para Viola devido à morte de Bartók em 1945.

tempo e destruído o país de *Bartók* [Hungria], assim como alguns momentos felizes com trechos do folclore húngaro.⁵⁵

Dessa forma, Tertis e Primrose se consagraram como os dois principais responsáveis pelas mudanças ocorridas no repertório e reputação da viola no século XX. Para Pampulha (2015, p. 45, tradução nossa), “as performances de Tertis ricas em sonoridade foram responsáveis pelo maior interesse na viola como um instrumento solo durante o século XX, mas Primrose foi o primeiro pop-star da viola moderna”.⁵⁶

Como vimos anteriormente, Paul Hindemith (1895-1963) estreou o concerto de Walton. Além de exímio violista, ele compôs uma série de obras para viola solo em diversas fases da sua vida, como mostra a tabela a seguir:

Tabela 4 - Obras de Paul Hindemith para viola.

Datas	Fases	Obras		
		viola solo	viola e piano	viola e orquestra
1917-23	Experimentação de variedade de estilos	Op.11 nº 5 (1919)	Op.11 nº 4 (1919)	
		Op.25 nº 1 (1922)	Op.25 nº 4 (1922)	
		Op.31 nº 4 (1923)		
1923-34	Adesão ao Neoclassicismo			<i>Kammermusik Nr. 5</i> Op.36 (1927)
				<i>Konzertmusik</i> Op.48 (1930)
1934-63	Maturidade	Sonata (1937)	<i>Meditation</i> (1938)	<i>Der Schwanendreher</i> (1935)
			Sonata (1939)	<i>Trauermusik</i> (1936)

Fonte: KUBALA, 2004, p. 29

Um fato que teve grande impacto na identidade composicional de suas obras foi sua convocação para a Primeira Guerra Mundial, que refletiu no nacionalismo presente em sua produção. A notoriedade de Hindemith se deu em diversos aspectos, como nos mostra Kubala (2004, p. 21):

⁵⁵ No original: “*William Primrose inspired and commissioned Bartók's Viola Concerto, probably the most important composition ever written for him (...) The premiere of Tibor Serly's version of the Concerto was given by Primrose on December 1949 (...) Bartók's Viola Concerto contains profound and very sad emotions about World War II that had just ended, and about Bartók's destroyed country, but at the same time, has some happy moments with Hungarian folk tunes*”.

⁵⁶ No original: “*Tertis's rich-toned performances were responsible for most of the interest in the viola as a solo instrument during twentieth century, but it was Primrose that became the first modern viola star*”.

A vida de Paul Hindemith foi caracterizada por sua reconhecida versatilidade e excepcional capacidade de produção. Atuou como instrumentista, regente, pedagogo e compositor, atividades que se permeavam em uma só carreira dedicada à música. Seguir sua trajetória como artista proporciona o contato com inúmeras idéias e tendências estéticas da primeira metade do século XX. Vários compositores seguiram carreira também como intérpretes. O caso de Hindemith, porém, é especial. O volume de sua produção e a variedade dos meios que empregava, se aliavam à sua faceta multi-instrumentista, para perfazer um personagem atípico, em um século no qual predominou a figura do especialista.

Para Dafne Gerling (2007), a *Sonata para Viola e Piano Op. 11, nº 4* de Hindemith, composta em 1919, apresenta várias características em comum a outras duas obras importantes que foram compostas no mesmo ano: a *Suíte Hebraica* de Ernest Bloch (1885 – 1977) e a *Sonata para Viola e Piano* de Rebecca Clarke (1886 – 1979). Em sua pesquisa, a autora afirma que:

(...) a vida e a carreira de cada compositor foram consideradas sob três perspectivas em conjunto: o impacto da Primeira Guerra Mundial em suas vidas, sua interação com Elizabeth Sprague Coolidge e a presença de influências musicais exóticas nas obras de viola que eles escreveram em 1919. (GERLING, 2007, p.136, tradução nossa)⁵⁷

A autora considera os movimentos culturais como Expressionismo, Impressionismo, Orientalismo e Exotismo como influências presentes nessas composições, refletindo na estética composicional. Muitos foram os impactos da guerra, inclusive psicológicos, especialmente para Hindemith. Devido a diversos fatores, os três artistas foram estrangeiros que deixaram seus países de origem e passaram a viver nos Estados Unidos da América (EUA) nesse período.

Elizabeth Sprague Coolidge (1864 – 1953) foi uma importante patrona das artes nos EUA, responsável pela idealização da competição de composição *Coolidge Competition*. A edição de 1919 iria premiar uma obra para viola e piano e revelou uma peculiar situação na decisão do primeiro lugar: houve um empate entre as obras de Bloch e Clarke. O júri acabou premiando Bloch, mas também fez uma notável consideração sobre a obra de Clarke, embora ainda não soubessem que ela tinha sido a compositora da peça. De acordo com Gerard (2019, p. 32, tradução nossa), “(...) as

⁵⁷ No original: “(...) each composer’s life and career would be considered from three overlapping perspectives: the impact of the First World War on their lives, their interaction with Elizabeth Sprague Coolidge, and the presence of exotic musical influences in the viola works they wrote in 1919”.

composições instrumentais mais conhecidas [de Clarke] foram escritas anonimamente ou com pseudônimo”.⁵⁸ Até hoje, questões de problemática de gênero refletem diretamente na validação das manifestações artísticas de mulheres; a produção de Clarke e sua atuação na música tem sido amplamente analisada por uma perspectiva feminista.

Embora estes sejam alguns dos principais violistas considerados responsáveis por alavancar a valorização da viola no século XX, diversos outros instrumentistas contribuíram com esse processo em seus escopos de atuação. Bynog (2012) traça um panorama de desenvolvimento da viola nos EUA desde meados do século XVIII, apontando diversos artistas que atuaram profissionalmente no mercado musical e que também contribuíram para o processo de promoção da viola; ele reitera que houve diversos nomes além de Tertis e Primrose e mostra um caminho peculiar que é raro de se encontrar na bibliografia da viola:

No século XIX, Theodore Thomas serviu como um grande promotor da viola, tanto através de sua programação musical quanto em sua associação com os solistas de viola George Matzka e Charles Baetens. A viola também se beneficiou do crescente interesse de amadores, compositores e editores. Os esforços mais conhecidos são os trabalhos de câmara de Charles Martin Loeffler, que permaneceram como uma parte importante do repertório de viola. Vários solistas de viola de destaque apareceram no século XX, incluindo Émile Férir, Louis Svec̆enski, Louis Bailly e Rebecca Clarke.⁵⁹ (BYNOG, 2012, p. 750, tradução nossa)

Também tivemos a forte atuação de outras mulheres além de Rebecca Clarke que por muito tempo permaneceram no anonimato, mas seu engajamento profissional e a competência apresentada em seus trabalhos têm sido cada vez mais estudados e trazidos à tona como um outro lado da história. Entre essas mulheres podemos destacar Lillian Fuchs, Karen Tuttle (1920-2010), Rosemary Glyde (1948-1994), Sofia Gubaidulina (1931-), Kim Kashkashian (1952-), Jeniffer Stumm (1978-), Nobuko Imai (1943-), Tabea Zimmermann (1966-) entre outras.

⁵⁸ No original: “(...) her best-known instrumental works were written either anonymously or under a pseudonym”.

⁵⁹ No original: “In the nineteenth century, Theodore Thomas served as a great promoter of the viola, both through his programing of music and in his association with the viola soloists George Matzka and Charles Baetens. The viola also benefitted from increased interest by amateurs, composers, and publishers. The most well-known efforts are Charles Martin Loeffler’s chamber works, which have remained a staple of the viola repertoire. A number of prominent viola soloists appeared in the twentieth century including Émile Férir, Louis Svec̆enski, Louis Bailly, and Rebecca Clarke”.

Todas essas mudanças nas concepções sonoras passaram a ressaltar as peculiaridades da viola. Entre elas, podemos considerar que “a sonoridade da corda dó, em grande parte, foi o caminho pelo qual o instrumento se afirmou em algo que tem de exclusivo, em algo com o que não pode ser confrontado com o violino”. (KUBALA, 2009, p. 96). Diversos autores fazem uma abordagem desses fatos como uma *evolução*. Neste trabalho, adotamos a ideia de Harnoncourt (1998, p. 21) que não considera um progresso, mas sim transformações necessárias que vão ao encontro das funções exigidas em determinado período: “mesmo com relação à transformação do modo de se tocar – portanto, da técnica – não se pode falar de um ‘progresso’; ela se adapta sempre perfeitamente, como os instrumentos, às exigências de seu tempo”.

A invenção do fonógrafo foi outro fator que contribuiu para a mudança na concepção sonora e o nível de exigência dos performers. Diante dos recursos de gravação e manipulação do som, os conceitos de pureza do som e ‘perfeição’ técnica na performance, passaram a ser uma constante, mudaram e ampliaram as referências e aceleraram o processo de profissionalização dos músicos. Além disso, também trouxe a possibilidade de difusão em massa e comercialização musical, como aponta Marcondes (2009, p. 14):

A invenção do fonógrafo, no ano de 1877, encadeou um processo de transformação na realidade sócio-cultural dos musicistas, do final do século XIX aos dias de hoje. A possibilidade de registrar e reproduzir sons fez da música mais que um meio de expressão artística. Com o fonograma a música popular se tornou produto comercial (...) O mercado fonográfico propiciou novas dimensões comerciais fazendo da música que se perdia na oralidade um meio para proliferação de idéias e ideais, contemplou a expressão popular das nações e registrou as modificações culturais, década a década, nos países de intensa miscigenação como o Brasil, Cuba, México e os EUA (...) Com o advento do mercado fonográfico ocorreu um processo que culminou na profissionalização de musicistas de perfil popular. E abriu um novo campo de atuação aos musicistas de tradição escrita, eruditos.

A formação do violista sempre se deu com a utilização de métodos transcritos do violino, que se firmou como suficiente até determinado momento. Isso foi possível devido aos aproveitamentos das várias semelhanças nos conceitos de técnica básica dos dois instrumentos. Mas, diante de um novo contexto estabelecido por todas as transformações que apresentamos até aqui e a busca pela autenticidade do instrumento, a demanda por material didático original para viola passou a ser cada vez mais requisitado para atender às novas necessidades dos instrumentistas. Esse deveria ser um

material focado no instrumento, eficaz e variado, que auxiliasse na aprendizagem da técnica e da concepção artística, e que, além da linguagem idiomática, também apresentasse conteúdos modernos similares aos utilizados nas composições do século XX, como veremos a seguir.

3.2.4 – O uso das transcrições e a necessidade de material didático específico para viola

Tradicionalmente, a grande maioria dos métodos utilizados no ensino de viola até hoje são transcrições dos métodos de violino como Mazas, Kayser, Kreutzer, Rode, Dont, entre outros. Isso se dá devido a vários fatores como vimos anteriormente, e também porque quando o curso regular de viola foi instituído no Conservatório de Paris (1894), o violino já estava com sua metodologia de ensino mais estabelecida desde 1803. De acordo com Salinas (2018, p. 5, tradução nossa),

Com o desenvolvimento das técnicas de violino do final do século XVII até o século XIX, o Conservatório de Paris encomendou a Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) e Kreutzer a criar o *Méthode de violon* (1803), que serviu como um dos tratados mais importantes gerados pelo corpo docente para oferecer um curso sistemático de instrução técnica e interpretativa, permanecendo inquestionável como o texto padrão do violino francês até meados do século XIX⁶⁰.

Além disso, temos que considerar as seguintes situações que reforçaram esse estado de coisas:

- as diversas semelhanças de técnica básica ao se manusear os dois instrumentos,
- os professores de violino passavam a ensinar viola já tinham familiaridade com o repertório original para violino,
- o fato de a viola ser considerada, até então, um violino maior com outra afinação e não um instrumento único e independente,
- os violistas que iniciam seus estudos com violino,
- a dificuldade de leitura na clave de dó,
- a falta de repertório solo significativo para viola,

⁶⁰No original: *Following the development of violin performance techniques from the late seventeenth through the nineteenth centuries, the Paris Conservatoire commissioned Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) and Kreutzer to create the Méthode de violon (1803), which served as one of the most important faculty-generated treatises to offer a systematic course in technical and interpretative instruction, remaining unchallenged as the standard French violin text until the mid-nineteenth century.*

- a pouca disponibilidade de material didático escrito para viola,
- a qualidade inerente dos métodos transcritos utilizados,
- o início do estudo musical do instrumento ainda na infância, que fisicamente requer um instrumento menor, como o violino⁶¹.

De fato, por muito tempo argumentou-se que materiais didáticos originais não eram utilizados porque não existiam. Ao contrário disso, a pesquisa de Nascimento (2017, p. 154) aponta a existência de mais de 100 obras escritas para viola de perfil didático:

(...) fomos surpreendidos com a existência de muitas obras didáticas (nos termos preliminarmente delimitados), originalmente compostas para viola. Foram encontradas 124 obras entre livros de estudos, caprichos ou métodos. Essa descoberta desmente a hipótese de que existe pouco material original escrito para o instrumento.

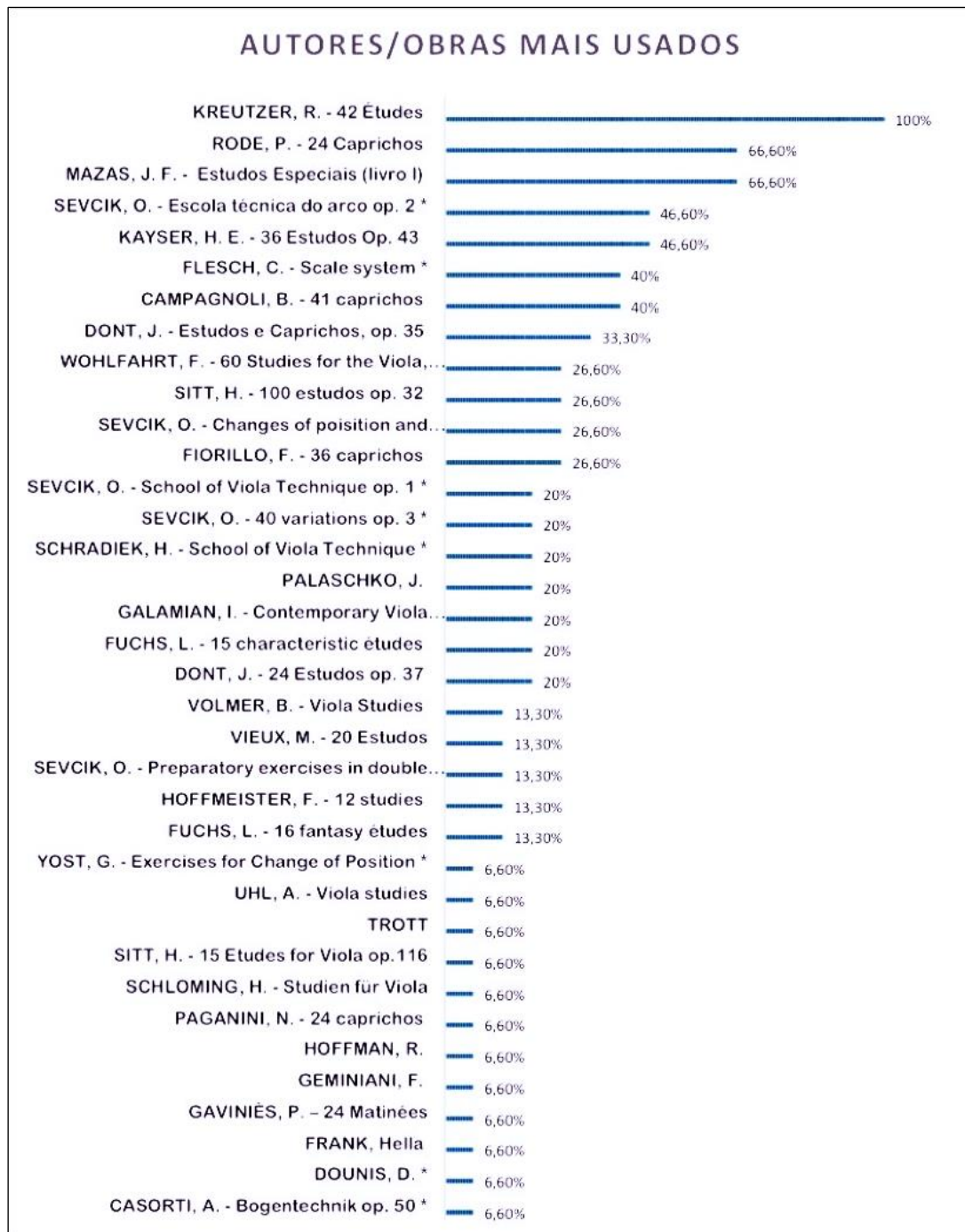
Contudo, apesar de alguns métodos terem a escrita “original para viola”, não necessariamente podem ter sido produzidos em uma linguagem idiomática; também devemos considerar o fato de que alguns métodos originais escritos na clave de dó eram destinados a subsidiar o processo de transição de músicos do violino para a viola. Para Parker (2014, p. 15, tradução nossa), “rompendo com uma tradição de 300 anos focados principalmente na pedagogia do violino, os pedagogos do século XIX e do século XX começaram a escrever novos estudos especificamente para a viola, que diferia da abordagem anterior para ensinar viola com estudos de violino”.⁶²

Entre os métodos originais para viola podemos citar Bruni (*25 Studies for viola*), Hoffmeister (*12 Studies for viola solo*) e Campagnolli (*41 Caprices*, op. 22), e em linguagem mais moderna Fuchs (*12 Caprices, 16 Fantasy e 15 Characteristic Studies*), Palaschko (*12 Studies for viola*, op. 55) e Vieux (*20 Estudos*), que têm passado a ser utilizados com mais frequência na pedagogia moderna, embora os pilares ainda sejam as transcrições de violino, como podemos ver na Figura 7:

⁶¹ Atualmente tem sido uma prática recorrente as crianças iniciarem diretamente na viola; para isso, os professores fazem uma adaptação, substituindo as cordas do violino pelas cordas da afinação padrão da viola (dó, sol, ré, lá).

⁶² No original: “*Breaking with a 300-year-old tradition of focusing primarily on violin pedagogy, pedagogues in the 19th and into the 20th century began to write new etudes specifically for the viola, which differed from the previous approach to teaching viola with violin etudes*”.

Figura 16 – Métodos mais utilizados nos cursos de graduação em viola do Brasil



Fonte: NASCIMENTO, 2017, p. 138.

Isto reflete um antagonismo, já que, com o desenvolvimento de uma escrita cada vez mais inovadora e idiomática do repertório específico para viola no século XX, os profissionais necessitavam de soluções para as lacunas didáticas e atualizações do material apropriado para a preparação de repertório do século XX, como comenta Parker (2014, p. 52, tradução nossa): “(...) usando estudos tradicionais anteriores ao século XX, o estudante de viola das obras do século XX não é totalmente preparado

para os extremos desafios técnicos que deve superar em obras como como o concerto de Bartók”⁶³.

Embora os atuais conceitos de pedagogia de ensino estejam clamando pelo uso de materiais didáticos que apresentem ferramentas mais eficazes, ainda podemos notar a enorme força da tradição do ensino que utiliza as transcrições de violino como base do estudo de viola – uma forma de hegemonia, mais precisamente explicada pela decolonialidade do saber e do poder, que abordaremos adiante.

Não podemos deixar de ressaltar a importância das transcrições, tanto de obras solo quanto dos métodos de estudo, reiterada pelo fato de que várias delas fazem parte do repertório padrão dos violistas até hoje, inclusive sendo requisitadas em concursos de viola e audições de orquestras. Lee (2005, p. 48, tradução nossa) considera que as transcrições também contribuíram para o desenvolvimento da literatura para viola solo ao mostrar a capacidade solística do instrumento e por suprir a lacuna de repertório antes do século XX: “Através das apresentações em público das transcrições por excelentes violistas na primeira metade do século XX, o potencial da viola como um instrumento solo foi descoberto”⁶⁴. Apesar de muitos aproveitamentos, algumas das técnicas do violino não se mostram totalmente eficazes na viola e deixam lacunas em relação às suas singularidades.

De fato, nesta pesquisa não objetivamos sugerir o abandono da literatura transcrita do violino, mas defendemos um novo olhar, repensando os padrões de formação, já que atualmente existem obras solo e didáticas que representam um caminho alternativo às práticas comuns e que atendem a todas as habilidades necessárias ao se tocar viola, embora essas obras ainda não sejam muito conhecidas e reconhecidas. Aqui, não pretendemos nos aprofundar na discussão dessas especificidades técnicas, mas como melhor exemplificação e contextualização, faz-se necessário citar como principais:

⁶³ No original: “*by using traditional etudes from before the 20th century, the viola student of 20th century works is not fully prepared for the extreme technical challenges they must surmount in works such as the Bartók concerto*”.

⁶⁴ No original: “*Through performing transcriptions in public by excellent violists in the first half of the twentieth century, the potential of the viola as a solo instrument was discovered*”.

Tabela 5 - Especificidades técnicas da viola

Mão direita	<ul style="list-style-type: none"> - a forma de produção do som, objetivando o timbre característico da viola - golpes de arco - a resposta mais lenta da emissão sonora devido às frequências mais graves e maior comprimento das cordas - formação de acordes
Mão esquerda	<ul style="list-style-type: none"> - maior abertura dos dedos da mão esquerda, influenciando diretamente na afinação - o uso de extensões do 4º dedo - a escolha de dedilhados idiomáticos, que facilitem a execução ao mesmo tempo que sirvam de recursos expressivos - maior distância a ser percorrida no braço do instrumento ao executar mudanças de posição - maior uso de 1/2, 2ª e 4ª posições - adaptações de postura em posições mais altas - a velocidade e amplitude do vibrato - cordas duplas, especialmente intervalos de 5ªJ

Fonte: elaboração da autora.

Com isso, buscando a proficiência no instrumento e produtividade, os violistas não têm mais tempo e nem podem mais ‘sofrer’ com o estudo de dificuldades que não são do seu universo, como mostra Gebrian em sua pesquisa (2012, xviii, tradução nossa):

A motivação para esta dissertação veio em grande parte de minhas frustrações e observações como estudante sobre as deficiências da literatura pedagógica padrão para a viola (estudos, exercícios, estudos de escala e afins). Eu nunca gostei de ter que praticar estudos e exercícios, não porque eles eram chatos (embora muitos sejam!), mas porque senti que eles eram uma perda de tempo. Não é que eu tivesse a ilusão de que minha técnica era perfeita e não poderia me beneficiar da prática de estudos e exercícios (a partir deles!). Pelo contrário, estudos e exercícios devem ser estudados em preparação para determinado repertório, e embora esses estudos exigissem muito do meu tempo de prática, eles pareciam não ter nada a ver com a música que eu estava tocando.⁶⁵

Agora o violista necessita de um material de estudo que contemple essas técnicas específicas, confirmando seu timbre e caráter sonoro e outras possibilidades

⁶⁵ No original: “The motivation for this dissertation came largely from my frustrations and observations as a student regarding the shortcomings of the standard pedagogical literature for the viola (etudes, exercises, scale studies, and the like). I never liked having to practice etudes and exercises, not because they were boring (although many are!), but because I felt that they were a waste of my time. It wasn’t that I had a delusion that my technique was perfect and couldn’t benefit from the practice of etudes and exercises (far from it!). Rather, etudes and exercises are supposed to be studied in preparation for certain repertoire, and while these etudes demanded so much of my practice time to perfect, they seemed to have nothing to do with the music I was playing”.

técnicas que o instrumentista tenha como recurso para tomar decisões de acordo com as intenções musicais, num movimento de estabelecimento de identidade do instrumento e a tendência de uma pedagogia voltada para as dificuldades individuais de cada instrumentista.

3.2.5 – Século XX: a era de ouro da viola

Todas essas transformações fizeram com que a viola chegasse ao século XX com capacidade para atingir o seu auge. “No início dos anos 1900 encontramos agora, violistas competentes, um farto repertório em desenvolvimento, um ensino e material especializado e compositores novamente interessados em explorar as possibilidades do instrumento” (NASCIMENTO, 2017, p. 92).

Essa atmosfera proporcionou a produção e difusão de significativas obras solo para viola, onde podemos encontrar diversos autores que concedem destaque às composições de Hindemith, W. Walton, Bartok, Bloch, Penderecki (1933-2020), Enescu (1881-1955), Vaughan Williams (1872-1958), Max Reger (1873-1916), entre outros. Mas nessa pesquisa também salientamos a importante contribuição de mulheres compositoras de obras para viola, como Rebecca Clarke, Lillian Fuchs, Marcelle Soulage (1894-1970), Rosemary Glyde, Pamela Harrison (1915-1990), Sofia Gubaidulina e tantas outras que enfrentaram dificuldades de aceitação e validação de suas obras pela questão de gênero e muitas vezes ainda permanecem no anonimato ou invisibilidade social, como veremos adiante.

Todos esses fatos contribuíram com significativas mudanças em relação à viola como instrumento, ao violista, aos compositores, à pedagogia de ensino do instrumento e aos novos alunos; estes últimos têm passado a iniciar seus estudos musicais diretamente na viola, como aponta Salinas (2018, p. 11, tradução nossa):

O século XX gerou novas gerações de violistas que migraram do violino em tenra idade ou começaram diretamente com viola; esse interesse ampliado no estudo específico da viola iniciou um aumento na exploração da história há muito negligenciada do instrumento com o estabelecimento da Sociedade Internacional de Viola (anteriormente Viola-Forschungsgesellschaft) em 1968 e da Sociedade Americana de Viola em 1971. Pesquisas detalhadas sobre viola apoiadas por essas organizações abrangem vários aspectos da identidade do instrumento, incluindo relevância histórica e prática de atuação, desenvolvimento de repertório solo por meio de transcrições e novas composições,

professores e artistas notáveis e pedagogia; todas as contribuições importantes para a emancipação da viola.⁶⁶

Portanto, a partir desse momento os violistas necessitavam de um material que não só contemplasse as técnicas específicas, mas que também tivesse foco na diversidade e eficiência da aprendizagem e, sobretudo, que oferecesse uma alternativa de estudos em linguagem similar ao repertório moderno, que é o período onde se encontra a maioria das composições solo para o instrumento. É nesse sentido que Lillian Fuchs escreveu seus três livros de estudo para viola e trazemos como objeto de estudo dessa pesquisa na intenção de entender mais profundamente como a artista transferiu para sua obra as necessidades que tinha em seu contexto de atuação musical e sociocultural, além da divulgação e reconhecimento da contribuição de suas obras para a literatura da viola.

3.3– A música de Lillian Fuchs para viola de arco no enfrentamento de hegemonias

3.3.1 - Colonialidade do Saber e do Poder: o eurocentrismo dominante nas práticas e métodos de ensino musicais

A fundação do Conservatório de Paris em 1795 se configura como advento revolucionário no ensino musical. Especialmente em relação à viola, o início do curso exclusivo no Conservatório em 1894 com o professor Théophile Laforge (1863 – 1918) é um dos primeiros registros de uma iniciativa pedagógica para educação formal do ensino do instrumento. A revolução no modelo de ensino que esta instituição promoveu se proliferou rapidamente por toda a Europa e até hoje domina as bases curriculares da formação dos músicos do mundo todo por meio de uma padronização de objetivos, formas de transmissão do conhecimento e materiais didáticos. De acordo com Harnoncourt (1998, p. 15),

⁶⁶No original: “*The twentieth century brought forth new generations of violists who either switched from violin at an early age or began directly on viola; this expanded interest in viola-specific study initiated a surge in exploring the instrument’s long-neglected history with the establishment of the International Viola Society (formerly Viola-Forschungsgesellschaft) in 1968 and the American Viola Society in 1971. Detailed viola research supported by these organizations covers several aspects of the instrument’s identity, including historical relevance and performance practice, solo repertoire development through transcriptions and new compositions, notable teachers and performers, and pedagogy; all important contributions for the emancipation of the viola*”.

A tentativa mais bem-sucedida de simplificar a música a fim de torná-la compreensível a todos deu-se em seguida à Revolução Francesa. Tentou-se, então, pela primeira vez, num grande Estado, colocar a música a serviço de ideias políticas: o minucioso programa pedagógico do conservatório foi o primeiro exemplo de uniformização na nossa história da música. Ainda hoje, músicos são educados para a música europeia, no mundo inteiro, através desses métodos e, por meio deles, se explica aos ouvintes que não é preciso saber música para compreendê-la – basta que a julguem bela.

Com a viola em ascensão, no início do século XX os EUA também iniciaram os cursos específicos de viola. Segundo Gerard (2019, p. 14, tradução nossa),

O primeiro curso de viola nos EUA foi fundado em 1922 na *Eastman School of Music*, com Samuel Belov como professor. O próximo curso foi iniciado no *The Curtis Institute of Music* em 1925, liderado por um dos estudantes mais bem sucedidos de Laforge, Louis Bailly (1882-1974). Bailly se formou no Conservatório de Paris em 1900.⁶⁷

A partir daí, praticamente todas as instituições de ensino estabeleceram o curso de viola e, conseqüentemente, o nível técnico-interpretativo e o número de violistas especializados aumentaram em proporções extremas, e, juntamente ao processo de valorização do timbre do instrumento que vinha se dando em paralelo desde o final do século XIX, esses fatores fizeram com que mais compositores escrevessem obras solo para viola. Contudo, nesta pesquisa iremos propor uma reflexão sobre possíveis discrepâncias entre as práticas desse sistema de ensino musical e a forma com que seu legado metodológico vem sendo aplicado em diversas instituições até a contemporaneidade. Para Pereira (2018, p. 11),

(...) há uma tradição seletiva e inventada que incide sobre a formação de músicos (seja nos bacharelados ou nos cursos técnicos) e de professores de música (nos cursos de licenciatura) que se perpetua, certamente que não de maneira estática, mas muitas vezes de forma naturalizada, e vem encontrando grandes desafios diante das necessidades apresentadas pela sociedade contemporânea.

Este modelo parece estar se configurando cada vez mais como um sistema insuficiente e incompleto em relação à complexidade e multiplicidade da contemporaneidade também por não apresentar atualizações de forma expressiva, e,

⁶⁷ No original: “The first viola studio in the United States was founded at the Eastman School of Music in 1922, with Samuel Belov as its professor. Next came the viola studio at The Curtis Institute of Music in 1925, headed by one of Laforge’s most successful students, Louis Bailly (1882–1974). Bailly graduated from the Paris Conservatoire in 1900”.

com isso, mostra um constante adiamento de responsabilidade em relação às necessidades individuais de cada estudante. Nesse sentido, o autor sustenta que

Não se trata de negar ou excluir aquilo que vem sendo abordado nos processos educativos. Trata-se de questionar essa tradição seletiva, que exclui os modos de vida e a produção de sentidos daqueles que são considerados como “outros”, passando a considerá-los tanto no processo educativo quanto no de construção de uma cultura realmente comum. (PEREIRA, 2018, p. 20)

Harnoncourt (1998, p. 16) comenta sobre a necessidade da diversidade na formação musical, uma vez que a orientação curricular tende a preservar as bases da época em que foi criada:

(...) a formação musical deveria ser repensada e receber o lugar que merece. Assim, iremos perceber as grandes obras do passado por um novo prisma: aquele da diversidade que nos mobiliza e nos transforma e que também nos prepara para absorver o novo.

Isso se dá porque o foco desse modelo é a formação de músicos solistas e virtuosos, em vez de levar em conta de forma relevante as interações sociais e ser condizente à preparação do músico para demandas de sua prática musical contemporânea, como podemos ver a seguir:

Ainda hoje, várias de nossas escolas de música se encontram presas ao antigo modelo do conservatório europeu, onde se formavam solistas. O aluno universitário recebe um treinamento geralmente voltado para a execução do repertório solo do seu instrumento. Poucas universidades lhe oferecem matérias envolvendo a didática dos instrumentos ou estudo do repertório orquestral. A experiência prática, em termos didáticos, dificilmente ocorre (SCOGGIN *apud* MEIRELLES, 2018, p. 21).

É certo que é extremamente inegociável a necessidade do violista estudar o repertório solista do seu instrumento, inclusive numa gama de variedade que o faça dominar as linguagens de diversos estilos musicais. Mas também é questionável o fato do sistema não contemplar de maneira mais frequente e efetiva toda a diversidade de conteúdos necessários para a atuação do músico profissional em suas atividades corriqueiras como: audições orquestrais (que geralmente exigem excertos orquestrais e leituras à primeira vista além dos solos), estudo das partes de viola de repertório orquestral variado, didática de ensino do instrumento e prática de estilos musicais que apresentam uma estética diferente da música de concerto (principalmente a que é

utilizada em eventos, produções de musicais e apresentações informais). Apesar disso, é nesse escopo que grande parte dos músicos do século XXI atuam e garantem sua renda. E em especial em relação ao ensino da viola, é questionável o fato de não ter uma atualização e utilização de métodos de estudos originais para o instrumento com percentual expressivo, como demonstrado anteriormente, apesar de existirem materiais para isso, como os métodos de Fuchs, Vieux e Campagnolli, por exemplo. Diante disso, Pereira (2018, p. 10) conceitua sobre o “giro desconservatorial”, em que

(...) propõe a desnaturalização da tradição musical, considerada como seletiva e inventada (institucionalizada) pelos conservatórios de música. Contudo, ao propor uma postura **desconservatorial** não se está assumindo a música erudita e o conservatório como essencialmente negativos, mas, sim, sua naturalização como o único caminho possível para a formação de músicos profissionais.

Também podemos considerar outros aspectos importantes no processo de formação como a consciência corporal do indivíduo por inteiro (e não só das principais partes do corpo envolvidas no manuseio do instrumento), instruções a respeito dos comportamentos relacionados à presença de palco, controle da ansiedade e nervosismo no momento da performance e em audições, o encorajamento da criatividade, o gosto pessoal do aluno com referência a valores e culturas locais. A execução de um repertório de caráter hierárquico também deve ser repensada, especialmente nos currículos de formação das universidades, como comenta Meirelles (2018, p 22) citando Louro e Aróstegui (2004):

Louro e Aróstegui (2004) acreditam que fatores culturais fazem parte dos contextos de arte e da música clássica e colocam a importância de um currículo multicultural para que a música clássica perca seu caráter hierárquico, e outros estilos musicais possam ser incluídos na universidade. A sugestão seria que o repertório tradicionalmente ensinado não seja excluído, mas seria questionada a sua posição hierárquica em relação a outras possibilidades de repertório.

Sem cair em generalizações, registre-se que há um cenário musical de ensino que se preocupa com a diversidade cultural e o respeito a questões socioculturais, no entanto, como aludem os estudos aqui citados, observa-se que boa parte se configura como um modelo de formação que remete à colonialidade, tal seja, com imposição de padrões eurocêntricos, que não olha para o outro. A colonização hegemônica carregou consigo uma tentativa de padronização a partir da universalização europeia, inclusive

incidindo sobre a produção de conhecimento, caracterizando a colonialidade do saber. “A universalização da experiência europeia erroneamente percebida como difusionista torna as suas próprias formas de conhecimento como as únicas válidas, objetivas e universais” (LANDER *apud* FONSECA, 2019, p. 3).

Nesse sentido, podemos fazer um paralelo também com a colonialidade do poder, que denuncia “a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial” (GROSFUGUEL, 2008, p. 126). Desse modo, podemos notar como a colonialidade comparece em nossos valores estéticos e como compõe a nossa percepção e molda padrões que perduram até os dias atuais. Para Mignolo (2003, p. 30-31), “existem outras formas de conhecimento, mais antigas que a própria colonização. A questão é que se pode escolher pela ruptura epistemológica, é possível pensar a partir das margens, adotar o pensamento liminar”.

Outro reflexo importante a se considerar é o fato de que, frequentemente, as práticas educacionais nesses moldes deixam a desejar em relação ao pensamento crítico, ao não dar a devida importância a análises teóricas e informações extramusicais aplicadas na prática do instrumento, assim como o pouco estímulo à reflexão, à compreensão harmônica dos instrumentos melódicos e às suas funções dentro do contexto musical, não garantindo, dessa maneira, uma formação completa e com habilidades que sustentem um entendimento musical amplo, que despreza o exercício da prática da música popular e da improvisação, configurando um sistema de “ensino estático, repetitivo e enfadonho, assim como aprendizagem mecânica, imitativa e dependente” (MEIRELLES, 2018, p. 59).

Myrna Herzog (*apud* HARNONCOURT 1998, p. 7), comenta a respeito de tal contexto no Brasil:

(...) em geral o ensino de música no país, mormente nos estabelecimentos oficiais (salvo honrosas exceções, fruto mais do esforço individual que de uma política educacional), é feito de forma insípida e fechada, deixando de cultivar os hábitos salutaros da dúvida, do questionamento, da indagação. Apesar do talento e dedicação de alguns professores, o processo de formação do músico no Brasil é muito mais de adestramento que de enriquecimento (...) é dada primazia absoluta à técnica, enquanto a interpretação e compreensão dos diversos estilos (sua relação com outras artes) é colocada em segundo plano ou inteiramente esquecida.

Sendo assim, podemos constatar uma lacuna na formação didática de professores de instrumento, devido a razões como:

- Prática de transmissão do conhecimento da mesma forma e com os mesmos materiais que aprenderam anteriormente;
- A força da tradição de modelos hegemônicos de transmissão e assimilação do conhecimento;
- Negligência com as informações extramusicais que se configuram como indispensáveis para uma ampla compreensão da concepção musical;
- Desvalorização de questões sobre o saber como o multiculturalismo e o estado da cultura, que são deixadas de lado;
- Negligência com as necessidades individuais do aluno no processo de formação musical.

Nesse contexto, Pereira (2018, p. 13) orienta que:

O que deve ser evitado são aspectos próprios de um ensino ruim, cujas metodologias: desconsideram o sujeito – com suas capacidades e limitações, priorizam a técnica em detrimento da compreensão musical, e sustentam uma pretensa superioridade da música erudita. E, além disso, deve ser desnaturalizada a adoção deste perfil de profissional para todos os músicos, e deste tipo de música, bem como sua teorização e sistematização (desenvolvida, em grande parte, devido a e através da sua notação) como base de análise e valoração de todas as outras práticas do universo sonoro.

Com isso, a continuidade dessas práticas se configura como insuficiente para as demandas e desafios do violista na contemporaneidade. Estudos alternativos de áreas interdisciplinares, como os Estudos Culturais e os Estudos Interartes por meio da intertextualidade, têm mostrado a extrema importância da inclusão efetiva desses parâmetros nas bases do ensino musical.

Contudo, devemos salientar também o trabalho brilhante que diversos professores de viola que são referências têm feito; tratam-se de profissionais qualificados e comprometidos com o ensino de qualidade, que têm transformado o cenário musical do país por meio de seus esforços diários no intuito de exercer o seu papel diferenciado na formação dos violistas; que propõem uma construção musical colaborativa entre o professor e o aluno com direcionamentos em comum, fazendo da

partitura um lugar de negociação com respeito às indicações do compositor, ampliando, assim, o nível de consciência da prática musical e do fazer artístico.

Como consequência das resistências expostas nesse tópico, podemos notar a dependência da viola em relação ao violino durante séculos, assim como a subutilização e menor divulgação de obras didáticas como as de Fuchs. A seguir iremos nos aprofundar nesse estado de hegemonia do violino.

3.3.1.1 - A hegemonia do violino

Em toda sua história, a viola sempre sofreu a hegemonia do violino. Apesar de estruturalmente possuírem muitas características em comum, sempre houve uma comparação menosprezada com o violino pelo fato deste se sobressair nas melodias com seu timbre mais agudo e brilhante, e por isso receber mais exposição e atenção no círculo da música de concerto. Isto pode fazer com que algumas pessoas tenham a impressão de que a viola fique ‘escondida’ nas composições por sua linha musical não ser tão evidente e audível quanto a do violino. No entanto, essa predileção pelas características acústicas do violino não se deu de forma arbitrária, como aponta Harnoncourt (1998, p. 138):

O violino encarna como nenhum outro instrumento o espírito barroco. Seu surgimento, no decorrer do século XVI, é como a concretização progressiva de uma ideia. A partir da diversidade dos instrumentos de cordas da Renascença, com suas vielas, rabecas, liras e as incontáveis variantes, e graças aos geniais construtores de Cremona e Brescia, o violino pôde cristalizar-se.

Nesse contexto, consideramos que o emprego da viola como instrumento de acompanhamento e preenchimento da harmonia, em vez de condutor melódico frequente como o violino, não dá margem para que a viola seja considerada inferior ao violino, mas sim possibilita uma reflexão acerca da distinção entre os papéis de cada um dos instrumentos, evidenciando as funções estéticas que se revelam pela escrita. Isso foi notório com as mudanças de referências sonoras a partir do final do século XIX, em que o timbre da viola passou a ser mais reconhecido como ideal para os objetivos estéticos daquele período:

Fato característico do século XX, o incremento do uso da viola de maneira a evidenciá-la, em obras para viola solo, concertos e sonatas,

além de importantes participações naquelas compostas para formações camerísticas, como trios, quartetos, quintetos, etc., foi resultado, entre outros, da busca por diferenciação de timbres. Até então, **a potencialidade da viola era obscurecida pelo uso predominante do violino como instrumento solista e, por conseguinte, como padrão dominante de timbre.** Essa forte referência fazia com que a viola fosse habitualmente comparada com o violino e, como resultado, quase sempre preterida, o que não favorecia a apreciação da totalidade de atributos que a distingue dos demais instrumentos da família das cordas. (KUBALA, 2009, p. 95, grifo nosso).

Apesar dessa mudança na concepção e de cenário, com uma geração de violistas que já inicia estudando viola há algumas décadas, até hoje o instrumento muitas vezes ainda é tido como inferior, já que não tem a mesma popularidade do violino e chega a ser considerado como opção aos violinistas frustrados que não tocam como virtuosos. A própria Lillian Fuchs, quando foi convidada a tocar viola no Quarteto Marianne Kneisel, chegou a declarar: “pensei que era a catástrofe da minha vida – tocar viola! Mas acabou se tornando uma bênção”. (ROONEY *apud* GERARD, 2019, p. 79)⁶⁸.

Dessa forma, podemos perceber que a condição hegemônica do violino é comum a **todos** os violistas, mas a reflexão que trazemos nessa pesquisa é justamente como Fuchs, que podemos considerar como fruto do ensino conservatorial tradicional, se posicionou diante dessa situação e como suas atitudes geraram um enfrentamento em vez de somente atuar como mais uma violista conformada com esse paradigma.

Esse posicionamento foi possível, no nosso ponto de vista, devido ao fato de a atuação musical de Fuchs ter sido muito abrangente e proporcionado um amplo entendimento da música sob diversas perspectivas – intérprete (solista, camerista), compositora e pedagoga. Assim, sua percepção singular, sua proficiência no instrumento, sua clara concepção estética e a profunda dedicação à experimentação no instrumento, mediadas por uma extensa pesquisa empírica e reflexão crítica, ficaram evidentes nos registros de suas performances, nos relatos de ex-alunos, críticos e músicos que conviveram com ela, em suas composições e no legado metodológico de seus três métodos de ensino.

Dessa forma, podemos entender mais profundamente como a artista percebeu as necessidades de seu contexto de atuação musical e sociocultural e como esses aspectos se refletiram na produção de sua obra. Cano e San Cristóbal *apud* Nogueira (2017, p. 3) comentam sobre essas atitudes dos músicos que propõem questionamentos, afirmando que

⁶⁸ No original: “*thought it was the catastrophe of my life—play viola! But it turned out to be a blessing*”.

(...) a reflexão contínua sobre sua própria prática artística, a problematização de aspectos de sua atividade artística pessoal e de seu entorno para oferecer diagnósticos, análises, reflexões e soluções, a construção de um discurso próprio sobre sua proposta artística que ponha em primeiro plano uma argumentação eficaz sobre seu aporte pessoal à música de nossos dias, o abandono de sua zona de conforto para ingressar em um âmbito cheio de interrogações incertezas onde o músico investigador se coloca do avesso constantemente, sua integração à uma espiral de produção e discussão de conhecimento que, como toda empreitada de investigação, terminará por transformar o status quo, ou seja, as práticas artísticas hegemônicas.

Gerard (2019, p. 79, tradução nossa) comenta sobre a dedicação de Fuchs durante sua vida toda para a realização de seu propósito:

Ela passou sua vida pesquisando, não só o som mais bonito que ela poderia produzir, mas uma nova abordagem para o violista e professor de viola. Como Rebecca Clarke, Fuchs queria criar um novo e completo repertório e método de estudo para viola, com a ideia de que a viola é um instrumento próprio, separado do violino e suas origens.⁶⁹

Uma das técnicas composicionais utilizadas por Fuchs foi a polifonia inerente, mostrando a autonomia do instrumento ao ter a possibilidade de obras “*unaccompanied*” (desacompanhadas), sugerindo uma metáfora de independência ao fazer seu próprio “auto acompanhamento”, com recursos que oferecem uma abordagem harmônica do instrumento, evidenciando as ações da compositora em relação à hegemonia do violino. Um compositor estabelecido como grande referência no uso desse recurso é, sem dúvida, J. S. Bach. Prada (2018, p. 121) conceitua sobre a polifonia inerente, apontando “o processo de dispor a polifonia em uma só voz (ANTUNES, 2013, p. 100) como traço do discurso de Bach”. No próximo capítulo abordaremos uma análise mais específica sobre as aproximações da obra de Bach e Fuchs.

Outro grande diferencial de Fuchs foi sua percepção e atitude em relação ao repertório disponível de métodos de estudos técnicos para o instrumento no seu período de atuação. Ela notou a necessidade de haver um material específico, capaz de suprir essas lacunas do ensino que se mostravam frequentes, adaptado à mecânica do instrumento e à linguagem moderna. Além disso, ela mesma teve a iniciativa de compor e registrar esses estudos de acordo com as vivências musicais do seu contexto

⁶⁹ No original: “*She spent her life searching, not just for the most beautiful sound she could create, but for a new approach to viola-playing and teaching. Like Rebecca Clarke, Fuchs wanted to create an entirely new repertoire and method of teaching the viola, with the idea of the viola as a its own instrument, separate from the violin and its origins*”.

sociocultural, sendo que suas experiências exerceram papel fundamental no seu processo criativo. “Em tudo isso, ela se propôs a oferecer música de uso prático para o violista, lidando com problemas peculiares do instrumento, em vez de seguir a prática comum de adaptar os estudos de violino para a viola”. (MALLOW, 2006, p. 5, tradução nossa)⁷⁰

Cecília Salles (1998) aborda o processo criativo como um processo semiótico, de experimentação e questionamentos. A partir da percepção artística e da singularidade do olhar, ela propõe “(...) uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra” (p. 22). Ou seja, sugere uma visão da obra em construção a partir da ação do artista – o que ela nomeia como gesto criador – o que revela, segundo a autora, o modo de pensar, a visão de mundo e o entrelaçamento de individualidades do artista. Dessa forma, “está sendo, assim, estabelecido o elo entre o pensamento e o fazer: a reflexão que está contida na práxis artística” (SALLES, 1998, p. 127).

O gesto criativo de Fuchs demonstra muito de sua reflexão e experimentalismo no instrumento. O fato de que sempre esteve estreando peças nas edições do *Musician's Guild* e de ter diversas obras de compositores contemporâneos dedicadas a ela demonstram sua predileção pela inovação e linguagem moderna, a qual enaltecia o timbre da viola. Além disso, grande parte de suas performances era de obras solo para viola ou grupos pequenos de música de câmara, deixando evidentes suas intenções de promover a viola como instrumento solista e independente. A partir daí, podemos notar a ação transformadora de seu processo criativo ao sugerir novos modelos de conceitos e práticas a partir de uma atitude crítica:

Experimentalismo tem sido frequentemente associado a práticas de caráter transgressor, em que comportamentos, modelos e delimitações bem estabelecidos são colocados em questão. Experimental, significa nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para a incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte. (IAZZETTA *apud* NOGUEIRA, 2017, p. 4).

⁷⁰No original: “In all these she set out to offer music of practical use for a viola-player, dealing with problems peculiar to the instrument, rather than following the common practice of adapting violin studies for the viola”.

Dessa forma, podemos considerar a genialidade do processo criativo das obras de Fuchs ao conseguir compor estudos que uniram os desafios específicos da técnica com aspectos musicais em uma abordagem pedagógica inovadora e idiomática, com o entendimento harmônico e a compreensão de como executar no instrumento os parâmetros dos estilos composicionais do século XX, além de proporcionar conforto ao tocar e a sensação que o violista está realmente tocando “músicas de viola”, ou seja, explicitamente idiomáticas. Sugerimos, neste trabalho, que seu estilo composicional possa ser considerado uma ponte entre o tradicional e o moderno. Para Meirelles (2018, p. 14), “muitos dos trabalhos relacionados à viola problematizam o instrumento a partir da perspectiva de como tocar, seja uma peça ou desenvolver uma técnica. Direcionamentos sobre como ensinar têm sido menos estudados, especialmente no universo científico”.

Apesar disso, podemos notar que não há, pelo menos no meio musical erudito brasileiro, conhecimento suficiente a respeito de Fuchs e seu legado para a literatura da viola, não havendo consciência por parte da maioria dos violistas sobre a relevância e até mesmo existência do trabalho de Fuchs para a linguagem do instrumento. Isso fica evidenciado nos currículos dos cursos de viola das universidades e institutos de música, e nos programas de concertos e recitais, nos quais raramente existem registros das peças de Fuchs no repertório escolhido para performance. Nascimento (2017, p. 150) aponta em sua pesquisa:

Obras como as de Fuchs e Vieux são pouco conhecidas e citadas, apesar de trazerem um complemento importante nas linguagens e técnicas musicais mais recentes. Por outro lado, foi demonstrado no primeiro capítulo, que obras do século XX constituem o centro do repertório mais violístico. Portanto, ao contrário dos violinistas, os violistas têm utilizado um material didático que não é focado em prepara-los para seu principal repertório, justamente por conta do predomínio do material didático utilizado e da tradição transmitida. É preciso ressaltar a importância das obras transcritas como Mazas, Kreutzer e Rode, pois boa parte do repertório sinfônico executado atualmente nas salas de concerto, assim como excertos em testes para orquestra são pertencentes a estilística tratada nessas obras. No entanto, com essa pesquisa, descobrimos material que pode preencher este mesmo período, mas com potenciais vantagens.

Outros dados da pesquisa de Nascimento (2017, p. 148), em relação ao ensino de viola erudita no Brasil nos cursos de graduação de 15 universidades, mostram que

(...) apenas na década de 60 vemos a criação do primeiro curso superior em viola, na Universidade da Bahia (MENDES, 2002). Em seguida, na década de 70, foram criados cursos de viola na Universidade de São Paulo, Universidade de Brasília, Paraná e Rio Grande do Norte, denotando, uma distribuição não homogênea pelo país na criação destes primeiros cursos. Inicialmente muitos dos professores eram estrangeiros ou descendentes destes, em sua maioria europeus, como mostrado na pesquisa. Portanto, estes professores não tinham a formação universitária específica que temos hoje, mas eram mestres na arte de seu instrumento e muitos com a formação superior dos conservatórios europeus. A graduação no Brasil, segundo a pesquisa apresentada demonstra, cumpriu bem sua função e a maior parte dos professores na atualidade passaram por suas classes, fixando o conhecimento dos europeus no país.

Atualmente, este contexto vem se transformando, fazendo com que os cursos mais recentes tenham sido iniciados por professores brasileiros que tiveram sua formação no exterior em sua grande maioria, como mostra Nascimento (2017, p. 149):

Importante observar que os cursos mais jovens no Brasil já foram inaugurados principalmente por brasileiros. Contudo, a formação na pós-graduação destes profissionais se deu, em quase sua totalidade, fora do país. Isso demonstra, como citado, que houve em certo período uma carência de cursos deste tipo para formação de professores dentro do país.

Muitos violistas profissionais do Brasil atuantes no país na atualidade como performers e/ou professores tiveram seus estudos no exterior. Como consequência, Meirelles (2018, p. 12) faz considerações a respeito dos reflexos dessas realizações:

Esse crescimento vem se revelando dentro e fora dos espaços formais de ensino de música, na ampliação dos cursos de graduação e pós-graduação nos níveis de especialização, mestrado e doutorado em música no Brasil, na expansão dos espaços destinados a reflexões relacionadas a pesquisa em música no país, na promoção de debates, atuação política e nas diversificações de temas de pesquisa contemplados.

Sendo assim, vemos a necessidade cada vez maior e urgente do combate ao “engessamento das práticas pedagógicas do universo acadêmico” (MEIRELLES, 2018, p. 63), sendo a interdisciplinaridade uma possibilidade de formação ampla que oferece diversidade de conhecimento e de reflexões que vão além da performance do instrumento, levando em conta as interações sociais e objetivando à decolonialidade. ao distanciamento das práticas hegemônicas. Para Meirelles (2018, p. 70),

O conhecimento não é preestabelecido, bem como deve ser contextualizado de acordo com as interações sociais e, para isso, torna-se perceptível uma desconstrução e reconstrução de aprendizagens anteriores. Dessa forma, o ensino será desprendido, mesmo que inconsciente, de qualquer tipo de discriminação ou preconceito.

Dessa forma, reiteramos a importância de posicionamentos e ações como as de Fuchs, onde a artista oferece uma alternativa de material metodológico que dá suporte ao ensino do instrumento, visando trabalhar a técnica em função do repertório, a otimização do estudo e a oferta de ferramentas para o total domínio da execução instrumental, além de proporcionar conforto ao músico ao manusear o instrumento, evitando tensões desnecessárias e lesões musculares, numa convergência com as características da prática deliberada⁷¹.

3.3.2 - Colonialidade do ser: a invisibilidade da mulher na música

Lillian Fuchs é considerada uma das mais importantes violistas americanas do século XX. (PALUMBO, 1981; WILLIAMS, 2004; PEEVA, 2011; HART, 2015; GERARD, 2019; ATANASOVA, 2019). Suas interpretações e inovações ajudaram a elevar a crescente importância dos aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos da viola. Apesar da notoriedade no que diz respeito às realizações da artista como intérprete, as composições de Fuchs ainda não têm o devido reconhecimento e legitimação do público e crítica, especialmente no que se refere aos seus três métodos de estudos originais para viola, embora sejam explícitas a qualidade e a eficiência de seu projeto pedagógico, assim como a grande dimensão da contribuição de suas obras para a literatura da viola.

Além dos motivos apresentados nos tópicos anteriores desta pesquisa que podem ser considerados algumas das razões que tornam mais compreensível porque os métodos didáticos originais para viola de arco, como os de Fuchs, ainda não estão realmente implementados nos currículos de ensino formal, agora vamos discutir também sobre a hegemonia do homem, calcada numa abordagem de gênero, salientando o fato de Fuchs ser mulher, compositora, atuante na música de concerto desde o início do século XX, e judia, o que pode configurar fator determinante que incide diretamente na subutilização

⁷¹Conceito fundamentado por Ericsson (1993). Santos (2019, p. 75) define que “podemos entendê-la como uma prática altamente especializada e estruturada, minuciosamente planejada para aprimorar um aspecto particular da performance, em um treinamento direcionado, consciente e engajado”.

de sua obra. Salientamos que nossas considerações neste trabalho se dão através de fatos constatados em situações específicas, não fazendo, assim, generalizações em relação às atitudes de todos os homens no que diz respeito ao apagamento histórico de Fuchs.

Williams (2004) relatou na biografia de Fuchs diversas situações vivenciadas pela artista onde o protagonismo masculino da profissão exerceu certa influência. Um dos casos também foi registrado por Peeva (2011, p. 14, tradução nossa)⁷²:

Em 1958, a Sra. Fuchs e seu irmão apareceram como solistas tocando com a Filarmônica de Nova York. Esta foi a primeira vez da Sra. Fuchs aparecendo com essa orquestra em uma apresentação, que é particularmente digno de nota pelo fato de a orquestra da época ser composta inteiramente por homens. A crítica publicada no New York Times refletia sutilmente o sexismo da época por ter mencionando que o último sinal de louvor veio dos "homens da orquestra", que se juntaram aos aplausos do público profundamente agradecido, trazendo os artistas de volta ao palco várias vezes”.

Vimos também que Nascimento (2017) aponta em sua pesquisa que dois dos métodos de Fuchs (*Sixteen Etudes* e *Fifteen Characteristic Studies*) são utilizados na proporção máxima de 20% nos cursos de viola em universidades brasileiras. Nos EUA, esse cenário já se apresenta um pouco mais abrangente, na faixa de 37%, segundo Parker (2014). A pesquisa do autor foi realizada com 19 professores estadunidenses de conservatórios e universidades, cadastrados na *American Viola Society*, e a respeito da utilização de métodos de estudos para viola, aponta que:

Em termos de estudos, a maioria dos 19 professores citaram os 42 Estudos de Kreutzer (63%; n = 12). Mais da metade dos professores citaram os livros de estudo de Sevcik (incluindo os *opus* 1, 8 e 9) (53%; n = 10). Mais de um terço dos professores citaram Mazas (Estudos Especiais), Fuchs (Fantasy Etudes e Characteristic Studies), e Schradieck (Escola de técnica de viola) (37% cada, n = 7) (PARKER, 2014, p. 122, tradução nossa)⁷³.

⁷² No original: “In 1958, Ms. Fuchs and her brother appeared as soloists performing the work with the New York Philharmonic. This was Ms. Fuchs’ first time appearing with the orchestra in a performance, which is particularly noteworthy due to the fact that the orchestra at the time was made up entirely of men. The review published in the New York Times subtly reflected the sexism of the time by mentioning that the ultimate sign of praise came from the “men of the orchestra,” who joined in the applause along with a deeply appreciative audience, recalling the artists back to the stage several times”.

⁷³ No original: “In terms of etudes, the majority of 19 teachers cited Kreutzer’s 42 Studies (63%; n = 12). More than half of the teachers cited Ševčík’s books of etudes (including his *opus* numbers 1, 8, and 9) (53%; n = 10). More than a third of teachers cited Mazas (*Etudes Speciales*), Fuchs (*Fantasy Etudes and Characteristic Studies*), and Schradieck (*School of Viola Technique*) (37% each; n = 7)”.

Na figura abaixo podemos observar o total de métodos (29) citados nas respostas dos professores que participaram da pesquisa de Parker (20014), sendo que entre eles estão somente duas mulheres (Fuchs e Volmer):

Figura 17 – Livros de estudos sugeridos por professores especialistas em viola

Table 9		
Etude Books Suggested by Expert Viola Teachers		
<u>Teachers citing</u>	<u>Composer</u>	<u>Title</u>
12	Rodolphe Kreutzer	42 Studies*
10	Otakar Ševčík	School of Violin Technics, Op.1, Op. 2 (bowing), Op. 8 (shifting ex.) Op. 9 (double stops)*
7	Lillian Fuchs	Characteristic Studies, Fantasy Etudes
7	Jacques-Féréol Mazas	30 <i>Etudes Speciales</i> , Op. 36, Bk. 1*
7	Henry Schradieck	School of Viola Technique, Vol. 1*
5	Bartolomeo Campagnoli	41 Caprices, Op. 22
4	Jacob Dont	24 <i>Etuden</i> *
4	Carl Flesch	Scale System*
4	Jacques Pierre Rode	24 <i>Caprices</i> *
3	Ivan Galamian	Scale System*
3	Nicolò Paganini	24 <i>Caprices</i> , <i>La Campanella</i> , <i>Moto Perpetuo</i> *
2	Demetrios C. Dounis	Daily Dozen
2	Johannes Palaschko	12 Studies, 20 Studies, 10 Concert Etudes
2	Robert Starer	Rhythmic Notation, Basic Rhythmic Training+
2	Franz Wohlfahrt	40 Selected Studies, Op. 45, 54, 74*
2	Harvey Whistler	Introducing the Positions, Vol. 2*
	<u>cited only once:</u>	
	Antonio Bruni	25 Studies
	Charles Castleman	Fingerboard Memory (Scales)*
	Jean Louis Duport	21 Studies for Cello**
	Federigo Fiorillo	31 Selected Studies
	Friedrich Hermann	Technical Studies, Op. 22
	Richard Hofmann	Melodic Double Stop St., Op. 96*
	H.E. Kayser	36 Studies, Op. 20, Op. 43*
	William Magers, Harold Rusch, & Frank Spinosa	The Artist's Studio for Strings Bowing Development Studies
	Emanuel Ondříček	Superior Finger Exercises*
	Hans Sitt	24 <i>Etuden</i> , Op. 32*
	Giuseppe Tartini	The Art of Bowing*
	Alfred Uhl	20 Studies
	Berta Volmer	<i>Bratschenschule</i>

Note. (n = 19). *Transcribed from Violin **Transcribed from Cello +Suitable for any instrument

Fonte: PARKER, 2014, p. 123.

Nogueira (2017, p. 1) nos traz as seguintes reflexões: “Ei, quantas compositoras vocês estudam na faculdade? E quantas compositoras vocês já tocaram? (...) Não vale

falar apenas sobre intérpretes ou cantoras, mas compositoras, criadoras ou artistas que tocam sua própria obra”. Os indícios nos levam a crer que pouquíssimas seriam citadas, apesar desse cenário estar mudando notoriamente nas últimas décadas. Csampai e Holland (1995) fizeram um levantamento de aproximadamente 250 compositores em seu “Guia básico dos concertos: música orquestral de 1700 até os nossos dias”, sendo que, dentre todos esses, em quase 300 anos de história, a única compositora que aparece no catálogo é Sofia Gubaidulina. A respeito de fatos como este, Sofio (2018, p. 29) comenta que:

(...) é extremamente frustrante ver quantas artistas claramente talentosas, e por vezes prolíficas, caíram nas mesmas armadilhas, inclusive em um momento que lhes foi relativamente favorável, a ponto de obras e carreiras da maioria delas hoje se encontrarem, na melhor das hipóteses, resumidas a uma ou duas linhas em dicionários especializados.

Em contrapartida, em 1987 foram publicados dois livros muito importantes sobre as mulheres compositoras: *Historical Anthology of Music by Women*, de James Briscoe, e *Mulheres compositoras: elenco e repertório*, de Nilcéia Baroncelli. Só no catálogo de Baroncelli são apontadas cerca de 2.600 compositoras! Para Monteiro da Silva (2019, p. 2, grifo nosso),

A divulgação do repertório composto por mulheres nos séculos passados representa um avanço em relação à diversidade musical, além de **significar o transpasse de uma barreira erguida durante muito tempo entre o sexo feminino e o reconhecimento de sua atividade intelectual**. Embora ainda existam poucas pesquisas no setor - pelo menos esta é a justificativa para que este repertório ainda não tenha sido incluído nos programas de ensino dos conservatórios e universidades de música, nem nas provas de aptidão ou nos concursos em geral -, livros como os de Briscoe e Baroncelli fornecem material a quem se interessa pelo assunto e encorajam novas empreitadas.

Nos últimos anos têm sido publicados um número expressivo de pesquisas e artigos sobre a questão da mulher na música. Exemplos disso são os dossiês: *Mulheres, arquivos e memórias* (publicado em 2018 pela Revista do Instituto de Estudos Brasileiros com organização de SIMIONI e ELEUTÉRIO) e *Bicentenário de Clara Schumann (1819 – 2019), uma reflexão sobre a atuação e a visibilidade das mulheres na música* (publicado em 2019 pela Revista Música, da USP, organizado por MONTEIRO DA SILVA). Além disso, as composições têm sido cada vez mais gravadas,

inclusive em álbuns específicos sobre mulheres compositoras que escreveram para viola, como “La Viola – Música para viola e piano por mulheres compositoras do século XX”⁷⁴, pelo selo MSR Classics, com as intérpretes Hillary Herndon na viola e Wei-Chun Bernadette Lo no piano, executando composições de Lillian Fuchs, Rebecca Clarke, Fernande Decruck, Pamela Harrison, Minna Keal, Luise Adolpha Le Beau e Marcelle Soulage.

Diante disso se revelam algumas das transformações que estavam ocorrendo no contexto social a partir do início do século XX, justamente devido a questionamentos e atitudes de mulheres como Fuchs em diversas áreas de atuação que até então eram predominantemente destinadas aos homens realizarem, como aponta Pauline Oliveirus (2015, p. 135, tradução nossa)⁷⁵:

As mulheres estão emergindo no século 20 como compositoras e estão entrando em outros campos tradicionalmente dominados pelos homens. A influência ativa das mulheres agora tem alguma chance de ser sentida através da música, bem como em outros campos exclusivamente masculinos. Este fenômeno pode muito bem representar o significado primário do movimento de libertação no mundo de hoje. Ou seja, o reconhecimento e a reavaliação do modo intuitivo como sendo igual e tão essencial quanto o modo analítico para uma expressão de totalidade no trabalho criativo. A opressão das mulheres também significou a desvalorização da intuição, que é culturalmente atribuída aos papéis femininos.

Diante disso, podemos perceber claramente que não era só Fuchs que estava submetida a essa situação de invisibilidade das obras devido a questões de gênero, mas que a grande maioria das compositoras também foram e ainda estão sujeitas a essa hegemonia. Rebecca Clarke inclusive utilizou de pseudônimos masculinos diversas vezes em suas composições, especialmente para concorrer em concursos (CURTIS, 1997; HART, 2015). Entretanto, mais uma vez Fuchs não se conformou com o contexto a que estava atrelada socialmente e se posicionou com várias atitudes pioneiras ao tocar em público, compor, registrar e publicar suas obras, em consonância com as reflexões acerca do pensamento decolonial. Para Fonseca (2019, p. 5), “pode-se inferir que a

⁷⁴ No original: “*La Viola – Music for Viola and Piano by Women Composers of the 20th Century*”

⁷⁵ No original: “*women are emerging in the 20th century as composers, and are entering other traditionally male-dominated fields as well. The active influence of women now has some chance of being felt through music as well as other exclusively male fields. This phenomenon may well represent the primary meaning of the liberation movement in the world today. That is, the recognition and re-evaluation of the intuitive mode as being equal to and as essential as the analytical mode for an expression of wholeness in creative work. Oppression of women has also meant devaluation of intuition, which is culturally assigned to women’s roles*”.

virada decolonial refere-se a uma mudança de paradigma onde deixa-se para trás a aceitação da inferioridade do subalterno para a suposição da ‘posição de um questionador’, reconhecendo-o enquanto agente transformador da realidade”.

Nesse sentido, Fuchs se posicionou com maestria diante do desencorajamento da profissão e desenvolveu uma trajetória profissional em paralelo com a emergência da viola. Gerard (2019, iv, grifo nosso, tradução nossa)⁷⁶ comenta em sua pesquisa sobre esse fato comum a Clarke, Fuchs e Glyde:

O trabalho dessas mulheres tem sido em grande parte ignorado, devido ao seu gênero e ao uso de pequenas formas em suas composições. Esta dissertação irá explorar as jornadas dessas três mulheres por meio de **uma discussão sobre suas performances, pedagogia e composições; simultaneamente, ele irá mapear a jornada da viola da obscuridade ao reconhecimento, bem como sua evolução de um preenchimento harmônico humilde para uma voz melódica expressiva.**

Nochlin (2016, p. 4) comenta sobre “mostrar a importância do negligenciado ou gênio menor”. Através disso, seria possível uma maior clareza da situação da sociedade em diversos períodos e uma mudança de perspectiva, deixando de ignorar vozes que devem ser ouvidas e apreciadas ao trazer novos pontos de vista para os relatos históricos. Dessa forma, Perrot (2007, p. 13) afirma que aconteceria a “passagem do silêncio à palavra e da mudança de um olhar que, justamente, faz a história ou, pelo menos, faz emergir novos objetos no relato que constitui a história, a relação incessantemente renovada entre o passado e o presente”.

Para Nogueira (2017, p. 1), “pensar em invisibilidade significa pensar em estratégias de poder, entender que alguns conhecimentos e atores são mais válidos que outros, algumas formas de pensar são mais adequadas que outras ao momento de se decidir o que vai fazer parte do cânone e o que não vai”. E Monteiro da Silva (2019, p. 50) nos mostra como essa discussão é pertinente na contemporaneidade, como a noção de superioridade e saberes hegemônicos estão atuantes em pleno século XXI:

(...) a quase total ausência de compositoras inseridas no mercado internacional de música erudita, em pleno século XXI, mereceu uma

⁷⁶ No original: “*These women’s work has mostly been ignored, due to their gender and use of small forms in their compositions. This dissertation will explore the journeys of these three women through a discussion of their performances, pedagogy, and compositions; simultaneously it will chart the viola’s journey from obscurity to recognition as well as its evolution from lowly harmonic filler to expressive, melodic voice*”.

pesquisa encomendada pelo Instituto Goethe em 2016 por ocasião dos 70 anos dos Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, ou, Cursos de Férias para a Nova Música em Darmstadt. Ashley Fure dirigiu a empreitada, que não precisou ir além de dados comparativos entre a quantidade de homens e mulheres que frequentaram os cursos desde a primeira edição em 1946, prêmios recebidos por cada gênero, número de peças apresentadas e de professoras (es) convidadas (os), para desmascarar o corrente discurso de que preconceito de gênero é coisa ultrapassada (...) A proporção de obras compostas por homens apresentadas em 70 anos de edições dos cursos foi de 92,968% contra 7,032% da autoria de mulheres.

Desde muito antes, inúmeras compositoras não tiveram a validação merecida de suas obras, como Anna Magdalena Bach (1701-1760), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Schumann (1819-1896) e Alma Mahler (1879-1964), devido a diversas convenções sociais de códigos comportamentais que as mulheres deveriam seguir estritamente, o que não favorecia o exercício de atividades como a de compor, como aponta Nogueira (2017, p.1):

Lucy Green lembra das diferentes concepções sobre as mulheres no campo da música, observando que as mulheres educadoras e intérpretes estariam mais próximas de um suposto conceito de feminilidade, enquanto que as mulheres compositoras e improvisadoras estariam mais distantes deste conceito, por uma suposta maior proximidade com o trabalho intelectual.

Isso acontece porque foram associadas características de intuição à mulher e racionalidade ao homem, como aponta Perrot (2007, p. 97):

Recusam-se às mulheres as qualidades de abstração (as ciências matemáticas lhes seriam particularmente inacessíveis), de invenção, de síntese. Reconhecem para elas outras qualidades: intuição, sensibilidade, paciência. Elas são inspiradoras, e mesmo mediadoras do além. Médiuns, musas, ajudantes preciosas, copistas, secretárias, tradutoras, intérpretes. Nada mais. Escrever, pensar, pintar, esculpir, compor música... nada disso existe para essas imitadoras.

Esses fatores podem interferir inclusive em estereótipos que influenciam as pessoas sobre qual instrumento vai ser escolhido para ser estudado. Especialmente na música de concerto, nota-se poucas mulheres que tocam instrumentos como tuba, percussão, trombone, fagote, contrabaixo, entre outros, ao mesmo tempo em que poucos

homens tocam harpa, flauta, etc. De acordo com Parker (2014, p. 37 – 38, tradução nossa)⁷⁷,

Eros (2008) escreveu uma revisão de literatura de artigos (escritos entre 1996 e 2008) que enfocou o tema da escolha do instrumento e gênero. Entre os subtópicos discutidos foram a distinção entre sexo versus gênero como influência na escolha do instrumento, a persistência de estereótipos de gênero, o peso das percepções de outros alunos ao fazerem a escolha de tocar um instrumento, o papel dos diretores musicais em atribuir ao aluno um instrumento específico, a influência na escolha do instrumento por uma demonstração inicial do instrumento e a composição do conjunto, como ter mais meninos em banda de jazz, ou mais garotas em conjunto de cordas. Eros concluiu que, embora os estereótipos persistam, alunos e educadores estão se tornando mais conscientes da presença e do efeito de estereótipos na escolha de um instrumento.

Nesse contexto, a investigação a partir das ressonâncias dos Estudos Culturais nos permite fazer indagações sobre diferentes perspectivas. Podemos refletir sobre a invisibilidade da mulher na música, assim como o impacto de mulheres compositoras na história da música. A decolonialidade do ser pode ser uma ponte de argumentação sobre a luta das mulheres pelo direito ao saber e pelo respeito à sua produção intelectual e artística, possibilitada por um novo viés de abordagem de problemáticas contemporâneas que têm vindo à tona e proporcionado uma abertura para esse tipo de reflexão.

O início do século XXI se caracteriza pela possibilidade de oferecer o desvendar de um panorama musical totalmente diferente dos propostos pelos séculos anteriores, inclusive pelo século XX: a coexistência pacífica de estéticas musicais aparentemente excludentes, como as composições acústicas e eletrônicas, o uso do silêncio, ruídos, *clusters* e microtons - aliados ou não a técnicas composicionais tradicionais de escrita ou execução – e processos de criação que incluem o acaso e a indeterminação. Em meio a tudo isso, a composição realizada por mulheres no terreno da música erudita já encontra espaço e condições para germinar, crescer e frutificar – o que não acontecia antes do início do século XX no mundo ocidental. (MONTEIRO DA SILVA, 2011, p. 1)

⁷⁷ No original: “Eros (2008) wrote a literature review of articles (written between 1996 and 2008) that focused on the topic of instrument choice and gender. Among the subtopics discussed were the distinction between sex versus gender as influencing instrument choice, the persistence of gender stereotypes, the weight of the perceptions of other students in making the choice to play an instrument, music directors’ role in a student’s assignment to a particular instrument, the influence on instrument choice by an initial instrument demonstration, and the ensemble’s composition, such as having more boys in jazz band, or more girls in string ensemble. Eros concluded that, although stereotypes persist, both students and educators are becoming more aware of the presence and effect of stereotypes when choosing an instrument”.

Como vimos, as obras de Fuchs muitas vezes ficam na invisibilidade social e ainda são pouco utilizadas e reconhecidas no ensino pragmático de viola da contemporaneidade. Em uma metáfora do que acontece com a viola em relação ao violino, outra hegemonia enfrentada por Fuchs foi a do homem, por conta da invisibilidade social de sua obra num escopo de atuação que ainda não reconhece de maneira ideal a produção de mulheres como Fuchs; um sistema de relações de poder que insiste em legitimar as produções por um viés com protagonismo masculino, onde muitas mulheres compositoras e sua produção intelectual não têm a visibilidade merecida, embora tenham escrito obras de notória qualidade e eficiência, capazes de afetar e transformar a sociedade de maneira evidente através das suas manifestações artísticas.

Para Nochlin (2016, p. 7), “o fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual”. Talvez o que se esperava socialmente de Fuchs era que ela fosse mais uma intérprete do repertório tradicional, mais uma professora que transmitiria seus conhecimentos baseados na maneira convencional, e não que ela se tornasse uma artista de múltiplas competências, ao ter atividades de intérprete, professora e compositora, com olhar diferenciado e inovador a partir da sua percepção de necessidades reais dos instrumentistas, adotando uma postura pioneira e desbravadora e deixando registrado um legado metodológico para os violistas.

4. CAPÍTULO 3 – Análise de estudos selecionados de Lillian Fuchs

Nesse capítulo iremos apresentar de maneira mais aprofundada os resultados de análises de dados que fizemos sobre os livros de estudos para viola compostos por Fuchs.

Inicialmente, faremos a delimitação de diversos termos que direcionaram nosso viés de análise; posteriormente apresentaremos as possíveis classificações dos estudos de Fuchs, propostos por Barrett (1978) e Silva (2010), que nivelam os aspectos técnicos e musicais abordados nas composições de Fuchs em comparação a obras de outros autores; e finalizaremos com uma sugestão de análise, focada na abordagem intertextual, de alguns estudos selecionados, por critérios que serão esclarecidos mais adiante, mostrando possíveis desdobramentos do discurso musical de Fuchs, que, segundo sustentamos nessa pesquisa, vai muito além de exercícios didáticos idiomáticos.

4.1 - Obras didáticas de Lillian Fuchs para viola de arco

Uma das grandes realizações de Fuchs como compositora se deve ao fato de ela ter escrito três livros de estudos didáticos que se destacam na pedagogia moderna da viola de arco: *12 Caprices for Viola* (1950), *16 Fantasy Études*, (1959) e *15 Characteristic Studies* (1965), fundamentados a partir de sua percepção empírica de que os violistas de nível técnico mais avançado necessitavam de material que cumprisse sua função de otimizar o treino do instrumento e que, além disso, fosse ao encontro da linguagem empregada nas composições do século XX.

Como vimos anteriormente, no século XX houve uma grande produção de obras solo que constituem o repertório *standard* do violista da atualidade, como por exemplo as composições de Walton, Bartok, Hindemith, Rebecca Clarke, Shostakovich, Pendereck, Enescu, Bloch, Reger, Khachaturian, Vaughan Williams, Bridge, entre outros, e os livros de estudos de Fuchs podem servir de auxílio na preparação eficiente do violista na performance de obras similares a essas em termos de nivelamento técnico e proposta estética. Para Harnoncourt (1998, p. 25 - 26), “um verdadeiro compositor escreve, querendo ou não, aquilo que a situação espiritual de seu tempo lhe exige – do contrário, ele não passará de um simples parodista produzindo imitações sob encomenda”.

Os estudos fazem parte da rotina diária dos músicos que objetivam tocar com proficiência, pois neles são explorados exercícios de técnica pura, com repetições e variações, combinados com ferramentas de expressão musical que ajudarão no desenvolvimento de habilidades interpretativas. Dessa forma, cada estudo vai tratar enfaticamente de um ou mais assuntos específicos, de maneira que o músico encontre aí soluções para a resolução dos desafios de seu cotidiano musical. Como consequência disso, as técnicas trabalhadas nos estudos podem ser aplicadas no repertório de estilo semelhante e culminar no facilitamento da aprendizagem e no domínio integral do instrumento, tanto técnico quanto artístico.

Para K. Marie Stolba (1965, p. 8, tradução nossa), o termo ‘estudo’ pode ser definido como:

(...) uma composição completa e com intenções musicais e pedagógicas, e que contém, no mínimo, um consistente e recorrente problema de dificuldade psicológica, técnica e musical, que requer do músico não somente aplicação mecânica, mas um estudo apropriado e uma correta interpretação também.⁷⁸

O *Dicionário Grove de Música* apresenta ‘estudo’ como uma derivação do francês ‘*étude*’ e com a seguinte definição:

Peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução. Antes de 1800 utilizava-se uma grande variedade de denominações para diversas peças didáticas, mas no início do séc. XIX passou-se a produzir em abundância material de ensino visando o amador e o profissional ainda em desenvolvimento.

Entre as terminologias que se confundem nesse contexto, podemos citar *exercícios*, *caprichos*, *métodos de estudos* e *livros de estudos*, que delimitaremos na utilização neste trabalho de acordo com a contextualização a seguir.

Até meados do século XVI, os conhecimentos musicais eram transmitidos basicamente por meio oral na relação mestre e aprendiz, como aponta Déborah Santos (2019, p. 16):

⁷⁸No original: “(...) complete composition with both musical and pedagogical intent and content featuring at least one consistently recurring problem of physiological, technical, or musical difficulty which requires of the player not only mechanical application, but proper study and correct interpretation as well.”

Através do ensino familiar, privado ou de cooperativas, as informações não escritas tornavam-se verdadeiro patrimônio intelectual, em processo em que o mais experiente passava o conhecimento para o mais novo de forma pessoal e direta. Grande parte da formação profissional acontecia também em instituições de acolhimento da juventude, que foram se expandindo e deram origem a organizações de ensino precursoras aos conservatórios de música.

Ainda de acordo com Santos (2019, p.17), essas organizações de ensino eram chamadas “*ospedali*” e se destinavam a acolher órfãos, que ali também aprendiam música regularmente. Neles, a formação musical era encarada como “meio de desenvolvimento socioeconômico e integração social”, e deram início à mudança da relação mestre/aprendiz para professor/aluno:

Nos *ospedali* de Nápoles e de Veneza, o aprendizado era cultivado em ambiente diferente daquele encontrado na então dominante relação mestre/aprendiz. Em vez de receber a instrução de um único mestre, os aprendizes eram ensinados por uma equipe de músicos aclamados, que, além de transmitir ensinamentos nos mais altos padrões de qualidade musical, propiciava o convívio direto dos pupilos com profissionais atuantes no mercado (SANTOS, 2019, p.19).

Sendo assim, os *ospedali* passaram a refletir a necessidade de uma maior organização e sistematização dos ensinamentos musicais para subsidiar uma nova forma de transmissão do conhecimento, que cada vez mais ansiava pelo treinamento especializado, resultando no avanço das possibilidades técnicas e expressivas do instrumento, como consequência das correntes de pensamentos da época:

O ensino oral, com seu caráter inerentemente exclusivista, tornou-se antiquado em um mundo cada vez mais influenciado por movimentos como o Enciclopedismo e o Iluminismo, que buscavam a organização e a democratização do saber gerado pela ciência. Assim como ocorria em outras áreas de conhecimento humano, os ensinamentos de grandes mestres de violino tomavam forma escrita com maior frequência e riqueza de detalhes, propiciando sua disseminação para um público menos restrito. **O mercado de obras didáticas passou a oferecer inúmeras publicações de conteúdo mais elaborado e organizado, que visavam o desenvolvimento técnico-artístico do instrumentista desde o nível iniciante até sua formação virtuosística.** (STOWELL *apud* SANTOS, 2019, p. 29, grifo nosso)

A grande sistematização se deu com a fundação do Conservatório de Paris em 1795, onde os professores foram encarregados de criar uma metodologia no sentido de obter uma padronização do material de aprendizado (NASCIMENTO, 2017, p. 25).

Antes disso, os tratados de violino constituem “o principal caminho para o conhecimento da prática musical do passado (...) e suas reflexões nos auxiliam a reconstruir o horizonte de sentido dos séculos XVII e XVIII” (HELD, 2017, p.15). Importantes tratadistas foram François Couperin (1668-1733), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788), Leopold Mozart (1719-1787) e Francesco Geminiani (1687-1762).

Para o termo ‘exercícios’, iremos considerar a definição de Nascimento (2017, p. 22):

(...) ideia de extratos, pequenos fragmentos ou ainda formulas destinadas ao aperfeiçoamento técnico, explorando o máximo de possibilidades e variações através, muitas vezes, do isolamento de apenas um aspecto técnico a ser estudado. São caracterizados também por grande repetição destes padrões. Podemos citar como exemplo de livros de exercícios as obras de: Sevcik, Schradieck, Sitt, Dancla entre outros.

Como exemplo de exercícios, compilados em um livro em uma disposição com explícitas intenções de progressão (método), segue um trecho do *Estudo n.1 Opus 1* de Sevcik:

Figura 18 - Trecho do Estudo n.1, Opus 1, de Sevcik

3

Selected Studies in the First Position

Otakar Ševčík
Transcribed and edited by
Samuel Lifschey

Repeat each measure several times, slowly at first and ultimately at a quick tempo, playing them both *détaché* and legato. The fingers, well-rounded, should be brought down on the strings with a firm hammer-stroke. These exercises should be practised with rhythmic accuracy. At the same time maintain an even tone throughout with the bow. This means exerting increasing pressure between the thumb and fingers of the right hand as the bow approaches the point.

1

Also to be practised
in the following ways:

Fonte: International Music Score Library Project (IMSLP)

Como diferenciação de abordagem, segue um exemplo de realização de escalas através de um estudo, ou seja, uma peça com foco em um ou mais aspectos técnicos, mas que também contemple ferramentas que desenvolvam o sentido interpretativo, como por exemplo combinações rítmicas, variações de arcadas, dinâmicas, fraseado, articulações e estilo de interpretação.

Figura 19 - Trecho do Estudo n. 3, Opus 87, de Palashko

STUDIO DI SCALE 3
ÉTUDE DE GAMMES | *ESTUDIO DE ESCALAS*
 SKALEN-STUDIE | STUDY OF SCALES

3. Allegro grazioso

The musical score for 'Studio di Scale' No. 3 is presented in six staves. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is 'Allegro grazioso'. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues with a piano (*p*) dynamic. The third staff features a forte (*f*) dynamic followed by a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a *poco cresc.* (poco crescendo) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a *dim.* marking. The fifth staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The sixth staff starts with a forte (*f*) dynamic and concludes with a *dim.* marking leading to a piano (*p*) dynamic.

Fonte: International Music Score Library Project (IMSLP)

Segundo Silva (2010, p.7), “a maioria dos livros de estudos escritos entre 1780 e 1810 usou a palavra ‘capricho’ no seu título”.⁷⁹ Nascimento (2017, p. 25, grifo nosso) nos sugere que capricho seja uma “obra didática, semelhante ao estudo, no entanto em sua essência, dedica-se a explorar os mais altos graus da técnica e da expressão musical, assumindo um **caráter virtuosístico** e livre na sua criação”. Essa será, portanto, a concepção que assumiremos para o termo nesse trabalho.

É muito comum, no meio musical, o uso dos termos “método”, “método de estudos” e “livro de estudos” como sendo similares. No *Dicionário da Língua Portuguesa comentado pelo Professor Pasquale*, temos as seguintes definições para “método”:

⁷⁹No original: “Most of the etude books written between 1780 and 1810 used the word “caprice” in their title”.

1. Conjunto dos meios dispostos convenientemente para alcançar um fim e especialmente para chegar a um conhecimento científico ou comunicá-lo aos outros. 2. Ordem ou sistema que se segue no estudo ou no ensino de qualquer disciplina. 3. Caminho pelo qual se atinge um objetivo. 4. Maneira de fazer as coisas; modo de proceder, meio. 5. Processo ou técnica de ensino ou organização. (PASQUALE, 2009, p.392)

Neste trabalho utilizaremos esses termos remetendo a um *conjunto de estudos*, que pode ou não ser utilizado na ordem em que estão dispostos nas publicações, e que servem também como um guia disponível para consulta, de acordo com o foco tratado em cada estudo e os correspondentes parâmetros da técnica-musical que o violista tenha como prioridade de resolução naquele momento.

Dessa forma, os estudos constituem um caminho no processo de desenvolvimento técnico-interpretativo, possibilitando que o violista domine uma gama diversificada de recursos que são necessários para o manuseio do instrumento e, através deles, ter auxílio na tomada de decisões artísticas para sua performance. Sendo assim, o violista necessita de material que seja especializado às suas práticas e peculiaridades, o que não é contemplado em sua totalidade com a utilização de somente métodos transcritos, como demonstram todos os fatos que apresentamos anteriormente. Nesse sentido, Nascimento (2017, p. 18 e 19) reitera que

(...) as dificuldades apresentadas nos livros de estudos e métodos de violino, são realmente específicas, aparecerão futuramente em obras musicais do repertório violinístico. Ou seja, o trabalho da técnica aplicada irá preparar o jovem músico para superar o que é comum no dia a dia do violinista e seu repertório, seja em música de câmara, orquestra ou obra solo. (...) Ao utilizar obras transcritas, o violista acaba se preparando para enfrentar dificuldades e especificidades daquele que não é seu principal repertório ou função. Muitos dos desafios são iguais para ambos os instrumentos e justificam o uso e o sucesso desta longa prática do uso de transcrições. Não obstante, parte importante das especificidades características da viola, seu repertório e função, são deixadas sem trabalho ou ênfase, perdendo em eficiência por dedicar tempo a especificidades de outro instrumento e função.

Sendo assim, enfatizamos a importância a utilização de obras como a de Fuchs no processo de formação e consolidação técnico-musical do violista.

4.2 – Classificações e nivelamentos das obras didáticas de Fuchs

O número total de estudos didáticos para viola compostos e publicados por Fuchs é 43, divididos em três livros, como já mencionamos anteriormente. Faz-se importante perceber características dos estudos já a partir da compilação de cada um deles no respectivo livro que aparece.

No *Twelve Caprices for viola* (1950), percebemos o caráter virtuosístico empregado nos estudos, no mesmo sentido em que delimitamos o termo *capricho* anteriormente. Já nos *Sixteen Fantasy etudes* (1959), notamos uma maior liberdade no que se refere à estrutura da peça e também ao desenvolvimento das ideias musicais. Para Zamacois (2007, p. 230, tradução nossa)⁸⁰, o gênero *Fantasia* é “caracterizada pela alternância de partes que apresentam estrutura definida com outras constituídas por figurações rápidas de escalas, arpejos etc. Tem certo aspecto de improvisação e são frequentes as mudanças de compasso, movimentos e temas”. No que se refere aos *Fifteen Characteristic Studies* (1965), Brown (*apud* ABREU, 2015, p. 47)⁸¹ define *peça característica* como sendo “uma peça musical, geralmente para piano solo, que expressa um humor ou estado de espírito (por exemplo marcial, sonhador, pastoral) ou uma ideia programática definida por seu título”. Nos estudos de Fuchs podemos também associar o termo *característico* em relação a aspectos específicos da viola como o idiomatismo. Nesse sentido, o termo do título do livro de estudos também é utilizado por outros compositores como o brasileiro Flausino Vale (1894 – 1954) em seus *Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, onde “parece se referir tanto ao uso de recursos característicos do idiomatismo [do violino] quanto aos estados de espírito e ideias programáticas definidas nos títulos” (ABREU, 2015, p. 48).

Consideramos importante aqui também explicar mais profundamente sobre a escrita idiomática que já comentamos diversas vezes nesta pesquisa, uma vez que Fuchs utiliza esse recurso frequentemente em suas composições, especialmente no caso dos estudos, que são voltados para o desenvolvimento técnico e musical específico do violista. De acordo com Abreu (2015, p. 39),

⁸⁰No original: “(...) caracterizada por la alternación de partes que presentaban estructura definida, com otras constituídas por figuraciones rápidas de escalas, arpegios, etc. Tenía certo aspecto de improvisación, y en ella eran frecuentes los câmbios de compás, de movimiento y de temas”.

⁸¹No original: “A piece of music, usually for piano solo, expressing either a single mood (e.g. martial, dream-like, pastoral) or a programmatic idea de fined by itstitle”.

(...) quando falamos em idiomatismo instrumental, estamos fazendo referência a estilos de escritas musicais que refletem as características de determinados instrumentos (...) as obras que utilizam estilos idiomáticos garantem alto grau de viabilidade técnica e relativa comodidade durante a realização instrumental.

No que se refere à comodidade do músico durante a prática do instrumento, a linguagem idiomática não se caracteriza por empregar somente elementos de fácil execução, mas sim adaptáveis às suas particularidades, como podemos ver a seguir:

Uma obra musical feita para o violão, que faça uso de técnicas idiomáticas, não estará, necessariamente, procurando a facilidade de execução, mas sim um melhor resultado técnico-expressivo, através da aplicação de recursos que são peculiares ao violão e à maneira de tocá-lo. Geralmente, esses efeitos são consequentes da prática de execução instrumental, vão se fixando pela reiteração e passam a fazer parte definitiva da sua linguagem (BATTISTUZZO *apud* ABREU, 2015, p. 35).

Estabelecidos esses parâmetros, agora iremos apresentar os nivelamentos dos estudos propostos por Barrett e Silva, que incluem os métodos de Fuchs.

Barrett (1978) faz uma classificação de materiais de estudo e repertório disponíveis para viola em três níveis, subdivididos em 10 graus. Interessante notar que o fato de o autor comparar estudos não só entre estudos, mas também com obras do repertório para viola, já sugere as possibilidades de aplicação dos materiais didáticos em composições que empreguem características técnicas e musicais semelhantes. Sendo assim, podemos perceber uma referência intertextual, mesmo que o autor talvez não utilize dessa abordagem explicitamente ou conscientemente. Os níveis foram definidos por Barrett e dividem em:

- 1) **Elementar** (graus 1, 2 e 3)
- 2) **Intermediário** (graus 4, 5 e 6)
- 3) **Avançado** (graus 7, 8, 9 e 10).

Segundo sua perspectiva, todos os métodos e a *Sonata Pastorale* de Fuchs enquadram-se no **nível 3 - Avançado**, sendo que:

- *Fifteen Characteristic Studies* é classificado no **grau 7** (mesmo que os *42 Estudos* de Kreutzer, *41 Caprices* op. 22 de Campagnoli e *20 Studies* op. 36 de Palaschko);
- *Twelve Caprices* é classificado no **grau 8** (mesmo que os *Decidi Studii* de Palaschko e *24 Caprices* de Rode, assim como a *Sonata Pastorale* de Fuchs em relação ao repertório)
- *Sixteen Fantasy Etudes* aparece no **grau 9** (mesmo que os *Studies* op. 35 do Dont e *Special Technical Exercises* op. 125 de Dounis)

Nesses níveis em que se encontram os métodos de Fuchs, Barrett indica obras do repertório solo para viola compostas por Bártok, Bloch, Hindemith, Schulman, Vaughan Williams, Walton, Britten, Enesco, Reger, entre muitos outros, reiterando novamente o emprego da linguagem utilizada no século XX que os métodos de Fuchs apresentam.

Silva (2010) elaborou um sistema denominado “Tabelas de concordância”⁸², onde o violista tem rápido acesso à consulta de diversas características específicas que determinado estudo apresenta, classificados em seis níveis a partir do intermediário, (do nível 4 ao nível 9). O autor inclui os métodos *Fifteen Characteristic Studies* e *Sixteen Fantasy* de Fuchs em sua análise, a qual os classifica como avançados, nos níveis 7 e 8⁸³, de acordo com as divisões a seguir:

Figura 20 – Níveis das tabelas de concordância

Level 4 – Low Intermediate
Level 5 – Intermediate
Level 6 – High Intermediate
Level 7 – Low Advanced
Level 8 – Advanced
Level 9 – High Advanced

Fonte: SILVA, 2010, p. 200

⁸² No original: “Concordance Tables”.

⁸³ O estudo *Fantasia n. 14* (Aria parlante) é o único estudo de Fuchs que Silva considera se enquadrar no nível 6 de sua classificação.

Também há uma divisão entre as habilidades técnicas características de cada mão, incluindo a vasta gama de 354 estudos de 14 livros de estudo que Silva analisou individualmente em sua pesquisa. Para um melhor aproveitamento na utilização das tabelas, Silva (2010) orienta que:

Estudos são listados de acordo com as habilidades primárias e secundárias encontradas em cada estudo. Peças mais avançadas geralmente utilizam várias habilidades, e embora possam ter sido listados mais de uma vez, é improvável que estejam listados em todas suas possibilidades de uso. Por essa razão, ao usar as tabelas de concordância, aconselha-se ao leitor encontrar o nível apropriado de técnica e em seguida procure por um estudo correspondente⁸⁴ (SILVA, 2010, p. 202).

Como exemplificação do guia de Silva (2010), seguem as figuras das tabelas dos níveis 7 e 8, com destaque para a classificação dos estudos de Fuchs nesse contexto:

Figura 21 – Tabela Nível 7 – Mão direita (arco)

Bow Technique	Campagnoli	Fiorillo	Fuchs 15 Studies	Fuchs 16 Etudes	Hoffmeister
Arpeggio	3, 12, 20	11, 16, 23	2, 9	3	4
Bariolage	3, 25	25	11	1	1, 7, 10
Bow Distribution	32	6		9	12
Détaché		11, 29	1	1, 12	
Legato	3, 10, 12, 25, 29, 32, 34, 38	21	2, 8, 9, 12	3, 5	10
Martelé	11, 13				
Mixed Bowing	3, 4, 13, 15, 19, 20, 31	6, 10, 13, 23, 25			1, 4, 7, 8, 10, 12
Rhythm and Bow Pattern	3, 9, 13, 29	16, 22, 24	6	9, 12	8
Sautillé				5	
Spiccato	15, 31	19	4, 7	6, 16	1, 7
Staccato			6		
Slurred Staccato	4, 7	16, 19		6	
String Crossing	3, 9, 11, 12, 15, 31, 34	10, 11, 13, 16, 22, 23, 24, 25, 29	1, 2, 7, 8	1, 3	1, 4, 8, 10, 12

Bow Technique (cont.)	Kreutzer	Mazas Book I	Mazas Book II	Palaschko Op. 36	Rode
Arpeggio	10, 12		37	17	
Bariolage	34	29	54		2
Bow Distribution			54		
Détaché	10, 12				
Legato	19, 20, 27, 29, 34	18	35, 38, 40	4, 15, 17, 19	
Martelé	16, 21	23			
Mixed Bowing		23	44, 45, 47, 53	10, 11	
Portato			38		
Rhythm and Bow Pattern	27, 37		53, 54, 56		
Spiccato		29	45	14, 20	
Staccato		23	47		
Slurred Staccato		23	37, 47, 50		
String Crossing	10, 29	23	37, 53, 54, 56	10, 14, 19, 20	2

⁸⁴No original: “Etudes are listed according to the primary and secondary skills found in each etude. More advanced pieces often utilize several skills, and while etudes may be listed more than once, it is unlikely that they are listed under every possible heading. For this reason, when using the concordance tables, the reader is advised to find the appropriate level of technique and then look for an etude within the level chosen”.

Fonte: SILVA, 2010, p. 208.

Figura 22 – Tabela Nível 7 – Mão esquerda

Left-Hand Technique	Campagnoli	Dont	Fiorillo	Fuchs 15 Studies	Fuchs 16 Etudes
Broken thirds, octaves, tenths	4, 11, 13, 15, 31, 38		10, 11, 13, 23, 25	8	
Chord (three, four-notes)	4, 25, 32	24		4	4, 6
Double-stop	7, 10, 14, 25, 32, 34	19, 22		3, 4, 7	4, 9
Extension/Contraction	31	22	22		12
Finger Pattern	19, 20		23, 24		1, 9, 16
Intonation		19		2, 3, 9	1, 12
Polyphonic/Counterpoint	7	19, 22			
Shifting (step, scale, skip, free)	3, 11, 25, 29, 38		11, 13, 21, 24, 25		5
Tone	14		21		5
Appoggiatura	14			10	
Trill			2, 6		7

Left-Hand Technique (cont.)	Hoffmeister	Kreutzer	Mazas Book I	Mazas Book II	Palaschko Op. 36
Broken thirds, octaves, tenths	1, 4, 8		23	45	19
Chord (three, four-notes)	4				11, 15, 16
Double-stop	1, 7	34, 37	26, 27	46, 50	15, 16, 20
Extension/Contraction		26, 27, 29, 34			
Finger Pattern		12, 27		37, 46, 56	4, 5
Finger Independence/Speed	12		29	54	
Intonation	8, 10, 12	12, 27, 29, 34, 37, 42	23		10, 11, 17, 19, 20
Ornament				35, 40	
Polyphonic/Counterpoint					15, 16, 20
Shifting (step, scale, skip, free)	4, 7, 10	12, 19, 21	18, 23	35, 38, 40, 46, 54, 56	4, 19, 20
Tone			18	35, 37, 38, 40	12, 15
Appoggiatura			29	35	20
Mordent				56	
Trill		16, 19, 21	18, 23, 29	55	

Fonte: SILVA, 2010, p. 209.

Figura 23 – Tabela Nível 8 – Mão direita

Bow Technique	Campagnoli	Fiorillo	Fuchs 15 Studies
Arpeggio	5, 16, 17, 24, 35, 37	30, 31	5
Bariolage	18		
Bow Distribution	5	17, 28	
Détaché	18	30	14, 15
Legato	18, 21, 24	17, 26, 28, 30	
Martelé	37		
Mixed Bowing	17, 24, 27, 33, 36	31	
Rhythm and Bow Pattern		31	11, 13, 14
Sautillé	17		
Spiccato	17		
Slurred Staccato		17	5
String Crossing	5, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 27, 33, 35, 37	26, 30, 31	5, 13

Bow Technique (cont.)	Fuchs 16 Etudes	Kreutzer	Rode
Arpeggio	13		
Bariolage			4
Bow Distribution	7	23	12
Détaché		32, 33	4, 9, 10
Legato	8, 13	23, 28, 38, 39, 40	1, 3, 9, 12
Martelé		18, 42	1
Mixed Bowing		35, 42	22
Rhythm and Bow Pattern	11, 15	31, 36	
Sautillé			
Spiccato			17
Slurred Staccato	10	36	
String Crossing	11, 13, 15	23, 28, 35	1, 3, 4, 9, 12, 22

Fonte: SILVA, 2010, p. 210

Figura 24 – Tabela Nível 8 – Mão esquerda

Left-Hand Technique	Campagnoli	Fiorillo	Fuchs 15 Studies	Fuchs 16 Etudes
Broken thirds, octaves, tenths	22, 24, 27, 35, 36	30, 31		2, 11
Cadenza	39			
Chord (three, four-notes)	8, 23, 28, 33		13	15
Double-stop	5, 8, 21, 22, 23, 28, 30, 33, 35, 39	4, 17, 18, 26, 28, 30	11, 13	2, 7, 10, 15
Extension/Contraction	16, 23, 30			2, 7
Finger Pattern	37		15	2, 8
Finger Independence/Speed	30	2		
Intonation	16, 21, 39	28, 30	14, 15	7, 8, 10, 11
Ornament		28		
Polyphonic/Counterpoint	5, 23, 30, 33, 35, 39	4, 17, 26, 28, 30		7
Shifting (step, scale, skip, free)	17, 21, 36	18	5	8, 11, 13
Tone	39	26, 28, 30		
Trill	7, 21, 22, 28			7

Left-Hand Technique (cont.)	Hoffmeister	Kreutzer	Rode
Broken thirds, octaves, tenths		17, 18	17, 22
Cadenza		23	
Chord (three, four-notes)		41, 42	
Double-stop		32, 33, 35, 36, 38, 39,	4
Extension/Contraction		14, 31, 33, 39	
Finger Pattern		31, 36, 39	3, 4, 9, 10, 22
Finger Independence/Speed	7		
Intonation		23, 28, 32, 38	3, 9, 10
Ornament			
Polyphonic/Counterpoint	7	32, 38, 39, 41, 42	
Shifting (step, scale, skip, free)		20, 23, 28, 33, 35, 38	1, 9
Tone		38	1, 4, 9, 12
Trill	7	18, 20, 40, 41	1, 4, 14

Fonte: SILVA, 2010, p. 211

Podemos perceber que os dois livros de estudos de Fuchs analisados por Silva (2010) aparecem na classificação das tabelas de concordância contemplando praticamente todos os aspectos de habilidades técnicas que os outros métodos também apresentam, tanto da mão direita quanto da esquerda. Esses fatos nos levam a refletir sobre a diversidade e eficiência das obras didáticas de Fuchs, assim como a subtilização delas em relação aos métodos transcritos mais utilizados tradicionalmente, como Kreutzer, Rode, Fiorillo, Dont e Mazas.

4.3 - Análise intertextual de estudos selecionados de Lillian Fuchs

Com os dados que apresentamos nesta pesquisa até aqui, fica evidente a relevância das contribuições de Fuchs para a música e especialmente à viola, sobretudo com seu legado metodológico. Com ênfase nas abordagens das teorias dos Estudos Culturais, os indícios dos enfrentamentos que a artista exerceu sob diversas situações hegemônicas a que esteve submetida foram apontados e desenvolvidos como chave central de toda dissertação. Contudo, consideramos importante incluir agora a proposta de uma concisa análise musical de estudos selecionados da produção escrita técnico-musical de Fuchs, por meio do viés da intertextualidade, com o objetivo de mostrar

mais profundamente alguns aspectos do seu fazer artístico, além de trazer dados que estampem sua estética inovadora e que deixem explícitos os benefícios da aplicação prática de seus métodos de estudos.

Para isso, nos baseamos em análises interpretativas de autores que já descreveram parte da obra de Fuchs (PALUMBO, 1981; SILVA, 2010; PEEVA, 2011; CHEN, 2013, ATANASOVA, 2019; GERARD, 2019), utilizamos as partituras de suas composições para análise teórica e prática e tivemos como referência as gravações da sua obra completa para viola solo realizada por Jeanne Mallow (2006)⁸⁵.

Como vimos no Capítulo 1, a identificação da intertextualidade nas obras decorre de importantes fatores como: a pluralidade contida nas obras, a relação intrínseca com obras anteriores e a percepção singular do receptor. Dessa forma, as possibilidades de conexões são inúmeras, uma vez que cada receptor cria ressonâncias a partir de impressões pessoais na identificação de semelhanças entre as obras, já que conhece um repertório próprio e a forma com que interpreta elementos identificáveis está extremamente ligada à sua produção de sentido individual. Diante disso, iremos demonstrar algumas sugestões de intertextualidade na obra de Fuchs tendo como principais referências musicais Bach e Paganini, levando em consideração que nossa proposta de análise não é limitadora e nem esgotada, mas tem espaços para reinterpretar e novos desdobramentos.

Elencamos Bach e Paganini como foco devido às características da produção musical desses compositores que nos parecem explícitas nas obras de Fuchs, no entanto, reiteramos que as abordagens técnicas e musicais utilizadas por Fuchs – que consideramos ser uma ponte por utilizar formas tradicionais, mas com linguagem mais moderna e idiomática para viola – são imensamente abrangentes e não se limitam a esses compositores, podendo ter associações entre os próprios estudos de Fuchs, com métodos de outros autores, com obras do repertório solo para viola, com repertório solo de outros instrumentos, com repertório orquestral, de música de câmara, entre outros. Para Silva (2010, p. 190, tradução nossa)⁸⁶, “esses estudos foram compostos no estilo moderno dissonante. Eles são tecnicamente muito difíceis principalmente por causa das demandas técnicas do estilo composicional. Entretanto, eles são idiomáticos para viola”.

⁸⁵ Jeanne Abby Mallow é neta de Lillian Fuchs, filha de Barbara Stein Fuchs, violoncelista.

⁸⁶ No original: “*These studies were composed in a modern dissonant style. They are technically hard mainly because of the technical demands of the compositional style. However, they are idiomatic for the viola*”.

Assim como Bach, Fuchs usou a polifonia inerente em suas composições para viola solo (livros de estudos e *Sonata Pastorale*), mostrando a possível autonomia do instrumento com a escrita de obras *unaccompanied* (desacompanhadas), sugerindo uma metáfora de independência do instrumento ao fazer seu próprio “auto acompanhamento” e evidenciando as ações da compositora em relação à hegemonia do violino. No capítulo 2 apontamos diversas situações mencionadas por Williams (2004) que demonstram a reverência de Fuchs à obra de Bach, principalmente em seus arranjos das *Seis Suites* e no seu estilo composicional desde as primeiras criações.

Outra possível inspiração para a distinta maneira de composição de Fuchs para viola pode ter sido a famosa obra *Opus 1* de Nicolo Paganini, os *24 Caprichos* para violino solo, publicado em 1820. Além de serem composições de incontestável importância para o violino em diversos aspectos – como dificuldade e inovações técnicas e interpretativas, com novas possibilidades de uso do instrumento e consequente relevância para a literatura do violino no mundo todo – os *Caprichos* de Paganini são fortemente reconhecidos por todo público e crítica e se mantêm, até os dias atuais, como desafio e ideal de performance para os violinistas. Durante sua carreira, Fuchs compôs arranjos de acompanhamento de piano para esses *Caprichos*, na intenção de tocar junto com seu irmão violinista, Joseph. Esta realização mostra o domínio da compositora em analisar os elementos composicionais presentes nas obras de Paganini, assim como sua eficiência em manipular, variar e complementar o material contido nos *Caprichos* e transferi-los para a linha de acompanhamento – o que pode ter dado início a um pensamento criativo de Fuchs com aproveitamentos de algumas das características dos *Caprichos* de Paganini em seus livros de estudos para viola. Para Chen (2013, p. 84, tradução nossa)⁸⁷, “dificuldades técnicas dos *16 Fantasy Études* estão no mesmo nível dos *24 Caprichos* para violino de Niccolò Paganini”.

Além disso, os estudos de Fuchs parecem mostram uma forte preocupação da artista em explorar os focos técnicos em conjunto com interessante conteúdo musical, como se os estudos também fossem peças a serem apresentadas em recitais, utilizando-se de recursos como frases mais cadenciadas, motivos melódicos e rítmicos característicos, estrutura formal definida. Ou seja, Fuchs propõe modelos mais dinâmicos de desenvolvimento técnico para os violistas, trabalhando também a musicalidade.

⁸⁷ No original: “*Technical difficulties in the 16 Fantasy Études are on par with Niccolò Paganini’s (1782-1840) 24 Caprices for violinists*”.

Como vimos nas classificações, os métodos de Fuchs foram publicados em ordem decrescente de dificuldade (*12 Caprices* em 1950, *16 Fantasy* em 1959 e *15 Chacacteristic* em 1965). Podemos notar que os diversos elementos técnicos abordados nos estudos vão reaparecendo e sendo mais incrementados, ficando mais complexos. Nisto, podemos perceber que, principalmente os *15 Characteristic Studies*, mas também os *16 Fantasy* servem como uma preparação para os *12 Caprices*, uma vez que vão estabelecendo um caminho progressivo de desenvolvimento para o violista. Para Palumbo (1981, p. 133, tradução nossa)⁸⁸,

Os *Twelve Caprices* de Lillian Fuchs são a culminação do desenvolvimento técnico e musical do violista. O instrumentista que domina esses caprichos é capaz de interpretar qualquer obra da literatura escrita até agora para viola nos gêneros de câmara, orquestra e solo.

Sendo assim, há diversos indícios de uma intertextualidade intratextual, isto é, quando há a recorrência de elementos de obras anteriores do próprio compositor, que no caso de Fuchs aparecem entre os estudos e revelam uma intrínseca ligação entre eles, não somente por aspectos técnicos, mas também devido ao tratamento musical que recebem.

A seguir faremos uma exemplificação de características recorrentes nos estudos e, em sequência, apresentar possíveis modelos de análises intertextuais.

4.3.1 – Características recorrentes nos estudos e análise intertextual

Identificamos diversos elementos que aparecem na grande maioria dos estudos, configurando padrões composicionais abordados de maneira idiomática para viola. Nos baseamos em critérios como a complexidade, soluções técnicas-interpretativas, a sonoridade moderna e a intertextualidade.

4.3.1.1 – Características recorrentes

⁸⁸ No original: “*The Twelve Caprices of Lillian Fuchs is the culmination of the technical and musical development of the violist. The player who has mastered these caprices is capable of performing any of the literature thus far written for the viola in the chamber, orchestral, and solo genres*”.

Apresentaremos procedimentos composicionais de Fuchs que são recorrentes e que, nos termos de Barbosa e Barrenechea (2003) e Ap Siôn (2007) se configuram como intertextualidade intratextual, na maior parte das vezes de forma idiomática.

1) O uso intenso de cromatismos caracteriza não só uma aproximação com o estilo do Romantismo tardio⁸⁹, mas é utilizado por Fuchs como material composicional, que relacionamos com a categoria de Ap Siôn de intertextualidade intratextual, como funcionalidade abstrata entre a melodia e a harmonia. O referido material composicional faz parte da estrutura melódica para executar modulações e alterar o centro tonal da obra, apresentando uma tonalidade expandida⁹⁰ e fraseados com cadências e conclusões harmônicas inesperadas, caracterizando a linguagem moderna usada frequentemente no século XX. Seguem abaixo trechos referentes a um estudo de cada método de Fuchs, que mostram o uso recorrente de cromatismos em praticamente todas as suas composições como fator significante, inclusive nos trechos de cordas duplas:

Exemplo 1:

Figura 25 - Uso intenso de cromatismos

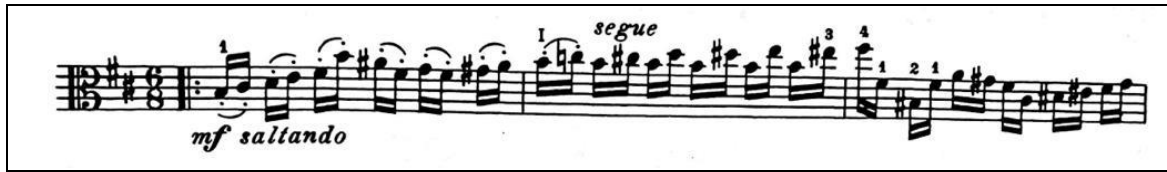
The image shows a musical score for two staves. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in G minor (one flat). The music is characterized by dense chromaticism, with many notes marked with accents and slurs. There are several triplet markings (1 3) and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The notation includes various intervals and chromatic lines, illustrating the 'intense use of chromaticism' mentioned in the caption.

Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 7, compassos 6 – 15.

Exemplo 2:

⁸⁹ “O pós-romantismo dá-se no período entre 1870 e 1949, sendo um movimento que se diferencia do Romantismo pela exuberância orquestral e pelos desenvolvimentos sinfônicos; também se caracteriza por um intenso cromatismo que supera Richard Wagner e acaba na atonalidade”. (RAQUEL RIBEIRO, 2010)

⁹⁰ Tonalidade expandida: também chamada de tonalidade estendida, pois estende a tonalidade inicial da obra para regiões harmônicas distantes, por meio do uso intenso do cromatismo. (CORREA, 2005, p.57)

Figura 26 - Uso intenso de cromatismos

Fonte: Fuchs, *16 Fantasy Études* n. 5, compassos 13 – 15.

Exemplo 3:

Figura 27 - Uso intenso de cromatismos

Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 8, compassos 13 – 16.

Neste outro exemplo há utilização de cromatismos delineando a estrutura melódica, fazendo modulações a cada mudança de posição para o grave. Podemos notar também que Fuchs utiliza da polifonia inerente nesse estudo, aludindo a várias vozes, mas somente com uma voz escrita. As notas cromáticas que direcionam a condução da frase estão destacadas com círculos vermelhos:

Figura 28 - Cromatismos delineando a condução melódica com modulações e mudança de posição

Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 1, compassos 6 – 9

2) A modulação com mudanças de posições com saltos pequenos, como semitom ou tom, geralmente através de extensões de todos os dedos e não só do 4º, é outra forte característica das obras de Fuchs, evidenciando até uma inovação pela maneira em que é

empregada. Com esse recurso, exigem-se fôrmas de mão contraídas e/ou expandidas, ou seja, com extensões para o agudo ou grave, empregando modulações que culminam na tonalidade expandida e que vão sistematizando um novo padrão de dedilhados idiomáticos para viola. Dessa forma, a nota de chegada da mudança de posição, geralmente por meio de extensão ou saltos pequenos, já configura uma nova fôrma de mão em nova tonalidade, criando uma espécie de posições intermediárias, como a meia posição, não só junto à pestana, mas entre cada uma das posições em si. Podemos encontrar inúmeros casos de utilização dessa técnica de mão esquerda em todos os livros de estudo de Fuchs. A seguir iremos exemplificar alguns:

Exemplo 1:

Figura 29 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda

Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 8, compassos 15 – 16.

Exemplo 2:

Figura 30 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda

Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 6, compassos 29 - 31

Exemplo 3:

Figura 31 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda

Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 11, compassos 21 - 28

Exemplo 4:

Figura 32 - Modulações com mudanças de posição por expansão/contração da mão esquerda

9
1ª posição
expansão da fôrma de mão
2ª posição
3ª posição

12
expansão da fôrma de mão
2ª posição
p *cresc.*

15
3ª posição
expansão da fôrma de mão
restes
entre 3ª e 4ª posição

18
4ª posição
2ª posição
2ª posição
1ª posição

21

Fonte: Fuchs, *16 Fantasy études*, n. 4, compassos 9 - 20

A mudança de posição por extensão também é intensamente aplicada no método *Exercises in change of position for viola – Advanced grade* de Pál Lukas. Embora este seja apenas um exemplo (o método contém 10 estudos longos) e há outros mais complexos, podemos notar que o compositor utiliza o padrão da mudança pelos semitons da própria tonalidade na maior parte das vezes, o que tem um tratamento bem diferente nas composições de Fuchs. O destaque em azul demonstra a única alteração de acidente ocorrente feita no trecho; as demais marcações em vermelho destacam as mudanças de posição com extensão, dentro das notas da escala da tonalidade.

Figura 33 - Mudanças de posição por extensão (semitom)

alteração cromática

1ª posição
2ª posição
3ª posição
2ª posição
3ª posição
4ª posição
3ª posição

2ª posição
1ª posição
2ª posição
3ª posição
4ª posição

Fonte: Lukas, Exercício 3, compassos 13 – 16

3) Mudanças de posição com intervalos grandes e cruzamento de cordas são feitos em diversas ocasiões com corda solta na nota anterior, ou com direcionamento do fraseado destacar a nota de apoio e ganhar tempo de preparação para a mudança. Também ocorre o amplo uso de posição fixa em registros agudos com clave de sol. A seguir alguns exemplos:

Exemplo 1:

Figura 34 - Mudança de posição com intervalo grande e cruzamento de cordas



Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 5, compassos 5 – 8.

Exemplo 2:

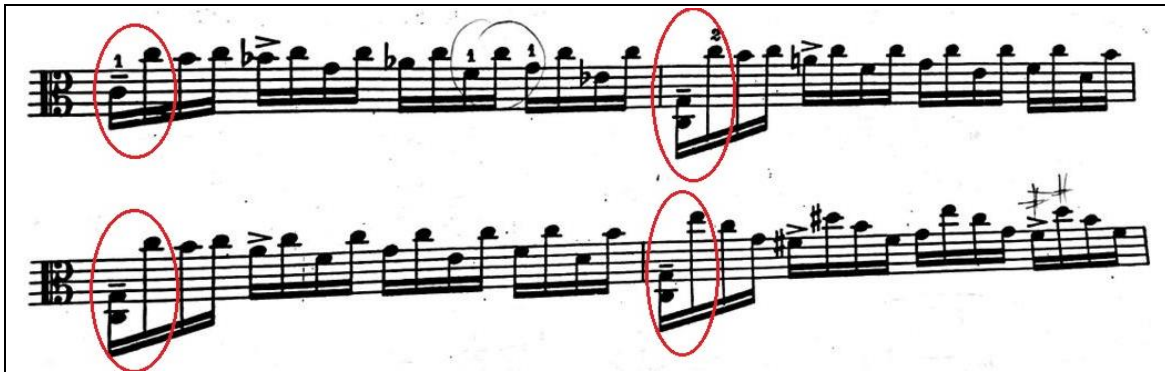
Figura 35 - Uso da corda solta para ganhar tempo na mudança de posição (vermelho); registros agudos na clave de sol (azul); posição fixa aguda (compassos 23 – 24).

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with fingerings. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and contains a sequence of eighth notes with fingerings. Annotations include 'n restez' (no rest) and 'II 1' (second position). Two red circles highlight specific notes, labeled '5ª posição' and '1ª posição'. A blue box highlights a section of the top staff, and another blue box highlights a section of the bottom staff.

Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 5, compassos 20 - 25

Exemplo 3:

Figura 36 - Indicação de apoio (*tenuto* na voz inferior) na nota anterior à mudança com intervalo grande e cruzamento de cordas



Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 1, compassos 25 – 28

Exemplo 4:

Figura 37 - Indicação de apoio (acento na voz superior) na nota anterior à mudança com intervalo grande e cruzamento de cordas



Fonte: Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 1, compassos 19 - 20

4) Outra característica dos estudos de Fuchs é serem escritos em tonalidades não muito frequentes. A compositora faz praticamente metade de seus estudos em tonalidade maior e a outra metade em tonalidade menor, abrangendo quase todas as tonalidades.

Tabela 6 - Fuchs – Estudos em tonalidades maiores

Tonalidades maiores	Nº de estudos
C	2
Db	1
D	3
E	3
F	1
F#	1
G	2
Ab	3

A	2
Bb	1
B	2
Total	21

Fonte: elaboração da autora

Tabela 7 - Fuchs – Estudos em tonalidades menores

Tonalidades menores	Nº de estudos
Cm	4

C#m	2
Dm	1
Em	3
Fm	1
F#m	2
Gm	2

G#m	1
Am	2
Bbm	1
Bm	3
Total	22

Fonte: elaboração da autora

Já nos *42 Estudos* de Kreutzer, por exemplo, somente 10 estudos estão em tonalidade menor enquanto os outros 32 estão concentrados nas tonalidades maiores de C, D, Eb, F, G, Ab, Bb.

Tabela 8 - Kreutzer – Estudos em tonalidades maiores

Tonalidades maiores	Nº de estudos
C	3
Db	1
D	4
Eb	5
F	4
G	6
Ab	3
A	2
Bb	4
Total	32

Tabela 9 - Kreutzer – Estudos em tonalidades menores

Tonalidades menores	Nº de estudos
Cm	1
Dm	2
Em	1
Fm	1
Gm	2
Am	2
Bbm	1
Total	10

5) A sonoridade em registros médios e graves também é explorada em diversos estudos, assim como a expressividade na busca de coloridos de timbres mais suaves, inclusive utilizando harmônicos, que dão a sensação característica do som doce e escuro da viola, sempre ressaltando a musicalidade e a identidade sonora do instrumento. Podemos relacionar com a categoria de Ap Siôn de intertextualidade intratextual, com funcionalidade abstrata relacionada ao som.

Exemplo 1:

Figura 38 - Sonoridade em registros médios e graves



Fonte: Fuchs, *16 Fantasy études* n. 9, compassos 49 - 55

Segue abaixo um trecho do Estudo n. de Kreutzer que trabalha objetivos semelhantes ao exemplo anterior – intervalos de 8ª paralela em corda dupla. Nota-se como o compositor tem um tratamento musical muito diferente do de Fuchs, uma vez que Kreutzer utiliza da repetição enfática com os mesmos motivos rítmicos durante todo o desenvolvimento do estudo e intervalos mais de graus conjuntos, sem muitos saltos.

Exemplo 2:

Figura 39 - Estudo de intervalos de 8ª paralelas em cordas duplas

Fonte: Kreutzer, *42 Estudos* n. 25, compassos 7 - 14

Agora trazemos outra comparação entre Fuchs e Kreutzer no tratamento de intervalos de 8ª dedilhada. Mais uma vez enfatizamos o tratamento musical que Fuchs

expressa em seus estudos, que vai muito além de objetivos didáticos, sendo indicados inclusive para fazer parte de programas de recitais.

Exemplo 3:

Figura 40 - Estudo com seqüência de 8ª

Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 8, compassos 4 - 10

Exemplo 4:

Figura 41 - Estudo de seqüência de 8ª

Fonte: Kreutzer, *42 Estudos* n. 24, compassos 1 - 7

A seguir, outro exemplo de passagens em região médio/grave com foco na qualidade timbrística e no caráter expressivo da música.

Figura 42 - Expressividade, diversidade de timbres suaves em regiões médio/grave; uso de harmônicos

Fonte: Fuchs, *16 Fantasy études* n. 14, compassos 83 - 90

6) Uma das preocupações mais evidentes de Fuchs é a musicalidade, empregada com brilhantismo ao unir didática e performance. Além dos diversos recursos técnicos utilizados pela compositora, há na partitura indicações precisas de arcaças, dedilhados, dinâmicas, articulação, andamento. Nos *15 Characteristic Studies* e nos *16 Fantasy Études* há a indicação metronômica de cada estudo. Fuchs ainda agrega termos italianos nos títulos dos estudos que geralmente não são muito utilizados, para mostrar com maior clareza o caráter interpretativo que dever ser incorporado na performance. Alguns desses termos, utilizados principalmente nos *16 Fantasy Études*, são: *deciso, mormoramente, lesto, piacevole, comodo, strepitoso, dolento, amabile, sonore, venusto, risonante, amorevole, leggiermente, risentito, animoso, posato, giochevole*, entre outros.

Fuchs deu a cada peça dos *16 Fantasy Études* um título italiano além da marcação de andamento, dando aos violistas uma ideia geral do caráter da peça. Por exemplo, *Étude* no. 2 é intitulado "Venusto", uma palavra italiana emprestada do latim *venustus*, que significa bonito. Por que Fuchs escolheu usar o italiano não está claro; no entanto, ajuda os violistas a procurar um tom específico e expressão musical além de praticar e superar seus desafios técnicos. (CHEN, 2013, p. 19 – 20, tradução nossa).⁹¹

Outro cuidado que Fuchs tem em suas composições são as formas das estruturas musicais. Podemos observar que, na grande maioria dos estudos, aparece a forma ABA, às vezes com coda também. Os *16 Fantasy Études* têm uma maior variedade devido à liberdade característica das fantasias, mas também há diversos estudos no formato ABA.

7) As cordas duplas e os acordes dominam o foco de cerca de 30% dos estudos de Fuchs. Os intervalos de 3^a, 6^a e 8^a são trabalhados em diversos níveis de dificuldade. Outros intervalos também aparecem, como no *Capricho n. 6*, que mantém um pedal de corda solta praticamente o estudo inteiro, formando diversos intervalos e exigindo muitas mudanças de posição em uma corda só. Os acordes frequentemente têm uma nota em

⁹¹ No original: "Fuchs gave each piece of *16 Fantasy Études* an Italian title in addition to the tempo marking, giving violists an overall idea of the character of the piece. For example, *Étude* no. 2 is titled "Venusto," an Italian word borrowed from the Latin *venustus*, which means beautiful. Why Fuchs chose to use Italian is not clear; however, it does help violists search for a specific tone and musical expression in addition to practicing and overcoming its technical challenges".

corda solta em sua formação, o que nos leva a crer que Fuchs objetivava explorar todo o potencial ressonante da viola, embora as cordas soltas sejam até um pouco evitadas pelos instrumentistas para não haver um desequilíbrio sonoro de volume e timbre na execução, dependendo do trecho, como também aponta Gerard (2019, p. 97, tradução nossa)⁹²:

Em geral, os instrumentistas de cordas tendem a evitar cordas soltas, especialmente na faixa mais aguda do instrumento, pois isso pode fazer com que o som fique desnecessariamente brilhante. No entanto, aqui Fuchs claramente quer um som aberto e vibrante.

Exemplo 1:

Figura 43 - Acordes com corda solta na formação

Fonte: Fuchs, 16 Fantasy études n. 4, compassos 1 -9

Exemplo 2:

⁹² No original: “In general, string players tend to avoid open strings, especially in the higher range of the instrument, as this can cause the sound to be unnecessarily bright. However, here Fuchs clearly wants a ringing, open sound to go with her “Maestoso” marking and the use of harmonics and open strings helps to create this”.

Figura 44 - Estudo de corda dupla com foco em intervalos de 3ª maiores e menores

Fonte: Fuchs, *16 Fantasy études* n. 2, compassos 1 - 5

Exemplo 3:

Figura 45 - Estudo de corda dupla com vários intervalos

Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 11, compassos 12 - 21

Exemplo 4:

Figura 46 - Estudo de corda dupla com ligaduras longas em duas cordas, com diversas mudanças de posição em uma corda

Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 6, compassos 1 - 6

Em síntese, podemos identificar as seguintes características que permeiam toda a obra didática de Fuchs para viola solo, na busca pela maior identidade e linguagem idiomática do instrumento:

- Uso intenso de cromatismos, promovendo a tonalidade expandida;
- Modulação com mudanças de posições com saltos pequenos, como semitom ou tom, geralmente através de extensões;
- Uso de corda solta ou articulação mais enfática na nota anterior a um intervalo com salto grande e com mudança de corda;
- Trechos em posições fixas no registro agudo, com amplo emprego da clave de sol;
- Estudos em diversas tonalidades maiores e menores;
- Sonoridade em registros médios e graves, com muita expressividade, reiterando o timbre característico da viola;
- Musicalidade, unindo didática e performance;
- Indicações claras na partitura de arcadas, dedilhados, articulações, dinâmicas, andamentos e caráter expressivo, assim como a maioria da estrutura composicional dos estudos no formato ABA;
- Busca por maior ressonância da viola com o amplo emprego de cordas duplas, acordes com cordas soltas e polifonia, aludindo à metáfora de “auto acompanhamento” e independência do instrumento;
- Utilização dos próprios estudos como preparatórios para outros mais complexos e com maior nível de dificuldade técnica, demonstrando uma intertextualidade intratextual do material manipulado por Fuchs em suas composições, ao passo que os mesmos assuntos vão reaparecendo e sendo incrementados no decorrer dos estudos.

4.3.1.2 – Análise intertextual de estudos selecionados

Analisando mais profundamente a obra de Fuchs para viola, podemos identificar elementos que a compositora utiliza para contribuir com a resolução de problemas cotidianos do violista, de acordo com as necessidades de seu contexto de atuação. Com as características apresentadas anteriormente, pudemos notar a aplicação de grande

parte das técnicas utilizadas nas composições de Bartok, Walton, Hindemith, Schumann, Enescu, Clarke, entre outros compositores do século XX.

Mas a contribuição de Fuchs é muito mais abrangente. Além dessas semelhanças com obras do repertório solo para viola, Chen (2013) mostra em sua pesquisa diversas associações entre os *16 Fantasy Études* e excertos orquestrais frequentemente requeridos em audições para orquestras. O autor indica obras de grandes compositores como Strauss, Brahms, Mahler, Prokofiev, Beethoven, Mozart, Mendelssohn que podem ser preparadas com o auxílio dos estudos de Fuchs, fazendo considerações a respeito das técnicas de execução do instrumento, recursos de facilitação da aprendizagem, sonoridades e estilos, o que pode nos levar a perceber a intertextualidade entre os estudos didáticos de Fuchs e obras do repertório orquestral. Segundo o autor,

A maioria dos estudantes do conservatório e da universidade se prepara para audições de orquestra somente depois de se formar, então raramente têm a chance de estudar trechos de audições com orientação profissional regularmente. Embora poucas faculdades e festivais de música ofereçam programas de estudos de repertório orquestral, eles costumam ser curtos e intensivos. (CHEN, 2003, p. 2)⁹³

Esse contexto nos leva a mais uma vez perceber a necessidade cada vez maior de métodos alternativos e funcionais como os de Fuchs (inclusive para outros instrumentos), que unem a criação artística às necessidades de seu tempo, numa linguagem instrumental idiomática que promova uma atualização ao mesmo tempo que perdure como um legado para sua contemporaneidade e também para gerações posteriores, fazendo até com que parâmetros se transformem e culminem em maior eficiência de aprendizagem e domínio do instrumento.

A seguir apresentaremos alguns estudos selecionados de Fuchs com sugestões de análise que demonstram a intertextualidade presente na obra da autora, principalmente em relação a Bach e Paganini.

1) Encontramos indícios da intertextualidade motívica (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003) entre a *Fantasia n.º 1* de Fuchs e o sujeito da *Fuga X* de Bach (BWV 855). Aqui

⁹³ No original: “Most conservatory and university students prepare for orchestral auditions only after they graduate, so they rarely have a chance to study audition excerpts with professional guidance on a regular basis. Though few colleges and music festivals offer programs in orchestral repertoire studies, they are often short and intensive”.

podemos relacionar com a categoria de Ap Siôn (2007) de intertextualidade com funcionalidade referencial com outros compositores.

Nas duas composições, o motivo é iniciado com um arpejo menor ascendente seguido de um movimento descendente de quatro notas cromáticas alternadas com a nota mais aguda do arpejo anterior, no estilo de bariolage⁹⁴, sendo o ritmo sempre da figura de semicolcheia. Tanto em Fuchs quanto em Bach, o motivo aparece transposto diversas vezes durante o decorrer da peça (começando com Am e Em na composição Fuchs, aparecendo duas vezes cada, em oitavas diferentes, e Am (duas vezes), Em (três vezes), Dm (duas vezes) e Bm e Gm (uma vez cada) em Bach.

Exemplo 1:

Figura 47 - Intertextualidade motívica – Fuchs - Intertextualidade motívica – Fuchs- Intertextualidade motívica – Fuchs

Fonte: Fuchs, *16 Fantasy* n. 1, compassos 1 – 4

Exemplo 2:

Figura 48 - Intertextualidade motívica - Bach

Fuga X
a 2 voci

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
BWV 855

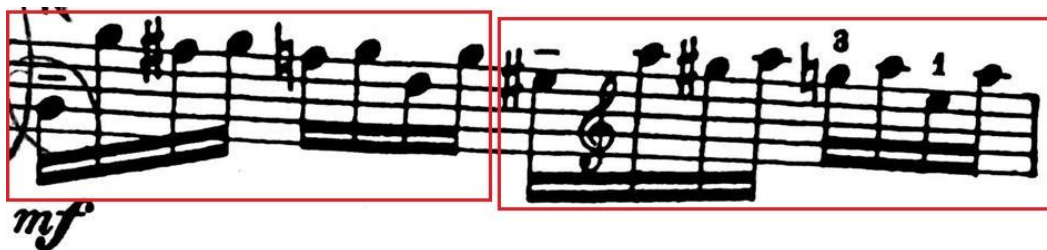
Fonte: Bach, *Fuga X*, compassos 1 – 3

⁹⁴ “Bariolage: termo usado para vários efeitos associados na execução de instrumentos de arco; refere-se em geral a um efeito especial em que a mesma nota é tocada alternadamente em duas cordas, uma presa e outra solta” (SADIE, 1994, p. 75).

Ainda na *Fantasia n. 1* de Fuchs, quatro vezes aparece um motivo em semicolcheias que inicia com salto ascendente de oitava e segue com movimento decrescente de notas (ora cromáticas, ora diatônicas) alternando em bariolage com a nota mais aguda do intervalo de oitava anterior.

Exemplo 3:

Figura 49 - Intertextualidade motívica – Fuchs



Fonte: Fuchs, *16 Fantasy n. 1*, compasso 8

Podemos identificar a intertextualidade motívica deste trecho da *Fantasia n. 1* com outras duas obras: o *Capricho n. 2* de Paganini (que propõe articulação diferente de Fuchs) e o *Capricho n. 1* de Fuchs (nesse caso constatando a intertextualidade intratextual – AP SIÔN, 2007 apud SANTOS, 2018), como podemos ver nas figuras a seguir:

Exemplo 4:

Figura 50 - Intertextualidade motívica - Paganini

Fonte: Paganini, *Capricho n. 2*, compassos 1 – 2

Exemplo 5:

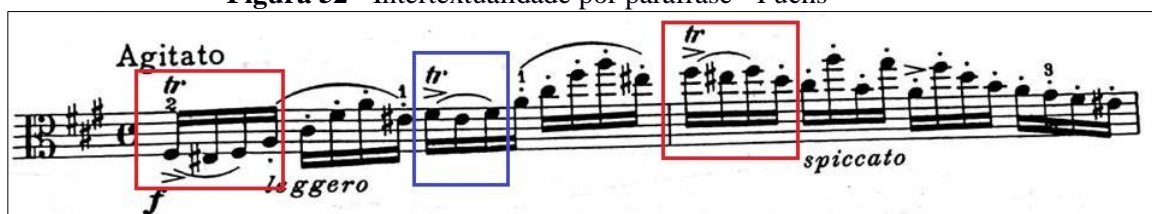
Figura 51 - Intertextualidade intratextual - Fuchs

Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 1, compassos 1 - 2

2) Identificamos a intertextualidade por Paráfrase (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003) entre o *Capricho n. 4* de Fuchs, os *Caprichos n. 20 e 22* de Paganini e o *Estudo n. 22* de Kreutzer. Aqui podemos relacionar com a categoria de Ap Siôn (2007) de intertextualidade, com funcionalidade referencial com outros compositores. Com trechos apresentando extratos e reinvenções, essas obras apresentam trinado na primeira nota de um grupo de três semicolcheias, em seguida vem um intervalo descendente de segunda (menor na grande maioria das vezes) e depois retoma a altura da primeira nota do grupo, mas sem o trinado. Outra característica comum é a ligadura com arco para baixo, como mostram os exemplos a seguir. Nas obras de Fuchs e Paganini, as notas que aparecem após a ligadura têm a articulação curta em *staccato*.

Exemplo 1

Figura 52 - Intertextualidade por paráfrase - Fuchs



Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 4, compassos 1 - 2

Exemplo 2:

Figura 53 - Intertextualidade por paráfrase - Paganini



Fonte: Paganini, *Capriccio n. 20*, compassos 25 - 28

Exemplo 3:

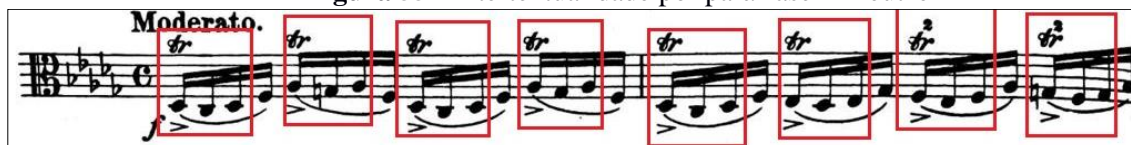
Figura 54 - Intertextualidade por paráfrase - Paganini



Fonte: Paganini, *Capriccio n. 22*, compassos 39 - 42

Exemplo 4:

Figura 55 - Intertextualidade por paráfrase - Kreutzer



Fonte: Kreutzer, *Estudo n. 22*, compassos 1 – 2

3) Percebemos muito fortemente a intertextualidade por Estilo (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003) em grande parte da obra de Fuchs, fazendo referência a Bach. Aqui podemos relacionar com a categoria de Ap Siôn (2007) de intertextualidade, com funcionalidade referencial com outros compositores. O estilo contrapontístico, a polifonia inerente, o frequente uso de bordaduras, as apoggiaturas melódicas, a tessitura densa e as bariolages são algumas das características que nos permitem identificar semelhanças comparáveis entre os dois compositores. Na figura abaixo destacamos as notas que podem ser consideradas como uma linha melódica mais grave em contraponto com as outras notas do compasso que delineiam a voz superior:

Exemplo 1:

Figura 56 - Intertextualidade por estilo - Fuchs



Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies n. 1*, compassos 29 – 32

A seguir trazemos trechos do *Capricho n. 8* de Fuchs e do Prelúdio da *Suite n. 1* de Bach, que soam muito parecidos por apresentarem bariolage, sendo que a nota pedal intercala com uma escala cromática ascendente.

Exemplo 2:

Figura 57 - Intertextualidade por estilo - Fuchs



Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 8, compassos 50 – 55

Exemplo 3:

Figura 58 - Intertextualidade por estilo - Bach



Fonte: J. S. Bach, *Suíte n. 1*, Prelúdio, compassos 34 – 37

Há semelhanças também nas formas estruturais em que alguns dos estudos de Fuchs foram escritos e o estilo composicional de Bach. Especialmente os últimos estudos de cada livro apresentam as formas em fuga e *perpetuum mobile*, fazendo uma finalização bem peculiar de cada um dos três volumes, como confirma Peeva (2011, p. 89, tradução nossa)⁹⁵: “a ideia de terminar a coleção com o tipo de trabalho rápido e implacavelmente rítmico apareceu pela primeira vez nos *Twelve Caprices for Viola* da Sra. Fuchs e foi usada novamente em seus *Fifteen Characteristic Studies*”.

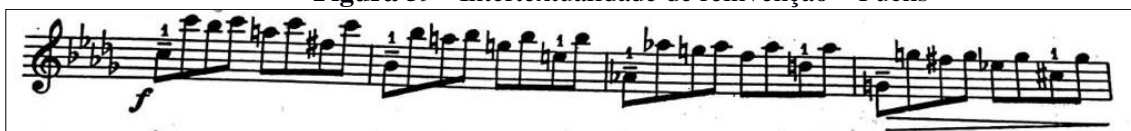
Obviamente os *perpetuum mobile* de Fuchs têm intensa intertextualidade com o *Moto perpetuo* de Paganini, e pensamos ter indícios intertextuais também, devido ao caráter de passagens em semicolcheias com cromatismos, com trechos do 3º movimento do *Concerto para Viola e orquestra* do Bartok e do 3º movimento da obra *Marchenbilder* de Schumann. Aqui podemos relacionar com a categoria de Ap Siôn (2007) de intertextualidade, com funcionalidade referencial com outros compositores.

⁹⁵ No original: “The idea of ending the collection with the type of fast and relentlessly rhythmic work first appeared in Ms. Fuchs’ *Twelve Caprices for Viola* and was used again in her *Fifteen Characteristic Studies*”.

4) Nestes exemplos, identificamos a possível relação de intertextualidade de Reinvenção (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003) entre o *Capricho n. 11* de Fuchs e o *Estudo n. 2* de Kreutzer. Aqui podemos relacionar com a categoria de Ap Siôn (2007) de intertextualidade, com funcionalidade referencial com outros compositores. Este estudo de Kreutzer é um dos mais famosos e estudados entre os violinistas e violistas, já que abrange técnicas e ferramentas muito essenciais para os instrumentistas. O estudo é composto inteiramente por semicolcheias e o método traz indicações de dezenas de variações rítmicas e de golpes de arco. Nas figuras abaixo, indicamos trechos que se assemelham pelas relações intervalares – iniciam com salto ascendente de oitava e seguem em *bariolage* com a nota pedal mais aguda e a outra voz descendente com alterações cromáticas. Podemos notar que Fuchs mais uma vez faz a utilização de recursos idiomáticos para viola e em linguagem mais moderna. No trecho abaixo, a tessitura apresenta-se em região bem aguda (escrita inclusive na clave de sol) e na tonalidade de Db.

Exemplo 1:

Figura 59 - Intertextualidade de reinvenção – Fuchs



Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 11, compassos 41 - 44

Exemplo 2:

Figura 60 - Intertextualidade de reinvenção - Kreutzer



Fonte: Kreutzer, *Estudo n. 2*, compassos 19 - 21

5) Nesse caso, percebemos a intertextualidade de Reinvenção (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003) entre o *Estudo característico n.º 11* de Fuchs e o *Capricho n. 9* de Paganini através das semelhanças de padrões rítmicos (colcheia seguida de duas semicolcheias articuladas com arco para cima) em cordas duplas formando intervalos principalmente de terças e sextas. Encontramos um padrão semelhante também no 2º

movimento da obra *Marchenbilder* de Schumann, mas com a combinação rítmica de colcheia pontuada seguida de duas fusas, executadas com arcadas separadas.

Exemplo 1:

Figura 61 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs



Fonte: Fuchs, *15 Characteristic Studies* n. 11, compassos 12 - 14

Exemplo 2:

Figura 62 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini



Fonte: Paganini, *Capriccio* n. 9, compassos 1 - 5

Exemplo 3:

Figura 63 - Intertextualidade de reinvenção - Schumann



Fonte: Schumann, *Marchenbilder*, 2º movimento, compassos 16 - 20

6) Identificamos a intertextualidade de Reinvenção (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003) entre a *Fantasia* n. 4 de Fuchs e a variação 8 do *Capriccio* n. 24 de Paganini. Neles, a composição é feita em acordes de 3 notas onde o movimento de condução melódica aparece mais frequentemente nas vozes internas do acorde. Podemos notar o idiomatismo de Fuchs ao empregar semínimas em vez de colcheias como Paganini, já que a viola é maior e exige um movimento mais amplo do braço direito para executar o acorde. A compositora também faz uso de uma corda solta na grande maioria dos acordes, o que proporciona uma projeção sonora melhor do instrumento.

Exemplo 1:

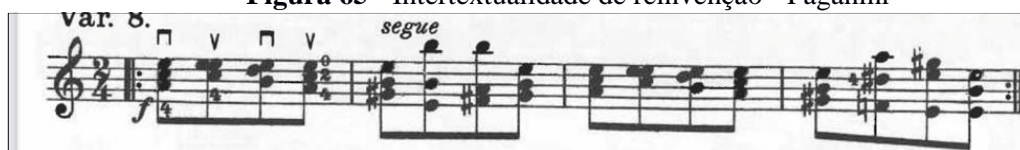
Figura 64 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs



Fonte: Fuchs, *16 Fantasy études* n. 4, compassos 1 - 3

Exemplo 2:

Figura 65 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini



Fonte: Paganini, *Capriccio n. 24*, variação 8, compassos

7) Aqui apresentamos um caso de intertextualidade Intratextual (AP SIÔN, 2007 apud SANTOS, 2018), onde os elementos composicionais utilizados no 2º movimento da *Sonata Pastorale* Fuchs podem ser explorados também na sua *Fantasia n.º 14*, principalmente no que se refere a questões de sonoridade, colorido timbrístico e expressividade. O contorno melódico das duas peças caracteriza bem o estilo composicional de Fuchs, assim como as concepções da artista em relação ao som da viola, com timbre mais escuro e aveludado, diferindo do caráter do violino. Além de trechos escritos em regiões de tessitura médio/grave, como as cordas sol e dó, Fuchs também faz indicações de dedilhados que funcionam como recursos interpretativos. Novamente percebemos o uso intenso de cromatismos, que criam algumas ambiguidades na identificação do caminho harmônico e reforçam a sensação de expansão da tonalidade.

Exemplo 1:

Figura 66 - Intertextualidade intratextual

Figure 66 shows three staves of musical notation. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 2. The second staff features a crescendo and acceleration marking (*p cresc. e poco accelerando*) and a fingering of 4. The third staff is marked *f molto espressivo* and includes several fingerings (II, 3, 3, 4) and a fermata.

Fonte: Fuchs, *Sonata Pastorale*, 2º movimento, compassos 33 - 56

Exemplo 2:

Figura 67 - Intertextualidade intratextual

Figure 67 is titled "Aria Parlante (Andante) $J=50$ ". It consists of four staves of music. The first staff has a *p espressivo* marking and a *mp* dynamic. The second staff has *p* and *mp* dynamics. The third staff has a *mf* dynamic and a *sensibile* marking. The fourth staff has a *dim.* marking and Roman numerals III and IV above it.

Fonte: Fuchs, *16 Fantasy études n. 14*, compassos 1 - 22

8) Com o resultado sonoro muito aproximado, o *Capricho n. 10* de Fuchs e o *Capricho n. 6* de Paganini apresentam em sua composição a intertextualidade de Reinvenção (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003), com uma proposta de trêmulo feita pela mão esquerda – uma técnica muito parecida com o trinado, mas com intervalos de terça em vez de segunda. Nos dois trechos abaixo, os compositores utilizam a região de alturas médias dos instrumentos, o que também faz a sonoridade ficar mais aproximada. Fuchs faz a disposição dos intervalos de maneira mais idiomática ao não escrever intervalos que exijam uma abertura tão ampla da mão esquerda, buscando um possível conforto para o violista ao executar os movimentos. A compositora ainda propõe o trinado duplo,

como podemos ver nos compassos 4, 5, 6 e 11, o que não é uma técnica contemplada frequentemente em outros métodos de estudos para viola.

Exemplo 1:

Figura 68 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs

Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 10, compassos 4 - 12

Exemplo 2:

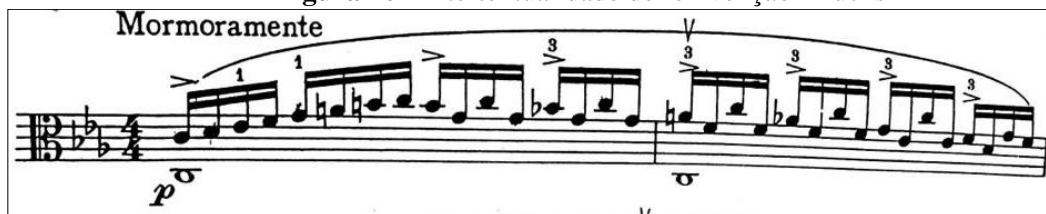
Figura 69 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini

Fonte: Paganini, *Capriccio* n. 6, compassos 1 - 4

9) O uso da nota pedal no *Capriccio* n. 6 de Fuchs e no *Capriccio* n. 8 de Paganini produzem sonoridades parecidas que remetem à intertextualidade de Reinvenção (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003). No estudo de Fuchs, a compositora faz o uso idiomático para desenvolver a mudança de posição em uma corda, mantendo uma voz com corda solta e na outra voz explorando posições agudas nas cordas mais graves da viola. Junto a isso, o uso intenso de cromatismos configura intervalos dissonantes que são bem característicos das composições do século XX. Durante o estudo, podemos identificar trechos de harmonia modal e aproximações com as melodias folclóricas do Leste Europeu, muito presentes nas composições de Bartok. Aqui podemos relacionar com a categoria de Ap Siôn (2007) de intertextualidade, com funcionalidade referencial com outros compositores.

Exemplo 1:

Figura 70 - Intertextualidade de reinvenção - Fuchs



Fonte: Fuchs, *12 Caprices* n. 6, compassos 1 - 2

Exemplo 2:

Figura 71 - Intertextualidade de reinvenção - Paganini

The image shows a musical score for Paganini's Capriccio n. 8, measures 7-13. The score is in 4/4 time, B-flat major, and features a 'dolce' section. The melodic line consists of eighth notes with triplets and accents. The bass line has a 'f' dynamic marking and a 'IIIa e IVa' marking. The score is enclosed in a rectangular box.

Fonte: Paganini, *Capriccio* n. 8, compassos 7 - 13

Pudemos perceber que a intertextualidade de Reinvenção foi o elemento mais presente entre as obras de Fuchs e Paganini; já entre Fuchs e Bach, a intertextualidade por Estilo revela a conexão intrínseca entre diversas obras. E em relação a ambos os compositores, Fuchs utiliza sempre da intertextualidade idiomática, ou seja, faz referência aos grandes compositores por meio da influência como generosidade (STRAUS, 1990), demonstrando maturidade ao utilizar a intertextualidade com consciência ao passo que imprime características individuais de seu estilo composicional.

5. Considerações Finais

A partir dos conceitos dos Estudos Culturais e seus desdobramentos através de novas perspectivas interdisciplinares, tendo a música como um dos principais elementos formadores da Cultura, surgiu a oportunidade de, nesta pesquisa, nos aprofundarmos sobre a vida e obra da musicista Lillian Fuchs e identificar conexões entre as características e as necessidades do seu contexto de atuação e os reflexos em sua produção intelectual e musical.

Com os dados coletados, pudemos traçar um paralelo entre Fuchs e o desenvolvimento dos processos de identidade, escrita idiomática e as novas formas de uso da viola – transformações que permitiram que o instrumento esteja vivendo seu auge agora no século XXI. Com isso, a partir do desenvolvimento de violistas especialistas e o interesse cada vez maior dos compositores em escrever obras solo para o instrumento, que agora estava num caminho de independência do violino proporcionada pela apreciação do seu timbre característico, novas demandas surgiram. Entre elas, podemos citar a elaboração de materiais didáticos originais para viola, apresentando soluções técnicas idiomáticas, contemplando as diferenças do violino que não estavam presentes nas transcrições e indo ao encontro da linguagem das composições de seu tempo.

Pudemos perceber diversas vertentes hegemônicas nos sistemas de poder que legitimam as produções artísticas, sobretudo através dos dados da subutilização do material de Fuchs, por exemplo. A força da tradição, sustentada por diversos motivos que foram apresentados ao longo do texto, revela indícios dos limites de sua eficiência na contemporaneidade e certa resistência na abertura a novas perspectivas que sejam diferentes do senso comum. Nisso, sugerimos algumas reflexões sobre a colonialidade do saber e do poder em relação às práticas e métodos de ensino musicais dominadas por uma tradição eurocêntrica, e também sobre a colonialidade do ser em relação à hegemonia do homem nos levam a apontar a situação de pouca visibilidade das obras de Fuchs, calcada numa abordagem de gênero. Fizemos questionamentos sobre a manutenção de um modelo de ensino único, com os mesmos materiais e abordagens, em contrapartida a uma construção mais colaborativa, ampliando o nível de percepção e consciência em diversos aspectos, inclusive extramusicais, promovendo atualizações e se apropriando de espaços criativos no mercado.

Muito mais do que a constatação de uma lacuna na formação didática de professores de instrumento, que geralmente transmitem o conhecimento da mesma forma e com os mesmos materiais que aprenderam anteriormente, percebemos a necessidade de profunda investigação do sistema de ensino. Ao nos depararmos com o nível e o repertório que os alunos de graduação no Brasil concluem o curso (cada vez mais alto, obviamente), ainda podemos perceber um problema na base. Talvez o alto grau de complexidade apresentado nas composições de Fuchs realmente ainda não seja compatível à realidade das necessidades da graduação em viola no Brasil. Mas provavelmente pelo menos uma parte deles pode ser utilizada e contribuir de forma efetiva no desenvolvimento do violista em seu processo de formação. Conhecendo os estudos de Fuchs, os professores podem adaptar à sua realidade e medir em que peso utilizar as obras.

A revisão bibliográfica foi baseada em Williams (2004), que se configura como o texto mais completo sobre a vida de Lillian Fuchs. O autor deixou claro seu intento em registrar a biografia de Fuchs a fim de ressaltar a importância de suas contribuições e também evitar um apagamento histórico da artista.

Com a análise interpretativa das partituras e gravações da obra completa de Fuchs para viola solo – realizada por Jeanne Mallow (2006) – e a interpretação de dados de outras pesquisas que já apresentaram uma análise musicológica das composições de Fuchs, percebemos pontos fortes de seu processo criativo. Seus métodos didáticos se direcionaram para violistas de nível avançado, em linguagem idiomática e compatível às composições de seu tempo. Há apontamentos de que Fuchs vivenciou uma época de inovações e optava por incorporar esse aspecto em suas composições, refletindo em sonoridades e uma estética de gestos modernos em suas obras, onde emprega novos sentidos a elementos tradicionais. Devido a isso, sugerimos que suas composições possam ser consideradas uma ponte entre o tradicional e o moderno, abrangendo o período de transição do Romantismo tardio para o século XX.

Também notamos intenções explícitas no estilo composicional de Fuchs em posicionar a viola como instrumento solista, autossuficiente e independente do violino, contribuindo com o desenvolvimento da identidade do instrumento e fazendo com que o violista sinta um pertencimento próprio ao tocar as composições de Fuchs, sobretudo por ser um material exclusivamente violístico.

Nossas sugestões de análise intertextual de estudos selecionados provêm da pluralidade contida nas composições de Fuchs e revelam forte influência como generosidade principalmente em relação a Bach e Paganini. Apesar de serem estudos tecnicistas, apresentam modelos inovadores que permitem uma multiplicidade de perspectivas, inferindo inclusive no processo intersemiótico de produção de sentido gerada pelo receptor. Mesmo com as equivalências em uma reverência aos compositores do passado, Fuchs não abdica de fazer a lógica da viola, sempre optando por escolhas idiomáticas em seu gesto criativo e não simplesmente imitando um compositor consagrado.

Assim, pretendemos mostrar o posicionamento de Fuchs no enfrentamento das hegemonias a que esteve submetida, a eficiência da utilização de seus métodos de estudos idiomáticos para viola e contribuir na divulgação de suas obras, sobretudo no cenário musical brasileiro, com esta pesquisa em Português trazendo dados importantes sobre a artista e possíveis desdobramentos de seu legado musical. Pudemos notar o brilhantismo da compositora em transformar pedagogia em performance, já que sua obra se constitui como importante contribuição à literatura da pedagogia da viola, sendo uma alternativa metodológica atrelada a uma prática consciente, proporcionando um desenvolvimento eficiente para os violistas a partir do nível avançado, suprindo dificuldades, otimizando estudos e auxiliando na preparação para a performance do repertório moderno – que é o período que contempla a maior produção na escrita de peças solistas e virtuosas para viola – refletindo, dessa forma, as necessidades das composições de seu tempo.

Talvez o que se esperava socialmente de Fuchs era que ela fosse mais uma intérprete do repertório tradicional, mais uma professora que transmitiria seus conhecimentos baseados na maneira convencional, e não que ela se tornasse uma artista muito versátil, sendo intérprete, professora e compositora, com olhar diferenciado e inovador a partir da sua percepção de necessidades reais dos instrumentistas, adotando uma postura pioneira e desbravadora.

Referências

- ABREU, Vitor Chagas. **Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Vale**: cinco transcrições e análise interpretativa para viola de arco. Belo Horizonte, 2015. Dissertação de mestrado (Música). UFMG, Belo Horizonte, 2015.
- AP SIÔN, Pwyll. **The Music of Michael Nyman**: Texts, contexts and intertexts. Aldershot: Ashgate, 2007
- ATANASOVA, Elitsa. **Sounds of the twentieth century**: music for viola by women composers. City University of New York, New York, 2019.
- AZEVEDO, Fábio P. O conceito de cultura em Raymond Williams. In: **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, v. 3. São Luis – MA, 2017.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125-136, jul-dez, 2003.
- BARRETT, H. **The Viola**: Complete Guide for Teachers and Students. 2. ed. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1978.
- BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana. **Francisco Araújo**: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. 2009. 178f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology**. London: Routledge, 2004.
- BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Cadernos de Campo, v. 16, pp. 201-218, 2007.
- BLOOM, HAROLD. **The anxiety of influence**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1997.
- BROWN, Maurice J.E. Characteristic piece. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05443>>. Acesso em: 05 de agosto de 2015.
- BURROWS, John; WIFFEN, Charles. **Guia ilustrado Zahar de música clássica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BYNOG, David M. **The Viola in America**: Two Centuries of Progress. Notes: Quarterly Journal Of The Music Library Association 68/4 (June 2012): 729–750.
- CAMARGO, L., E SALLES, P. T. Bakhtín e a Semiótica Musical Contemporânea. **Revista Música**, 17(1), 277-291, 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3ª.ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASTRO, Celso (org). **Evolucionismo Cultural**: textos de Morgan, Tylor e Frazer. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa B. P. S. **Estudos culturais no Brasil**. Alternativas: Latin american cultural studies journal, v. 1, p. 15-35, 2014. LÜHNING Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (Orgs.) *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: UFBA, 2016.

CHEN, Yu-Fang. **Pedagogical Literatura for Violists**: selected studies from Lillian Fuchs's 16 fantasy études and corresponding orchestral audition excerpts. Music Conservatory of the University of Missouri, 2013, Kansas: MU, 2013.

CORREA, Antenor. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos pós-tonais In: XV ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL BRASILEIRA DE Pós-Graduação em MUSICA, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...**, 2005. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/apresentacao.htm. Acesso: 09/12/2020.

CSAMPAI, Attila; HOLLAND, Dietmar. **Guia básico dos concertos**: música orquestral de 1700 até os nossos dias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CURTIS, Liane. **Rebecca Clarke and Sonata Form**: Questions of Gender and Genre. *The Musical Quarterly* 81, no. 3 (1997): 393-429. Accessed October 23, 2020. <http://www.jstor.org/stable/742324>.

ERICSSON, K. Anders, KRAMPE, Ralf Th., e TESCH-RÖMER, Clemens. **The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance**. *Psychological Review*, 100, N. 3, p. 363-406, 1993.

FARIA, Thaís B. B. C. **Aproximações entre a antropologia interpretativa de Clifford Geertz e a abordagem histórico-cultural em psicologia de Lev Vigotski**. Campinas – SP, 2014.

FONSECA, Fernanda C. **Colonialidade**: novos olhares e desdobramentos. UFBA, Bahia – BA, 2019.

FUCHS, Lillian. **Fifteen Characteristic Studies for Viola**. Oxford: Oxford University Press, 1965.

FUCHS, Lillian. **Sixteen Fantasy Etudes for Viola**. New York: International Music Company, 1959.

FUCHS, Lillian. **Sonata Pastorale for Unaccompanied Viola**. Associated Music Publishers, Inc., 1956.

FUCHS, Lillian. **Twelve Caprices for Viola**. New York: Boosey & Hawkes, 1950.

GEBRIAN, Molly Adams. **Rethinking Viola Pedagogy**: Preparing Violists for the Challenges of Twentieth-Century Music. Houton, EUA (2012).

GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa**: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura e a Briga de Galos Balinesa. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989. [1973]

GERARD, Eva R. **Women's Contributions to Viola Repertoire and Pedagogy in the Twentieth Century**: Rebecca Clarke, Lillian Fuchs, and Rosemary Glyde. Nova Iorque, 2019.

- GERLING, Daphne Cristina Capparelli. **Connecting histories: Identity and exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke, and Paul Hindemith's viola works of 1919.** Diss., Rice University, 2007.
- GROSFUGUEL, Ramón e MIGNOLO, Walter. Intervenciones Descoloniales: una breve introduccion. **Tábula Rasa.** Bogotá. Colômbia, No. 9:29-37, jul-dec. 2008
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental.** Tradução de Ana Luísa Faria. 6ª edição. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, S.A., 1988. 759 p. ISBN 978-972-662-382-3.
- HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HART, S. M. **The violist as composer.** Maryland, EUA. 2015.
- HELD, Marcus. **Francesco Geminiani (1687-1762):** Comentários e tradução da obra teórica completa. São Paulo-SP, 2017.
- IAZZETTA, Fernando. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.** São Paulo, 2014
- KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- KRISTEVA, Julia. **Desire in language.** (transl) JARDINE, Alice; GORA, Thomas. New York: Columbia University Press, 1980.
- KUBALA, R. L. **A escrita para viola nas Sonatas com piano op.11 n.4 e op. 25 n.4 de Paul Hindemith:** aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. Campinas, 2004. Dissertação de mestrado (Artes). Unicamp – Universidade de Campinas, Campinas – SP, 2004.
- KUBALA, R. L. **O concerto para viola e orquestra de Antônio Borges Cunha: a obra e uma interpretação.** Campinas, 2009. Tese de doutorado (Artes). UNICAMP, Campinas, 2009.
- LANDER, Edgardo. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. In: LANDER, Edgardo (org.). La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales. **Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- LEE, Hsiaopei. **The history of viola transcriptions and a comprehensive analysis of the transcription for viola and piano of Beethoven's violin sonata Op. 30, n. 1.** University of Cincinnati, 2005.
- LOPEZ-CANO, Ruben, e SAN CRISTOBAL, Úrsula. El dilema de la investigación artística. Rio de Janeiro: **Anais do III SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música),** 2014.
- MALLOW, Jeanne. **Lilian Fuchs: Complete Music for Unacompanied Viola.** Ontário: Naxos, 2006.
- MANFRINATO, A. C.; QUARANTA, D. E.; DUDEQUE, N. E.. **Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade.** In: III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 2013, São Paulo. Dimensão Temporal na Análise Musical, 2013. p. 229-237.

- MARCONDES, J. Silva Neto. **Fonograma: Transformações histórico-culturais e tendências tecnológicas no mercado da música popular brasileira (1902 – 20007)**. São Paulo – SP, 2009.
- MATO, Daniel. Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder. In: MATO, Daniel (Ed.). **Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder**. Caracas: Clacso, 2002. p. 21-43.
- MEIRELLES, Camila T. **Perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil**. João Pessoa, 2018
- MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais – Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MONTEIRO DA SILVA, ELIANA. **Dossiê Temático: No bicentenário de Clara Schumann (1819-2019), uma reflexão sobre a atuação e a visibilidade das mulheres na música**. Sao Paulo, 2019.
- MORICEAU, Jean-Luc e PAES, Isabela. **Performances acadêmicas e experiência estética: um lugar ao sensível na construção de sentido**. IN: PICADO, Benjamin; MENDONÇA; Carlos Magno Camargos e FILHO, Jorge Cardoso. *Experiência estética e performance*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- NASCIMENTO, F. D. L. **Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento**. Campinas, 2017. Dissertação de mestrado (Artes). Unicamp – Universidade de Campinas, Campinas – SP, 2017.
- NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n. 2, 20117, p. 1-20.
- OLIVEROS, Pauline. **The Contribution of Women Composers**, in: Oliveros 2015, *Software for People: Collected Writings 1963-80*, p. 132-137
- PALASCHKO, J. 25 **Estudos fáceis e melódicos para viola**. Milão, Itália, 1928.
- PALERMO, Zulma. **La opción decolonial**. Universidade Nacional de Salta. 2010. Disponível em: <<http://www.cecies.org/articulo.asp?id=227>> Acesso em 15/12/2019.
- PALUMBO, Michael Arnold. **The Viola: Its Foundation, Role, and Literature, Including an Analysis of the “Twelve Caprices” of Lillian Fuchs**. Ball State University, 1981.
- PAMPULHA, Francisco F. **The Viola: Cinderella no more! Lionel Tertis and William Primrose as pioneers of contemporary viola playing**. Wissenschaftliche Masterarbeit Masterstudium Viola V Betreuerin: Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Ingeborg HARER Inst.15: Alte Musik und Aufführungspraxis Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2015.
- PARKER, Sophie Elizabeth. **A Survey of Viola Teachers’ Perceptions of Viola Pedagogy**. DMA diss., University of Houston, 2014.

PASQUALE CIPRO NETO. **Dicionário da língua portuguesa comentada pelo professor Pasquale**. GOLD Editora LTDA Barueri, SP, 2009.

PEEVA, Teodora. **Lillian Fuchs: Violist, Teacher, and Composer; Musical and Pedagogical Aspects of the 16 Fantasy Études for Viola.**, Louisiana State University, 2011.

PEREIRA, Marcus V. M. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. **Revista Interlúdio**, v. 6, n. 110, 2018.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo, editora Contexto, 2007.

RANDEL, Don Michael (Ed.). **The New Harvard Dictionary of Music**. 3. ed. rev. Cambridge: The Belknap, 1986.

REBELLO, A. I. F. **Semelhanças e Disparidades no Ensino e Execução da viola e do violino**. São Paulo, 2011. Dissertação de mestrado (Música). USP-Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

RESTREPO, Eduardo. **Sobre os Estudos Culturais na América Latina**. Educação (Porto Alegre, impresso), v. 38, n. 1, p. 21-31, jan.-abr. 2015. Disponível em : <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/20325>. <Acesso em 16/10/2019>

ROONEY, Dennis. Traditional Values. **The Strad** 96 (January,1986) p. 676–78.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALINAS, Ashley D. **Original Viola Study Literature: Analyzing the Pedagogical Contributions of Marco Frank**. DMA document, University of North Texas, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTOS, Déborah W. **Abordagens de ensino de violino : um panorama histórico**. São Paulo, 2019.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. **Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes: décadas de 1980 e 1990**. 2018. 466 f. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Cuiabá, 2018.

SCOGGIN, Gláucia Borges. A pedagogia e a performance dos instrumentos de cordas no Brasil: um passado que ainda é realidade. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 7, 2003.

SCHILLING, Scott. **The Importance of Transcriptions for the Modern Viola Performer: A Complete Transcription of Ysaÿe's Sonata for Violoncello Solo Op. 28**. Electronic Thesis or Dissertation. University of Cincinnati, 2009.

SEVCIK, Otákar. **Selected Studies in the First Position from the School of Violin Technics (Op. 1) and School of Bowing Technic**. Transcribed for the Viola and Edited by Samuel Lifschey. G. Schirmer Ed., USA, 1950.

SILVA, U. C. D. **Original And Transcribed Etude Books For Viola: A Reference Guide For Teachers And Students**. University of Georgia. Georgia - EUA, 2010.

SOFIO, Séverine. **Como ter sucesso nas artes sem ser um homem?** Manual para artistas mulheres do século XIX. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2018, MULHERES, ARQUIVOS E MEMÓRIAS, pp.28-50.

SOUZA, Rodolfo Coelho. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: SEKEFF, Maria e Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (org.) **Arte e Cultura V**, Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

STOLBA, K. Marie. **A History of the Violin Etude to About 1800**. Ph.D. diss., University of Iowa, 1965.

STOWELL, Robin. The pedagogical literature: Treatises. In: STOWELL, Robin et al (Ed.). **The Cambridge Companion to the Violin**. 12. ed. New York: Cambridge University Press, 2008. Cap. 8. p. 224-233. (The Cambridge Companions to Music).

SZENDY, Peter. **Écoute, une histoire de nos oreilles**, Les éditions de Minuit, Paris 2001.

TRIGO, Abril (Ed.). **The Latin American Cultural Studies reader**. Durham: Duke University Press, 2004. p. 1-14.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture**: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom. Londres, 1871. <Disponível em: <https://archive.org/stream/primitivculture01tylouoft#page/n7/mode/2up>. Acesso em 29/05/2020)

WALSH, Catherine. ¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América andina. In: WALSH, Catherine (Comp.). **Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región Andina**. Quito: Universidad Simón Bolívar/Abya-Yala, 2003. p. 11-28.

WHITE, J. **Lionel Tertis**: The first great virtuoso of the viola. [S.l.]: The Boydell Press, 2006.

WILLIAMS, A. D. **Lillian Fuchs, First Lady of the Viola**. 2ª ed. revisada. San Bernardino: iUniverse, Inc., 2004.

ZAMACOIS, J. **Curso de formas musicales**. Idea Books, Espanha, 2007.