

ARTIGO ORIGINAL

Uma análise das concepções de Ruggiero Ricci sobre a técnica de violino de mão esquerda

Brigitta Calloni 

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música | Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as contribuições de Ruggiero Ricci no âmbito da técnica violinística de mão esquerda. São apresentados elementos que buscam fundamentar sua visão acerca do papel da percepção auditiva no desenvolvimento técnico e da relação entre a sustentação do violino e expedientes técnicos basilares. Os aportes de Ricci são comparados aos de outros pedagogos do violino, especialmente Carl Flesch e Ivan Galamian, os mais influentes autores nessa área no século 20. A relação entre a aquisição da técnica de mão esquerda no sentido estrito da atuação motora/postural e o desenvolvimento da capacidade auditiva de diferenciação de alturas, relação que possui lugar privilegiado nas proposições de Ricci, assim como outros elementos estruturantes da sua perspectiva acerca da técnica da mão-esquerda – especialmente a abordagem cordal e o uso da técnica de *glissando* – são discutidos a partir de postulados da psicologia histórico-cultural.

Palavras-chave: Ruggiero Ricci, técnica violinística, pedagogia do violino, psicologia histórico-cultural.

Abstract: The purpose of this article is to analyze Ruggiero Ricci's contributions on left-hand violin technique. Elements to substantiate his view on the role of aural perception in technical development and on the relationship between the way of holding the violin and basic technical expedients are presented. Ricci's contributions are compared to those of other violin pedagogues, especially Carl Flesch and Ivan Galamian, the most influential authors in this area in the 20th century. The relationship between acquisition of left-hand technique in the strict sense of motor/postural performance and the development of auditory ability to differentiate pitches, a relationship that holds a privileged place in Ricci's propositions, as well as other structuring elements of his perspective on left-hand technique – especially the chordal approach and the use of the *glissando* technique – are discussed based on postulates of cultural-historical psychology.

Keywords: Ruggiero Ricci, violin technique, violin pedagogy, cultural-historical psychology.

Este artigo é um desdobramento de parte de minha tese de doutorado, na qual analisei escritos da pedagogia do violino dos séculos 20 e 21 sob a luz da psicologia histórico-cultural, com o objetivo de compreender as propostas dos autores para o desenvolvimento da técnica de mão esquerda com base nas funções psicológicas envolvidas na prática do violino. Nessa tese, fruto de uma pesquisa bibliográfica, defendo o papel fundamental da aquisição de conceitos na aprendizagem da técnica violinística e a ligação inextricável dessa aprendizagem com o desenvolvimento no âmbito de funções psicológicas como a percepção auditiva e a propriocepção¹. Dentre os autores abordados em minha pesquisa, Ruggiero Ricci (1918-2012) se diferencia pelo destaque conferido em sua obra ao desenvolvimento da percepção auditiva e pela sua maneira singular de propor a construção de uma técnica de mão esquerda avançada. Por meio de proposições teóricas e exercícios, Ricci evidencia a importância de dois elementos basilares para o estabelecimento da fôrma de mão e, de maneira geral, para a orientação sobre o espelho² do violino: por um lado, as referências táteis e proprioceptivas obtidas no contato da mão esquerda com o braço do violino e, por outro, conceitos harmônicos – ligados à capacidade de perceber auditivamente os intervalos. O presente artigo tem como objetivo analisar as contribuições de Ricci acerca do desenvolvimento da percepção auditiva do violinista e alguns dos conceitos fundamentais em sua obra – especialmente a abordagem cordal e a técnica de *glissando* –, buscando em aspectos da psicologia humana, bem como da materialidade da prática do violino, possíveis fundamentações para a eficácia de suas concepções originais. Para tanto, comparo suas posições às de outros pedagogos do violino, representantes de uma perspectiva mais hegemônica, buscando compreender as diferenças entre suas visões tendo em vista postulados da psicologia histórico-cultural.

Ricci, eminente violinista estadunidense, destacou-se inicialmente como uma criança prodígio, debutando no Carnegie Hall aos 11 anos. Serviu no exército durante a segunda guerra mundial apresentando-se para as tropas aliadas. Nesse período, dado que muitas vezes não dispunha do acompanhamento de piano ou orquestra, dedicou-se especialmente ao repertório para violino solo. Ganhou notoriedade pelas suas execuções da obra de Niccolò Paganini (1782-1840), sendo o primeiro

¹ A propriocepção se refere à capacidade de reconhecer a localização espacial do próprio corpo.

² O espelho é a parte do instrumento onde o violinista pressiona as cordas com os dedos da mão esquerda a fim de produzir as diferentes notas.

violinista a gravar seus *24 Caprichos* (Tsioulcas, 2012; Yonan, 2012). Além de sua carreira como intérprete, atuou como professor em instituições como as universidades de Indiana, Julliard e Mozarteum, e como jurado de importantes competições de performance, como o concurso Rainha Elizabeth.

Ricci expôs suas ideias sobre técnica de violino em dois livros, nos quais aborda majoritariamente problemas relativos à mão esquerda. Nessas publicações, dois temas principais norteiam seus apontamentos e sugestões: o primeiro é a importância do desenvolvimento de um bom ouvido como base para uma técnica sólida; o segundo é a opinião de que os expedientes técnicos comumente abordados no ensino de violino atual não são suficientes para preparar violinistas para os trechos mais difíceis do repertório, como as obras de Paganini, necessitando ser complementados. Enquanto no primeiro livro – *Left-Hand Technique* (Técnica de mão esquerda), de 1988 – Ricci aponta para o que ele considera lacunas comuns na técnica de mão esquerda e oferece exercícios para saná-las, no segundo – *Ricci on Glissando: the Shortcut to Violin Technique* (Ricci sobre o *glissando*: um atalho para a técnica de violino), publicado em 2007 – ele localiza a origem dessas lacunas naquilo que chama de sistema novo ou sistema atual de tocar violino, que, ainda segundo ele, emerge com a invenção da queixeira por Louis Spohr³. A esse sistema atual o autor contrapõe um sistema antigo de tocar, que seria vigente na época de Paganini, antes da invenção da queixeira. Os expedientes técnicos relacionados a tocar em posição⁴ e mudar de posição, que fazem parte da técnica atual, teriam se desenvolvido a partir da invenção da queixeira e da possibilidade com ela inaugurada de não mais sustentar-se o violino com a mão esquerda, mas sim entre o queixo e o ombro, possibilitando uma liberdade maior de movimentos para a mão esquerda (Ricci, 2007, p. 1, 5, 16-17).

³ Louis Spohr (1784-1859), violinista alemão, publicou em 1832 um tratado de violino (*Violinschule*) de grande repercussão principalmente na Alemanha e Inglaterra. Seu tratado foi adotado em diversos conservatórios. Diversas de suas ideias foram perpetuadas por seu aluno mais destacado, Ferdinand David, e mais tarde por outros eminentes pedagogos como Joseph Joachim e Andreas Moser. (Stowell, R., in: *The Strad* 10/2007, p. 58-61).

⁴ As posições no violino se referem ao dedilhado. Dentro de cada posição, a mão esquerda se conserva (até certo ponto) estática e as notas são produzidas preponderantemente pelo movimento vertical dos dedos sobre o espelho, cada dedo sendo responsável, em uma escala, por uma nota consecutiva.

Ricci caracteriza o sistema novo ou atual pela adoção dos conceitos de posição e mudança de posição, e, por outro lado, pelo abandono da técnica que ele chama de *glissando*, que em sua concepção se refere ao uso de um mesmo dedo em sequência, mantendo-se o polegar imóvel, o que se diferenciaria da mudança de posição na técnica atual. Segundo Ricci, a utilização da técnica de *glissando* favorece movimentos pequenos e cuidadosos, ao contrário do que ocorre na mudança de posição (Ricci, 2007, p. 1, 2). Além do binômio posição fixa/mudança de posição, Ricci também aborda uma das mais importantes características da técnica violinística hegemônica – a fôrma de mão, que compreende o intervalo de quarta entre primeiro e quarto dedos em uma mesma corda, em posição fixa. Essas características que descrevem a técnica de mão esquerda atual encontram-se explicitadas nos dois principais tratados da técnica violinística do século 20, *The Art of Violin Playing* de Carl Flesch (2000) e *Princípios de Execução e Ensino do Violino* (2023) de Ivan Galamian. Ambos pedagogos apresentam análises pormenorizadas dos movimentos e posturas adotados pela mão esquerda na prática do violino, que se encaixam na descrição da técnica chamada de nova ou atual por Ricci.

Ricci deixa entrever possíveis motivações por trás do desenvolvimento de suas teses ao falar sobre sua formação. Em um relato publicado na revista *Strad*, é notória a importância que o autor confere ao treinamento auditivo que sua primeira professora, Elizabeth Lackey, assistente de Louis Persinger, realizava com ele ao piano. Ricci conta também como o próprio Persinger, posteriormente, costumava fazer demonstrações ao piano, sendo muito estrito em relação à afinação. Ele credita a esses professores a sua aquisição de uma boa percepção auditiva e uma boa afinação. Por outro lado, Ricci afirma que nenhum de seus professores ensinava a técnica, a qual ele desenvolveu, por assim dizer, por conta própria, a partir do estudo de obras como os *Caprichos* de Paganini (Ricci, 2019b). A avaliação que o autor faz de sua própria jornada rumo a tornar-se violinista condiz com sua ênfase na importância da formação do ouvido e a sua percepção de que existe uma lacuna na técnica atual (que ele busca então preencher) quando se trata de resolver certos problemas, principalmente no repertório virtuosístico.

1. Percepção auditiva do violinista: a perspectiva de Ricci, corroborada pela concepção vigotskiana de funções psicológicas superiores

A função principal da mão esquerda na prática do violino é a definição da altura das notas: os dedos da mão esquerda pressionam a corda, diminuindo seu comprimento e ocasionando uma variação na frequência da vibração produzida. O problema mais imediato do violinista no que diz respeito à mão esquerda é a afinação, que se traduz tecnicamente na capacidade de encontrar o local exato no espelho do violino para a produção da nota desejada.

Na literatura da pedagogia do violino, a capacidade do violinista de percepção auditiva para as alturas recebe variados graus de atenção, frequentemente não como um assunto em si mesmo, mas como um aspecto do problema da afinação (Havas, 1961; Bronstein, 1977; Fischer, 1997; Dounis, 2005). Ao abordar esse tema, alguns autores apontam para uma relação unilateral entre percepção auditiva e o desenvolvimento do violinista, condicionando esse desenvolvimento ao “ouvido”, ou seja, à capacidade de discernir alturas (Auer, 1980, p. x; Galamian, 2013, p. 7). Por exemplo, no primeiro parágrafo da seção dedicada à afinação em *Princípios da Execução e Ensino do Violino*, de Ivan Galamian, lê-se:

A construção da boa afinação se sustenta principalmente no senso do tato em combinação com um direcionamento pelo ouvido. Os dedos são como pessoas cegas, se orientando em uma existência sem visão pelo toque nos objetos que marcam seus caminhos, de um lugar a outro. Essa analogia é pertinente ao treinamento dos dedos no violino. A mão aprende gradualmente a se orientar, a encontrar sua localização adequada pela sensação tátil no braço do instrumento (e no corpo do instrumento, nas posições superiores). A partir de uma posição da mão assim determinada, os dedos por sua vez aprendem a adquirir, por meio do senso do tato, a sensação para um posicionamento correto e um estiramento apropriado. Nisso, eles são continuamente ajudados, guiados e controlados pelo ouvido (Galamian, 2023, p. 7).

Não há nessa seção do livro indícios sobre a importância de *desenvolver* ou *exercitar* este ouvido. No lugar disso, o autor foca no aspecto físico/fisiológico, sem dúvida de primeira ordem, porém como ele próprio admite, dependente da capacidade de julgar o que se ouve. No final da seção, Galamian afirma:

A parte mais importante de tudo isso é atribuída, obviamente, ao ouvido, que deve captar imediatamente a menor discrepância entre a altura desejada e a altura produzida, e em seguida demandar uma reação instantânea dos dedos (Galamian, 2023, p. 9).

Reconhecer que a percepção das alturas é fundamental para o desenvolvimento da técnica não resolve o problema da origem mesma da capacidade de distinção das alturas altamente refinada que é esperada do violinista. A questão do desenvolvimento de uma percepção acurada, própria para a atuação dos violinistas é, por outro lado, tangenciada em alguma medida em alguns escritos pedagógicos do violino. Carl Flesch (2000, p. 8,9) e Robert Gerle (2009, p. 51), por exemplo, discutem brevemente a prática de exercícios que visam o aprimoramento da percepção, frisando a utilidade desse tipo de estudo e a necessidade de que exista um momento em que o foco de atenção seja voltado especificamente ao desenvolvimento da percepção. A perspectiva adotada por ambos é praticamente idêntica: recomendam que os exercícios realizados com a finalidade de melhorar a percepção auditiva sejam feitos muito lentamente, e alertam que em um primeiro momento parecerá ao estudante que sua afinação está piorando, quando na verdade é sua percepção que está se tornando mais aguçada. Já Roland Vamos, autor de um livro de exercícios em cordas duplas, aponta em uma única frase que seus exercícios, “quando praticados lenta e cuidadosamente, também deveriam ajudar a desenvolver um aguçado senso de altura e afinação” (Vamos, 2012, p. 2, tradução nossa). Mais um exemplo do tratamento dispensado ao desenvolvimento do ouvido na literatura pedagógica pode ser encontrado no livro *The Art of the Etude*, de Zakhar Bron (1998). Ao apresentar um exercício preparatório para trechos em cordas alternadas (figura 1) cujo principal objetivo é a redução de movimentos da mão esquerda, o autor comenta de maneira sucinta: “isto ajuda no desenvolvimento de habilidades auditivas, as quais não necessariamente estão entre os pontos fortes dos violinistas” (Bron, 1998, p. 10, tradução nossa).

FIGURA 1 – Estudo n. 5 Op. 35 de Dont, compasso 1: trecho original e exercício para preparação da mão esquerda.



Fonte: Bron (1998, p. 10)

Apesar das observações a respeito da necessidade do desenvolvimento das habilidades de percepção auditiva do violinista, esse é um tema pouco explorado nas obras de Flesch, Gerle, Vamos e Bron. Gerle, por exemplo, trata do desenvolvimento da percepção apenas em um parágrafo de um capítulo primariamente dedicado à prática dos padrões de dedos (Gerle, 2009, p. 39-51), enquanto Vamos e Bron dedicam a esse tema apenas uma frase, como vimos acima. Ricci, por outro lado, coloca o treinamento do ouvido no centro do estudo técnico. Segundo ele, “trabalhar na afinação não é treinamento de dedos; é treinamento do ouvido. Para melhorar sua afinação, você deve treinar seu ouvido, não seus dedos. Seus dedos não sabem de nada” (Ricci, 2020, tradução nossa). Ricci afirma que os conceitos básicos subjacentes à construção de uma técnica de mão esquerda avançada, da qual trata em *Left-hand technique*, “não lidam apenas com o treinamento da mão, mas também com o treinamento do ouvido” (Ricci, 2002, p. 2, tradução nossa). A primeira seção desse livro, intitulada “acordes” – significando aqui não especificamente a técnica de tocar acordes, mas sim tocar sons simultâneos de maneira geral – começa com a seguinte declaração:

O estudo de acordes [cordas duplas] há muito já foi aceito como método para remediar mão e dedos da mão esquerda fracos, assim como para melhorar a posição da mão esquerda. Mas a prática de acordes também serve a outro propósito. Ela aumenta as demandas do ouvido. Este efeito positivo dos acordes é facilmente percebido em bons músicos de quarteto de cordas. Eles geralmente possuem boa afinação, já que para tocar afinado são constantemente forçados a se adaptarem uns aos outros (Ricci, 2002, p. 4, tradução nossa).

A comparação entre a atitude de diferentes autores como Galamian, Flesch, Gerle, Vamos, Bron e Ricci a respeito da relação entre o ouvido musical e os expedientes técnicos associados à produção das alturas traz à tona a questão da própria delimitação do campo abarcado pela técnica

violinística (ou pela técnica instrumental de forma geral): de que conjunto de habilidades estamos falando quando nos referimos à técnica? No já citado trecho do texto de Galamian a respeito da afinação, podemos perceber como o autor associa uma discussão sobre técnica ao treinamento da atuação motora/postural. Essa atuação motora implica necessariamente um direcionamento mental, que é também importante objeto de análise de Galamian ao longo de seu livro. O autor não coloca em pauta, no entanto, o desenvolvimento da percepção auditiva. A habilidade de perceber e avaliar a afinação, indispensável à atuação do violinista, é tratada em sua obra, assim como na maior parte da literatura pedagógica, como um pré-requisito para a prática do violino, uma habilidade imprescindível ao violinista, da qual se fará uso no momento do estudo. Por outro lado, a partir dos outros exemplos que vimos, podemos presumir que para diversos autores a percepção auditiva para as alturas é também objeto de aprendizado, constituindo o seu desenvolvimento um dos objetivos do estudo do violinista.

Em última análise, a origem dessa questão reside em se, e em que medida, a percepção auditiva das alturas, no grau de refinamento exigido de um violinista, é determinada por fatores inatos ou sujeita ao desenvolvimento por influência de fatores externos. A partir da perspectiva histórico-cultural, entendemos que as faculdades psicológicas do ser humano não são explicadas apenas por determinações biológicas. Essas faculdades são constituídas historicamente, tanto ao longo da história humana quanto ao longo da vida de um indivíduo, como produto das relações sociais e do contínuo processo de objetivação e apropriação dos elementos culturais existentes na sociedade onde se vive (Vigotski, 2018, p. 67-68, p. 36; Duarte, 2013, p. 26-35, 50-54).

A apropriação e a objetivação são dois momentos da dinâmica na qual o desenvolvimento humano está inserido. Para Duarte (2013, p. 21), “a relação entre os processos de objetivação e apropriação constitui a dinâmica fundamental da formação do gênero humano e dos indivíduos”. Desde o momento mais primordial do desenvolvimento humano, afastado da realidade contemporânea, quando um ser humano utiliza um objeto natural como um pedaço de pau para apanhar um fruto que de outra maneira não estaria ao seu alcance, o objeto deixa de ser apenas parte da natureza e adquire um aspecto humanizado, tornando-se uma ferramenta. O objeto natural, apropriado pelo indivíduo, “passa a ser uma objetivação, pois o ser humano objetivou-se nele, transformou-o em objeto humanizado, portador de atividade humana” (Duarte, 2013, p. 30). Outros

indivíduos podem apropriar-se dessa ferramenta, a cada vez modificando-a, em uma cadeia que se estende através de gerações, dando lugar a ferramentas cada vez mais sofisticadas.

Essa dinâmica de apropriação e objetivação caracteriza o desenvolvimento humano em toda a sua variedade de formas, incluindo o desenvolvimento da linguagem, das formas de relações sociais e, conseqüentemente, da própria estrutura psicológica do ser humano (Duarte, 2013, p. 34-35, 40-41, 50-51). Lev Vigotski afirma que a forma superior, ou seja, aculturada, de funções como sensação, percepção, atenção, memória, pensamento, entre outras, não são conseqüências diretas da constituição biológica do indivíduo, mas sim produtos de um desenvolvimento mediado pela aquisição de instrumentos psicológicos (Vigotski, 1997, p. 23-25, 106-107).

Os instrumentos psicológicos, que podemos exemplificar com os conceitos utilizados na linguagem, atuam de forma análoga a instrumentos no sentido literal do termo: são criações humanas utilizadas para mediar a relação do indivíduo com o meio no qual se encontra. Os instrumentos psicológicos como os conceitos são adquiridos pelo indivíduo por uma necessidade social e são socialmente transmitidos de uma geração a outra, sofrendo contínuas transformações, e possibilitam aos indivíduos que delas se apropriam operar nas condições da sociedade na qual se encontram. A língua falada é uma formação cultural, da qual cada indivíduo em uma sociedade se apropria, e que resulta em uma profunda transformação na sua maneira de se relacionar com o mundo. Através dos conceitos o ser humano se torna capaz não apenas de comunicar-se com seus semelhantes, mas de elaborar ideias complexas, agrupar elementos semelhantes, discernir os dessemelhantes, em suma, fazer sentido do mundo que o cerca.

Nesse contexto, a acuidade da percepção auditiva quanto à diferenciação de alturas está diretamente ligada à inserção do indivíduo em uma sociedade onde os sons são classificados de uma determinada maneira. Como resultado da exposição a essa forma de organização dos sons opera-se uma reestruturação psicológica na própria percepção dos sons, promovida pela apropriação dos conceitos como grave, agudo, alto, baixo, tom, semitom, afinado ou desafinado. A exposição do indivíduo a uma cultura musical na qual determinadas relações entre alturas são importantes faz com que a diferenciação das alturas se torne significativa para o sujeito, a partir do que ele pode passar a perceber e catalogar os sons à maneira exigida nessa cultura musical. Finalmente, para a prática do violinista, no âmbito da música de concerto atual, é exigida uma capacidade muito refinada e

específica de percepção auditiva para as alturas, mediada por uma série de conceitos que marcam a relação do violinista com os sons por ele percebidos e produzidos.

Na atividade de tocar violino diversas capacidades psicológicas basilares são continuamente desenvolvidas como resultado dessa atividade, juntamente com as habilidades físico-motoras aparentes. Se a percepção auditiva para as alturas é, ao menos em parte, adquirida e desenvolvida como resultado da prática do violinista, é preciso reconhecer o vínculo entre o desenvolvimento técnico no sentido estrito das habilidades motoras/posturais e o desenvolvimento da acuidade perceptiva. Olhando por este prisma, os traços aparentes das habilidades técnicas – os movimentos/posturas – tornam-se inseparáveis de seus traços subjacentes – aquilo que o violinista desenvolve em termos psicológicos em conjunto e/ou como resultado do desenvolvimento motor. Dentro dessa perspectiva encontramos embasamento para a posição de Ricci acerca da percepção auditiva do violinista, segundo a qual essa é uma habilidade que depende de uma construção e exercício contínuos para garantir seu funcionamento adequado, de maneira análoga ao que se dá com as habilidades motoras/posturais envolvidas na prática do violino; e como parte integrante da técnica, precisa ter um lugar no estudo regular dos violinistas.

Em *Ricci on glissando* o autor fala em “ouvido altamente *treinado*” ou “ouvido altamente *desenvolvido*” (Ricci, 2007, p. x, 16, 20, 108, tradução nossa). Essa concepção sobre o ouvido musical coincide com a noção vigotskiana sobre *desenvolvimento* propriamente dito (Vigotski, 2018, p. 32-36), segundo a qual o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, como é o caso da percepção auditiva para as alturas, constitui a formação de algo novo no indivíduo, e não um simples processo de amadurecimento de capacidades pré-existentes. Podemos corroborar a perspectiva de Ricci com os achados de Alexei Leontiev, psicólogo que desenvolveu, ao lado de Vigotski, a perspectiva histórico-cultural, e que considerava o ouvido musical para a percepção das alturas um *órgão funcional* (Leontiev apud Nikolsky, 2020, p. 158):

Os experimentos de Leontiev demonstram que o cérebro humano é capaz de gerar novos órgãos motores e sensoriais baseados em instrução e aprendizado. Uma vez formados, tais órgãos exibem uma estabilidade considerável e podem funcionar no mesmo nível de órgãos inatos, aparentando manifestar capacidades elementares inatas. A principal diferença é que tais órgãos não são “análogos” no sentido de que os reflexos dos quais são compostos “não simplesmente traçam ou copiam a sequência de estímulos externos, mas unem processos de reflexo independentes com seus efeitos motores em um ato reflexo complexo único”, o qual então é estabelecido como unidade e se torna cada vez mais automático. Ao final, este curso de desenvolvimento instala o que aparenta ser um mecanismo totalmente automático de categorização das alturas que pode efetivamente operar mesmo quando um indivíduo bem-treinado não está conscientemente tentando identificar as alturas na música, dando a impressão de que sua habilidade de reconhecer as alturas é inata (Nikolsky, 2020, p. 159-160, tradução nossa).

Ricci aponta o treinamento do ouvido como um dos objetivos dos movimentos e posturas que devem ser realizados pela mão esquerda na sessão de estudos do violinista. Ou seja, estabelece-se não mais uma relação unilateral, como no caso da abordagem de Galamian, mas uma via de mão dupla: o ouvido guia a mão, mas a mão também serve de guia ao ouvido na medida em que sua atuação é responsável por fornecer os dados sonoros que permitem desenvolver continuamente esse ouvido. Essa é uma relação menos evidente entre ouvido musical e a dimensão técnica no sentido estrito da atuação motora/postural, que leva em consideração os aspectos cognitivos, não aparentes, no trabalho técnico. Se outros autores, como Bron, chegaram a intuir a importância do bom posicionamento da mão para o desenvolvimento de uma boa afinação, como vimos acima, nenhum deles colocou o mesmo peso que Ricci no aspecto do treinamento auditivo possibilitado pelos exercícios técnicos para a mão esquerda.

2. A abordagem cordal de Ricci

Ricci considera que “a única maneira de adquirir técnica de mão esquerda em menos tempo de estudo é se os exercícios que você estuda forem baseados em treinamento aural” (Ricci, 2007, p. 103, tradução nossa). A maneira como ele propõe que esse treinamento da escuta seja realizado no cotidiano de estudos do violinista está ligado à *abordagem cordal* proposta em *Left-hand technique* (2002). Com o termo “cordal” ele se refere nesse texto a uma abordagem baseada em acordes, na harmonia, nas relações entre as notas. Segundo Ricci, para que o desenvolvimento do ouvido ocorra,

é necessário que exista um ponto fixo onde ele possa se ancorar. O primeiro ponto fixo da afinação, para Ricci, seriam as cordas soltas do violino.

O autor sugere, então, estudar escalas utilizando cordas soltas como bordão (figura 2). Se a boa afinação é baseada em relações entre as notas, “apenas o estudo de escalas em cordas duplas tem valor” por trabalhar com uma relação, e não com notas isoladas (Ricci, 2007, p. 16, tradução nossa). Ricci diz, ainda, que “é impossível treinar o ouvido com o estudo de notas simples [sem cordas duplas] e por esse motivo temos que estudar cordas duplas e utilizar notas-bordão” (Ricci, 2007, p. 103, tradução nossa).

FIGURA 2 – Exemplo de escala de sol maior com um bordão de corda solta.



Fonte: Ricci (2002, p. 5)

O próximo passo que Ricci prescreve são exercícios nos quais, não sendo mais possível manter a nota-bordão em corda solta, ela é transferida para uma nota dedilhada, como exemplificado na figura 3:

FIGURA 3 – Escala de lá maior com um bordão alternando entre nota presa e corda solta.




Fonte: Ricci (2002, p. 12)

Como último passo dessa progressão de exercícios, quando a tonalidade e/ou a posição não permitem a utilização de cordas soltas, são as próprias notas dentro do acorde, dedilhadas, que servem

de guia para a execução das demais. Isso obriga o violinista a adotar uma fôrma de mão definida a partir do acorde/tonalidade em questão (figura 4).


FIGURA 4 – Sequência de exercícios para a construção de uma escala em posição a partir do contorno do acorde.

Chordal outline




Ex. 42

Arpeggio



Ex. 43

Scale



Fonte: Ricci (2002, p. 16)

Ricci aponta para a definição do *contorno cordal* de uma passagem. Segundo essa ideia, a organização da mão esquerda deve ser pautada pelas notas que delineiam um acorde, cujas posições estruturam a fôrma de mão, e a partir desta estrutura do acorde é que o violinista deve estudar o arpejo e, posteriormente, a escala. Ricci diz:

Esta ordem de (1) um contorno cordal (Ex. 41), (2) o arpejo (Ex. 43) e (3) a escala (Ex. 43) é o que o instrumentista deve manter em mente. Normalmente isso é estudado na ordem inversa: primeiro a escala e assim por diante. Assim, nunca enfatizamos o aspecto cordal, que serve para ajudar a afinação e o posicionamento da mão esquerda. (Ricci, 2002, p. 16, tradução nossa).

Após expor sua abordagem cordal para a mão esquerda, Ricci propõe expandir a abrangência da fôrma de mão, que em geral abarca o intervalo de uma quarta entre primeiro e quarto dedos na mesma corda, para um intervalo de quinta. Nesse ponto o autor se afasta do pensamento mais hegemônico acerca desse aspecto da técnica, que podemos exemplificar com a opinião de Flesch, que se opõe justamente a esse tipo de proposta:

A pureza na afinação, quando se toca em posição, está largamente baseada no fato de que o primeiro e o quarto dedos em uma posição natural sobre a corda formam o intervalo de uma quarta. É por esta razão que eu me oponho a qualquer tentativa sistemática, exagerada, de expandir a mão, pois o intervalo de quarta corre o risco de ser transformado em intervalo de quinta. (Flesch, 2000, p. 11, tradução nossa).

Apesar de prescrever nos seus *Estudos elementares* exercícios para o movimento de extensão de cada dedo através de glissandos (Flesch, 2021, p.12; figura 5), Flesch faz a ressalva de que esses exercícios sejam usados “apenas em pequenas quantidades e não excedendo a distância de uma quinta” (Flesch, 2000, p. 10-11, tradução nossa). Flesch considerava esse um dos movimentos elementares da mão esquerda, mas não visava possibilitar uma abertura maior da mão de maneira generalizada através da prática desses exercícios.

FIGURA 5 – Exercícios para o movimento de extensão dos dedos da mão esquerda.



Fonte: Flesch (2021, p. 12)

Ricci advoga estender a abrangência da fôrma de mão para uma quinta, possibilitando abarcar, em uma só corda, em posição, a tríade maior ou menor, razão pela qual ele chama essa proposta para a posição da mão esquerda de *conceito cordal*. Para efetuar o alcance de cinco notas com quatro dedos, o segundo ou o terceiro dedo, a depender da situação, são responsáveis por tocar duas notas adjacentes, deslizando em um semitom dentro dos primeiros cinco graus da escala maior ou menor. Ricci propõe exercícios de pequenas escalas em cordas duplas baseados em manter o intervalo de

quinta em cordas duplas com o primeiro dedo e abarcar esta distância de quinta também entre primeiro e quarto dedos em uma corda (figura 6).

FIGURA 6 – Exercícios para a fôrma de mão abrangendo o intervalo de quinta.



Fonte: Ricci (2002, p. 21)

O exercício segue subindo até a quarta posição, recomeçando em sequência nas cordas lá e ré, e assim por diante. A ideia do autor é que o violinista gradualmente expanda o alcance da mão para “o intervalo de quinta e além”, desenvolvendo assim o conceito cordal (Ricci, 2002, p.20). Em *Ricci on Glissando*, este tema é retomado. Ricci coloca a possibilidade de adotar a abordagem cordal entre as vantagens da utilização da técnica de *glissando*, pois o *glissando* efetuado em um semitom permite abarcar o intervalo de quinta em uma só corda:

Além de proporcionar um atalho para o treinamento do ouvido e a técnica de mão esquerda, há pelo menos mais uma vantagem no sistema de *glissando* favorecido por Paganini. Nomeadamente, o sistema de um só dedo nos permite ter cinco notas na mão no lugar de quatro, isto é 1-3-5, no lugar de 1-2-3-4. [...] Em um sistema cordal, um acorde – cinco notas – precisa estar ao alcance da mão, de modo que a mão está em duas posições ao mesmo tempo. Para abranger cinco notas com apenas quatro dedos, nós simplesmente movemos um dedo em um semitom. Por exemplo, para tocar um acorde de lá maior, o primeiro dedo está em primeira posição e o quarto dedo está em segunda posição (Ricci, 2007, p. 15, tradução nossa).

Ricci exemplifica esse argumento com o primeiro compasso do primeiro capricho de Paganini, onde a mão é obrigada a adotar esta posição, com o primeiro dedo em primeira posição e quarto dedo em segunda posição. Em seguida, o autor utiliza-se desse exemplo para abordar o problema do posicionamento da mão esquerda: segundo ele, “Paganini nos ensina com essa passagem uma posição eficiente”, a saber, “*com a palma da mão paralela ao espelho*” (Ricci, 2007, p. 15-16,

tradução nossa, grifo nosso).

A abordagem cordal de Ricci constitui uma tentativa, por um lado, de trabalhar mais diretamente com os conceitos da harmonia tonal em um instrumento que, por ser primariamente melódico, faz com que seus praticantes nem sempre estejam atentos à estrutura harmônica que é determinante para a noção de boa afinação. Já no plano estritamente motor/postural, o conceito cordal de fôrma de mão prevê que os acordes organizem o posicionamento da mão, permitindo que uma única posição abarque um escopo maior de notas. Admitindo que encontrar as posições exatas de cada nota sobre o espelho seja um dos maiores desafios para o violinista, uma posição até certo ponto estática pode oferecer uma segurança maior em termos da localização das notas e da afinação, ao mesmo tempo em que há situações, principalmente no repertório virtuosístico, em que outro posicionamento não seja sequer possível, como no caso do exemplo dado por Ricci no primeiro Capricho de Paganini. Ricci afirma que uma cuidadosa análise dos *24 Caprichos* de Paganini revela que “seu conceito de técnica de mão esquerda era baseado em um sistema cordal, e não em um sistema escalar” (Ricci, 2007, p. 15, tradução nossa).

Um ponto importante a ser destacado é o que o posicionamento da mão esquerda em duas posições ao mesmo tempo, como nesse exemplo, acarreta para o polegar. O polegar é posicionado no lado oposto do braço do violino, em relação ao restante dos dedos, servindo como ponto de referência tátil e proprioceptiva para a colocação dos dedos sobre o espelho. Uma mudança de posição significa, geralmente, uma acomodação de todo o braço, mão e dedos, incluindo o polegar. Portanto, o arranjo da fôrma de mão proposto por Ricci, que abarca duas posições ao mesmo tempo, permite que mais notas possam ser dedilhadas a partir de um contato fixo do polegar, ou seja, com maior segurança do que ocorre com a fôrma de mão habitual.

em *glissando*) diminui a tendência de realizar uma mudança abrupta” (Ricci, 2002, p. 31, tradução nossa). Esse tema é o que ele vem a desenvolver com maior profundidade em seu segundo e último livro, *Ricci on glissando*.

Algumas das principais ideias de Ricci já se encontram presentes em seu primeiro livro, enquanto outras foram desenvolvidas ao longo dos anos, e são encontradas de forma melhor acabada no seu segundo livro, publicado quase vinte anos depois. O autor propõe uma diferenciação maior entre o conceito de mudança de posição atual (conforme Flesch e Galamian) e o conceito de *glissando*, expediente técnico supostamente utilizado no tempo de Paganini. O termo *glissando*, no segundo livro de Ricci,

se refere a mover um dedo de uma nota para a próxima sem mover simultaneamente o polegar (apesar de que o polegar pode subsequentemente *seguir* o dedo, como explicado no capítulo 2). *Glissando* se distingue de mudança de posição: essa última expressão se refere ao movimento simultâneo do polegar e do dedo (Ricci, 2007, p. 1, tradução nossa).

Ao comparar este trecho com o citado anteriormente, onde Ricci classifica três tipos diferentes de mudança de posição, vemos que se antes Ricci equiparava *glissando* com *mudança de posição* básica ou pequena, aqui ele diferencia esses dois procedimentos, com base no conjunto de movimentos por eles requisitados e na abordagem do instrumento que lastreia cada um deles. No desenvolvimento das pesquisas técnicas do autor, sua publicação mais tardia detalha *como* adotar a abordagem cordal do ponto de vista prático, descrevendo melhor o tipo de movimento que precisa ser realizado dentro de uma única posição para que a fôrma de mão no seu conceito cordal, já esboçada em *The left-hand technique*, se torne viável (Ricci, 2002, p. 19-20; 2007, p. 15).

Em *Ricci on glissando* (2007), dois sistemas de abordagem do espelho do violino e produção das notas são contrapostos, com base no modo de sustentação do violino na posição de tocar. Em contraposição ao sistema atual, o sistema designado como antigo é situado na época de Paganini, Ernst, Vieuxtemps e Wieniawski, quando, segundo o autor, os violinistas mantinham a mão em uma posição relativamente estacionária, pois isso era necessário para a sustentação do instrumento (sem queixeira), e utilizavam a técnica do *glissando* – movendo um dos dedos em direção à próxima nota sem mover ao mesmo tempo o polegar, que permanecia ancorado na posição relativa ao que hoje denominamos terceira ou quarta posição. Dessa maneira o polegar estabelecia um ponto de referência

a partir do qual era possível medir as distâncias no espelho. De acordo com Ricci, Paganini teria dito que possuía um segredo, sobre o qual deixou uma pista: “existe apenas uma escala e apenas uma posição” (Ricci, 2007, p. 12). Ricci revela em entrevista que

Foi apenas aos 83 anos, quando eu não conseguia mais segurar o violino em função de dores no ombro e nas costas, que eu tirei pela primeira vez a minha queixeira. Foi então que eu encontrei a resposta. Para a minha surpresa, eu tive de mudar toda a minha técnica de mão esquerda. Para descobrir o segredo de Paganini, eu deveria ter começado por aqui (Ricci, 2019a, tradução nossa).

A partir da “descoberta do segredo” de Paganini, que ele credita à retirada da queixeira, Ricci interpreta a “única escala” como sendo a escala cromática, e a “única posição” como sendo a atitude de deixar o polegar no ponto fixo acima referido (Ricci, 2007, p. 12). Com isso Ricci destaca a importância de “conhecer” o violino no sentido longitudinal, conscientizar-se dos espaços entre semitons que vão diminuindo continuamente conforme se sobe no espelho em direção ao cavalete. Para conhecer desta forma o espelho, é necessário 1. ter um ponto fixo de referência, tanto no sentido físico, com o polegar fixo, como no sentido perceptivo, com o som da corda solta ou de outra nota para comparação e 2. estudar as distâncias ao longo das cordas percorrendo os intervalos com o mesmo dedo.

De acordo com essa ideia, o principal exercício proposto em *Ricci on Glissando* para desenvolver o ouvido e a desenvoltura mecânica da mão esquerda é a prática de escalas em *glissando*, realizadas primeiramente com um dedo deslizando na mesma corda e o auxílio de uma corda solta como bordão, com a finalidade de controlar a afinação a partir de um ponto fixo (figura 8), passando posteriormente a escalas em certo intervalo de cordas duplas realizadas da mesma forma, ou seja, com os mesmos dedos deslizando (figura 9). Ricci (2007, p. 18) considera que esse tipo de estudo representa um atalho para a aquisição de uma técnica de mão esquerda avançada, própria para a performance dos trechos mais difíceis do repertório de violino.

FIGURA 8 – Exemplo de escalas deslizando com um dedo utilizando corda solta como bordão.



Fonte: Ricci (2007, p. 22)

FIGURA 9 – Exemplo de escalas em cordas duplas utilizando o *glissando*: escalas em quintas.



Fonte: Ricci (2007, p. 24)

Ricci fala, de passagem, sobre o intervalo de quinta ser o mais fácil para o ouvido. Ele considera um passo importante, após estudar as escalas em glissando com a nota-bordão da corda solta, usar o intervalo de quinta para “criar seu próprio bordão” (Ricci, 2007, p. 23, tradução nossa)

Estudar escalas em quintas é, sem dúvida, a melhor prescrição para desenvolver boa afinação. Se o ouvido não foi treinado para ouvir quintas, então a pessoa não consegue afinar apropriadamente o violino, o que é muitas vezes o caso. Portanto é surpreendente descobrir que embora o violino seja baseado no intervalo de quintas, a prática de quintas é geralmente negligenciada nos métodos de ensino atuais. Em adição ao seu valor para o treinamento auditivo, o estudo de escalas com um só dedo em quintas também serve para nos ensinar a alocação correta dos dedos – nomeadamente, nas “almofadas” dos dedos em

oposição a nas pontas. Colocar os dedos muito retos e sobre as pontas tem um efeito deletério sobre o vibrato. [...] Além disso, tocar com os dedos em pé e muito arqueados tem a desvantagem adicional de limitar o alcance da sua extensão. Você consegue espalhar muito mais a mão tocando sobre as “almofadas” com os dedos em um ângulo mais direcionado à voluta (Ricci, 2007, p. 23-24).

Esta linha de pensamento foi posteriormente desenvolvida por Rodney Friend, para quem as quintas em cordas duplas formam a base da fôrma de mão e da boa afinação. Suas ideias foram expostas em *The Violin in Fifths* (O violino em quintas), onde Friend diz textualmente que foi inspirado em conversas com Ricci (Friend, 2020, p. 5). Segundo Ricci, o advento da queixeira fez com que os violinistas passassem a segurar o violino principalmente com o queixo, liberando a mão desta função, e passando a lidar com as *posições*, em um sistema de dedilhado 1-2-3-4 (ao qual o autor opõe o sistema 1-1-1-1 ou *sistema de glissando*), e com *mudanças de posição*, abandonando a técnica do *glissando*. O sistema atual propiciaria uma mobilidade maior da mão e do braço esquerdos, em detrimento da estabilidade que o sistema antigo oferecia (Ricci, 2007, p. 12-17). Ricci comenta acerca da desvantagem que, segundo ele, o sistema novo apresenta:

A queixeira deu ao instrumentista o privilégio dúbio de pular de uma nota a outra movendo o braço inteiro, da ponta do dedo ao ombro “à la trombone”. Nós aprendemos a tocar usando este sistema, mas ele é muito mais difícil pois o fator de risco para o instrumentista é muito maior (Ricci, 2007, p. 17, tradução nossa).

Ricci utiliza evidências históricas para construir seu argumento de que existiria um sistema antigo de manusear o violino, anterior ao uso da queixeira, onde o violino não era pensado em termos de posições e seria corrente o uso da técnica de *glissando*, porém podemos constatar em fontes como o tratado de Leopold Mozart (1991), publicado em 1756, que o “sistema de *posições*” já era descrito antes do advento da queixeira. De qualquer maneira, o autor advoga em favor da (re-)introdução da técnica de *glissando*, com a qual ele visa suplementar (e não suplantar) o aparato técnico atual, pois em sua opinião é a adição do *glissando* ao conjunto de expedientes técnicos que já são usualmente desenvolvidos pelos violinistas da atualidade que leva ao verdadeiro domínio do espelho (Ricci, 2007, p. x). Ele busca subsídios em supostas evidências históricas, portanto, para corroborar a sua proposta técnica para o presente.

Ricci considera que o procedimento da mudança de posição e a dicotomia, na qual se ancora a

técnica atual, entre tocar em posição (privilegiando o movimento vertical dos dedos) e mudar de posição (movendo a mão e o braço em bloco) advém dessa mudança material no próprio instrumento, o uso da queixeira.

Com a invenção da queixeira e a substituição gradual do glissando pela mudança de posição, nós perdemos a técnica de mover um só dedo com qualquer tipo de agilidade. Mover o mesmo dedo várias vezes sucessivamente é uma técnica especial, inteiramente diferente de realizar uma mudança de posição, e que não pode ser dominada sem prática, o que nos traz a uma das maiores fraquezas do novo sistema de tocar e dos métodos de ensino atuais – nomeadamente, que ensinamos a tocar com quatro dedos mas não com um. Em outras palavras, ensinamos a colocar o próximo dedo para tocar a próxima nota, mas não a mover o dedo já colocado. Nosso problema é o transporte – e não o ato de abaixar o próximo dedo (Ricci, 2007, p. 6, tradução nossa).

4. Ricci *versus* Flesch e Galamian

Para comparar o que Ricci chama de sistema atual ou novo na prática e ensino do violino com a abordagem por ele defendida, vejamos o que dizem Flesch e Galamian acerca do modo de sustentação e dos movimentos requisitados pela mão esquerda do violino. Flesch diz que o violino deve ser

posicionado sobre a clavícula e, até certo ponto, sobre o ombro esquerdo, mantido no lugar pelo maxilar inferior esquerdo e apenas (levemente) sustentado pela mão esquerda, para a qual, afinal, precisamos preservar a maior liberdade possível para mudar de posição (Flesch, 2000, p. 2, tradução nossa).

Segundo Galamian,

não deve haver nenhuma regra exata sobre como segurar o instrumento. Alguns artistas sustentam o violino inteiramente com o ombro e a cabeça e se sentem obviamente confortáveis fazendo isso. Outros deixam o apoio do instrumento para a mão esquerda, apoiando o violino na clavícula, com o queixo assumindo parte ativa (pressão) em determinadas mudanças de posição (Galamian, 2023, p. 1).

Apesar de conceder uma parcela da responsabilidade na sustentação do violino à mão esquerda, podemos ver como ambos autores reconhecem a importância da sustentação do violino entre o

ombro e o queixo para a realização da mudança de posição, ponto nevrálgico da relação entre modo de sustentação e técnica de mão esquerda, segundo Ricci.

Tanto Flesch como Galamian dedicam uma seção em seus respectivos tratados a elencar os movimentos básicos da mão esquerda, onde, apesar de uma descrição minuciosa, nenhum deles caracteriza propriamente a técnica conceptualizada por Ricci como *glissando*. Flesch menciona duas possibilidades de movimentar o dedo deslizando sobre a corda, o “movimento lateral, como exemplificado pelas escalas cromáticas e extensões” (Flesch, 2000, p. 10, tradução nossa), e o movimento conjunto de toda mão e braço na mudança de posição. Galamian, assim como Flesch, cita o movimento *horizontal* dentro de uma *posição*, “o deslizar para cima e para baixo com um dedo enquanto a mão e o polegar permanecem parados”, e o movimento de *mudança de posição*, onde dedos e mão deslizam juntos (Galamian, 2023, p. 6-7).

A sistematização da técnica de mão esquerda realizada por Flesch (2000) compreende o tocar em posição, com posições bem estruturadas, e as mudanças de posição. Para ele, a mudança de posição “constitui a parte mais desafiadora da técnica de mão esquerda” (Flesch, 2000, p. 12, tradução nossa). Flesch enfatiza a importância de estabelecer a sensação de tocar *em posição* antes de começar a abordar as mudanças de posição e coloca como problema principal da mudança de posição a mensuração exata das distâncias, problema principal, aliás, que Ricci busca resolver com seu sistema de estabilidade do polegar e mensuração através de um ponto fixo. Flesch, no entanto, considera que a tarefa de medir a distância e alcançar a nova posição é desempenhada pelo antebraço, até a quarta posição, e a partir daí envolve também parte superior do braço, mão e polegar, enquanto os dedos assumem um papel mais passivo (Flesch, 2000, p. 12).

Galamian (2023, p. 11) descreve também a possibilidade da realização de “meia mudança”: ela se dá quando o polegar fica estacionário enquanto a mão esquerda alterna entre posições próximas no âmbito de determinada passagem – correspondendo ao que Ricci (2002, p. 30) chama de mudança *pivotante* em seu primeiro livro –, ou quando a mudança de posição da mão ocorre adiantada em relação ao polegar, em passagens descendentes. Outra modalidade de mudança de posição onde o polegar fica estacionário, ajustando-se posteriormente à nova posição, também é referida: Galamian afirma que um tipo “moderno” de mudança é o dedilhado *rastejante*, também mencionada por Ricci em seu primeiro livro, em sua já citada classificação dos tipos de mudanças de posição. Aqui ocorre

primeiro a extensão ou contração de um dedo para a nova posição, com a subsequente realocação do polegar (Galamian, 2023, p. 20). Apesar de considerar essas instâncias de movimento disjunto dos dedos em relação ao polegar, os expedientes técnicos descritos por Galamian não abarcam a concepção de Ricci sobre o *glissando*.

Galamian se opõe à realização de mudanças de posição em um tom inteiro com o mesmo dedo, que segundo ele, não podem ser feitas de maneira imperceptível, ocasionando um *portamento* indesejável (Galamian, 2023, p. 20). Com isso, ele sugere fazer, quando possível, uma mudança desse tipo no semitom, onde se poderia fazê-la de forma praticamente imperceptível. A técnica proposta por Ricci (2007) tem declaradamente o propósito de desenvolver a habilidade de transportar um mesmo dedo em sequência, tanto no semitom como no tom inteiro, sendo essa última uma ação que Galamian destaca como potencialmente indesejável. Galamian (2013) prioriza o movimento vertical dos dedos, como forma de imprimir clareza na articulação e evitar *portamentos* indesejados, em detrimento a dedilhados onde o dedo “escorrega”, que são os que Ricci pretende reabilitar como uma escolha válida.

Analisando as contribuições de Flesch e Galamian podemos ver como a percepção de Ricci acerca dos expedientes técnicos hegemonicamente desenvolvidos pelos violinistas é corroborada em dois pontos. Primeiro, a técnica por ele descrita como *glissando* e a sua importância na condução da mão esquerda e na escolha de dedilhados não encontra correspondência na obra de Flesch e Galamian. Considerando essas duas obras, que são, desde o período em que Ricci viveu e escreveu até os dias de hoje, os mais importantes e abrangentes tratados acerca da prática e pedagogia do violino, podemos concluir que a técnica de *glissando* realmente não faz parte do conjunto de ferramentas técnicas conscientemente trabalhadas pela maioria dos violinistas na atualidade. A descrição e as propostas para o desenvolvimento da técnica de *glissando* constituem, assim, uma contribuição original do autor com vistas a superar o problema da realização de passagens difíceis envolvendo mudanças de posição, frequentemente envolvendo também passagens em cordas duplas em terças, sextas, oitavas ou décimas, tão comuns no repertório virtuosístico do violino. Segundo, evidencia-se também que a forma de sustentar o violino possui implicações diretas em quais movimentos e posturas são usados para produzir as alturas, uma vez que a técnica de *glissando* descrita por Ricci pressupõe um tipo de movimentação da mão esquerda com o polegar fixo, servindo de âncora, e um posicionamento da

mão mais paralelo ao braço do violino nas posições baixas, condizentes com um papel da mão esquerda de sustentar o violino, evitando movimentos grandes e abruptos, ao passo que na técnica descrita por Flesch e Galamian, a mudança de posição, que é realizada com o braço todo, necessariamente implica na sustentação do violino entre o queixo e o ombro.

Podemos, mais uma vez, encontrar também no plano cognitivo fatores que embasam a diferença de perspectiva entre Ricci e os demais autores da pedagogia do violino. Para o violinista, o problema fundamental de encontrar as notas sobre o espelho em um instrumento que não possui nenhum tipo de marcação visual recai na formação de certos marcadores táteis e proprioceptivos. A propriocepção se constitui das sensações que o indivíduo tem do seu próprio corpo, estático ou em movimento. Segundo o psicólogo Serguei Rubinstein, outro representante da vertente histórico-cultural, “as várias sensações têm um papel na percepção das propriedades ou qualidades espaciais das coisas, em especial as sensações táteis e cinestésicas” (Rubinstein, 1973, p. 160). O mesmo autor discorre sobre a importância que adquire, também, a visão no desenvolvimento da percepção espacial. Em se tratando do desenvolvimento da técnica violinística de mão esquerda, porém, é a sensação auditiva que compõe, juntamente com a sensação tátil e cinestésica, a percepção espacial do espelho do violino.

É importante destacar, neste ponto, a distinção que é feita, no campo da psicologia histórico-cultural, entre sensação e percepção. A sensação diz respeito à captação dos estímulos diretos incidentes sobre o organismo, enquanto a percepção agrupa e organiza estas sensações, formando a partir delas uma imagem da realidade. A percepção unifica e dá sentido às sensações, possibilitando a formação de uma imagem coerente dos objetos e fenômenos (Martins, 2015, p. 130-131; Rubinstein, 1973, p. 134). Dessa forma, as sensações obtidas a partir dos movimentos do próprio violinista e da maneira como o seu corpo, braço, mão e dedos esquerdos ocupam o espaço em relação ao objeto que manuseiam, o violino, vão construindo para ele imagens mentais das ações sobre o espelho do violino. As sensações táteis e proprioceptivas resultam dos movimentos que são orientados à obtenção de determinado resultado sonoro. Mas, ao mesmo tempo, a memória dessas mesmas sensações guia o violinista em subseqüentes tentativas de reproduzir as mesmas ações, de maneira que ele se torne capaz de obter resultados consistentes, como encontrar acuradamente o ponto exato do espelho onde se encontra determinada nota.

Para Ricci, a forma mais segura de criar essa orientação sobre o espelho é realizar movimentos menores e medidos a partir de um ponto fixo próximo, o polegar, mantendo um maior contato da mão esquerda com o violino, evitando grandes saltos. Em Flesch e Galamian, por outro lado, vemos uma preferência por manter a mão em posições bem estruturadas com base no intervalo de quarta entre primeiro e quarto dedos, onde a medição de distâncias a partir de um ponto fixo ocorre dentro da posição fixa, com reconhecimento do problema que a mudança de posição coloca para o violinista.

Um outro aspecto importante a ser mencionado em relação às contribuições de Ricci são os conceitos que ele introduz para o estudo da técnica de mão esquerda. De acordo com Lígia Márcia Martins, os conceitos desempenham um importante papel nos processos perceptivos:

A conexão entre a imagem captada e a palavra que a designa possibilita uma apreensão mais rigorosa das propriedades do objeto percebido, na medida que imbrica percepção e conceito. A percepção de um objeto que se faz acompanhada do conceito correspondente otimiza a discriminação dos indícios básicos em favor dos secundários, favorecendo a abstração dos seus traços essenciais. Quando necessário, enriquece a formulação de hipóteses perceptuais, corroborando uma maior qualidade na apreensão perceptiva (Martins, 2015, p. 132-133).

Assim, ao preconizar seu conceito cordal para a fôrma de mão esquerda e enfatizar a importância do estudo em cordas duplas, Ricci põe em primeiro plano conceitos relativos à harmonia tonal, como os acordes e intervalos inerentes a eles, no estudo de exercícios técnicos, otimizando as condições para o desenvolvimento da percepção auditiva e conferindo uma camada adicional de possíveis marcadores táteis e proprioceptivos para a consolidação de uma fôrma de mão eficaz. Nesse sentido, no estudo em cordas duplas, lida-se com os conceitos de intervalos e suas identidades harmônicas, cada qual (por exemplo, si bemol menor, como na Figura 4) carregando a possibilidade de se converter em um ponto de referência tátil e proprioceptiva. Com sua caracterização do conceito de *glissando*, que coloca em tela a importância de medir cuidadosamente as distâncias a serem percorridas longitudinalmente no espelho, diferenciando-o do conceito mudança de posição, Ricci acaba possibilitando também um aprofundamento no desenvolvimento tanto da função de percepção auditiva para as alturas quanto das funções proprioceptivas e táteis do violinista.

5. Considerações finais e avaliação crítica

Ricci tratou de maneira mais aprofundada que a maioria dos pedagogos do violino do problema do desenvolvimento da percepção auditiva, propondo métodos de desenvolvimento motor/postural da mão esquerda diferentes dos encontrados em outras obras pedagógicas dos séculos 20 e 21. Seus exercícios e seu método geral de trabalho constituem ferramentas originais para o desenvolvimento da técnica em áreas que apresentam certos pontos cegos na abordagem técnica tradicional. Suas elaborações técnicas influenciaram ainda outra contribuição importante, de Robert Friend, que partiu da ideia de Ricci sobre a importância do estudo de quintas.

A obra pedagógica de Ricci mostra, não obstante, algumas falhas, como a já mencionada argumentação de que a técnica do passado não era pensada em termos de posições. Ainda no aspecto da construção histórica da técnica de violino, Ricci também não levou em conta que, de acordo com relatos de contemporâneos de Paganini, como atesta Carl Guhr (1830, p.1), sua maneira de tocar era absolutamente *sui generis*, o que não torna possível generalizar a técnica corrente no século 19 a partir da obra de Paganini, nem concluir que o seu modo de tocar, ou o do século 19 de maneira geral, pode ser atribuído tão significativamente à ausência da queixeira e ao fato de, à época, o violino ser segurado com a mão, e não entre queixo e ombro.

Outro ponto controverso na obra de Ricci é sua avaliação muito simplista em relação à (falta de) eficácia do estudo de escalas em notas simples (apenas uma nota por vez) visando a afinação. O exagero com que ele afirma que apenas o estudo em cordas duplas leva ao desenvolvimento do ouvido se deve, talvez, à uma tentativa de enfatizar essa utilidade específica do estudo em cordas duplas, que não foi suficientemente elaborada por nenhum outro autor. Essa visão, contudo, exclui a importância do estudo da afinação nas escalas simples que é, por um bom tempo no aprendizado do violinista, seu único recurso (além da possibilidade de se estudar com algum elemento externo, como o acompanhamento de outro instrumento), já que a execução de cordas duplas impõe uma série de outros problemas técnicos a violinistas menos experientes, que não podem ser desprezados. Além do mais, é evidente que o estudo da afinação em notas simples também pode produzir o desenvolvimento do ouvido, pois o violinista pode comparar a afinação das notas mesmo quando tocadas sucessivamente, ainda que o recurso das cordas duplas traga novos e mais ricos dados perceptivos para o contínuo desenvolvimento do “ouvido altamente treinado”.

A alegação em *Ricci on Glissando* de que a maneira de estudar ali exposta seria de um atalho para a técnica avançada também é problemática. Ricci comenta, como vimos, que sua “descoberta do segredo de Paganini” foi feita apenas aos 83 anos (antes de escrever seu segundo livro). Ele faz uma avaliação demasiado unilateral ao dar tamanho peso ao *glissando* na aquisição de uma técnica de violino virtuosística. Ricci não leva em conta que tudo aquilo que formou a base de seu próprio conhecimento técnico e possibilitou sua carreira muito exitosa como intérprete – com base nas concepções hegemônicas de posição e mudança de posição, uso da queixeira e antes de descobrir o “segredo” de Paganini – foi necessário para que, na velhice, chegasse às sínteses teóricas que chegou.

As contribuições de Ricci permitem uma visão mais dialética do desenvolvimento técnico, compreendendo que a capacidade de percepção vai sendo desenvolvida juntamente com o desenvolvimento técnico no sentido estritamente físico/motor do violinista, em uma influência recíproca contínua. Por outro lado, Ricci não leva em conta que a maneira de estudar por ele proposta passa a se tornar factível somente a partir de certo estágio de desenvolvimento do violinista, e que seu método de estudo não constitui, portanto, um atalho, e sim uma possibilidade de ascensão a um estágio superior dos expedientes técnicos, dependendo de conquistas anteriores em relação ao manejo do instrumento. Os limites da abordagem de Ricci estão no fato de que dificilmente o violinista será capaz de praticar com sucesso os exercícios propostos em seus livros antes que esteja estabelecida uma boa base de fôrma de mão que compreenda o intervalo de quarta entre primeiro e quarto dedos e a habilidade de estudar escalas e afinação de maneira homofônica.

Quando Flesch descreve a fôrma de mão enquanto espaço de quarta entre primeiro e quarto dedos, colocando-se contra extrapolar esse intervalo indiscriminadamente, está implícito, para ele, uma necessidade de organizar a fôrma de mão esquerda de maneira tal que o violinista possa desenvolver uma noção das relações intervalares contidas entre os dedos em posição fixa. Esse é um estágio elementar de construção da técnica, que parte de uma exigência anterior àquela técnica mais avançada que Ricci busca desenvolver. O conceito cordal para a fôrma de mão que Ricci propõe pode então ser encarado como uma tentativa de superação dialética⁵ da fôrma de mão proposta por Flesch e Galamian e, da mesma forma, sua abordagem cordal do estudo de escalas em cordas duplas e o estudo das escalas em *glissando* pode ser encarado como uma superação dialética da abordagem tradicional do estudo de escalas – e não um atalho para a técnica virtuosística.

A partir do momento em que já esteja consolidada para o violinista uma base em termos da fôrma de mão, e que a maneira tradicional de estudar escalas esteja propiciando possibilidades limitadas de crescimento, a proposta de Ricci pode oferecer um caminho para seu desenvolvimento técnico subsequente. Se é justamente estudando aqueles pontos nos quais se encontra uma fraqueza que o violinista tem a possibilidade de progredir, é natural que no momento em que ele já domine a técnica de “baixar os dedos”, como Ricci coloca, que escalas desse tipo não proporcionem material suficiente para um avanço muito significativo na técnica. É nesse momento que estudar o *glissando*, o “transporte” (Ricci, 2007, p. 6) da mão de um ponto a outro do espelho, momento que apresenta, afinal, o maior desafio para o violinista, pode produzir avanços mais consideráveis.

Assim, a partir de uma análise da perspectiva de Ricci, observamos que a aplicação de seus métodos de estudo pode tornar-se uma importante ferramenta no desenvolvimento técnico e musical de violinistas, levando-se em conta seus limites e tomando suas contribuições de maneira crítica.

REFERÊNCIAS

AUER, Leopold. **Violin playing as I teach it**. New York: Dover, 1980.

BRON, Zakhar. **The Art of the Etude: A collection of Etudes for the Violin**. New York: Carl

⁵ “A superação dialética é simultaneamente a negação de uma determinada realidade, a conservação de algo essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior” (Konder, 2011, p. 25).

Fischer, 1998.

DUARTE, Newton. **A individualidade para si: contribuição a uma teoria histórico-crítica da formação do indivíduo**. Campinas: Autores Associados, 2013.

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

FLESCH, Carl. **Estudos Elementares (Urstudien) para violino**. Trad. Camilo da Rosa Simões. 2021. Disponível em:
https://www.academia.edu/45562690/Carl_Flesch_Estudos_Elementares_Urstudien_tradu%C3%A7%C3%A3o_em_portugu%C3%AAs?fbclid=PAaAaICj-xtj6XgqZ8XiR4d_0ARzcQFCe8CGM7FYZihPFppwF7T7jfMeIY84 Acesso em: 7/11/2022.

FRIEND, Rodney. **The Violin in Fifths**. London: Beares Publishing, 2020.

GALAMIAN, Ivan. **A mão esquerda**. In: Princípios de Execução e Ensino do Violino. Trad. Camilo Simões. 2023 Disponível em:
https://www.academia.edu/99819718/Ivan_Galamian_A_m%C3%A3o_esquerda_cap%C3%ADulo_2_do_livro_Principles_of_violin_playing_and_teaching_Princ%C3%ADpios_de_execu%C3%A7%C3%A3o_e_ensino_do_violino_1962_tradu%C3%A7%C3%A3o_em_portugu%C3%AAs
Acesso em: 24/01/2024

GERLE, Robert. **The Art of Practising the Violin**. 2. Ed. Londres: Stainer & Bell, 2009.

GUHR, Carl. **Über Paganini's Kunst der Violine zu spielen**. Mainz: Schott, 1830.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 28. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

MARTINS, Lígia Márcia. **O desenvolvimento do psiquismo e a educação escolar: contribuições à luz da psicologia histórico-cultural e da pedagogia histórico-crítica**. Campinas: Autores Associados, 2013.

NIKOLSKY, Aleksey. **Emergence of the distinction between “verbal” and “musical” in early childhood development**. In: MASATAKA, Nobuo (org.) The origins of language revisited. Singapore: Springer Nature, 2020. p.139-215 Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-981-15-4250-3_7 Acesso em: 22/02/2023.

RICCI, Ruggiero. **Left-Hand violin technique**. Milwaukee: Schirmer, 2002.

RICCI, Ruggiero. **Ricci on glissando: The Shortcut to Violin Technique**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

RICCI, Ruggiero. **The secret behind Paganini's amazing technique.** The Strad, 18/04/2019. 2019a Disponível em: <https://www.thestrad.com/featured-stories/the-secret-behind-paganinis-amazing-technique/5453.article> Acesso em: 24/01/2024

RICCI, Ruggiero. **None of my teacher were any good at explaining technique.** The Strad, [s. l.] 2/08/2019. 2019b Disponível em: <https://www.thestrad.com/playing-hub/none-of-my-teachers-were-any-good-at-explaining-technique-ruggiero-ricci/4146.article?adredir=1> Acesso em: 24/01/2024

RICCI, Ruggiero. **Ask the teacher, The Strad, [s. l.] 24/02/2020.** Disponível em: <https://www.thestrad.com/playing-hub/ask-the-teacher-ruggiero-ricci/10260.article> Acesso em: 24/01/2024

RUBINSTEIN, Serguei. **Princípios de Psicologia Geral Vol. III.** Lisboa: Editorial Estampa, 1973

STOWELL, Robin. **In principle – Violin Pedagogy through the Ages 2: Louis Spohr's Violinschule.** The Strad, [s. l.] v. 118, p. 58-61, oct 2007.

TSIOULCAS, Anastasia. **Remembering Ruggiero Ricci: A Virtuoso Soloist Spurred By Army Service.** Npr, [s. l.] 06/08/2012 Disponível em: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/08/06/158197808/remembering-ruggiero-ricci-a-virtuoso-soloist-spurred-by-army-service> Acesso em 24/01/2024

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **The history of the development of higher mental functions.** The Collected Works of L.S. Vygotsky, vol. 4. Trad. Marie J. Hall. New York: Springer Science + Business Media, 1997.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **Sete aulas de L. S. Vigotski sobre os fundamentos da pedologia.** Trad. e org. Zoia Prestes, Elizabeth Tunes. E-papers: Rio de Janeiro, 2018.

YONAN, David. **Ruggiero Ricci 1918-2012 - A Personal Remembrance** 24/08/2012 Disponível em: <https://www.violinist.com/blog/DYViolin/20128/13867/> Acesso em: 24/01/2024

SOBRE A AUTORA

Brigitta Calloni é bacharel em performance no violino pela Universidade Mozarteum/Áustria, obteve o mestrado na Michigan State University e o doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrou diversas orquestras dentro e fora do Brasil, atualmente ocupando o cargo de segundo violino solista na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Se apresenta regularmente em diversos espaços dedicados à música de câmara no RS. Atuou como solista com a OSPA, OTSP, Orquestra Unisinos-Anchieta e Sphaera Mundi. Foi professora de violino no Projeto Vida com Arte, no Instituto Popular Arte e Educação e hoje leciona na UFRGS como professora substituta. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001->

9191-6983. E-mail: bricalloni@yahoo.com.br

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.