

Violino com *sprezzatura*: considerações e evidências históricas sobre a arte de tocar o violino entre c. 1550 e c. 1750

Luiz Henrique Fiaminghi

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Vinícius Rosa dos Santos Chiaroni

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Alexandre Schmidt Nanni

Pesquisador independente

Resumo

Este artigo pode ser entendido como um ensaio sobre a arte de tocar o violino entre c. 1550 e c. 1750, relacionando-a à noção de *sprezzatura* de Baldassare Castiglione (1478-1529). A partir de fontes musicográficas e iconográficas europeias como tratados, manuais, relatos e pinturas, investigamos as maneiras de se tocar o violino com ênfase nas posturas adotadas pelos músicos do período. Após uma classificação destas maneiras e uma consequente definição da ideia de posturas subclaviculares ao violino, buscamos uma aproximação aos seus ideais, racionalidades e aspectos práticos. Conclui-se que há um processo histórico de elevação da postura do violino, começando no braço no século XVI, passando pelo peito no século XVII e terminando no pescoço no século XVIII. Entre essas maneiras, aquela eleita pelo meio musical à época como a mais elegante e com *sprezzatura* – portanto, mais elogiada e difundida – era a postura do violino no peito.

Palavras-chave: Castiglione; *sprezzatura*; violino; violino no peito; século XVII.

I. Violino *con sprezzatura*

O termo *sprezzatura* foi utilizado pela primeira vez para designar uma certa maneira oposta a afetação (*affettazione*), quase sinônimo de naturalidade e de graça, por Baldassare Castiglione (1478-1529) em *Il Libro del Cortegiano* (o livro do cortesão), publicado em 1528. A tradução deste termo, porém, é complexa, pois sua significação, como veremos, é polissêmica. O *Cortesão* foi concebido em forma de diálogo multivocal, em uma descontraída reunião de cortesãos, na qual Castiglione retratou nas conversas fictícias os ideais da cortesia e da arte no início do séc. XVI, na Itália, região de Mântua, cidade de sua origem.

Algumas décadas após a publicação de *O Cortesão*, neste mesmo círculo cultural que abrangia também as cidades vizinhas de Cremona e Brescia, o violino emergiu como um novo instrumento capaz de maravilhar o ouvinte na justa medida entre a imitação do canto e a introdução de novos artifícios idiomáticos. O que trataremos em discussão a seguir é um panorama da arte violinística de suas origens até o final do séc. XVII, principalmente no que se refere às práticas interpretativas, e o quanto estas práticas estampavam o conceito de *sprezzatura*, conforme definido por Castiglione e depois por Giulio Caccini (1551-1618) em seu livro *Le Nuove Musiche* (1602).

O Cortesão foi traduzido em várias línguas em inúmeras edições, e representa até hoje uma referência para cultura renascentista. É ao mesmo tempo “um manual de boas maneiras e um código: o código da elegância, do pensamento e do gosto que se tornam elegância e refinamento dos costumes” (ZWILLING, 2016, p. 2). No livro *As Fortunas d’O Cortesão* o historiador da cultura Peter Burke analisa os desdobramentos das traduções do livro em outros contextos culturais, esclarecendo alguns pontos essenciais para a compreensão do conceito de *sprezzatura*:

A graça nos leva agora àquele que é o conceito mais famoso do diálogo: *sprezzatura*. Ele é apresentado como um neologismo [...] *Sprezzatura* não era, em termos literais, de forma alguma uma palavra nova, mas sim um novo sentido dado a uma palavra antiga, cujo significado básico era “não dar valor a”. Um termo mais tradicional que o autor usa de vez em quando como alternativa é *disinvoltura*, “autoconfiança tranquila”. Entretanto, *sprezzatura* significa mais do que isso. Ela também envolve a impressão de atuar “de maneira impulsiva” (*all’improvviso*). Essa espontaneidade planejada é uma versão mais dramática da *neglegentia diligens* que tanto Cícero quanto Ovídio defendiam à sua maneira. (BURKE, 1997, p. 42-43).

De acordo com Burke, e segundo os preceitos da retórica clássica, o ocultamento da arte e a busca da naturalidade no discurso eram questões valorizadas pelo orador:

[O] ideal aristotélico de um meio-termo justo recebeu sua formulação mais precisa na obra *Orador* de Cícero, em que o autor recomendava o que chamava um tipo de “negligência estudada” (*neglegentia diligens*), na qual o orador ocultava suas habilidades para dar à audiência a impressão de que ele não estava usando retórica de forma alguma, mas estava mais preocupado com as ideias do que com as palavras escolhidas para expressá-las. (BURKE, 1997, p. 21).

Desta perspectiva, podemos aferir o quanto as representações musicais engendradas pelo violino na época em que esse instrumento passou a ser utilizado na corte, como na música de Monteverdi por exemplo, atuavam como simulacros das sonoridades que imitava, como os tambores de guerra ou o canto ornamentado de uma ária vocal virtuosística. O *stilo concitato* (estilo agitado), conforme descrito por Monteverdi no prefácio do VIII *libro de madrigali guerrieri et amorosi* (VIII livro de madrigais guerreiros e amorosos), no qual o autor faz uma minuciosa descrição da utilização rítmica dos violinos para representarem o afeto da

ira (LEMOS, 2008; 2011), imita a guerra não apenas nas sonoridades militares das marchas ao ritmo frenético das caixas de guerra – segundo a classificação das figuras de retórica musical dada por Joachim Burmeister (1564-1629) no tratado *Musica Poetica* (1606), um ornamento chamado de *hypotiposis*, próprio para deixar mais persuasiva a elocução do discurso – mas sobretudo nos predicados da batalha, os chamados *loci topici* (lugares comuns) da invenção: a agitação, a velocidade, a instabilidade, o imprevisto, a desordem, a raiva. A imitação oculta a alusão direta ao objeto musical imitado, no caso a percussividade dos tambores, transpondo e “ocultando a arte” para a percussividade própria da fricção do arco com a corda. A emulação da guerra pelos violinos adquire então uma outra dimensão, a da *meraviglia*, o maravilhamento, por meio da naturalidade do gesto, com *sprezzatura*.

Para introduzir a nova palavra no meio cortesão, Castiglione dá voz ao Conde Lodovico da Canossa, que explica a necessidade de se evitar a afetação, entendida como excesso e falsidade:

[...] considero que há uma regra muito universal, que me parece valer mais do que todas as outras para todas as coisas humanas que se fazem ou que se dizem, a que é necessário fugir, tanto quanto possível, como um escolho muito acerado e perigoso, da afetação e, talvez para utilizar uma palavra nova, dar provas em todas as coisas de uma certa *sprezzatura*, que esconda a arte e mostre que o que se faz e diz surgiu sem dificuldade e quase sem pensar nisso. (CASTIGLIONE, 1528, livro I n. XXVI, p. 41).

Em seguida, Castiglione conecta a *graça* como consequência da justa medida, da *sprezzatura* entendida como ocultamento da arte, dissimulação da arte, simulação de natureza. Segundo Maria Teresa Ricci, “A graça pode, portanto, se resumir no oxímoro: arte sem arte” (RICCI, 2014, p. 29). Faz transparecer aqui o sentido de *disprezzo*, desprezo, ou descaso, como algumas traduções reducionistas de *sprezzatura* apontam:

É daí, creio, que deriva sobretudo a graça, porque cada um sabe a dificuldade das coisas raras e bem-feitas, ainda que a facilidade nelas cause uma grande admiração; e, pelo contrário, fazer esforços e, como se diz, puxar pelos cabelos, dá muita desgraça, e faz com que uma coisa, por maior que seja, não mereça estima. Por isso, pode-se dizer que a verdadeira arte é a que parece não ser arte; e, acima de tudo, deve-se fazer um esforço para a esconder, porque, se é descoberta, retira totalmente o crédito e faz com que o homem seja pouco estimado. (CASTIGLIONE, 1528, livro I n. XXVI, p. 41-42).

A *sprezzatura* implica, portanto, em um comportamento e em um pensamento que determinará uma gestualidade, como o gesto musical de se tocar uma viola renascentista, por exemplo. Como “um tipo de indiferença em relação ao que é feito, ela é esforço de esconder o esforço, ostentação discreta de facilidade e de naturalidade que deve esconder a arte” (RICCI, 2014, p. 25). Castiglione vai além e associa a *sprezzatura* à “verdadeira fonte donde

emana a graça”, classificando-a como *desenvoltura* e a “outro ornamento”, ligado à supervalorização do julgamento sobre aquele que performa com *sprezzatura*:

Esta virtude contrária à afectação, que nós denominamos agora desenvoltura, além de ser a verdadeira fonte donde emana a graça, comporta ainda um outro ornamento, que, ao acompanhar qualquer ação humana por mais pequena que seja, não só descobre de imediato o saber de quem a faz, mas muitas vezes fá-lo imaginar muito maior do que é na realidade; porque imprime nos corações dos participantes a opinião de que aquele que atua tão facilmente sabe muito mais do que aquilo que faz e, se dedicasse mais estudo e aplicação no que faz, poderia fazê-lo muito melhor. (CASTIGLIONE, 1528, livro I n. XXVIII, p. 44).

Como veremos detalhadamente mais adiante, uma das maneiras de segurar o violino histórico de suas origens no século XVI até finais do século XVII era na altura do peito, abaixo da clavícula, o que permitia às mãos e aos braços do instrumentista se posicionarem em um nível mais abaixo e mais ao centro corporal do que na posição moderna. Se analisarmos a iconografia coeva, podemos inferir que a “geometria” do violino histórico encontra paralelos e é similar à de outras ações do cotidiano cortesão como o ato de ler um livro apoiado nas mãos, ou na gestualidade de se tocar o tambor de guerra (vide adiante as ilustrações de T. Arbeau – figura 2). Na leitura de um livro o braço e a mão esquerda seguram-no na altura do coração enquanto a mão direita vira suas páginas, em uma posição de braços e mãos natural e semelhante àquela utilizada no violino apoiado na região subclavicular. O violino acima da clavícula, acima do ombro, apoiado no pescoço e às vezes preso no queixo, posições que serão recomendadas pelos mestres do século XVIII, aos poucos foi quebrando aquela naturalidade gestual e impondo outra, exclusiva do violinista e que não encontra paralelo em nenhuma outra ação; logo, do ponto de vista da *sprezzatura* tardo-renascentista, uma posição antinatural. Lembramos que os objetos periféricos utilizados hoje em dia para manter o violino em sua posição – a queixeira e a espaleira – só foram agregados ao aparato técnico-violinístico tardiamente, a partir do início do século XIX, justamente a partir de um ponto de vista técnico e prático, anti-*sprezzatura*, portanto, não de uma percepção de beleza e naturalidade. Veremos à frente como Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787) em seu famoso tratado violinístico, ao comentar duas maneiras de segurar o violino, sintetiza esta mudança de paradigma com clareza surpreendente para um observador de sua época.

Conforme mencionamos no início, Caccini apropriou-se do termo *sprezzatura* e o utilizou de forma particular para exemplificar uma nova técnica de canto e de composição vocal defendida por ele no tratado *Le Nuove Musiche* (1602) (As novas músicas). Para Caccini, a naturalidade do canto consistia na imitação da *favella* (fala), ou como se diz, *recitar cantando*, mais próximo da fala teatral, ou *cantar recitando*, próximo da ária cantada com *affetti* e ornamentações. O próprio Caccini chamou o seu estilo de *canto in sprezzatura*. Como Caccini referiu-se constantemente à fala como parâmetro para música, e advogou licenças em relação

às regras do contraponto por meio do tratamento de dissonâncias, da divisão do *tactus* – o canto silábico em colcheias e semicolcheias, até então não era utilizado – e adaptações do tempo à fala recitada, muitas traduções contemporâneas de Caccini tomaram o termo *sprezzatura* como sinônimo de *rubato* ou *tempo rubato*, o que demonstra a complexidade da transposição linguística de termos como esse que, conforme nos informa Castiglione, são culturalmente fundados e carregam visões de mundo mais profundas que a superfície das especificidades técnicas faz crer.

Outro exemplo neste sentido, foram as traduções a partir de John Playford (1623-1686) em *A Brief Introduction to the Skill of Musick* (1664, 4ª edição) que traduziu *sprezzatura*, contida no prefácio de Caccini, como “‘uma certa nobre negligência’, ‘uma graciosa negligência’ e ‘negligenciando a música’, o que induziu seus tradutores a imputar a Caccini um certo desprezo pela notação musical, particularmente no que concerne ritmo e valores de notas”¹ (ABADIE; BRAITHWAITE; LOCATELLI, 2021, p. 14-15, tradução nossa). Lembremos que *sprezzatura* não pode ser completamente entendida sem passar pelo conceito de *neglegentia diligens* (negligência estudada) que, segundo Cícero, norteava o orador, sobretudo na performance do discurso, a parte chamada de *pronunciatio* nos tratados de retórica.

Por outro lado, se tomarmos as próprias palavras de Caccini e as lermos sob a luz do texto de Castiglione, veremos que ele não desvia deliberadamente do sentido da palavra *sprezzatura*, pelo contrário, reafirma o seu sentido em relação à naturalidade e sua filiação à nobreza, referindo-se ao novo estilo como “maneira de canto na qual utilizei uma certa *sprezzatura*, que julguei ser nobre, dando-me a impressão de ter chegado o mais perto possível do discurso natural”² (Ibid., p. 17, tradução nossa).

Do mesmo modo, os exemplos artísticos de *sprezzatura* trazidos por Castiglione enfatizam o aspecto da *gestualidade* e estão intimamente conectados à performance ou, como dito, à *pronunciatio*. Isto é evidente não só quando ele fala das artes que envolvem temporalidade e movimento como dança e música, mas também está presente na graça do movimento de “uma única pincelada facilmente dada” na pintura, sempre com a aparência de acaso, improvisado, espontaneidade e não planejamento:

Do mesmo modo, na dança, um único passo, um único movimento do corpo feito como graça e sem ser forçado, depressa mostra o saber daquele que dança. Um músico, se ao cantar emite uma única nota que acaba com um suave acento por um floreado de três ou quatro notas, com tanta facilidade que parece tê-lo feito por acaso, esse único ponto permite saber que ele sabe muito mais do que o que faz. Também na pintura, muitas vezes uma única linha não trabalhada, uma única pincelada facilmente dada, de tal maneira que parece que a mão, sem ser guiada

¹ “a certain noble neglect,” “a graceful neglect,” and finally with the misleading instruction “neglecting the Musick.” This somewhat unfortunate choice of words has led several translators to interpret Caccini’s concept as a certain disregard for the notated music, particularly as concerns rhythm and note values.

² Nella qual maniera di canto ho io usato una certa sprezzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella.

por nenhum estudo ou por nenhuma arte, vá por si mesma ao seu fim segundo a intenção do pintor, demonstra claramente a excelência do artífice, que depois cada um aprecia segundo o seu próprio juízo. O mesmo acontece quase em todas as outras coisas. Assim, o nosso cortesão será considerado excelente e terá graça em todas as coisas, principalmente ao falar, se fugir da afectação. (CASTIGLIONE, livro I n. XXVIII, 1528, p. 44).

O efeito descrito com o ornamento no final de uma nota longa no canto na citação de Castiglione lembra o que Caccini chamou de *esclamazione* – um termo obscuro e de controversa explicação, basicamente um efeito vocal ligado à expressividade do canto e que normalmente não era escrito pelo compositor, não fazia parte da obra, mas era essencial ao cantor e ao *canto in sprezzatura*:

A *esclamazione* não se trata meramente de dinâmica. Um outro elemento essencial é o contexto melódico específico no qual a *esclamazione* pode ser empregada. O intervalo descendente [depois de uma semínima ou mínima pontuada] pode ser de grau conjunto ou um salto, mas de acordo com Caccini, o efeito resultante terá afetividade acrescida quando o intervalo for maior. Esta correlação entre o intervalo e seu efeito expressivo sugere que a força secreta da *esclamazione* jaz precisamente aí, talvez na forma de elemento escondido que Caccini explicitamente não menciona. (ABADIE; BRAITHWAITE; LOCATELLI, 2021, p. 10, tradução nossa).³

Depreende-se daí um exemplo de como “esconder a arte” era importante para “estar em *sprezzatura*”. No contexto cortesão do Norte da Itália nas últimas décadas do século XVI e para os contemporâneos de Caccini, o recém-chegado violino revelou-se um instrumento extremamente apto à imitação do canto, especialmente nos efeitos que envolvem modulação de frequência (*vibrato*, *tremulo*, *glissando*), dinâmica (*mezza di voce*, *crescendo*, *diminuendo*), articulação (*legato*, *portato*, *staccato*), mas também nas ornamentações em geral (*accenti*, *grosso*, *trillo*, *passaggi*, *ribattuta di gola*, entre outros). Os inúmeros manuais de treinamento na arte da ornamentação desta época direcionados ao violino atestam a importância da aquisição destas técnicas para que o violinista as tivesse à sua disposição no ato da performance musical. Assim como Castiglione fala em relação à pintura de que a naturalidade do traço pincelado demonstra a excelência do artífice, a *sprezzatura* no violino transparece na justa medida dos ornamentos improvisados que brotam, nem em demasia e tampouco na aridez de sua ausência.

Ao imitar o canto, porém, o violino não se apartou de suas origens como instrumento principal do mestre de danças, mantendo em sua prática a gestualidade destas. A centralidade da dança na educação corporal do cortesão transparece sempre que a dança é mencionada: “um único passo, um único movimento do corpo feito como graça e sem ser forçado, depressa mostra o saber daquele que dança” (CASTIGLIONE, op. cit., p. 44). Como não havia dança sem

³ *The esclamazione is not merely about dynamics. Another essential element is the specific melodic context in which the esclamazione can be employed. The descending interval may be a step or a leap, but according to Caccini, the resulting effect will be increasingly affective if the interval is larger. This correlation between the interval and its expressive effect suggests that the secret power of the esclamazione lies precisely therein, perhaps in the form of a hidden element that Caccini does not explicitly mention.*

música, podemos inferir que a naturalidade do gesto era também um parâmetro para o violinista que dominava padrões rítmicos de diferentes danças e, deste modo, cumpria sua função como mestre de danças. É importante considerar a função do arco nesse contexto. Quando Castiglione diz que “uma única pincelada facilmente dada, de tal maneira que parece que a mão, sem ser guiada por nenhum estudo ou por nenhuma arte, vá por si mesma ao seu fim segundo a intenção do pintor” (op. cit., p. 44), revelando a “excelência do artífice”, se substituirmos as palavras “pincelada/pintor” por “arcada/violinista”, pode-se fazer uma analogia do arco na mão do violinista com o pincel na mão do pintor. Em ambos os casos, a *disinvoltura* do artífice do traço e do ritmo é determinante para se alcançar a *sprezzatura*.

Na perspectiva do violino histórico mantido em posição subclavicular, o arco necessariamente tange suas cordas em um nível vertical mais baixo que no violino moderno e, com seu comprimento geralmente menor em relação ao arco moderno (consequentemente mais leve), além da possibilidade da maneira peculiar de segurá-lo – com o polegar apoiado abaixo da crina ou do talão, como podemos atestar em iconografia coeva (figura 1) e na literatura tratadística –, adquire uma função rítmica potencializada e facilitada. Tanto na questão fisioacústica quanto em sua função musical, aproxima-se mais da função de um plectro de um cordofone ou de uma baqueta de um membranofone, artefatos essencialmente de produção rítmica, do que da função de um arco moderno concebido para executar longas melodias em *legato*.



Figura 1. O violino e o arco. O violino sendo tocado no peito, com o detalhe do arco sendo segurado pelo polegar por debaixo da crina ou do talão. Acima, Baldassarre Franceschini (1611-1689), *Um homem tocando violino*, c. 1635. Abaixo: Gerit Dou (1613-1675), *O tocador de violino*, 1665.

De fato, no principal tratado de danças daquele período, a *Orchésographie*, publicado pela primeira vez em 1589, de Thoinot Arbeau (1520-1595), o violino – na posição comum do violino renascentista, apoiado no peito – aparece em uma ilustração como o instrumento preferido para se tocar as *branles* e *gavottes*, danças rápidas binárias, que desenvolvem variações do modo rítmico dáctilo. No mesmo tratado, encontramos uma ilustração do tocador de tambor de guerra, e nos chama a atenção a similaridade de posição entre o violinista e o tamboreiro (figura 2) e a semelhança dos padrões rítmicos militares da marcha desenvolvidos no tambor e nas *branles*.

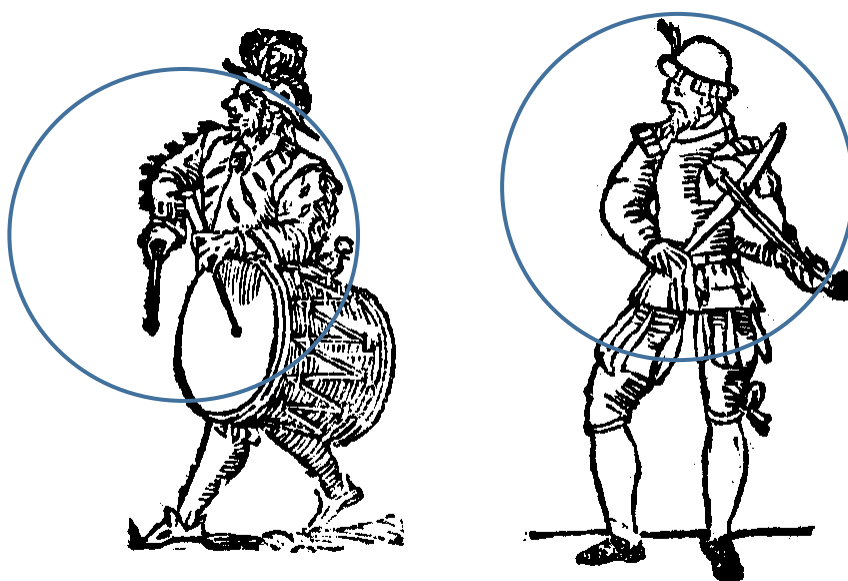


Figura 2. Tocadores de tambor e violino. Similaridade de posição e gesto entre os tocadores de tambor e violino. Fonte: Arbeau, 1596 (2ª edição), p. 7A; p. 69B.

A persistência de um pensamento *con sprezzatura* em questões técnicas violinísticas pode ser encontrada tardiamente em autores na metade do século XVIII. O exemplo de Leopold Mozart é emblemático nesse sentido. Na obra *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) (Ensaio sobre uma escola fundamental de violino) ele apresenta duas maneiras possíveis para segurar o violino, uma mais bonita e outra mais prática. A primeira maneira tem “algo de agradável e muito sereno”, na qual o violino é sustentado pela mão esquerda “de forma completamente relaxada de lado na altura do peito”, estando, “indubitavelmente natural e agradável para quem olha” (MOZART, 1756, parte II, § 2, p. 53, tradução nossa)⁴. Nesta postura, como o violino não fica pressionado no pescoço, entre o ombro e o queixo com

⁴ *Die erste Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und sehr gelassenes. [...] Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Brust seitwärts [...] Diese Stellung ist ohne Zweife in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm [...].*

o objetivos de mantê-lo imóvel durante as mudanças de posição (como na segunda maneira), ela é considerada mais difícil e desconfortável ou até inconveniente ao violinista, a não ser que este domine, após longa prática (*disinvoltura*), “a capacidade de segurar o instrumento entre o polegar e o dedo indicador” (Ibid.). A *sprezzatura* transparece em dois pontos: (1º) no julgamento externo: “aparência natural”, “relaxada”; “agradável a quem olha”; (2º) no ocultamento da técnica de segurar o instrumento: a mão esquerda tem duas funções, segurar o violino entre os dedos polegar e indicador e ao mesmo tempo se movimentar para alcançar as posições mais altas e retornar à primeira posição. Na segunda maneira, “prática/confortável” (*bequem*), como o violino é posicionado contra o pescoço, pode-se contar com a ajuda do queixo para tornar o violino imóvel nas mudanças de posição ascendentes e descendentes, e a mão esquerda fica desobrigada de segurar o instrumento (Ibid., § 3, p. 54). Essa posição “prática/confortável” já havia sido similarmente descrita por Johann Jacob Prinner (1624-1694), outro conhecido violinista do circuito musical vienense, quando ele aponta que para

realmente dominar o violino, é preciso segurá-lo sob o queixo, de modo que o braço esquerdo esteja arqueado como uma argola; também com a mão [esquerda] oca [e] arqueada, deve-se colocar o braço [do violino] pelo topo da voluta entre o polegar [e a mão], e assim segurar o violino com o queixo – pois não há razão alguma para segurá-lo com a mão esquerda, porque do contrário seria impossível correr para cima e para baixo [nas mudanças de posição], a menos que se segure o violino com a mão direita e, assim, se perca várias notas. (PRINNER, 1677, apud RIEDO, 2014, p. 117, tradução nossa)⁵.

Nesta posição, em que o violino é segurado pela pressão do queixo, como o próprio Prinner acaba por admitir, não há ocultamento da arte; as funções estão bem determinadas entre o queixo que segura e fixa o instrumento e a mão que muda de posição, em detrimento da postura considerada bela aos olhos. Leopold Mozart também menciona que na primeira maneira, o violino fica “relaxado/natural/livre” (*ungezwungen*), portanto, livre para soar; deixa implícito que na segunda maneira, apesar de mais prática, existem mais restrições físico-acústicas (a ação do queixo e do ombro no tampo e no fundo do violino) que impedem o instrumento de soar livremente (figura 3).

Estas questões demonstram que a leitura que fazemos de um tratado tardio como o de Leopold Mozart pode ser muito diferente quando o consideramos pelas lentes da retórica e utilizamos a perspectiva hermenêutica para desvendar questões eminentemente técnicas que podem então adquirir densidade e profundidade poética.

⁵ *Wan man aber dise Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die Khaÿ [i.e. Kinn] fassen, damit man den linkhen Arm holl gebogen als wie einen Röff [i.e. Reif] auch mit hollgebogener Handt den Hals oben beÿ den Schrauffen [i.e. Schnecke, CR] zwischen den Daum lege, und mit der Khaÿ die Geigen sovill fest halte, daß man nicht Ursach hat mit der linkhen Handt solche zu halten, weillen es sunst unmöglich währe, daß ich darmit bald hoch bald nider lauffen und rein Greiffen khundte, es seÿe dan, daß man mit der rechten Handt die Geigen halten müsse, damit sie nicht entfalle, und dardurch etliche Notten zu streichen verabsäumen würde.*



Figura 3. Duas maneiras de se segurar o violino. O violino sustentado na altura do peito e o violino segurado pelo queixo. Fonte: Mozart, 1756, p. ii (Fig. I); p. xx (Fig. II).

II. Algumas evidências históricas e considerações técnicas sobre o posicionamento do violino

A releitura da música em torno dos finais do século XVI, durante todo o século XVII e início do século XVIII, dentro de suas circunscrições históricas, geográficas e estilísticas nos leva a encontrar menções a diferentes maneiras de se tocar o violino – evidenciadas pela iconografia realística e pela tratadística de música prática. Como veremos a seguir, a maneira mais recorrente e elogiada em voga era de fato uma postura diferente da que adotamos hoje para tocar o violino barroco – posicionado acima da clavícula, entre o ombro e o queixo, com ou sem a ajuda deste para fixar o instrumento (como descrito por J. Prinner e L. Mozart), e que, como apontado acima, determina questões importantes na condução do arco, na articulação e, para usar um termo de Castiglione, na *disinvoltura* rítmica.

Por *maneiras de tocar o violino*, entende-se aqui não exatamente a técnica em suas propriedades cinéticas e acústicas da produção de som, mas aspectos anatômicos da postura e da empunhadura do instrumento pelo intérprete. Esses aspectos significaram, de modo geral, nos territórios que englobam atualmente Itália, Países Baixos, Alemanha e Inglaterra, principalmente no século XVII, o violino⁶ empostado na região subclavicular, apoiado à esquerda do corpo à frente do braço ou do ombro, ou ainda na região do esterno, centralizado logo abaixo da linha das clavículas; com o braço do instrumento deitado sobre a palma da mão do tocador, com o punho em modo de extensão quando na primeira posição; com a possibilidade de angular o corpo do instrumento e a voluta em seus eixos conforme as posições de digitação e corda tangida pelo arco (figura 5). Estas características são geralmente denominadas hoje em dia

⁶ Referenciado pelo botão do instrumento, por onde se prende o estandarte.

como *violino no peito* (*chest position* ou *breast position*). Outras posturas subclaviculares (como o violino apoiado na região das costelas ou na cintura) e supraclaviculares (acima do ombro, apoiado no pescoço, com ou sem o uso do queixo) também eram praticadas e podem ser atestadas pela iconografia realística e documentação textual, mas são encontradas com menos frequência e variam conforme a geografia e repertório. As posturas subclaviculares estavam de acordo com uma adequação ao decoro, além de uma coerência entre o que se via e o que se ouvia. Na prática musical, essa confluência de ideais deveria resultar em uma postura elegante, tão importante talvez quanto a própria acurácia do intérprete na performance.

Há que se destacar que a produção artística com base na busca por essas características teve início com o violinista belga Sigiswald Kujiken, que na década de 1960 inaugurou um processo de recuperação, estudo e difusão das posturas históricas do violino e desenvolveu o que hoje chamamos de *chin-off*, postura que contempla a colocação do violino sobre o ombro esquerdo sem a utilização do queixo. A partir do legado de Kujiken, outros pesquisadores têm se dedicado a pesquisar em âmbito documental e prático diferentes maneiras e demonstrado a possibilidade factual de se interpretar determinados repertórios dos séculos XVI ao XVIII com o emprego de posturas subclaviculares. No momento em que realizamos esta investigação, ao que se sabe, essa linha de performance ao violino acontece em um âmbito bastante exíguo, quando comparada à amplitude de toda produção em Música Antiga: a nível nacional, em pequenos circuitos em Santa Catarina, Paraná e São Paulo; a nível internacional, principalmente por intérpretes/conjuntos dos Países Baixos, França, Suíça, Alemanha, Grã-Bretanha, Rússia, Suécia, Dinamarca, Itália, Estados Unidos e Japão.



Figura 5. Representação do violino em postura subclavicular ao ombro.
Fonte: Sir Peter Lely (1618-1680), *Um homem tocando um violino*, c. 1640.

III. A documentação histórica da postura subclavicular do violino

A partir da vastíssima produção tratadística sobre o violino e suas maneiras de tocá-lo, mencionamos aqui as principais referências textuais que fazem menção a posturas subclaviculares no recorte temporal entre cerca de 1550 e cerca de 1750. Essas referências abrangem círculos franceses, italianos, ingleses e germânicos: de Fer (1556), Praetorius (1619), Trichet (c. 1640), Playford (1658), North (c. 1670), Prinner (1677), Falck (1688), Lenton (1694), Merck (1695), Speer (1697), Pearson (1722), Tate (1741) e Geminiani (1751).

É importante destacar, segundo os musicólogos Richard Gwilt e Irmgard Schaller (2020) que, para os círculos ingleses e germânicos, a documentação textual⁷ sobre a postura subclavicular do violino parece ter sido bem relevante, principalmente a partir da segunda metade do século XVII. Nos círculos franceses de Fer até cerca de 1750, que se tem notícia, há apenas mais uma breve referência textual em Trichet (c. 1640); outras obras produzidas em círculos franceses que têm por referência a clavícula como eixo posicional do violino, como Monteclair (1711), Corrette (1738) e Herrando (1756), são partidárias de posturas supraclaviculares (LÓPEZ, 2014). De modo semelhante, referências italianas são, em geral, curiosamente ausentes durante todo o século XVI e todo século XVII, sendo mencionadas apenas de forma indireta em relatos estrangeiros e/ou atestadas pela iconografia coevas e retomadas de forma textual em Geminiani (1751). Entre as outras nações europeias, a informação textual é, até onde se sabe, ainda mais escassa ou inexistente. Em contrapartida, as iconografias italianas, neerlandesas/flamengas e francesas são abundantes e proeminentes ao retratar diversos tipos de postura subclavicular.

A primeira destas referências é de Philibert Jambe de Fer (1515-1566), conforme Gwilt e Schaller (Ibid.), o primeiro músico de que se tem registro a tratar especificamente sobre a postura dos instrumentos da família do *violon da braccia* (*viola da braccio*). Em sua obra *Epitome musical* (1556), de Fer explica que as violas da braccio são assim chamadas pelos italianos por serem sustentadas de fato *pelo braço* [bem como a *lira da braccio*], o que podemos inferir como a maneira histórica mais antiga de sustentar o violino.

O italiano o chama de *violon da braccia* ou *violone*, porque é apoiado nos braços, alguns com lenços, cordas ou outra coisa. [...] Ele] pode ser considerado abaixo da viola [da gamba], pois são poucas as pessoas que o utilizam, exceto aqueles que vivem dele pelo trabalho. (de FER, 1556, p. 63, tradução nossa)⁸.

Já no século XVII, nos sobrevém o segundo volume do *Syntagma Musicum* (1619) de Michael Praetorius (1571-1621), no qual o autor apresenta aquela que seria a primeira fonte

⁷ Entende-se aqui: tratados, manuais ou relatos.

⁸ *L'italien l'appelle violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soustient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose [...] par ce que le pouvez coonsiderer sus la viole, ioint qui'il se trouve peu depersonnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labour.*

germânica sobre o violino subclavicular. Com destaque sobre a origem dos instrumentos e distinguindo os tipos de viola com base na explicação de sua nomenclatura (*da gamba; da braccio/brazzo*), ele diz:

A outra [viola], *de-bracio*, é aquela segurada sobre o braço. [...] As violas *da bracio* podem, contudo, ser chamadas também de *Geigen* ou *Polnische Geigeln* [violins polonesas]: talvez porque este tipo [de viola] deve ter vindo primeiramente da Polônia, ou porque nesse lugar são encontrados muitos excelentes artífices destes instrumentos. (PRAETORIUS, 1619, p. 44, tradução nossa)⁹.

Adiante, nos meados da década de 1640, temos a brevíssima menção de Pierre Trichet (1586-1644), na obra *Traite des instrument de musique*, que menciona uma possível postura subclavicular ao ombro. Ele instrui segurar o violino “repousando-o contra o ombro esquerdo” (TRICHET apud TARLING, 2001, p. 64, tradução nossa)¹⁰. Conforme López (p. 33), a despeito da ambiguidade de sua instrução (levando em consideração a possibilidade de apoiar o violino no ombro esquerdo sobre a clavícula), dada a época de sua produção textual, é deduzível que o autor estivesse de fato se remetendo a uma postura subclavicular ao braço, assim como em de Fer e Praetorius.

Avançando para a segunda metade daquele século, temos o já mencionado *A Brief Introduction to the Skill of Musick* (1658, 3ª edição) de John Playford, que apresenta uma sucinta, porém precisa referência à prática do violino posicionado na região subclavicular ao peito (figura 4):

[...] primeiramente, o violino é, comumente, tocado sobre a mão, [de modo que] o braço dele é segurado pela mão esquerda; a parte inferior [do instrumento] é repousada sobre a parte esquerda do peito, um pouco abaixo do ombro. (PLAYFORD, 1658 [3. ed.], p. 106, apud HELD, 2021, p. 121).



Figura 4: Representação dos violinos em postura subclavicular no peito. Fonte: Playford, 1651, p. i.

⁹ *Als die andern de-bracio, welche uff dem Arm gehalten werden. [...] Die Violen da bracio aber/ Geigen oder Polnische Geigeln nennen: Vielleicht daher/ daß diese Art erstlich aus Polen herkommen seyn sol/ oder daß doselsten außbündige trefflich Künstler uff dieser Geigen gefunden werden.*

¹⁰ *One holds it resting against the left shoulder.*

Após Playford, podemos retomar Jacob Prinner (1677) que, como vimos na seção anterior, se posiciona veementemente a favor de uma postura supraclavicular. De maneira indireta, ele, acaba por atestar o emprego de posturas subclaviculares ao peito, sem deixar de relacioná-la a uma cobiçada beleza visual violinística – isto é, caso suas palavras não estejam carregadas de ironia.

[...] conheci virtuosos respeitáveis que [...] apenas assentam o violino ao peito, considerando isso algo belo e encantador, porque o viram numa pintura representando um anjo tocando para São Francisco, como o pintor teria imaginado. Mas deveriam saber que talvez o próprio pintor seja um artista com pincel, mas não com o arco do violino. (PRINNER, 1677, apud RIEDO, 2014, p. 117, tradução nossa)¹¹.

A despeito dos comentários de Prinner e de acordo com o musicólogo e violinista Christoph Riedo (2014), em seu artigo sobre a maneira de tocar de Arcangelo Corelli (1653-1713), de fato muitos virtuosos (principalmente italianos, e que alcançaram a fama e posições sociais altas por toda Europa), como por exemplo Corelli, Matteis, [possivelmente Lonati], Locatelli e Geminiani, seguiam a tradição de tocar o violino em posturas subclaviculares. O autor traz à tona o importante testemunho de Roger North (1653-1734) sobre Nicola Matteis (c. 1650-1714), quando da chegada do violinista napolitano na Inglaterra na década de 1670, nos relata que ele era “um homem muito robusto e alto e, tendo braços longos, segurava seu instrumento quase contra sua cintura, [...] e encontrei muito poucos que acreditarão ser possível que ele pudesse se apresentar como o fez naquela postura” (NORTH, 1728, apud RIEDO, 2014, p. 111, tradução nossa)¹².

Outro registro importante é o de Georg Falck (c. 1630-1689), em seu tratado *Idea Boni Cantoris* (1688), que fornece diversas instruções ao violinista iniciante, como a postura do violino no peito e a sustentação pela mão, inclusive uma das explicações mais detalhadas das mudanças de posição no que diz respeito à movimentação da mão e dos dedos. Supõe-se que as mudanças de posição nesta maneira de tocar requerem um artifício técnico bastante simples de se conceber, que é a manutenção do polegar como eixo posicional por debaixo do braço do violino para sustentá-lo, enquanto o punho se curva em direção ao corpo para subir (flexão) e se descurva em direção à voluta para descer (extensão):

O que um iniciante deve observar após a afinação? Os tópicos a seguir: 1. Que segure a viola¹³ entre o polegar esquerdo e a ponta do indicador; mas por assim dizer, não muito apertado, para que possa, se necessário, mover a mão para cima e depois

¹¹ *Unangesehen ich ansehnliche Virtuosen gekhennet, welche solches nicht geachtet und die Violin nur auf die Brust gesezet, vermeinendt es seÿe schon und zierlich, weillen sie es etwan von einen Gemähl abgenommen, da der Engel dem heÿligen Franciso vorgegeigt, also gemallener gefunden. Sie hetten aber wissen sollen, daß derselbige Maller villeicht woll khünstlich mit dem Bembsel [i.e. Pinsel], aber nicht mit dem Geigenbogen gewesen seÿe.*

¹² *He was a very robust and tall man, and having long armes, held his instrument almost against his girdle, [...]; and I have found very few that will believe it possible he could performe as he did in that posture.*

¹³ Falck utiliza-se do termo genérico “viola” para designar o violino (que seria a viola soprano). Isso é constatado quando ele segue sua explicação a respeito das notas altas, explicitando a *accordatura* do violino (Mi-Lá-Ré-Sol).

retornar. 2. Após isso, que coloque o violino no peito esquerdo, mas de modo que [o tampo] fique um pouco inclinado para a direita. 3. Que mantenha os dois braços não contra o corpo, mas livres em relação ao corpo, para que possa movê-los com facilidade ora para baixo, ora para cima. 4. A aplicação dos dedos deve ser feita com a mão oca; e os dedos dobrados [para dentro] no sentido de seu esqueleto¹⁴; deve-se pressioná-los sem tanger a corda vizinha ao mesmo tempo. 5. Quando uma peça musical contém notas mais altas do que se pode alcançar normalmente com os quatro dedos, então deve-se mover a mão para dentro [em direção ao corpo] e colocar o indicador no lugar do terceiro dedo na [posição da] nota “lá”; mas se houver notas mais elevadas que o “ré”, como “fá” ou “sol”, deve-se mover a mão ainda mais para dentro e colocar o indicador no “ré”. Isso é o que a mão esquerda tem a observar e cumprir. (FALCK, 1688, p. 189-190, tradução nossa)¹⁵.

Em John Lenton (1657-1719), temos um bom exemplo da pluralidade de posturas que se testemunhou na época. Aqui são atestadas três posturas: na cintura, acima do peito e embaixo queixo. Vejamos que, assim como de Fer e Praetorius, ele faria menção à origem ou prática italiana, mas posicionando-se contra o violino na cintura – o que não necessariamente representa as maneiras ou uma única maneira vista na Itália, mas a *imitação* aos italianos. Assim, ele se coloca a favor do violino sustentado ao peito.

Uma vez que não adquiri o hábito de segurar um instrumento embaixo do queixo, eu evitaria também, portanto, posicioná-lo tão baixo quanto na cintura, que é uma maneira híbrida utilizada por alguns em imitação aos italianos, nunca considerando a natureza da música que eles irão interpretar. Certamente, para composições inglesas, que, geralmente, carregam consigo uma melodia vívida, a melhor maneira de dominar o instrumento será posicioná-lo em algum lugar um pouco acima do peito. (LENTON, 1694, p. 11, apud HELD, 2021, p. 121).

Daniel Merck (1657-1717) nos leva a uma outra característica importante do violino em postura subclavicular. Para o autor, o tamanho funcional do instrumento (entendido como o comprimento da extremidade inferior da caixa até a pestana) poderia implicar na maneira de tangê-lo. Assim, ainda representando essa tradição de violino no peito, ele chega a recomendar que o comprimento do violino devesse ser planejado em função do corpo do violinista. Ao mesmo que se mostra contra uma postura supraclavicular, ele exemplifica, dizendo: “aquele que ainda tem braços curtos¹⁶, deve deixar-lhe fazer um *meio-violino*

¹⁴ Compreende-se “as falanges dobradas em sua articulação”.

¹⁵ *Was hat ein Incipient nechst der Stimmung zu beobachten: Diese nachfolgenden Stück: 1. Daß er die Viol zwischen den lincken Daumen und Ballen deß vorderen Fingers/ gleichsam eigenschloffen halte/ jedoch nicht zu vest/ damit er mit der Hand im Fall der Noth in die Höhe/ dann auch wiederrum zuruck fahren könne. 2. Darnach/ daß er die Violin auf er lincken Brust ansetze/ doch also daß sie ein wenig gegen der Rechten abwärts sehe. 3. Daß er die beyden Aermte ja nicht an den Leib/ sondern/ um sich bald über-bald unter sich bewegen/ und leicht agiren zu können/ frey von dem Leib halte. 4. Die application der Finger soll also geschehen/ daß die Hand hol sey/ und die Finger nach ihren Geleichen eingekrümmet nach dergestalt dieselben wiederdrucken/ daß ja die nächste nicht zugleich mit berührt werde. 5. Wann in einem Musicalischen Stück Noten/ welche auf der Quinte-Saiten höher/ als mans mit denen Vier Finger ordinarie erreichen kan/ gesetzt seynd/ so muß man die Hand hinein rucken/ und an statt deß Dritten Fingers/ den vorderen auf das "a" setzen: Solten aber sich Noten finden/ die über das "d"/ biß etwan in das "f" oder "g" hinauf steigen/ so muß man die Hand noch weiter hinein rucken/ und der vorderen Finger auf das "d" setzen. Und so viel hat die linke Hand zu observieren und zu verrichten.*

¹⁶ A preposição *ainda* (*noch*) usado por Merck pode deixar a entender que seu exemplo se refira a crianças ou jovens, cujos braços ainda não teriam crescido totalmente. Por outro lado, o exemplo é bem representativo e

pequeno, pois caso tome um violino grande por debaixo do queixo, [isso] é por toda a vida, o que é um grande obstáculo.” (MERCK, 1695, p. 23, tradução nossa)¹⁷. Portanto, Merck considera que uma postura supraclavicular deva ser evitada e preterida pela postura de violino no peito, lembrando também a ideia geral de se evitar a deselegância ao tocar.

Deve-se segurar o violino adequadamente abaixo do peito esquerdo; [e] não descansar o braço [esquerdo] no corpo, mas deixá-lo livre; habituar-se também a uma postura bem-educada para não ficar corcunda ou com os pés arqueados. Também deve-se evitar [fazer] gestos esquisitos ao violino; não entortar a boca, o queixo ou o nariz, muito menos roncar ou gemer. (Ibid., tradução nossa)¹⁸.

Aproximando-nos ao século XVIII, temos, assim como Lenton e Merck, Georg Daniel Speer (1636-1707). Em seu tratado *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst* (1697), ele fala sobre o “*Discant-Violin*”, nada mais que um sinônimo de *violino*. Após uma explicação detalhada sobre as claves em que se fazem as partes de violino, a afinação das cordas, as escalas e os acidentes, ele conclui: “o resto – como se deve segurar o violino no punho; como colocá-lo no peito; como conduzir o arco; como tratar dos trilos, mordentes, círculos/laços e tropos, junto com outros maneirismos – um verdadeiro instrutor saberá mostrar ao seu aprendiz” (SPEER, 1697, p. 191, tradução nossa)¹⁹.

Já no século XVIII, William Pearson (c. 1671-1735) testemunhara uma época em que a postura de violino no peito ainda era empregada, mas aos poucos deixava de fazer frente às novas posturas supraclaviculares que passavam a vigorar. O autor defende sua preferência por uma postura subclavicular, embora seu discurso siga a mesma linha de raciocínio de Lenton (1694), em alusão a um certo equilíbrio ou meio termo entre uma postura muito baixa e outra muito alta; e de Merck, em relação à construção de bons hábitos ao tocar; justificando assim o posicionamento do violino no peito. Em registro de 1704 (1ª edição), ele ensina:

Primeiro, posicionemos nosso instrumento um pouco acima do peito, e não sobre o ombro, como muitos fazem. [Não o posicione, também,] tão baixo quanto o meio [do peito], pois, ao acostumarmos logo com um hábito ruim, será uma tarefa difícil rompermos com ele. (PEARSON, 1722 [3ª ed.], p. 38, apud HELD, 2017, p. 71).

explicativo da diferença do comprimento de caixa e braço de violinos encontrados em estado original, que não guardam uma padronização.

¹⁷ *Wer noch kurze Arm hat/ soll sich lieber eine kleine Halb-Geigen machen lassen/ dann wann man eine grosse Geige unter das Kin nimmt/ hanget es einem Lebenslang an/ und ist an vilem hinderlich.*

¹⁸ *Die Geige solle man hübsch gerad unter der lincken Brust halten/ den Arm nich auf den Leib setzen/ sondern frey halten/ sich auch zu einer Manierlichen Statur gewöhnen/ damit man nicht buklicht/ krumm/ oder mit gebogenen Füßen stehe/ auch keine seltzame Gebärden unter dem Geigen an sich nehmen/ den Mund/ Kin/ oder Nasen nicht krummen/ noch vil weniger schnarchen oder heulen.*

¹⁹ *Das übrige/ wie einer die Violin recht in der Faust halten/ an die Brust ansetzen/ den Bogen führen/ Triller/ Mordanten/ Schleiffen und Troppi tractiren solle/ samt anderer Manierlichkeit/ wird ein treuer Informator seinem Lehrling schon wissen zu weisen.*

Embora tenhamos visto em Riedo (2014) a menção a Locatelli e Geminiani como seguidores de Corelli e, portanto, mantenedores da tradição de se tocar o violino em posturas subclaviculares, os musicólogos Simon McVeigh e Jehoash Hirshberg (2004) nos acrescentam um relato contendo outro ponto de vista sobre isso em relação à desenvoltura e à afetação, da autoria de Benjamin Tate (c. 1720-1790) em 1741, quando assistira o violinista Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) em performance, testemunhando que ele sustentava o violino no peito (McVEIGH; HIRSHBERG, 2004, p. 41). Deveras semelhante ao que descreve o musicógrafo John Hawkins (1719-1789) sobre Corelli – “seus olhos a ficarem vermelhos como fogo e seus globos oculares rolaem como em agonia” (apud RIEDO, p. 116, tradução nossa)²⁰, chamam a atenção as palavras do relator acerca do *olhar afetado* de Locatelli, em associação a um modo de tocar extremamente virtuoso e impressionante. Nessa época, embora ainda tenhamos relatos coevos de posturas subclaviculares, como este de Hawkins sobre Locatelli, tais posturas já caíam em desuso e muitas obras para violino já eram concebidas com a intenção ou a necessidade de se empregar o auxílio do queixo. Ademais, o elogio à afetação passa a tomar o lugar da naturalidade e da graça ditas pelo *Cortegiano*, de modo que a desenvoltura, antes representada por uma gestualidade serena, é então associada aos prodígios da transfiguração afetada dos intérpretes.

Antes de começar a tocar, ele [Locatelli,] tem o olhar mais afetado que eu já vi na minha vida. Eu o ouvi tocar aquele Concerto que é tão prodigiosamente difícil. Ele mesmo me disse que o *Labirinto*²¹ era bastante fácil em comparação com este *Spavento* (espanto); que ele chama de sua ‘Queüe de Vache’ (rabo de vaca). Há um capricho nele de sete páginas em um papel muito extenso escrito muito estreitamente; não há qualquer descanso em todo o capricho, no qual ele poderia virar uma folha [...] Locatelli nunca se senta para descansar, mas toca por três horas seguidas, sem ficar nem um pouco cansado. Nunca na minha vida vi um homem tocar com tanta facilidade [...] (TATE, 1741, apud McVEIGH; HIRSHBERG, 2004, p. 41, tradução nossa)²².

Por fim, chegamos a Francesco Saverio Geminiani (1687-1762), um dos últimos músicos dos quais temos registros de que tocavam com abaixo da clavícula até a segunda metade do século XVIII. Como aponta o musicólogo e violinista Marcus Held (2017), Geminiani foi aluno de violino de Carlo Ambrogio Lonati (1645-1712) e Arcangelo Corelli – dos quais muito possivelmente tenha se incumbido de preservar o legado, tanto na composição quanto no jeito

²⁰ [...] *his eyes to become as red as fire, and his eyeballs to roll as in an agony.*

²¹ Concerto para violino e orquestra, *Il Labirinto Armonico*, 12º concerto do Op. 3, *L'Arte del Violino* (1733), de Locatelli.

²² [He] *has the most affected Look before he Begins to Play, that I ever saw in my Life. I have heard him Play that Concerto which is so prodigiously difficult. He told me himself that the Laberinth was quite easy in comparison of this Spavento; which he calls his 'Queüe de Vache'. There is a Caprice in it of seven Sides of very Large Paper wrote very close; there is not a Rest in the whole Caprice, where he could possibly Turn over a Leaf [...] Locatelli never sits by to Rest; but Plays for three Hours together, without being in the least fatigued. I never in my Life saw a Man Play with so much ease [...].*

de tocar. Músico de excelente reputação à época, homem das artes e literato, Geminiani é lembrado com prestígio por ter escrito um dos mais relevantes tratados de violino da época – *The Art of playing on the Violin*, de 1751. Ele é sucinto, quase que categórico, ao ensinar a postura subclavicular em poucas palavras. Por outro lado, não deixa de demonstrar certa generosidade, ao elucidar o que talvez fosse um segredo para manter o violino seguro – a angulação da voluta em relação ao corpo do instrumento.

O violino deve ser apoiado logo abaixo da clavícula, inclinando o seu lado direito um pouco para baixo, de modo que não haja necessidade de levantar demasiadamente o arco quando a quarta corda for tocada. / Observemos, também, que a voluta deve estar praticamente em posição horizontal em relação à parte que repousa contra o peito, de modo que seja possível mudar de posição com facilidade e livre de qualquer perigo de derrubar o instrumento. (GEMINIANI, 1751, apud HELD, 2017, p. 231).

Conclusão

Dos meados de 1550 a 1750 na Europa, a arte de tocar violino foi culturalmente se desenvolvendo e se adaptando a cada contexto geográfico, social, musical e estilístico. No contexto da música de corte ou feita sob/para posições sociais relativamente elevadas, até mesmo o aprendizado de violino absorveu a ideia da *sprezzatura* formulada por Castiglione, de modo a criar e desenvolver seus próprios códigos éticos e êmicos de lógica e ação – isto é, considerar as funções externas como a relevância do julgamento da audiência; e funções internas, como o ocultamento da técnica (*disinvoltura*) em vista da aparência de naturalidade do artífice.

Em meio a esse amplo contexto de busca e valorização de uma postura elegante, que procura estar em acordo com as preceptivas do decoro, é bastante evidente um movimento geral de discussão e disputa acerca da maneira legítima ou da melhor maneira de se abordar este repertório violinístico. Assim, conforme Gwilt e Schaller (2020), é possível observarmos um processo de elevação posicional do violino no corpo, começando a ser sustentado no braço no século XVI (de FER), passando pelo peito no século XVII e alcançando o pescoço no século XVIII; dentro desse processo, algumas exceções são notáveis: como Prinner ao defender que o violino seja segurado pelo queixo ainda em 1677; e Geminiani ao conservar a orientação do violino abaixo da clavícula já em 1751.

Observamos também que o movimento de ascensão postural, reflete um outro, o da ascensão social. Note-se que no relato de Jambe de Fer o violino ainda pertence ao mundo do mestre de dança, não faz parte da ideologia cortesã, “pois são poucas as pessoas que o utilizam, exceto aqueles que vivem dele pelo trabalho”, e por isso é considerado “abaixo da viola [da gamba]” (de FER, op. cit.). Do ponto de vista das práticas interpretativas, estas

mudanças podem indicar também que a utilização do arco como instrumento essencialmente rítmico, revela-se potencialmente geradora de novas abordagens para música daquela época.

Espera-se que, a partir das considerações, surjam novos trabalhos de investigação empírica que possam colocar em debate e trazer para o lado prático os aspectos dessas maneiras de tocar, bem como suas racionalidades e implicações para a performance, principalmente no que diz respeito à concepção musical e à confecção dos instrumentos adequados para sua aplicação.

Agradecimentos

Esta pesquisa contou com a colaboração de dois profissionais que gentilmente contribuíram com o levantamento de dados a respeito da construção e da performance dos violinos em suas configurações históricas: Vinícius Fachinetti, luthier de violinos e professor do curso de Luteria no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Tatuí, SP); e Victor Tamarindo, violinista especializado em violino barroco pela Escola de Música do Estado de São Paulo – EMESP Tom Jobim (São Paulo, SP), intérprete de música antiga e pesquisador independente de violinos históricos – ambos integrantes do projeto *Capelle 1641: Musicologia, Luteria e Interpretação da Música do Século XVII* (São Pedro de Alcântara, SC).

Referências

ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. 2. ed. Langres: lehan des Preyz, 1596.

ABADIE, Lisandro; BRAITHWAITE, Tim; LOCATELLI, Andrés. Giulio Caccini's Published Writings: Bilingual edition. *Early Music Sources – PIE Series*, Elam Rotem, Basileia, v. II, jul. 2021. ISBN: 978-2-8399-3334-6. Disponível em: <https://www.earlymusicsources.com/pie>. Acesso em: 9 nov. 2022.

BURKE, Peter. *As Fortunas d'O Cortesão* (1995). Tradução de Álvaro Hattner. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica* (1606). Tradução para o inglês de Benito V. Rivera. New Haven; Londres: Yale University Press, 1993.

CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. Florença: Giorgio Marescotti, 1602.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Livro do Cortesão* (1528). Tradução de Carlos Aboim de Brito. Porto: Campo das Letras, 2008.

de FER, Philibert Jambe. *Épitome musical*. Lyon: Michel du Bois, 1556.

FALCK, Georg. *Idea Boni Cantoris*. Nuremberg: Wolfgang Moritz Endter, 1688.

GWILT, Richard; SCHALLER, Irmgard. *Traditions of Baroque Violin Playing*. 2020. Disponível em: <http://www.baroque-violin.info/>. Acesso em: 9 nov. 2022.

HELD, Marcus. *Francesco Geminiani (1687-1762): Comentários e Tradução da Obra Teórica Completa*. Dissertação (mestrado). São Paulo: USP, 2017.

DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2017.tde-27092017-101128>.

Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27092017-101128/publico/MarcusViniciusSantAnnaHeldNeves.pdf>. Acesso em: 09/11/2022.

HELD, Marcus. O violino e seu contexto na Inglaterra seiscentista. In: BARROS; FIAMINGHI; LUCAS (org.). *Teorias, poéticas e práticas da música antiga*. Curitiba: CRV, 2021. p. 111-130. ISBN: 978-65-251-0059-3. DOI 10.24824/978652510059.3.

LEMOS, Maya Suemi. Da poética e dos contrários: releituras no *Combatimento di Tancredi et Clorinda* de Tasso/Monteverdi. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 11, p. 8-28, 2008. eISSN: 2359-1056. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3936>. Acesso em: 9 nov. 2022.

LEMOS, Maya Suemi. *Madrigali Guerrieri et Amorosì: o livro oxímoro de Claudio Monteverdi. Terceira Margem*, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 25, p. 149-170, 2011. eISSN: 2358-727x. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10800>. Acesso em: 9 nov. 2022.

LOCATELLI, Pietro Antonio. *L'Arte del violino, Op. 3*. Amsterdam: Michel-Charles Le Cène, 1733.

LÓPEZ, Maria María José Pámpano. *A técnica chin-off: técnicas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII*. Dissertação (mestrado). Porto: ESMAE, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/8846>. Acesso em: 13 nov. 2022.

McVEIGH, Simon; HIRSHBERG, Jehoash. *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*. Woodbridge: The Boydell Press, 2004.

MERCK, Daniel. *Compendium musicæ instrumentalis chelicæ*. Augsburg: Johann Christoph Wagner, 1695.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.

PLAYFORD, John. *A Brief Introduction to the Skill of Musick*. 4. ed. Londres: John Playford, 1664.

PLAYFORD, John. *The Dancing Master*. Londres: Thomas Harper, 1651.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. v. 2. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619.

RICCI, Maria Teresa. Graça e Sprezzatura em Baldassar Castiglione (2003). Traduzido por: Cristiane Maria Rebelo Nascimento. *Limiar*, UNIFESP, São Paulo, v. 2, n. 3, 2014. eISSN: 2318-423x. DOI: <https://doi.org/10.34024/limiar.2014.v2.9266>. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9266>. Acesso em: 9 nov. 2022.

RIEDO, Christoph. How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin? *Music in Art*, Nova York, v. 39, n. 1-2, primavera/outono, p. 103-118, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/90012951>. Acesso em: 9 nov. 2022.

SPEER, Daniel. *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*. Ulm: Christian Balthasar Kuehnen, 1697.

ZWILLING, Carin. *O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione: tradução e comentários de passagens a respeito da música*. [S.l.], 2016, 1-19. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311065938_O_Livro_do_Cortesao_de_Baldassare_Castiglione_-_traducao_e_comentarios_de_passagens_a_respeito_da_musica_por_Carin_Zwilling. Acesso em: 9 nov. 2022.